

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 2

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)

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. Непипелов. 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 : научн. монография. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2005. 216 с.

К

КАБАЛЕВСКИЙ Дмитрий Борисович (17/30.12.1904, Санкт-Петербург, Российская империя — 14.02.1987, Москва, СССР) — русский композитор, педагог, общественный деятель. Один из наиболее выдающихся деятелей русской музыкальной культуры советского периода. Из семьи математика (дед — военный инженер). Самостоятельную работу начал в 1922 г. (тапер в кинотеатрах, аккомпаниатор, секретарь и управляющий делами музыкального техникума имени А. Н. Скрябина). Кабалевский с отличием окончил Московскую консерваторию (ученик Н. Я. Мясковского по композиции, окончил в 1929 г.; А. Б. Гольденвейзера по фортепьяно, окончил в 1930 г.), его имя занесено на золотую доску консерватории, где стоит рядом с именами самых знаменитых ее воспитанников. С 1925 г. вел педагогическую деятельность, сначала в музыкальном техникуме имени А. Н. Скрябина (в том числе в 1932–1939 гг. профессор по классу композиции), с 1932 г. в Московской консерватории (с 1939 г. профессор). В разные годы также: концертмейстер в Центральном детском театре, редактор в Радиокомитете, ответственный редактор журнала «Советская музыка» (1940–1947), инициатор создания и главный редактор журнала «Музыка в школе» (1983–1987), начальник Управления художественного вещания; и др. В годы войны вел занятия в консерватории в Свердловске, направлялся на Юго-западный фронт (1942) и в Ленинград (1943). После войны вел пропаганду достижений отечественной музыки во всем мире, посетив Австрию, Австралию, Англию, Бельгию, Болгарию, Венгрию, ГДР, Канаду, Китай, Мексику, Польшу, Румынию, США, Финляндию, Францию, ФРГ, Чехословакию, Швецию, Швейцарию, Японию и другие страны. С 1972 г. Кабалевский — почетный Президент ИСМЕ (Международного общества по музыкальному воспитанию при ЮНЕСКО). Он был избран почетным профессором консерватории в Мехико (Мексика, 1959), почетным членом-корреспондентом Берлинской Академии Искусств (ГДР, 1969). Одновременно это была деятельность по защите мира. С 1951 г. Кабалевский — член Советского комитета защиты Мира, в 1950–1955 гг. член Всемирного Совета Мира.

Творчество Кабалевского-композитора отмечено глубоким мелодизмом, развитием традиций русской классической школы. Он автор четырех симфоний (из которых выделяется Вторая симфония, ставшая одним из любимых сочинений великого дирижера XX в. Артуро Тосканини), пяти опер («Кола Брюньон», «В огне», «Семья Тараса», «Никита Вершинин», «Сестры»), оперетты «Весна поет», балета «Золотые колосья» (неоконч.),

кантат (наиболее известное сочинение — «Реквием» на слова Р. Рождественского), трех концертов для фортепиано с оркестром, скрипичного концерта, двух виолончельных концертов, двух струнных квартетов, музыки к кинофильмам («Петербургская ночь», «Щоре», «Антон Иванович сердится», «Хождение по мукам» и др., сотрудничество с режиссерами Г. Рошалем, А. Довженко, А. Ивановским, И. Фрэзом и др.), драматическим спектаклям (особо известна музыка к «Школе злословия» Р. Б. Шеридана во МХАТе, реж. В. Станицын), фортепианных произведений, песен, из которых самые популярные — «Наш край» («То березка, то рябина...»), «Школьные годы»; и др. Его произведения исполняли крупнейшие отечественные и зарубежные музыканты — Д. Ойстрах, Э. Гилельс, В. Горовиц и многие другие. «Рондо» для фортепиано и «Рондо» для скрипки входили в обязательную программу Первого и Второго международных конкурсов им. П. И. Чайковского в Москве, их блестяще исполнили Ван Клиберн, Валерий Климов, Владимир Ашкенази, Джон Огдон и др. Кабалевский рассматривался как представитель плеяды выдающихся советских композиторов, определивших лицо отечественной и во многом мировой музыки XX в. (наряду с С. С. Прокофьевым, Д. Д. Шостаковичем, А. А. Хачатуряном, Т. Н. Хренниковым, Г. В. Свиридовым, с которыми Кабалевский тесно сотрудничал и дружил, даже при иногда возникавших расхождениях в концептуальных вопросах развития музыки). В последнее время появились статьи, в которых выражается сомнение в масштабе вклада Кабалевского в музыку. Глубокое разъяснение поверхностности такого взгляда и смысла композиторской деятельности Кабалевского дал композитор В. Дашкевич в радиопередаче «Просветитель Дмитрий Кабалевский» из цикла «Кумиры XX века», прозвучавшей по радиоканалу «Орфей» 9 апреля 2009 г. на материале музыки Кабалевского к фильму «Антон Иванович сердится» (1941) и других произведений композитора.

Безусловное первенство принадлежит Кабалевскому в области музыкального воспитания, работы с детьми и молодежью. Он посвятил им немало произведений. Как ученый и педагог (с 1935 г. кандидат, с 1965 г. доктор искусствоведения, с 1971 г. действительный член Академии педагогических наук СССР) разработал уникальную, получившую мировое признание систему приобщения детей к музыкальной культуре, убедил руководителей образования ввести в школьные программы уроки музыкального воспитания, что сыграло большую роль в повышении уровня музыкальной культуры в стране. В 1964 г. в Колонном зале Дома союзов начали проводиться Пионерские музыкальные собрания — крупнейший культурный проект того времени по музыкальному образованию детей, к которому Кабалевский привлек выдающихся музыкантов, композиторов, педагогов (Т. Хренников, Н. Сац, Я. Флиер, В. Дударова, Г. Рождествен-

ский и др.), создав также актив проекта из школьников и передоверив им ряд функций по его реализации (председатель собраний — школьник Валерий Луков). Композитор вел с детьми обширную переписку, частично опубликованную в книге «Дорогие мои друзья» и других изданиях. Он считал необходимым не только проводить большие мероприятия для тысяч школьников, но и индивидуально общаться с молодыми людьми, помогать им.

Кабалевский и Шекспир. Человек необычайного обаяния, широчайшей эрудиции, глубокого таланта, Кабалевский стал одним из наиболее ярких воплощений того, что можно определить как «новый шекспиризм» — вариант ренессансной гуманистической личности, воодушевленной масштабной художественной идеей. В его творчестве это не раз звучало как перекличка с Ренессансом: опера «Кола Брюньон», сюжет которой относится к этой эпохе, «Серенада Дон Кихота» и т. д.

Несколько раз Кабалевский непосредственно обращался к творчеству Шекспира. Первой крупной работой в этой сфере стала музыка к радиопостановке по пьесе У. Шекспира «Как вам это понравится», прозвучавшей в эфире 1 февраля 1935 г. (1935, без №). Затем последовало создание в 1938 г. музыки к радиоспектаклю «Мера за меру», позже, в 1940 г., поставленному в Театре им. Евг. Вахтангова с использованием музыки Кабалевского (соч. 1938, без №). Наконец, в 1956 г. композитор написал музыку к спектаклю «Ромео и Джульетта», поставленному в том же Театре им. Евг. Вахтангова режиссером И. Рапопортом (музыка и декорации В. Рындина создавали образ ренессансного мира, в котором разворачивался сюжет трагедии).

На основе этого последнего произведения для сцены Кабалевский в том же 1956 г. представил слушателям сочинение «“Ромео и Джульетта”». Музыкальные зарисовки к трагедии У. Шекспира для большого симфонического оркестра» (ор. 56). В состав оркестра автором были включены ксилофон, арфа, фортепиано. В произведении были следующие разделы: Вступление (Вражда и любовь). *Largo con gravità*; Утро в Вероне. *Andantino tranquillo*; Приготовление к балу. *Allegro vivace*; Шествие гостей. *Marciale maestoso*; Веселый танец. *Presto*; Лирический танец. (Встреча Ромео и Джульетты). *Andante con moto*; В келье Лоренцо. *Adagio con moto*; Сцена на площади. *Presto*; Ромео и Джульетта. *Agitato*; Финал (Смерть и примирение). *Andante*.

Отдельным произведением стал романс Бенволио («Когда в груди сомнения и муки...») для среднего голоса и фортепиано.

Вершиной работы Кабалевского с шекспировскими текстами стал вокальный цикл «Десять сонетов Шекспира» для голоса с фортепиано (1953–1955, ор. 52). Композитор использовал перевод С. Я. Маршака. Для

цикла композитор отобрал следующие сонеты (в порядке, занимаемом ими в произведении Кабалевского): Сонет 81 («Тебе ль меня придется хоронить...»); Сонет 27 («Трудами изнурен, хочу уснуть...»); Сонет 102 («Люблю, но реже говорю об этом...»); Сонет 30 («Когда на суд безмолвных, тайных дум...»); Сонет 153 («Бог Купидон дремал в тиши лесой...»); Сонет 13 («Не изменяйся, будь самим собой...»); Сонет 8 («Ты — музыка...»); Сонет 71 («Ты погрузи, когда умрет поэт...»); Сонет 90 («Уж если ты разлюбишь...»); Сонет 76 («Увы, мой стих не блещет новизною...»).

В цикле ощущается традиция романсов П. И. Чайковского, но им присущ более широкий диапазон чувств от оптимистического до трагического регистров, что отражает поляризацию чувств человека XX в. Произведение часто исполнялось в концертах и по радио. Нередко Кабалевский сам исполнял партию фортепиано, цикл пели многие выдающиеся оперные и камерные певцы, среди которых выделялся глубиной проникновения в художественный материал Марк Рейзен (бас).

Значение творчества и просветительской деятельности Кабалевского огромно. Оно получило широкое признание. В 1963 г. ему было присвоено звание «Народный артист СССР», в 1974 г. — звание Героя Социалистического труда. Он был награжден четырьмя орденами Ленина (29.12.1964, 1971, 27.12.1974, 29.12.1984), орденом Трудового Красного Знамени (14.10.1966), орденом «Знак Почета» (1.06.1940), медалями. Кабалевский — лауреат Ленинской премии (1972), Сталинских премий (1946, 1949, 1951), Государственной премии СССР (1980), Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки (1966), премии Ленинского комсомола (1984). Помимо официального композитор получил широкое народное признание. Его дело продолжили многочисленные ученики — музыканты и педагоги.

Соч.: Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). М., 1954; Избранные статьи о музыке. М., 1963; Про трех китов и про многое другое: Книга о музыке. М.: Детгиз, 1970 и последующие издания (многократно изданные за рубежом); Прекрасное пробуждает доброе. М., 1973; Как рассказывать детям о музыке. М., 1977; Дорогие мои друзья. М., 1977 (2-е изд. 1979); Воспитание ума и сердца. М., 1981 (2-е изд. 1984); Ровесники: Беседы о музыке для юношества. М., 1981, 1987; Музыка и музыкальное воспитание. М., 1984; Сила искусства. М., 1984; Педагогические размышления. М., 1986; «Ромео и Джульетта». Музыкальные зарисовки к трагедии У. Шекспира для большого симфонического оркестра (соч. 56). М.: Музгиз, 1959; Шекспировский спектакль Большого театра (Опера «Укрощение строптивой» В. Шебалина) // Правда. 1953. 26 апреля.

Лит.: Грошева Е. Д. Кабалевский, М., 1956; Абрамовский Г. Д. Кабалевский. М., 1960; Данилевич Л. Творчество Д. Б. Кабалевского. М., 1963; Глезер Р. В. Д. Б. Кабалевский. М., 1969; Назаревский П. Д. Б. Кабалевский. Нотографический и библиографический справочник. М., 1969; Пожидаев Г. А. Д. Б. Кабалевский.

Рассказы о жизни и творчестве. М., 1970; Васина-Гроссман В. На слова Шекспира. Десять сонетов Д. Кабалевского // Советская музыка. 1956. №4. С. 41–45, с нотн. илл.; Рогожина Н. Вокальный цикл. Д. Кабалевского «Десять сонетов Шекспира». Пояснения. М. : Советский композитор, 1961. 25 с., с нотн. илл.

[МШ]

КАЗАНДЗАКИС (Καζαντζάκης) **Никос** (18.02.1883, Ираклион, вилайет Крит, Османская империя — 26.10.1957, Фрайбург, Баден-Вюртемберг, Германия) — греческий писатель, драматург, поэт. Родился в крестьянской семье. Родина Казандакиса — остров Крит, сформировавший в душе автора глубинные связи с землей, природой, национальной историей. Важным событием для формирующегося художника, как и для всего культурного мира, имело открытие в 1900 г. на Крите минойской цивилизации, которая вскоре приобрела в общественном сознании ореол своего рода идеальной мирной страны с развитыми эстетизированными формами жизни. Разрыв между идеалом, пришедшим из прошлого, и обликом современного мира на протяжении всего творчества вызывал у Казандакиса глубокие раздумья над судьбами цивилизации и земным уделом человека. Казандакис получил хорошее образование сначала в родном Гераклейоне, столице Крита, затем на юридическом факультете Афинского университета.

Первое литературное произведение — повесть «Змея и лилия» (1906, под псевдонимом Карма Нирвами). С 1907 по 1909 г. Казандакис жил в Париже, где посещал лекции А. Бергсона в Коллеж де Франс, в Сорбонне подготовил диссертацию, посвященную философии Ф. Ницше. Приобщение к пространству мировой культуры (путешествия по Франции, Австрии, Германии, Италии, Испании, Палестине и др.) оборачивается для Казандакиса глубоким увлечением образами Христа и Будды. Позднее к ним Казандакис присоединяет Ленина, воспринимая социализм как форму современного богоискательства. Трижды Казандакис ездил в Россию: в 1925–1926 гг., в 1927 г. (на празднование 10-летия Октябрьской революции), в 1928–1929 гг. Во время своего третьего приезда в Россию Казандакис встречался с М. Горьким и Н. Клюевым. Россию Казандакис воспринял как «основное поле» мировой истории. Глубоко переживая катаклизмы революционной России, в то же время он верил в ее будущее («Что я увидел в России», 1928; «Москва кликнула клич», на франц. яз., 1931). Испытывая глубокую привязанность к русской литературе, Казандакис особенно восхищается творчеством и личностью Л. Н. Толстого, ощущая свое глубинное родство с великим русским писателем. В своем дневнике 1915 г. Казандакис писал о Толстом: «Его душевный подъем всегда волновал меня: одной литературы ему было не достаточно. Была еще потребность в религии. Я начну оттуда, где Толстой закончил».

Известность Казандакису принесли философские драмы «Никифор Фока» (1927), «Христос» (1928), «Одиссей» (1928), опубликованные после 1945 г. драмы «Юлиан», «Будда», трилогия «Прометей»; монументальная эпическая поэма «Одиссея: современное продолжение» (1938) с вымышленным, «послегомеровским» сюжетом. Мировое признание Казандакиса связано с его романами: «Жизнь и дела Алексиса Зорбаса» (1946), «Христа распинают вновь» (швед. изд. 1950, греч. 1954), «Последнее искушение» (швед. изд. 1952, греч. 1955), «Капитан Михалис, Свобода или смерть» (1953), «Святой Франциск» (1953). Герои романов Казандакиса наделены исповедальным началом автора. Это относится также и к образу Христа в самом известном из романов Казандакиса «Последнее искушение». В этом романе-исповеди передано напряженное состояние души героя, в которой борются, словно сон и явь, два искушения — любовь к радостям земной жизни и высший долг самоотречения. Финальная фраза романа «Свершилось!» относится к высокой оценке миссии Христа для будущего человечества. Тем не менее, нетрадиционное изложение события священной истории навлекло немало гонений на Казандакиса, которого обвиняли в попытках ниспровержения божественности Христа и христианской морали. Папа римский внес роман «Последнее искушение» в индекс запрещенных книг. Богатым автобиографическим содержанием наполнен «Отчет перед Эль Греко» (1956). Это своего рода исповедь автора перед своим великим земляком, испанским художником Эль Греко (Теотокопули). В этом романе показано, как с детства неотвязно тяготела над душой героя мечта о святости, бессмертии и героизме, неотделимая вместе с тем от притяжения к радостям жизни земной. Свою жизнь Казандакис осознавал как нескончаемое борение двух этих устремлений и движение по пути укрепления и возвышения духа. Перевел на новогреческий язык «Божественную комедию» Данте, «Фауста» Гёте и многие другие произведения мировой классики. Премия мира Всемирного Совета Мира (1956) за литературную и общественную деятельность. По романам Казандакиса поставлены фильмы («Грек Зорба», англ., 1964, реж. М. Какоянис; «Последнее искушение Христа», амер., 1988, реж. М. Скорсезе; и др.).

Соч.: в рус. пер. — Сочинения. М., 1999; Христа распинают вновь. М., 1962; Греческий пейзаж. Афины, 2005; Отчет перед Эль Греко. Афины, 2005; Последнее искушение. М., 2006.

Лит.: Цыбенко О. Великие искушения Никоса Казандзакиса // Казандзакис К. Сочинения. М., 1999.

М. И. Никола, Вл. А. Луков [НРЭ]

КАЗАНОВА (Casanova) Джованни Якопо (Джакомо; 2.04.1725, Венеция, Венецианская республика — 4.06.1798, замок Дукс, Богемия, Чехия)

хия) — итальянский авантюрист, писатель. Казанова — яркая, знаковая фигура среди авантюристов XVIII в. Родился в Венеции, в семье дворянина и актрисы, изучал право, готовился к карьере священника, но выбрал иной путь. Он посвятил свою жизнь поискам любовных приключений, богатства, успеха, путешествовал по всей Европе, менял профессии (солдат, музыкант, библиотекарь), возлюбленных, занимался алхимией, попал в венецианскую тюрьму, откуда бежал. Общался с Вольтером, Гельвецием, Д'Аламбером, другими представителями Просвещения, встречался с Фридрихом II, переписывался с Екатериной II. Весьма многообразна его художественная, критическая деятельность. Известна его кантата для 3 голосов «Счастье Триеста» (1774). Он издавал и театральный журнал «Вестник Талии». Казанова — автор исторических трудов («История волнений в Польше...», 1774–1775), но в истории его больше привлекали исторические анекдоты («Венецианские военные анекдоты...», 1782). Среди его литературных трудов — переложение октавами «Илиады» Гомера (1775–78); написанный по-французски утопический роман «Иксамерон» (1788). Наиболее значимы написанные по-французски «Воспоминания» Казановы, сложившиеся из опубликованных им в Праге «Истории моего бегства...» (1788), рукописи, озаглавленной автором «История моей жизни», которая под названием «Воспоминания...» была опубликована лейпцигским издательством Брокгауз в 12 т. в 1822–1828 гг. (неполное издание, полное не закончено до сих пор). Это захватывающая автобиография авантюриста, произведение, соотносимое с искусством рококо, и одновременно один из ценнейших документов по истории европейской культуры повседневности XVIII в. «Воспоминания» переведены на многие языки мира. Их сюжеты, как и сам образ Казановы, неоднократно привлекали деятелей искусства («Казанова в Спа» А. Шницлера, «Три певца своей жизни: Казанова. Стендаль. Толстой» С. Цвейга, «Приключение» и «Конец Казановы» М. И. Цветаевой; «Казанова Великолепный» Ф. Соллерса; фильм «Казанова Феллини» Ф. Феллини и др.). С «Воспоминаниями» Казановы были хорошо знакомы А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский. Казанова может быть отнесен к историческим фигурам, вошедшим в вечные образы мировой культуры (ассоциируется с Дон Жуаном, Ловеласом и т. д.).

Соч.: Memoires : V. 1–12. P., 1924–1935; в рус. пер. — Мемуары. СПб., 1887; История моей жизни. М., 1991; Записки венецианца Казановы о пребывании его в России. М., 1991; Мемуары. СПб., 2006.

Лит.: Цвейг С. Казанова. М., 1991; Строев А. Ф. «Те, кто поправляет Фортуну»: Авантюристы Просвещения. М., 1998; Муратов П. П. Образы Италии. М., 2005; Le Gras J. L'extravagante personne de Casanova. P., 1922.

[НРЭ]

КАЗОТ (Cazotte) **Жак** (17.10.1719, Дижон, Франция — 25.09. 1792, Париж, Франция) — французский писатель. Один из наиболее видных представителей предромантизма. Родился в Дижоне в семье чиновника. Образование получил в католическом коллеже иезуитов, затем изучал право. В 1741 г. приехал Париж, рассчитывая найти службу по морскому ведомству. Здесь Казот сблизился с писательскими кругами, начал свою литературную деятельность. Его первые произведения — волшебные сказки в духе рококо «Кошачья лапка» (1741) и «Тысяча и одна нелепица» (1742), им свойствен условный восточный фон, эротизм, фантастика, что так характерно для всей культуры рококо. Служба, на которую устроился Казот, оказалась не из легких. Он участвовал в морских операциях и даже сражениях в ходе войны, которую Франция в 1740-х годах вела за австрийского наследство. В 1747 г. Казот, получив должность комиссара, отправился инспектором на о. Мартиника в Карибском море, где пробыл 12 лет. В 1759 г. он вернулся во Францию, больной, с ослабленным зрением, обманутый иезуитами, с которыми имел финансовые договоренности. Все это заставило Казота вести скромную жизнь, перебравшись в провинцию, удовлетворяясь литературной работой (был избран академиком в Дижонскую академию).

В этот период начинается его увлечение тайными учениями. В 1772 г. Казот пишет небольшой роман («испанскую повесть», как указано в подзаголовке) «Влюбленный дьявол» — самый известный из французских предромантических «готических» романов. Герой — испанец Альвар Маравильяс — попадает в сети дьявола, представшего перед ним прелестной и беззащитной девушкой и лишь в конце романа являющегося в жутком образе верблюда (исследователи находят в аргументах дьявола пародию на философию Вольтера, а в его женском образе — пародию на Манон Леско из романа А. Прево). Героя от дьявольских козней спасает только встреча с его благочестивой матерью. По легенде, один из представителей секты мартинистов (последователей португальского теософа Мартинеса Паскуалиса), входившей в тайное общество «иллюминатов» («озаренных»), прочтя роман, посчитал автора своим и раскрылся перед ним. Казот принял приглашение войти в тайное общество.

Другая легенда изложена Ж.-Ф. Лагарпом, рассказавшим историю предвидения будущего, сделанного Казотом накануне Великой Французской революции. В салоне, где собрались дворяне, одушевленные просветительскими и революционными идеями, Казот сделал несколько точных предсказаний трагической судьбы этих людей, каждому сообщив, как он будет казнен или при каких страшных обстоятельствах умрет. Хотя теперь известно, что это была своего рода мистификация Лагарпа, который написал предсказание Казота тогда, когда называемые им участ-

ники разговора в салоне уже погибли, эта история произвела впечатление, особенно на романтиков. Так, ее привел Ж. де Нерваль в очерке «Жак Казот». В России она была неоднократно опубликована (в «Вестнике Европы» уже в 1806 г. — №19, с. 201–209; затем в различных изданиях в 1829 и 1831 гг., Н. Греч использовал сюжет в своем произведении «Черная женщина», 1834). Позже в России ее процитировал М. Волошин в «Ликах творчества».

Лермонтов и Казот. В русской литературе этот эпизод стал основой для незаконченного стихотворения М. Лермонтова «На буйном пирушестве задумчив он сидел...» (1839, в публикации с 3-ей строфой в «Современнике», 1857, №10 дано название «Казот»). Источниковедческий анализ этого стихотворения с указанием работ лермонтоведов, в которых рассматривается стихотворение Лермонтова, дал В. Э. Вацуρο в «Лермонтовской энциклопедии». Там, в частности, указано, что подлинник стихотворения сохранился (Государственный Исторический музей, ф. 445, №227а, тетр. Чертковской б-ки, л. 55) и по находящейся рядом датированной элегии «Памяти А. И. Одоевского» бесспорно отнесен к 1839 г. Указано также, что стихотворение заканчивает цикл «провиденциальных» стихов, в которых лирический герой предчувствует свою гибель на плахе или в изгнании («Настанет день — и миром осужденный», «Не смейся над моей пророческой тоскою» и др.).

Характеристика стихотворения осложняется тем, что в автографе последняя строфа зачеркнута. Исследователи не придают этому должного значения. Начиная с публикации в «Современнике» в 1857 г. третья строфа в изданиях стихотворений Лермонтова обычно помещается в текст. В анализе стихотворения, выполненном разными исследователями, в том числе и В. Э. Вацуро, ключевые моменты берутся из этой зачеркнутой строфы (образы «дряхлающего мира», «секиры», толкуемой как гильотина; отмечается, что герой, в отличие от Казота в первоисточнике, должен один стать жертвой грядущих событий и т. д.). Но стихотворение у Лермонтова не называется «Казот», а перечисленные образы вычеркнуты автором. Лермонтов по некоторым признакам очень слабо владел искусством поэтической импровизации. Подтверждением могут служить самые последние его произведения — 14 экспромтов, сочиненных накануне дуэли, позже собранных П. К. Мартыновым и опубликованных в 1892 г. в «Историческом вестнике» в его статье «Последние дни жизни поэта М. Ю. Лермонтова». Экспромты весьма бедны по форме и по содержанию, Лермонтов в них предстает как человек без особого чувства юмора, размер подчас сбивается, рифмы, как правило, банальны, некоторые намеки фривольны. Пожалуй, только в последнем экспромте, сочиненном после того, как Мартынов (представленный в предыдущих экспромтах

под обидным прозвищем «Мартыш») вызвал Лермонтова на дуэль, есть загадочные слова о том, что в обсуждении новости (очевидно, дуэли) «в вас к себе участие возбудит / Не Миллер — Эмма». Исследователи сходятся на том, что Миллер — это Лермонтов («Милер»), а Эмма — Мартынов (эМа). Экспромт, записанный, как и другие, со слов лермонтовского окружения, содержит образ повышенной сложности, но можно подозревать, что это давнишние прозвища двух друзей, в Пятигорске ставших врагами. У поэта, столь слабо владевшего импровизацией, работа над стихотворным текстом велась по другим законам, с необычайным усердием и длительным обдумыванием, поэтому вычеркивание третьей строфы в стихотворении, вдохновленном историей с Казотом, не может считаться несущественным фактом: Лермонтов сознательно не хотел, чтобы в стихотворении остались и «дряхлающий мир», и «секира» и т. д.

Есть два варианта оценки этого факта. Возможно, стихотворение должно было утратить связь с Казотом и французской революцией, стать не столько поэтическим пересказом конкретного эпизода из Лагарпа, сколько обрести общефилософский смысл, да еще и, возможно, переориентированный на Россию и на современность. Не исключено и другое: стихотворение, считающееся незаконченным, на самом деле закончено и оно ориентировано на восприятие того его окружения (прежде всего «кружка шестнадцати»), которое в своем сознании, в актуальной памяти имело продолжение истории, начатой в первых двух строфах и так безжалостно оборванной. Возможно, история Казота в лермонтовском кругу обсуждалась в ином ключе, чем это стало обычным позже. В самом деле, почему Лагарп, поздний классицист, педант по складу ума и чувств, автор учебников-обзоров, по которым в России (в том числе и Лермонтовым) изучалась история литературы, решился на мистификацию — жанр, ему чуждый и развивавшийся преимущественно предромантиками? Почему он избрал для якобы литературной мистификации своим героем Казота — мистика, члена тайного общества? Почему он назвал имена Шамфора, Кондорсе и других известных людей, привел дату, обстоятельства, в которых прозвучало предсказание, ведь помимо известных в салоне было много неизвестных, но возможных свидетелей события? Почему Лагарп не опубликовал свою историю, а она вышла посмертно? Всё это — пища для обсуждения в кружках молодых образованных людей, склонных к проникновению в тайны мироздания и лишь внешне позиционировавших себя как сборище бесшабашных гуляк.

Возможно, Казот обладал качествами визионера, чем можно объяснить происхождение деталей (точные размеры помещений, вещей, характер освещения и т. д.), создающих впечатление реальности того, что происходит в фантастическом мире «Влюбленного дьявола».

Казот участвовал в неудачной попытке организовать побег Людовика XVI (летом 1792 г.). Его письма в этой связи стали основанием для его ареста, суда и казни.

Среди произведений, написанных Казотом после приезда с о. Мартиника, — басни дидактического плана, шуточная поэма «Новая Рамеида» и др. В соавторстве с М.-Ж. Седеном (автором знаменитой «мещанской драмы» «Философ сам того не зная») он сочинил либретто комической оперы «Сабо» (1768). Написанная в 1762 г. поэма в прозе со стихотворными фрагментами «Неподражаемые подвиги Оливье, маркиза д'Эдесс» о средневековых рыцарях свидетельствует о зарождении предромантического интереса к средневековью, появлению особого поэтического «жанра трубадур». В романе Казота «Лорд экспромтом» (1767) очевидно влияние «Юлии, или Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо, хотя Казот отрицательно относился к воззрениям этого философа (даже в вопросе о приоритете в музыке мелодии, тогда как Казот, вслед за Ж. Рамо, отдавал приоритет гармонии). Другой роман, «Ракель или Прекрасная иудейка» (между 1778 и 1788 г.) рисует трагическую историю любви, разворачивающейся на фоне Испании XII в. (этот эпизод описан в «Хронике испанских королей» Альфонса X Мудрого, ок. 1270). Завершает творческий путь Казота волшебная сказка «Продолжение 1001 ночи» (1788–1789). Но ни одно из произведений Казота не получило такое признание, как «Влюбленный дьявол». Вместе с тем в каждом из них можно увидеть становление принципов романтизма в их предромантическом осмыслении, рождение будущих романтических жанров, стиля, самого духа романтизма, по крайней мере, той его ветви, для которой реальность сверхъестественного очевидна, как очевидна она во «Влюбленном дьяволе» Казота.

В России уже в 1780 г. Н. И. Новиков попытался издать «Влюбленного дьявола» (публикация не была завершена), он же в 1789 г. издал перевод «Лорда экспромтом» под названием «Скороспелый лорд».

Соч.: *(Euvres badines et morales : V. 1–3. P., 1816; Le Diable amoureux. Milano, 1983; в рус. пер. — Влюбленный дьявол // Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. Л., 1967 [ст.: Жирмунский В. М., Сигал Н. А. У истоков европейского романтизма]; Влюбленный дьявол // Infernaliana: Французская готическая проза XVIII–XIX веков. М., 1999; Красавица по воле случая // Французская повесть XVIII века. Л., 1981.*

Лит.: Лагарп Ж.-Ф. Пророчество Казота // Фантастические повести. Л. : Наука, 1967. С. 244–248; Лермонтовская энциклопедия. М., 1981; Нерваль Ж. Жак Казот // Иностранная литература. 2000. №4; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006. [НРЭ] [Лермонтов]

КАЙАТ (Cayatte) **Андре** (настоящее имя Марсель Трюк; 3.02.1909, Каркасон, Франция — 6.02.1989, Париж Франция) — французский ки-

норежиссер, писатель, киносценарист реалистического направления. Андре Кайат в юности писал стихи (сборник «Mesures pour rien», 1927), позже написал несколько романов и киносценариев («Наскок» — «Le Traquenard», 1939; «Теневики» — «Les Marchands d'ombres», 1939; в том же году режиссер Жан Гремийон поставил по его сценарию фильм «Буксиры» — «Remorques»).

Его вхождение в кино связано с экранизацией классической литературы: «Лжелюбовница» по роману Бальзака (1942), «Дамское счастье» по роману Золя (1943), «Пьер и Жан» по роману Мопассана (1943). В 1965 г. он снял фильм «Ловушка для Золушки» по роману Жапризо, где сценаристом выступил Жан Ануй. Кайат был удостоен высших премий в Каннах, в Венеции, в Берлине, к нему не благоволили представители новой волны французского кино, зато у него в фильмах любили сниматься Мария Казарес и Анук Эме, Шарль Азнавур и Марина Влади, Софи Лорен Жан Габен, Моника Витти и Анни Жирардо. Кайат придерживался традиций реализма.

Лит.: Braucourt G. André Cayatte: documents, panorama critique, filmographie, bibliographie. P. : Seghers, 1969.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [СФЛ]

КАЛИГУЛА (Caligula) **Гай Цезарь Август Германик** (31.08.12, Анцио, Римская империя — 24.01.41, Рим, Римская империя) — римский император с 37 г., отличавшийся неимоверной жестокостью и развращенностью, ввел поклонение императору как богу (очевидно, впал в «кесареву безумие»), был убит участниками третьего заговора сенатской оппозиции и гвардии. В оде Пушкина «Вольность» (1817) убийство Павла I сравнивается с убийством Калигулы, а слова «Самовластительный злодей!» (и т. д.) так расположены в тексте, что могут быть отнесены к Наполеону, Павлу I, Калигуле.

[Пушкин]

КАЛЛИН (Καλλίνος; ок. VII в. до н. э.) — первый элегик, имя которого дошло до нас. Уроженец г. Эфеса (Иония, в Малой Азии). От него остались лишь 23 стихотворных строки. Когда киммерийцы вторглись в Малую Азию, Каллин в своей элегии призвал юношей Эфеса защитить родину:

Будете спать вы доколе? Когда мощный дух обретете,
Юноши? Даже людей, окрест живущих, и тех
Вы не стыдитесь среди лени безмерной? Вы мните, что в мире
Жизнь провождаете? Нет! — всюду война на земле!

(Пер. Г. Церетели)

По этим стихам можно понять как содержание первых элегий (так называемые воинственные элегии), так и форму элегейона.

Развитие жанровых разновидностей элегии связано с именами таких поэтов VII–VI в. до н. э., как Солон (политическая элегия), Феогнид (дидактическая элегия, в частности в одном из наставлений поэта своему любимцу Кирну, содержащему мотив бессмертия в памяти людей, которое дает поэт, ученые видят один из источников той оды Горация, подражанием и развитием которой стал «Памятник» А. С. Пушкина), Ксенофан (философская элегия), Тиртей (воинственная элегия), Мимнерм (эротическая элегия) и др.

[ИЛ]

КАЛЬВИНО (Calvino) **Итало** (15.10.1923, Сантьяго-де-Лас-Вегас, Куба — 19.09.1985, Сиена, Тоскана, Италия) — итальянский писатель. Родился на Кубе, где находилась семья в связи с работой отца, по профессии агронома. Детство и отрочество Кальвино прошло в Сан-Ремо (Италия). Бросив университет (аграрный факультет), в 1943 г. присоединился к итальянским партизанам-антифашистам. После войны переехал в Турин, вступил в компартию, окончил филологический факультет Туринского университета, работал журналистом в коммунистической газете «Унита». Кальвино присоединился к неореализму в итальянской литературе, опубликовав в близких к этому направлению изданиях свои первые произведения — повесть «Тропа паучьих гнезд» (1947) — неореалистическую повесть о юноше-партизане, отразившую собственные впечатления от партизанского движения, сборник повестей «Последним прилетает ворон» (1949), книгу «Юноши с берегов По» (1951). Писателя рассматривали как последователя Ч. Павезе, как одного из наиболее перспективных писателей неореализма, глубоко раскрывающего партизанскую, пролетарскую тематику, жизнь простых итальянцев. Хотя уже в новеллах первого из этих сборников Кальвино обращался к новелле-сказке, имеющей ироническое звучание, произошедший вскоре отход Кальвино от неореализма и его обращение к аллегорической фантастике выглядел неожиданным. Написанные в 1950-е годы три повести «Раздвоенный виконт» (фантастика в средневековом духе о жестокости и коварстве, лит. премия «Виареджо»), «Барон на дереве» (герой этого произведения живет на дереве, чтобы сохранить свободу), «Несуществующий рыцарь» (повесть о рыцаре Карла Великого, которого нет, а есть лишь полые доспехи) вошли в трилогию под названием «Наши предки» (1960, лит. премия «Саленто»). Кальвино переходит также к сказке, интерес к которой связан с поисками истоков литературы в архаическом фольклоре (собранные Кальвино и переведенные с разных диалектов итальянские народные сказки составили сборник

«Итальянские сказки», 1956). Писал он и произведения рассказы-притчи (сборник «Марковальдо», 1963). Лучшие произведения Кальвино, в которых представлены антивоенная и социальная тематика в разнообразной форме, вошли в сборник «Рассказы» (1958, премия «Багутта»)

Новый этап творчества Кальвино связан с влиянием структурализма. После встречи в Париже в 1964 г. с К. Леви-Стросом, Р. Бартом и другими структуралистами Кальвино увлекается проблемами семиотики. В его творчестве возникает причудливое сочетание фантастики, сюрреализма, формальной игры, социологической проблематики, космических образов. Первым ярким примером такого симбиоза становится сборник повестей «Космические истории» (1965), затем появляются романы «Замок скрещенных судеб» (1969), «Невидимые города» (1972), «Если однажды зимней ночью путник...» (1979), в которых исследование семиотических кодов сочетается с пародированием современной интеллектуальной литературы. Кальвино переселяется в Париж, следит за модными литературными течениями, откликается на них.

В конце жизни Кальвино работал над сборником рассказов, посвященных пяти чувствам, но не завершил его. Он умер в Сиене (Италия). Его сборник под названием «Под ягуаровым солнцем» вышел посмертно, в 1986 г., в нем нашли отражение лишь три чувства — вкус, слух и обоняние. Посмертно же, в 1993 г., вышел сборник из пяти автобиографических эссе Кальвино «Дорога на Сан-Джованни».

Кальвино получил международное признание, он был избран почетным членом Американской Академии (1975), получил Австрийскую Государственную премию по европейской литературе (1976). Кальвино остается одним из самых популярных и читаемых писателей Италии XX в.

Соч.: Il visconte dimezzato. Torino, 1952; Il barone rampante. Torino, 1957; Il cavaliere inesistente. Torino, 1959; Le Cosmiche. Torino, 1965; Le città invisibili. Torino, 1972; в рус. пер. — Кот и полицейский. Избранное. М., 1964; Космические истории. М., 1968; Собр. соч. : в 3 т. СПб., 2000–2001.

Лит.: Потапова З. М. Неореализм в итальянской литературе. М., 1961; Хлодовский Р. Об Итало Кальвино, его предках, истории и о наших современниках // Кальвино И. Избранное. М., 1984.

[НРЭ]

КАЛЬДЕРОН (Calderón) **Педро** (дон Педро Кальдерон де ла Барка Энао де ла Барреда-и-Рианьо; 12.01.1600, Мадрид, Испания — 25.05.1681, Мадрид, Испания) — один из крупнейших испанских писателей, его творчество — вершина литературы барокко.

Кальдерон принадлежал к аристократическому роду, окончил коллегию иезуитов в Мадриде, учился праву и теологии в университетах Алкала-де-Энарес и Саламанки. Провел бурную молодость; служа в армии,

побывал во Фландрии и Италии. Кальдерон был тесно связан с традицией Лопе де Вега, начинал как представитель его школы, но со временем создал свою «персональную модель», оказавшую огромное влияние на формирование различных философских жанров в литературе. Кальдерон написал 120 комедий (т. е. драм), 78 ауто (религиозных пьес), 20 интермедий. Так как с 1635 г. Кальдерон был придворным драматургом, все они были опубликованы при жизни автора и дошли до нас. В 1651 г. Кальдерон принял сан католического священника, был почетным капелланом испанского короля Филиппа IV, с 1666 г. — настоятель братства св. Петра.

Кальдерон был создателем нового драматургического жанра — религиозно-философской драмы, в которой меняется традиционная структура драматического произведения: главными героями становятся философские идеи, а персонажи оказываются лишь их рупорами. Сюжет строится так, чтобы раскрыть определенную философско-религиозную идею. Философский аспект отражается в поступках и речах героев, в названии произведения, на всех других уровнях художественного целого. Один из самых ярких примеров этого жанра — драма Кальдерона «Поклонение кресту» («*La devoción de la Cruz*», ок. 1630–1632, опублик. в 1634 г.). В финале драмы выясняется, что преступные герои Эусебио и Юлия, связанные любовью, — родные брат и сестра. Эусебио убит, но воскресает при появлении священника, которого он когда-то пожалел, и тот отпускает ему грехи. Примиренный с небом, Эусебио умирает, а Юлия, над которой отец занес меч, обхватывает крест и обращается с молитвой к небесам. Молитва и крест спасают ее, и она растворяется в воздухе, как дым. Весь этот фантастический и запутанный сюжет, герои, совершающие необъяснимые человеческой логикой поступки, призваны воплотить религиозно-философскую идею, которую Кальдерон выразил словами: «Вот что значит преклонение перед крестом».

Самая значительная религиозно-философская драма Кальдерона — «Жизнь есть сон» («*La vida es sueño*», ок. 1632–1635, пост. и опублик. в 1635 г.). Драма написана с необыкновенным мастерством, это одна из вершин всей испанской литературы. Философская идея, разрабатываемая Кальдероном в драме, обозначена в ее названии. Раскрытию идеи подчинены герои, символика, сюжет. Действие происходит в Полонии (Польше), но множество деталей показывает, что это лишь условное место действия. Король Полонии Басилио усомнился в предсказании двадцатилетней давности, руководствуясь которым, он заключил своего сына Сехисмундо в темницу посреди глухого леса. Пока Сехисмундо спит, его переносят во дворец. Проснувшись, он узнает, что является наследником престола, и начинает совершать бесчинства вплоть до убийства человека. Несчаст-

ливое предсказание начинает сбываться, и чтобы не сбылась самая страшная его часть — свержение короля, уснувшего Сехисмундо снова переносят в темницу, а когда он просыпается, его строгий наставник Клотальдо сообщает ему, что все, что он видел во дворце, было лишь сном. Между тем, предсказание продолжает сбываться: восставший народ Полонии свергает Басилио и предлагает корону Сехисмундо. Однако он от нее отказывается, так как уверился в идее, что жизнь — это только сон. Тема «жизнь есть сон» многократно повторена Кальдероном (в одноименном ауто сакраментале, пьесах «Дьявол садов», «Дочь воздуха», «Цепи дьявола», «Апполлон и Климена», «Эхо и Нарцисс», «В этой жизни все истина и все ложь» и др.). Эта тема стала одной из наиболее значимых во всей последующей испанской культуре вплоть до XX в. (например, в фильме Л. Бунюэля и С. Дали «Андалузский пес», 1928, снят во Франции).

Большое место в драматургическом творчестве Кальдерона занимает жанр ауто сакраментале (дословный перевод — «священное действие») — религиозной аллегорической одноактной пьесы. Ауто «Пир Валтасара» — яркий пример пьес Кальдерона такого рода. Среди действующих лиц — библейский персонаж царь Валтасар, Суетность (первая жена Валтасара), Идолопоклонство (новая его жена), Мысль (шут), Смерть и т. д. Пророк Даниил предсказывает Валтасару скорую смерть. Во время пира Валтасар видит сон, в котором звучат голоса: «Смирись и покайся», но, проснувшись, царь продолжает пировать. Темнеет. Огненная рука пишет на стене три слова: «Измерено, подсчитано, взвешено». Смерть настигает Валтасара. Пророк Даниил превращает пиршественный стол в алтарь. Идолопоклонство склоняется перед всемогущим Богом.

Кальдерон работал и в жанре «драмы чести». Наиболее значимые произведения этой группы — «Стойкий принц» («El príncipe constante», 1628), «Врач своей чести» («El médico de su honra», около 1633–1635), «Саламейский алькальд» («El alcalde de Zalamea», около 1645). Кальдерон развивает мотив чести как высшей ценности для испанца, представленной в национальной испанской драме (пьесы Лопе де Вега, Гильена де Кастро, Аларкона, Тирсо де Молина и др.). Немецкие романтики нарекли Кальдерона «поэтом чести». Отточенная техника драматической интриги присутствует в комедиях Кальдерона, самый яркий пример — «Дама-Привидение» («La dama duende», 1629, опублик. в 1636 г.).

Кальдерон скончался в Мадриде в почете, но в бедности.

Немецкие романтики начиная с братьев А. В. и Ф. Шлегелей утвердили представление о Кальдероне как «католическом Шекспире», при этом ставя Кальдерона даже выше английского драматурга в плане актуальности для современной литературы. Так, Ф. Шлегель в «Истории древней и новой литературы» писал: «Не в равной степени можно у нас применять

внешнюю форму испанцев, которую надлежит тщательно различать от формы внутренней, ибо сия последняя, по господствующему в ней развитию более лирическому, бесспорно подходит к нам ближе, чем сжатость Шекспира, более эпико-историческая. Многоцветную полноту образов и картин, рождаемых плодovитой фантазией Юга, которая составляет особенную отличительность внешней формы и поэтического языка испанской трагедии, можно признать прекрасною там, где такое изобилие природно: переимчивости же искусства она не дается». А. В. Шлегель в «Курсе драматической литературы» утверждал, что в драмах Кальдерона и в меньшей степени в пьесах Шекспира сосуществуют и взаимообогащают друг друга два элемента: народный и более идеальный, «придворный». Отметим, что обе процитированные работы братьев Шлегелей были в библиотеке А. С. Пушкина.

Сопоставление Шекспира и Кальдерона имеет смысл только в типологическом плане. Но зато в таком ключе обнаруживается много сближений. Н. И. Балашов в статье, помещенной в академическом издании драм Кальдерона (М., 1989) выделял такие общие для двух авторов моменты, как изображение героев-злодеев («макиавеллистов») или появление у Кальдерона своего рода аналога «фальстафовского фона». Есть сближения в создании идеальности женских фигур в поздних драмах Шекспира и в «драмах чести» Кальдерона: «Трагическая закономерность выступает в “драмах чести” Кальдерона (как впоследствии у многих романтиков) сквозь нагромождение случайностей, в драме — роковых и в то же время реальных. Например, жена не может перед вечной разлукой (и будто по ее вине!) не объясниться с ранее любимым ею человеком, а доходящие до мужа сведения о целомудренной сцене прощания трактуются им как доказательства измены. Все сочувствие Кальдерона — не в меньшей степени, чем это было у писателей Возрождения, — на стороне женщины, которая в этих драмах у него более цельно ангелоподобна, чем у Лопе или Шекспира, хотя не наделена такой жизненной пластичностью, как идеальные героини “Цимбелина”, “Зимней сказки”, “Бури”. Зато Кальдерон выделяет еще одно очень важное для испанского зрителя обстоятельство: героиня чиста перед небом. Это единственная щелочка, сквозь которую в “драмы чести”, в драмы “без бога”, проникает тонкий луч нравственного света, как его понимали современники Кальдерона». В «Волшебном маге» (или, как предлагает переводить название этой пьесы Кальдерона Н. И. Балашов, в «Необычайном маге») обнаруживается общность художественных решений с шекспировской «Бурей». Помимо типологического может быть осуществлено тезаурусное сближение Шекспира и Кальдерона, которое выражается в отнесении этих писателей к константам мировой и отечественной культуры, их высшим ценностям.

В России Кальдерон известен с XVIII в. (в том числе вольное переложение семи первых сцен комедии Кальдерона «Спрятанный кабальеро», сделанное Екатериной II с французского или немецкого перевода). В XIX в. Кальдерона переводили П. В. Киреевский («Трудно стеречь дом о двух дверях», д. 1, 1828), актер В. А. Каратыгин («Врач своей чести» с немецкого переюда для своего бенефиса в 1831 г., под названием «Кровавая рука»), К. И. Тимковский («Жизнь есть сон», «Саламейский алькальд», с испанского подлинника, 1843), С. В. Костарев, Н. П. Греков, С. А. Юрьев. В русской литературе сближение Кальдерона и Шекспира осуществил А. С. Пушкин в статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”»: «Со всем тем, Кальдерон, Шексп.[ир] и Расин стоят на высоте недостигаемой — и их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов». Для того чтобы читать и переводить Кальдерона выучил испанский язык А. Н. Островский, сохранились фрагменты его переводов комедии «Дом с двумя выходами трудно стеречь» и драмы «Поклонение кресту» под названием «Вера в крест». В советское время появились блестящие переводы Т. Щепкиной-Куперник («Дама-невидимка», «Дама сердца прежде всего»), Б. Пастернака («Стойкий принц»), Ю. Корнеева («Врач своей чести»), М. Донского («По секрету — вслух») и др. Наиболее значим в освоении русской культурой наследия Кальдерона перевод 10 его драм, осуществленный К. Д. Бальмонтом в начале XX в. (оконч. 1919, опубли. частично в 1900–1912 гг., полностью в 1989 г.). Из постановок особо значимы работы реж. В. Э. Мейерхольда («Поклонение кресту», 1910; «Стойкий принц», 1915) и А. Я. Таирова («Жизнь есть сон», 1914). Кальдерон переведен на многие языки мира (в том числе на немецкий — А. В. Шлегелем, на польский — Ю. Словацким), его пьесы продолжают ставиться во многих странах. Среди наиболее значительных исследователей творчества Кальдерона — М. Менендес-и-Пелайо, Н. И. Балашов.

Соч.: Obras completas : V. 1–3. Madrid, 1959; в рус. пер. — Пьесы : в 2 т. М., 1961; Драмы : в 2 кн. / пер. К. Д. Бальмонта; ст. Н. И. Балашова и др. М., 1989.

Лит.: Балашов Н. И. Религиозно-философская драма Кальдерона и идейные основы барокко в Испании // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969; Iberica: Кальдерон и мировая культура. Л., 1980; Штейн А. Л. Литература испанского барокко. М., 1983; Соколова Н. Кальдерон // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003. Menéndez y Pelayo M. Calderón y su teatro. Madrid, 1910; Critical essays on the theatre of Calderón. N. Y., 1965; Durán M., Gonsáles Echeverría R. Calderón y la crítica : V. 1–2. Madrid, 1976.

[ИИЛ] [НРЭ]

КАМИЛЛ (Camillus) **Марк Фурний** (446 до н. э., Рим, Римская империя — 365 г. до н. э., Рим, Римская империя) — римский патриций,

полководец, прославившийся в битвах с эквами и вольсками, за восстановление Рима, разгромленного в 387 г. до н. э., был удостоен титула «второго основателя Рима». Упоминается в черновиках «Домика в Коломне»: «А русские Камиллы, Анибалы / Вперед идут».

[Пушкин]

КАМОЭНС, Камоинш (Camões) Луиш ди (12.1524 или 01.1525, Лиссабон, Португалия <?> — 10.06.1580, Лиссабон, Португалия) — португальский поэт, крупнейший представитель португальской литературы эпохи Возрождения. Сын дворянина, родился, вероятно, в Лиссабоне. Отец умер, когда мальчику было 8 лет. В 1537–1542 гг. Камозэнс предположительно учился в университете в Коимбре. Вернувшись в Лиссабон, начал свою литературную деятельность. Во второй половине 1540-х годов по неизвестной причине покинул родной город, прожив несколько лет, как предполагают, в имении некоего знатного друга, в 1549–1551 гг. участвовал в военных действиях в Марокко, где в одном из сражений утратил правый глаз. В 1553 г. был приговорен к смерти за дуэль с дворянином, которому он нанес рану, но помилован и выслан простым солдатом в Индию. Служа в Гоа, затем в Макао, Камозэнс принимал участие в морских экспедициях и в то же время писал свои лирические произведения, эпическую поэму о плавании в Индию своего знаменитого предка Васко да Гама «Лузиады» (работа над поэмой велась в 1550–1560-е годы). Почти готовая поэма едва не погибла вместе с автором во время кораблекрушения в устье реки Меконг в Камбодже. В 1567 г. Камозэнс решил вернуться в Лиссабон, но по дороге на два года задержался в Мозамбике, где испытал нищету и голод. Тем не менее, в Мозамбике он подготовил к печати собрание своих лирических произведений (опубл. посмертно, в 1595 г.; если при жизни Камозэнса было опубликовано только 2 или 3 сонета, то в этом издании их более 300, хотя ученые ведут спор о том, все ли они написаны Камозэнсу). В 1570 г. Камозэнс вернулся в Лиссабон, привезя с собой завершенную поэму «Лузиады». Она была опубликована в 1572 г. Португальский король Себастиан, под впечатлением от поэмы, выделил Камозэнсу небольшую пенсию «за талант, проявившийся в книге, посвященной событиям в Индии» и за саму службу поэта в Индии. Гибель этого короля в 1578 г. на марроканской земле в битве с мусульманами ослабила Португалию. Последние годы жизни поэта прошли в Лиссабоне. В год его смерти Португалия утратила национальную независимость и вплоть до 1640 г. была под властью Испании.

Среди крупнейших достижений Камозэнс — его сонеты, исполненные ренессансной монументальности, всеохватности, трагизма, поиска гармонии. В них ощущается влияние неоплатонизма. Лейтмотив сонетов — не-

счастливая любовь. Камозэнс писал стихи и в других жанрах — октавы (например, «Октавы о несправедливом устройстве мира, посвященные дону Антонио де Норонья»), эклоги (например, «Два фавна»), оды (например, ода «Спокойным, ясным днем») и др. Камозэнс печалится из-за всеислия времени, стирающего дорогие черты прошедшего, противопоставляет недобрым переменам идеализированные воспоминания и жизнь на лоне природы.

Поэма «Вавилон и Сион», которую считают вторым по значимости произведением Камозэнса, написана с использованием редондилы — традиционного португальского и испанского стиха с 8-сложным размером.

Камозэнсу принадлежат также писавшиеся в 1540-х годах комедии «Филодемо», «Комедия об Амфитрионах» (обе опубл. в 1587 г.), «Царь Селевк» (опубл. в 1645 г.) в духе Возрождения.

Эпическая поэма «Лузиады» признана крупнейшим произведением португальской литературы. Название связано с мифологическим образом Луза, от которого, по преданию, ведут род португальцы. Поэма написана октавами (восьмистрочными строками с рифмовкой abababcc), разделена на 10 песен. Традиционно поэт начинает с обращения к музам за вдохновением («дайте слог мне пламенный и звучный»), чтобы воспеть свою любовь к родине («как родина моя, она бессмертна») через прославление величайшего подвига, совершенного Васко да Гама. В поэме, наподобие поэм Гомера, два плана: жизненный план — повествование о плавании португальцев в Индию, трудностях, бурях, сражениях, которые они испытывали; божественный план — борьба олимпийских богов, развернувшаяся вокруг плавания Васко да Гама. Против португальцев действует Вахх, покровитель Индии, подбивающий мусульман на уничтожение пришельцев. На стороне португальцев — прекрасная Венера, опирающаяся на помощь Юпитера. Поэма заканчивается призывом к королю Себастиану продолжить дело славных предков: «Раз Александр в вас новый воскресает, / Пусть зависти к Ахиллу он не знает».

Высшие оценки поэмы Камозэнса прозвучали не только на его родине, но и из уст Тассо, Сервантеса, Лопе де Вега, Вольтера, Монтескье, Ф. Шлегеля, Байрона, Гюго. В Португалии Камозэнс считается непревзойденным поэтом, день его памяти 10 июня является национальным праздником.

В России о поэме Камозэнса высоко отзывались М. В. Ломоносов, В. К. Тредиаковский, А. П. Сумароков, в 1788 г. вышел прозаический перевод поэмы, осуществленный А. Дмитриевым с французского перевода Ла Гарпа. Камозэнс не раз упоминается А. С. Пушкиным как классик мировой литературы (в частности, в «Сонете», 1830: «Им [сонетом] скорбную мысль Камозэнс облекал»). В. А. Жуковский в 1839 г. написал поэму «Ка-

моэнс» (вольный перевод из Ф. Хальма). В 1897 г. А. Н. Чудинов заново перевел поэму Камознса, но снова прозой и по французскому переводу. Первый полный стихотворный перевод «Лузиад» был осуществлен О. Овчаренко (опубл. 1988).

Соч.: Obras completas : V. 1–5. Lisboa, 1968–1972; Os lusiadas. Lisboa, 2008; в рус. пер. — Сонеты. М., 1964; Лирика. М., 1980; Лузиады. Сонеты. М., 1988.

Лит.: Тертерян И. А. Литература второй половины XVI в. Камознс // История всемирной литературы : в 9 т. М., 1985. Т. 3; Овчаренко О. Луис Важ де Камознс — поэт португальского народа // Лузиады. Сонеты. М., 1988; Cidade A. Luis de Camões : V. 1–3. Lisboa, 1952–1956; Bismut R. La lirique de Camões. P., 1970; Storck W. Vida e Obras de Luis de Camões. Lisboa, 1980.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [НРЭ]

КАМЮ (Camus) **Альбер** (7.11.1913, Мондови, ныне Дреан, Алжир — 4.01.1960, Вильблевен, Франция) — французский писатель, философ, журналист. Родился в Алжире (деп. Константина) в семье Люсьена Камю, француза, сельскохозяйственного рабочего, и испанки Катрин Сантес. Первые литературные опыты Камю (эссе «Интуиция», «Желание», «Бред» и др.) опубликованы в журнале Алжирского лица «Юг» в начале 1930-х годов (собраны и переизданы в 1973 г.), а осенью 1932 г. Камю поступил на филфак Алжирского университета. Камю читает философские труды Шопенгауэра, Кьеркегора, Шпенглера, произведения Достоевского, пишет эссе «Диалог Бога со своей душой», «Искусство как причастие» и др., стихотворную «Поэму о Средиземном море». Осенью 1934 г. Камю, увлекшись радикализмом, вступает в компартию, в его эссе «Голоса бедного квартала» (1934) говорится о бедственном положении жителей Белькура. Окончив в 1935 г. университет и став лиценциатом по литературе и философии, Камю организовал передвижной «Театр Труда», где выступил как актер, режиссер и драматург (в частности, обработал для сцены трактат А. Жида «Возвращение блудного сына»). Начал работать над сборником философских эссе «Миф о Сизифе» и романом «Счастливая смерть» (опубл. посмертно, в 1971). Пребывание в компартии оказалось недолгим, в ноябре 1937 г. Камю из нее вышел. Он создает театр «Экип» (закрылся в связи с началом войны), публикует сборники эссе «Изнанка и лицо» (1937), «Брачный пир» (1938), работает в левой газете «Альже републикен» («Республиканский Алжир»).

«Посторонний». В связи с началом второй мировой войны закрылся театр «Экип». Камю отказывают в призыве на фронт по состоянию здоровья. В мае 1940 г., за несколько дней до оккупации Парижа фашистами, Камю заканчивает рукопись романа «Посторонний» («L'Étranger»). Писатель выбирает форму притчи и вырабатывает особый стиль, который Ролан Барт определил как «нулевой градус письма».

Замысел романа возник в 1937 г. В «Записных книжках» Камю, относящихся к апрелю 1937 г., определена тема будущего романа: «Рассказ: человек, который не хочет оправдываться. Он предпочитает то представление, которое сложилось о нем у окружающих. Он умирает, довольствуясь сознанием своей правоты. Тщетность этого утешения». В августе 1937 г. складывается план романа, который включает три части: в первой — его прежняя жизнь, во второй — игра, в третьей — отказ от компромисса и истина в природе. В декабре 1938 г. в «Записных книжках» Камю есть первые строчки романа в том виде, в каком они войдут в его окончательный текст: «Сегодня умерла мама. Или, может быть, вчера, не знаю. Я получил телеграмму из богдельни: «Мать скончалась...» и т. д. Однако сходные сюжетные ситуации, имена персонажей, отдельные детали встречаются уже в первом крупном романе Камю «Счастливая смерть». Близость основных тем и мотивов этого произведения пафосу «Постороннего» несомненна. Многие отрывки целиком и дословно были перенесены Камю из «Счастливой смерти» в роман «Посторонний».

«Посторонний» вышел в свет в июле 1942 г. в парижском издательстве «Галлимар» и имел огромный успех. Роман получил высокую оценку критики. Показателен в этом отношении несколько преувеличенно восторженный отзыв о романе известного французского критика Г. Пикона: «Если бы через несколько веков осталась только эта короткая повесть как свидетельство о современном человеке, то ее было бы достаточно, как достаточно прочесть «Рене» Шатобриана, чтобы познакомиться с человеком эпохи романтизма».

В черновиках Камю встречаются различные варианты названий романа: «Счастливый человек», «Обыкновенный человек», «Безразличный». Название, на котором остановил свой выбор Камю, может быть переведено как «чужой», «чужак», «инородный», «посторонний». Многозначительны имена некоторых героев: так, например, фамилия Мерсо (Meursault) как бы состоит из двух слов — «смерть» и «солнце»; имя Селест (Celeste) в переводе с французского языка означает «небесный». В числе прототипов главного героя романа, мелкого служащего Мерсо, французские исследователи называют некоего Совера Гальеро, знакомого Камю, художника, который однажды рассказал ему, как, похоронив мать, он отправился в кино; Пьера Галендо, друга Камю, с которым на пляже произошла история, сходная с той, которую описывает Камю в «Постороннем»; прототипом Мари считают сестру Пьера Галендо — Кристиан. Вместе с тем герой романа Мерсо — обобщенный образ, представляющий экзистенциалистский вариант «естественного человека» Ж.-Ж. Руссо. Разорвав внутренние связи с обществом, Мерсо живет, повинаясь инстинктам. Почти бессознательно он убивает человека. Во второй части

романа история Мерсо предстает как бы в кривом зеркале по ходу судебного разбирательства. Мерсо судят, по существу, не за убийство, а за попытку пренебречь условными формами отношений между людьми, принятыми в обществе, за нарушение правил игры. Камю ставит своего героя в типичную для экзистенциалистов «пограничную ситуацию», т. е. в ситуацию выбора перед лицом смерти, когда, согласно экзистенциалистской философии, наступает прозрение. Мерсо выбирает свободу знать, что мир абсурден. Отказавшись пойти на компромисс, Мерсо принимает смерть.

Друг и учитель Камю писатель Жан Гренье в своем письме к автору «Постороннего» от 19 апреля 1941 г. отмечал влияние Ф. Кафки на стилистику романа. А. Камю отвечал в письме к Ж. Гренье от 5 мая 1941 г., что он «учился у Кафки духу, но не стилю». Между тем при очевидном различии стилей Ф. Кафки и Камю оба они тяготели к притчевым формам жанрового мышления, для обоих характерна лаконичность языковой формы при философской глубине содержания.

«Калигула». Параллельно Камю работает над пьесой «Калигула». Первое упоминание имени Калигулы встречается на страницах «Записных книжек» А. Камю в январе 1937 г.: «Калигула, или Смысл смерти. 4 акта». В январе 1939 г. Камю завершил первую редакцию драмы «Калигула» («Caligula»), самого значительного из его драматургических произведений. Историю о кровавом тиране римском императоре Калигуле (12–41 гг. н. э.), который отличался чрезвычайной жестокостью и властолюбием, что вызывало недовольство сената и преторианцев, убивших его, писатель превратил в рассказ о носителе метафизического бунта. Камю писал о драме: «“Калигула” — это история верховного самоубийства. История, которая в высшей степени трагична и человечна. Из верности самому себе, неверный по отношению к ближним, Калигула соглашается умереть, поняв, что никто не может спастись в одиночку и что нельзя быть свободным против других людей». Потеряв любимую женщину, молодой император Калигула открывает простую истину: «Люди умирают, и они несчастны». Калигулу раздражает успокоительная ложь, которая его окружает. Он стремится к абсолюту, хочет «жить по правде». Но абсолют недостижим, как недостижима луна, которую хочет заполучить герой. Император хочет изменить существующий порядок бытия. Его власть и свобода беспредельны. Открытие абсурдности жизни превращает доброго и созерцательного Калигулу в жестокого тирана, убивающего своих подданных. В финале пьесы Калигула терпит поражение. Осознав свою неправоту, он обрекает себя на смерть. «Если правда Калигулы — в его бунте, то его ошибка — в отрицании людей. Нельзя все разрушить, не разрушив самого себя», — писал Камю.

Непосредственным историческим источником сюжета является сочинение римского историка и писателя I в. н. э. Светония «О жизни двенадцати цезарей». По свидетельству Кристиан Галендо, «...В 1937 г. Камю читал «Калигулу» Светония. Он был очарован этой личностью. Он постоянно говорил о нем и главным образом его «играл». Существует несколько редакций пьесы, сравнительный анализ которых позволяет проследить развитие замысла А. Камю, сделать вывод о сложности и противоречивости авторского отношения к герою, его философии. В первой редакции пьеса называлась «Калигула, или Игрок» и состояла из трех актов, имевших следующие названия: «Отчаяние Калигулы», «Игра Калигулы», «Смерть Калигулы». Публикации пьесы помешало начало второй мировой войны. В разгар войны, в 1941 г. Камю снова возвращается к пьесе и создает ее вторую редакцию. В ней пьеса открывается эпиграфом: «Нужно быть экономом или Цезарем. Калигула». Вторая редакция дополнена актом «Божество Калигулы», который стал третьим актом пьесы, а также замечаниями автора по поводу декораций и примечаниями: «Декорации. Не имеют большого значения. Все допустимо, кроме «римского» стиля. Действие первого, третьего и четвертого актов происходит в зале императорского дворца. Необходимы зеркало (величиной в человеческий рост), гонг и кресло-лежанка. Действие второго акта происходит в трапезной Хереи. Примечание 1. Калигула очень молодой человек. Он не столь некрасив, как обычно думают. Примечание 2. Кроме «фантазий» Калигулы, ничто не претендует на историческую точность. Его слова подлинны, их использование — нет». В качестве примера, подтверждающего эту мысль А. Камю, можно привести предсмертные слова Калигулы: «Я еще жив!» Это — подлинные слова исторического Калигулы, но в пьесе происходит как бы приращение к ним смысла, они приобретают философское и предостерегающее звучание: смерть тирана не означает еще смерти его «идеи».

Кроме этих двух вариантов пьесы существуют еще варианты 1944 и 1947 г. Пьеса была опубликована в 1944 г. Премьера «Калигулы» состоялась 25 сентября 1945 г. в парижском театре Эберто (постановка Поля Эттли). Роль Калигулы исполнял Жерар Филип. Образ Калигулы вызвал у зрителей закономерные ассоциации с Гитлером, хотя, как справедливо отмечают исследователи творчества А. Камю, при написании текста Камю был далек от замысла создать пьесу с историческим ключом, в метафизическом истолковании Камю конфликт оторвался от реальной почвы.

Пьесу «Калигула» правомерно относить к жанру трагедии, какой она предстала в литературе XX в.

«Миф о Сизифе». В феврале 1941 г. Камю окончил «Миф о Сизифе» («Le Mythe de Sisyphe»), сборник эссе, завершающий трилогию об аб-

сурде (начатую «Калигулой» и «Посторонним»). Он впервые был опубликован в 1942 г. в парижском издательстве «Галлимар» при содействии крупных французских писателей А. Мальро и Р. Мартен дю Гара. «Миф о Сизифе» среди произведений Камю «периода абсурда» занимает особое место: в философских эссе сформулированы идеи и суждения французского писателя, ставшие для него путеводной нитью в лабиринтах художественных образов (не случайно «Миф о Сизифе» многими рассматривается как ключ к художественному творчеству Камю). Эссе как будто очищены от истории, от событийности, от реалий общественной жизни. По тексту непросто представить себе, что начинавший писать «Миф...» в 23-летнем возрасте Камю за четыре года работы над книгой испытал повороты судьбы, прошел через переоценку ценностей, наконец, пережил национальную катастрофу Франции. Самая активная фаза в рождении «Мифа...» приходится на время, когда гитлеровские войска, обойдя с севера «линию Мажино», победным маршем прошли по французской земле и уже через месяц диктовали правительству А. Пэтена унизительные условия перемирия в том же самом Компьенском лесу и в том же самом салон-вагоне, в котором в 1918 г. Франция и ее союзники диктовали условия перемирия разгромленной в первой мировой войне Германии. Для Камю это месяцы эвакуации — сначала в Клермон-Ферран, а в сентябре 1940 г. — в Лион, город за чертой оккупационной зоны. Женитьба, переезд в Марсель, а потом через море, в Оран, все дальше и дальше от гибнущей Франции, завершение «Мифа о Сизифе» — таковы события трех месяцев жизни Камю с декабря 1940 по февраль 1941 г. А еще несколько месяцев спустя Камю активно включается в ряды участников французского Сопротивления.

Все это скрыто от читателя, которому автор излагает свои представления об «абсурдном рассуждении», «абсурдном человеке», «абсурдном творчестве». Между тем кажущаяся ныне очевидной внеисторичность эссе не была таковой для тех, кто читал их в 1942 г. и находит опору для своего нравственного и политического выбора в пользу Сопротивления. В эссе «Абсурдная свобода» содержатся наиболее выразительные свидетельства этому: «На каком-то этапе своего пути абсурдный человек должен проявить настойчивость... Бунт есть уверенность в подавляющей силе судьбы, но без смирения, обычно ее сопровождающего... Этот бунт придает цену жизни... Абсурд рассеял мои иллюзии: завтрашнего дня нет. И отныне это стало основанием моей свободы». «Эссе об абсурде» оказывали в годы войны очищающее воздействие, стали одним из духовных источников движения Сопротивления.

Как философское рассуждение (не трактат, не система, а именно эссе — мыслительный «опыт») «Миф о Сизифе» сконцентрирован на несколь-

ких болевых точек человеческого сознания: абсурд, самоубийство, надежда, ностальгия... Это и есть ключевые слова созданного писателем произведения.

Абсурд. Собственно, абсурд — общий фон и точка зрения на ряд встающих перед каждым человеком глобальных вопросов существования, это и причина, это и метод, это и итог рассуждения. В тексте характеристики абсурда таковы: «...Бунт плоти и есть абсурд», «Абсурд есть раскол», «Абсурд имеет смысл, когда с ним не соглашаются», «Абсурд — это ясный разум, осознающий свои пределы», «Абсурд не освобождает, он привязывает. Абсурд не есть дозволение каких угодно действий» и т. д. Но сам автор предупреждает от каких-либо выводов относительно абсурда как философской системы: на первой же странице он подчеркивает, что в эссе «речь пойдет о чувстве абсурда., о чувстве, а не о философии абсурда, собственно говоря, нашему времени не известной», а далее комментирует одно из приведенных суждений: «Речь идет не об определении, а о перечислении тех чувств, что приводят к абсурду. Завершив перечисление, мы тем самым еще не исчерпали абсурда».

«Вселенная абсурда» выступает как конечная цель постижения, но не в онтологическом, а в аксиологическом смысле: установка сознания «высвечивает в мире этот неумолимый лик». Аксиологически нацелена, следовательно, и трактовка всех составляющих абсурдного человека в абсурдном мире. Это немаловажное наблюдение, позволяющее понять ход размышлений Камю — и прежде всего по вопросу, который стал для него ключевым — «абсурд и самоубийство».

Проблема самоубийства. «Есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема — проблема самоубийства», — утверждает мыслитель. Пробным камнем для «абсурдного человека» Камю стали «самоубийцы» Достоевского. Французский писатель феномен самоубийства возводит в сущность абсурдного человека в абсурдном мире.

Достоевский предоставлял молодому эссеисту широчайшее поле для экзерсисов в области абсурда и различных вариантов философствования самоубийц. Камю избрал Кириллова и «логического самоубийцу» из «Дневника писателя». Достоевский мешает «чистоте» абсурда, столь важной для Камю. Опираясь на «узкую», так сказать, идею, что большинство самоубийц «покончили с собой из-за одной и той же духовной болезни — от отсутствия высшей цели существования в душе их», Достоевский не только не уходит от разнообразия реальных ситуаций, но, напротив, срывает с них покровы видимой беспричинности, видимого эпатажа, видимого абсурда. У Камю, казалось бы, исходная установка на признание абсурдности мира и человека не требует осмотрительности в выборе ситуаций и фактов. Но Камю дважды избегает встречи с ними:

ситуации из жизни он попросту не допускает до своего размышления, ситуации же, известные ему из литературы, сортирует и опирается лишь на некоторые, особым образом препарированные.

Эссе «Кириллов». Это препарирование осуществляется Камю путем изъятия существенных черт, вне которых ясность сложности обращается в неясность простоты. Особенно очевидна эта процедура в эссе «Кириллов», входящем в «Миф о Сизифе». Взяв для анализа образ Кириллова из романа Достоевского «Бесы», Камю представляет его самоубийство как высшее воплощение абсурда. Но смысл Кириллова, суть его самоубийственной логики решительно меняется: для Достоевского это русский тип самоубийства. Вопросы о национальном характере — и в связи с проблемой самоубийства, и в целом в связи с абсурдным чувством — у Камю вовсе не возникает. Его самоубийца существует в координатах «*reductio ad absurdum*», разве что приведение к нелепости не становится, как это принято в логике, приемом опровержения («тезис ложен, поскольку ложны следствия из него»). Напротив, в доказательстве от абсурда он черпает составные части своего метода и, среди прочего, замечает: «Первым, и по сути дела единственным, условием моего исследования является сохранение того, что меня уничтожает, последовательное соблюдение всего того, что я считаю сущностью абсурда». Не эта ли самодостаточность «я» во взаимоотношениях с абсурдом так ослабляет абсурдистскую философию, что она прячется от абсурдных явлений. Ни с какой стороны, например, не удастся в терминах Камю представить такое наблюдение из «Дневника писателя» Достоевского: «В нашем самоубийце даже и тени подозрения не бывает о том, что он называется я и есть существо бессмертное. Он даже как будто никогда не слышал о том ровно ничего. И, однако, он вовсе не атеист. Вспомните прежних атеистов: утратив веру в одно, они тотчас же начинали страстно веровать в другое... У наших — полное *tabula rasa*, просто нет денег, чтобы нанять любовницу, и больше ничего».

Конструкция человека. «Человеку предоставлен мир, он — единственный его властелин», — провозглашает Камю. Он осознал человека центром своей концепции. Но в конечном итоге ориентация на человеческое «я» оказывается у Камю формальной точкой отсчета. Он человека конструирует. Это становится очевидным на примере фигуры самоубийцы, особенно при сравнении с подходом Достоевского. Камю «своего» самоубийцу не жалко — а Достоевскому жалко, и в этом пропасть между двумя мыслителями. Достоевский пишет в «Дневнике писателя» о самоубийстве Писаревой: «И умерла бедная девушка. Я не вою над тобой, бедная, но дай хоть пожалеть о тебе, позволь это...», о самоубийстве Е. Герцен: «К такому состоянию духа надо относиться человеколюбивее. Стра-

дание тут очевидное, и умерла она непременно от духовной тоски и много мучившись»; в связи с письмами и записками самоубийств, показанных ему выдающимся юристом А. Ф. Кони: «Помню две строчки пятнадцатилетней девочки, помню тоже каракули карандашом, писанные в ехавшей карете, в которой тут же и застрелился самоубийца, не доехав куда везли его... Во всяком случае к этим фактам надо относиться человеколюбивее и отнюдь не так высокомерно. В фактах этих, может быть, мы и сами все виноваты...»

У Камю: «Итогом поисков абсурдного ума оказываются не правила этики, а живые примеры, доносящие до нас дыхание человеческих жизней. Таковы приводимые нами далее образы — они придадут абсурдному рассуждению конкретность и теплоту». Но никакой реальной жизни далее не возникает, ибо образы опять же не из жизни: Дон Жуан, Актер, Победитель — это вновь маски, вновь функции, вновь идеи.

Достоевский видит «своих» самоубийц, и в его душу входит смятение и сострадание. Камю их конструирует по законам абсурда. По этим законам конструируется и в целом человеческое существование, в котором скука, толкающая в петлю, «приносит благо», поскольку пробуждает сознание; в котором «бунт есть постоянная данность человека самому себе»; в котором для человека «существует ответственность, но не существует вины».

В своей конструкции человека Камю ближе стоит к М. Бакунину и М. Штирнеру, чем к экзистенциалистам (например, М. Хайдеггеру). Его абсурдный человек скорее — анархистствующий человек. Бунт «Я» у Камю именно штирнеровского толка: это вызов, который бросает миру одинокая и слабая личность (У Штирнера: «Для меня нет ничего выше меня»; «Я образую собственную категорию без нормы, без закона, без образца»). Не потому ли мрачный фон первых страниц «Мифа» (постановка проблемы) неожиданно преобразуется в энергичное признание самоубийства «ошибкой», когда появляется мотив «абсурдной свободы». «В мире, который окружает, задевает, подталкивает меня, я могу отрицать все, кроме этого хаоса, этого царственного случая, этого божественного равновесия, рождающегося из анархии», — утверждает теперь (при новых допущениях) Камю и с обескураживающей легкостью находит смысл жизни, не ища его, в своей прежней конструкции: «Ранее речь шла о знании; должна ли жизнь иметь смысл, чтобы ее стоило прожить. Сейчас же, напротив, кажется, что чем меньше в ней смысла, тем больше оснований, чтобы ее прожить. Пережить испытание судьбой — значит полностью прожить жизнь... Тема перманентной революции переносится... в индивидуальный опыт. Жить — значит пробуждать к жизни абсурд». Созерцательность «Мифа» мгновенно уничтожена, и именно этот поворот оказался столь

важным для интеллектуального читателя-француза, ступившего на путь Сопротивления в годы войны.

В 1943 г. Камю пишет антифашистские первое и второе «Письма к немецкому другу», печатается в подпольной газете «Комба» («Борьба»), с 1944 г. гл. редактор этой газеты (работал в газете до 1947 г.).

«Чума». «Чума» («La Peste») — самое крупное из прозаических произведений Камю. Работу над романом писатель начал в 1941 г. Первая редакция «Чумы» относится к 1943 г. В окончательную редакцию 1946 г. были внесены значительные изменения. Роман был опубликован в июне 1947 г. В том же году произведение было отмечено премией критики. Французский критик Г. Пикон писал в 1949 г.: «В этом стройном произведении, столь безмятежном на вид, звучит много различных голосов. В нем уживаются одновременно абсурд и бунт, безразличие и страсть, холодность и восторженность, отвлеченность и чувственность, ощущение вечного и сиюминутного... Но Камю слишком часто сочиняет».

Повествование в романе строится как хроника, которую ведет Бернар Риё, одновременно и рассказчик, и главное действующее лицо. Это не посторонний, а активный участник событий, врач, который бросается на борьбу со всесильной чумой, эпидемия которой поразила Оран и почти привела к гибели этот город, отделенный от остального мира карантинными заграждениями. Чума неожиданно приходит и потом также неожиданно уходит. Это символ мирового Зла, неистребимого, алогичного, которому писатель противопоставляет стоическую позицию лишенных надежды, но исполняющих свой долг людей.

Одним из основных источников романа является эссе А. Арто «Театр и чума», в котором автор выступал апологетом сюрреализма и видел задачу театра в том, чтобы, разрушая внешнюю респектабельность общественных установлений, высвободить инстинкты, обычно подавляемые правилами человеческого общежития.

Траговка «Чумы» в романе Камю приобретает более актуальное и конкретно-историческое звучание. Как отмечал писатель, «явное содержание «Чумы» — борьба европейского Сопротивления против фашизма». В романе присутствует и скрытый абстрактно-символический пласт, который позволяет толковать «Чуму» как роман-притчу о человеческом существовании вообще. В «Чуме» Камю развивает экзистенциалистские мотивы своих предшествующих произведений: абсурдность бытия, свобода человека, его выбор перед лицом смерти — и приходит к выводу, что «есть больше оснований восхищаться людьми, чем презирать их».

Роман относят к «периоду бунта» в творчестве Камю, завершающемуся сборником эссе «Бунтующий человек» (1951), где бунт выступает уже не как демонстрация индивидуализма, а как долг солидарности: «В бунте

человек соединяется с другими людьми, и с этой точки зрения человеческая солидарность является метафизической». В 1952 г. в ответ на их критику «Бунтующего человека» Камю разорвал отношения с Ж.-П. Сартром, с которым был дружен многие годы, и его последователями. В этот период большое внимание уделял драматургии: пьесы «Недоразумение» (пост. 1944), «Праведные» (пост. в 1949 г.).

«Падение». Повесть «Падение» («La Chute») — произведение позднего Камю, отразившее существенные особенности его творческой эволюции: переход от нигилизма периода абсурда через период бунта к гуманистической критике тщеславного индивидуализма в его обретших приемлемую для общества формы. Повесть была опубликована в 1956 г. В «Записных книжках» Камю за 1953 г. есть следующая запись: «Позорный столб. Нужно наказать его. Нужно наказать его за скверную манеру казаться порядочным, не будучи таковым. Главный герой — Неспособный любить. Он принуждает себя к этому и т. д.» — это первое изложение замысла повести.

Сюжет построен как раскрытие героем — представителем целого поколения, освоившего плоды современной цивилизации, — своего сохраняемого в тайне даже от себя изъяна: неспособности любить. Герой произведения и одновременно рассказчик, парижский адвокат, упивающийся своим гуманизмом, любовью к людям, самоотверженностью, случайно, проходя по мосту Искусств, слышит смех. Камю так описывает это роковое событие, перевернувшее всю жизнь, все представления героя: «Я нарочно пошел по мосту Искусств, совсем пустынному в этот час, и, остановившись, перегнулся через перила: мне хотелось посмотреть на реку, еле видневшуюся в густеющих сумерках. Остановился я напротив статуи Генриха IV, как раз над островом. Во мне росло и ширилось чувство собственной силы и, я сказал бы, завершенности. Я выпрямился и хотел было закурить сигарету, как это бывает в минуту удовлетворения, как вдруг за моей спиной раздался смех. Я в изумлении оглянулся — никого. Я подошел к причалу — ни баржи, ни лодки. Вернулся на старое место — к острову — и снова услышал у себя за спиной смех, только немного дальше, как будто он спускался вниз по реке. Я замер неподвижно. Смех звучал тише, но я еще явственно слышал его позади себя. Откуда он шел? Ниоткуда. Разве только из воды. Я чувствовал, как колотится у меня сердце. Заметьте, пожалуйста, в этом смехе не было ничего таинственного — такой славный, естественный, почти дружеский смех, который все ставит на свои места. Да, впрочем, он вскоре прекратился, я ничего больше не слышал. Я пошел по набережным, свернул на улицу Дофины, купил совсем не нужные мне сигареты. Я был ошеломлен, я тяжело дышал. Вечером я позвонил приятелю, его не оказалось дома. Хотел пойти

куда-нибудь и вдруг услышал смех под своими окнами. Я отворил окно. Действительно, на тротуаре смеялись: какие-то молодые люди весело хохотали, прощаясь друг с другом. Пожав плечами, я затворил окно, меня ждала папка с материалами по делу, которое я вел. Я пошел в ванную, выпил стакан воды. Увидел в зеркале свое лицо, оно улыбалось, но улыбка показалась мне какой-то фальшивой». Это завязка сюжета повести: услышанный героем смех заставляет его усомниться буквально во всем: в своем альтруизме, который на поверку оказывается страшным эгоизмом, в справедливости, добродетельности, скромности и т. д. Стиль высказываний героя, циничный, ернический, вместе с тем аналитический, никак не похож на «нулевой градус письма» романа «Посторонний» или хроникальный стиль «Чумы», он восходит к стилю «Племянника Рамо» Д. Дидро и стилю высказываний ряда героев Ф. М. Достоевского.

В 1954 г. в «Записных книжках» Камю встречается промежуточный вариант заглавия повести — «Пуританин нашего времени». В этом названии заметна перекличка с романом М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», на что указывал сам Камю: его герой, подобно герою Лермонтова, — это портрет, но не одного человека, а целого поколения. За поколением, описываемым писателем, поколением послевоенного периода, утратившим веру в идеалы, возникает более абстрактный образ «человека вообще». Это подчеркивается некоторыми деталями. «Позвольте представиться: Жан-Батист Клеманс, к вашим услугам», — сообщает о себе рассказчик. Имя и фамилия главного героя повести содержат намек на евангельского Иоанна Крестителя, что подтверждается дальнейшим текстом: «Пальто на мне жиденькое (должно быть, верблюд, с которого настригли шерсть для сукна, страдал паршой и совсем облысел)...» — это намек на верблюжий плащ Иоанна Крестителя. Герой повести называет образованных буржуазных интеллигентов «саддукеями» (наименование одной из политических и религиозных группировок в Иудее II века до н. э. — I века н. э., объединявшей высшее жречество, землевладельческую и служилую знать). Библейские отсылки придают повествованию символическое звучание: за обыденными явлениями современной действительности, попавшими в поле повести, нужно видеть извечную суть человека.

Вскоре после выхода повести, в 1957 г. Камю был удостоен Нобелевской премии по литературе. Андерс Эстерлинг при вручении Камю Нобелевской премии подчеркнул значимость для его творчества экзистенциалистской проблематики: «Философские взгляды Камю родились в остром противоречии между приятием земного существования и осознанием реальности смерти». Речь Камю в Стокгольме на церемонии вручения Нобелевской премии и прочитанная им 14 декабря публичная лекция «Художник и его время» составили так называемые «Шведские

речи» — одно из последних его произведений. Среди поздних публикаций Камю — сборники публицистики «Злободневные заметки» (вып. 1 — 1950; вып. 2 — 1952; вып. 3 — 1958), сборник эссе «Лето» (1954), сборник рассказов «Изгнание и царство» (1957), статья об О. Уайльде «Художник в тюрьме» (1952), выступление по радио с речью «За Достоевского» (1955). Незадолго до смерти Камю, в 1959 г., состоялась премьера сделанной им инсценировки романа Ф. М. Достоевского «Бесы».

4 января 1960 г. Камю, возвращаясь в Париж, погиб в автомобильной катастрофе близ Вильблевена (деп. Йона). Камю остается одним из наиболее признанных и читаемых французских писателей XX в. «Молодой человек жаждет моральных наставлений... И заслуга Камю состоит именно в том, что он удовлетворяет эту потребность», — так определил выдающийся французский писатель Франсуа Мориак общественное значение творчества Камю. Другой крупный деятель французской культуры, литературовед и культуролог Ролан Барт, подчеркнул вклад Камю в исследование интеллектуальных проблем: «...Нет ничего более «значащего», чем попытки, от Камю до Ионеско, поставить смысл под вопрос или же разрушить его». Отмеченный Бартом определенный нигилизм писателя не уничтожает его связи с гуманизмом. Как указывал лауреат Нобелевской премии 1975 г. итальянский поэт Эудженио Монтале: «Нигилизм Камю не исключает надежды, не освобождает человека от решения сложной проблемы: как жить и умереть достойно».

Соч.: Théâtre. Récits. Essais. P., 1962 (Bibl. de la Pléiade); Carnets. Mai 1935 — février 1942. P., 1962; Essais. P., 1965 (Bibl. de la Pléiade); в рус. пер. — Камю А. Сочинения / сост., вступ. ст. Вл. А. Лукова; комм. Вл. А. Лукова, В. П. Трыкова. М.: Прометей, 1989. Избранное. М., 1969, 1990; Избр. произв. М., 1993; Сочинения : в 5 т. Харьков, 1998; Бунтующий человек. М., 1999; Записные книжки. М., 2000.

Лит: Великовский С. Грани «несчастливого сознания»: Театр, проза, философская эссеистика, эстетика А. Камю. М., 1973; Кушкин Е. П. Альбер Камю: Ранние годы. Л., 1982; Шервашидзе В. В. Альбер Камю: Путь к роману «Посторонний». Сухуми, 1989; Фокин С. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. СПб., 1999; Луков Вл. А. Драма Альбера Камю «Калигула» // Зарубежная литература XX века: Практикум / сост. и общ. редакция Н. П. Михальской и Л. В. Дудовой; 4-е изд. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 297–313; Трыков В. П. Камю // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Луков Вл. А. История французской литературы. М., 2008; Barthes R. Degrès zéro de l'écriture. P., 1972; Crochet V. Les mythes dans l'œuvre d'A. Camus. P., 1975; Lottmann H. Albert Camus. P., 1981.

[ИФЛ] [НРЭ] Вл. А. Луков, В. П. Трыков [СФЛ] Вал. А. Луков, Вл. А. Луков [ИФЛ] [СФЛ]

КАНАДА. Литература. Коренные жители Канады индейцы создали богатый фольклор (собран англо-канадскими литераторами, представ-

лен на английском языке в сборнике «Коренные племена Канады», 1956, и др.). Из индейских писателей выделяются поэтесса Полин Джонсон (Текахнонвейк, 1862–1913), получивший мировое признание автор книг о животных Серая Сова (1888–1938). Основная литература развивалась на английском и французском языках, но ряд писателей пользовался своими родными языками — шотландским, исландским, украинским и др.

Канадская литература на английском языке зародилась во второй половине XVIII в. Наиболее крупные представители раннего периода — писательница Френсис Брук (1724–1789), чей роман в письмах «История Эмили Монтегю» (1769) повествовал о быте канадских первопроходцев; редактор газеты «Новошотландец» Дж. Хай (1804–1873), прозаик Т. Халибёртон (1796–1865), в чьем романе «Часовщик, или Рассуждения и поступки Сэма Слика» появился герой, пародировавший не лучшие черты янки, из которого впоследствии сформировался всемирно известный образ «дядюшки Сэма». Литература этого периода часто носит подражательный характер (так, О. Голдсмит подражал своему предку английскому писателю О. Голдсмицу; Дж. Ричардсон — В. Скотту; А. Маклахлан — Р. Бернсу; и т. д.), она региональна, имеет местное значение. Узость регионального мышления стала преодолеваться после 1867 г., когда Канада из английской колонии перешла в статус доминиона: появились общеканадские журналы, литературные общества. Группа романтиков, получивших название «поэты Конфедерации» (Ч. Робертс, 1860–1943; У. Б. Кармен, 1861–1929; Д. К. Скотт, 1862–1947; и др.), воспевала природу и народ своей страны, использовала широкий спектр романтических средств и интонаций от героики до элегических и мистических нот, заставив соотечественников говорить о «золотом веке» английской канадской литературы. Наиболее значительные явления канадской литературы рубежа XIX–XX вв. — творчество Стивена Батлера Ликока (1869–1944), автора около 30 сборников юмористических рассказов, получивших международное признание, и рассказы о животных Эрнеста Сетона-Томпсона (1860–1946). В канадской литературе XX в. сказалось влияние европейской и американской литератур: сложился реализм (Ф. Гров, М. Лаури, Х. Гарнер), в том числе и в форме «литературы потерянного поколения» (М. Кэллехен), модернизм (Л. Дьюдек, Р. Сустер, И. Лейтон), «массовая литература» (С. Росс, К. Холландер). Особую роль в культуре Канады сыграл философ и культуролог Герберт Маршалл Маклюэн (1911–1980), который в «Гуттенберговой галактике» (1962) предрек в свободной, нередко близкой к художественной форме наступление новой эры конца книги и литературы как таковой и замены их электронными средствами коммуникации, радио и телевидением. Книгу М. Маклюэна и по содержанию, и по форме («поп-стиль») можно признать одним из первых симптомов

перехода литературы к постмодернизму. Это, очевидно, наиболее известная в мире канадская книга.

Канадская литература на французском языке развивалась параллельно литературе на английском языке, в основном в Квебеке (поэтому нередко называется квебекской литературой). Ее первые заметные достижения — «История Канады с момента ее открытия до наших дней» (4 т., 1845–1856) Франсуа Ксавье Гарно (1809–1866), поэзия испытавшего влияние этого монументального труда романтика Октав Жозеф Кремази (1827–1879), которого считают первым национальным поэтом, поэзия сложившейся в 1860-е годы т. н. патриотической школы Квебека, обратившейся к фольклору и истории К. (Л. О. Фрешет, А. Жерен-Лажуа, П. Леме и др.). Позже сказалось влияние реализма (Альбер Лаберж, 1871–1960), символизма (поэзия Эктора де Сен-Дени Гарно, 1912–1943), сюрреализма (группа поэтов, объединившихся в 1950-е годы вокруг журнала «Либерте»: Г. Мирон, Ж. Эно, Р. Жигер и др.), экзистенциализма (Р. Эли). Среди произведений современных авторов некоторые получили международное признание. Так, исторический роман писательницы Андре Майе «Пелажи с повозкой» в 1979 г. был удостоен Гонкуровской премии.

Лит.: Ванникова Н. И. Канадская литература на французском языке (1945–1965). М., 1969; Гольшьева А. И. Англоязычная литература Канады. М., 1979.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [НРЭ]

КАНЕТТИ (Canetti) **Элиас** (25.07.1905, Руцук, Оттоманская империя, ныне Русе, Болгария — 14.08.1994, Цюрих, Швейцария) — австрийский, турецкий, английский писатель, культуролог, социальный философ. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1981). Родился в обеспеченной еврейской семье коммерсантов (потомков евреев, изгнанных из Испании в XV в., через столетия пронесших ладино — диалект испанского, хотя родители Канетти дома говорили по-немецки) в г. Руцук Оттоманской империи (ныне г. Русе в Болгарии) и до конца жизни сохранял турецкое гражданство (наряду с британским, принятым в 1952 г.). В 1911 г. семья переехала в Англию (в Манчестер, где через год Канетти потерял отца), затем в 1914–1916 гг. жила в Вене, с 1916 г. в Цюрихе (в эти годы Канетти написал свое первое литературное произведение — пьесу в стихах «Юний Брут»), с 1921 г. во Франкфурте-на-Майне. В 1924–1929 г. Канетти учился на химическом факультете Венского университета (получил степень доктора). В 1938 г. после захвата Австрии фашистской Германией (т. н. аншлюс) переехал в Париж, затем в Лондон. Позже жил в Швейцарии, где и умер (в Цюрихе). Канетти — воплощение представления о «человеке мира», отнесение его к австрийской культуре условно и определяется прежде всего по немецкому языку, на котором написаны произведения

Канетти (при его несомненно большей связи с Австрией, чем с Германией). Универсальность, всеобщность — основной признак художественной манеры Канетти, которая испытала влияние притчевости и абсурдизма Ф. Кафки (позже, в 1969 г., Канетти опубликовал письма Кафки к Фелиции Бауэр со своими комментариями). На рубеже 1920–1930-х годов у Канетти сложился замысел цикла из 8 романов «Человеческая комедия безумных». В 1930–1931 гг. Канетти сочинил первый (и оказавшийся последним) роман цикла — «Ослепление» (опubl. в 1935 г.; англ. перевод под названием «Аутодафе» — 1946). Герой романа синолог Петер Кин, живущий среди книг, женившийся на своей жадной экономке, сходит с ума, сжигает свою библиотеку и сгорает сам. К трагическому финалу приводит неспособность интеллекта, ушедшего в высоты мысли, противостоять тупости и грубости реальной жизни, «безголовому миру». Роман был отмечен Т. Манном (а позже А. Мердок назвала это произведение «одной из немногих великих книг нашего столетия»). Читатели обратили внимание на работу Канетти над индивидуализацией речи персонажей, на внесение в эпическое повествование драматических элементов. Критики обнаруживают в романе влияние русской литературы, в его фантазмагорических образах находят мотивы Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского.

Тяга к драме нашла воплощение в драматических произведениях Канетти — «Свадьба» (1932), «Комедия тщеславия» (1934), «Ограниченные сроком» (1952, пост. в Англии в 1956 г.). Их сюжеты позволяют перейти от уровня обыденности к уровню универсальных обобщений. В первых драмах Канетти предвещает черты театра абсурда, а в последней их широко использует: герои наделены точным знанием даты своей смерти, это придает оттенок абсурдности их действиям и высказываниям.

15 июля 1927 г. Канетти оказался свидетелем пожара в венском Дворце правосудия, устроенного группой взбунтовавшихся рабочих. Канетти считал этот день решающим в своей жизни. Увиденное привело его к обдумыванию проблемы толпы и массовой психологии. Канетти начал работу над своим главным произведением — книгой-исследованием «Масса и власть», через 30 лет закончив и опубликовав ее (1960). Эту книгу рассматривают как художественную публицистику, сборник эссе, социально-психологическое исследование, продолжающее работы «Психология масс» Г. Лебона, «Восстание масс» Х. Ортеги-и-Гассета, «Психология масс и анализ Я» З. Фрейда. Книга состоит из ряда глав, составленных из коротких (1–3 с.) заметок эссеистического характера, в совокупности раскрывающих тему главы. Так, глава «Масса» состоит из небольших эссе «Боязнь прикосновения и ее метаморфозы», «Открытая и закрытая масса», «Разрядка», «Жажда разрушения», «Прорыв», «Чувство преследования», «Укрощение масс в мировых религиях», «Паника», «Масса в виде

кольца», «Свойства массы», «Ритм», «Неподвижность», «Медленность, или Отдаленность цели», «Переживший других», «Выживание и неуязвимость», «Стремление пережить других как страсть», «Властитель как переживший других». Книга характеризуется свободой композиции, образностью мышления, психологизацией и другими чертами художественно-публицистической манеры. Среди других произведений Канетти — «голоса Маракеша» (1967, путевые заметки о путешествии Канетти по Марокко в 1954), «Провинция человека» (1973, сюда вошли заметки, афоризмы Канетти 1942–1972 гг.); «Недреманное ухо: 50 характеров» (1974, сборник эссе в духе «Характеров» Теофраста); четыре книги воспоминаний: «Спасенный язык. История одной юности» (1977), «С факелом в ухе. История жизни 1921–1931» (1980), «Другой процесс» (1985), «Игра глаз. История жизни в 1931–1937» (др. пер. — «Перемигивание», 1986).

В 1981 г. Канетти был удостоен Нобелевской премии в области литературы «за творчество, отмеченное широтой взглядов, богатством идей и художественной силой». Он был награжден и другими премиями, среди которых Международная Парижская премия (1949), Писательская премия г. Вены (1966), Мюнхенская премия Георга Бюхнера (1972), Дортмундская премия Нелли Закс (1976), премии Кафки (1981, Австрия).

Соч.: Der Ohrenzeuge: Fünfzig Charaktere. München–Wien, 1974; Masse und Macht. Фр./М., 1984; в рус. пер. — Ослепление. М., 1988, 1995; Человек нашего времени: Воспоминания; Масса и власть; Совесть литературы. М., 1990; Масса и власть. М., 1997.

Лит.: Павлова Н. С. Масса, власть и писатель Канетти // Канетти Э. Человек нашего времени. М., 1990; Канетти // Лауреаты Нобелевской премии : энциклопедия : пер. с англ. Т. 1. М., 1992; Шибарова А. Вступление к изданию фрагментов автобиографии Э. Канетти // Иностранная литература. 2008. №9.

[НРЭ]

КАНСОНА (или кансона, ит. canzone — песня) — жанр средневековой лирики, разработанный трубадурами (поэтами-рыцарями) Прованса, восходит к хороводным песням вокруг «майского дерева». Кансона — песня любовного или религиозного содержания со сложной строфикой (строфы могут быть разными по объему и структуре). В эпоху Возрождения кансона стала одним из ведущих поэтических жанров в Италии, например, у Ф. Петрарки в «Книге песен» (ит. «Il canzoniere»). Этот поэтический жанр в испанской поэзии представлен у петраркистов XVI в. (Х. Боскан, Гарсиласо де ла Вега).

[ИИЛ]

КАПУАНА (Capuana) **Луиджи** (28.05.1839, Минео, Королевство Обеих Сицилий — 29.11.1915, Катания, Сицилия, Королевство Италия) —

итальянский писатель, литературный критик. Родился в провинции Катания (Сицилия). Профессор итальянской литературы в Римском педагогическом институте, а с 1902 г. до конца жизни — в университете г. Катания. Капуана также был театральным критиком во флорентийской газете «Национе», одно время занимал пост мэра в родном городе Минео, в целом вел очень насыщенную событиями и трудами жизнь. Капуана испытал большое влияние творчества Г. Флобера, Э. Золя, теории натурализма, трудов Ф. Де Санктиса. В работах «Очерки современной литературы» (ч. 1–2, 1879–1882), «Об искусстве» (1885), «Современные “измы”» (1898) Капуана изложил свои эстетические взгляды и художественную программу веризма. Капуана стремился сблизить художественную литературу с наукой, анализирующей опытные данные, образцом для психологического описания в литературе считал описание, содержащееся в истории болезни. Вместе с тем, самое пристальное внимание Капуана уделял проблемам спиритизма, считая, что точный лит. анализ позволит доказать материальность духов, привидений и т. д., снять с них завесу мистики. Наряду с Д. Верга стал крупнейшим представителем веризма. Капуана ярко отобразил жизнь итальянской провинции, национальные характеры, своеобразие народного менталитета в новеллах, вошедших в сборник «Крестьянки» (1894), в романе «Маркиз Роккавердина» (1901). Среди других его произведений — роман «Джачинта» (1879, в пер. — название «Гиацинта»), сказки «Жили-были» (1882).

В дореволюционной России Капуана довольно часто переводился, также внимание к его творчеству ослабело, как и к веризму в целом.

Соч.: Studi sulla letteratura contemporanea. Catania, 1882; в рус. пер. — Гиацинта. СПб., 1887; Жили-были: Сказки. СПб., 1894; Хромой зазывальщик. М., 1894; Итальянские рассказы. СПб., 1900; Карделло. СПб., 1913; За счастьем. М., 1926; [Новеллы] // Итальянские новеллы. 1860–1914 / вступ. ст. Б. Г. Реизова. М.–Л., 1960.

Лит.: Володина И. П. Луиджи Капуана и литературная теория веризма. Л., 1975; Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX — начала XX века / отв. ред. З. М. Потапова. М., 1983; История итальянской литературы XIX–XX веков. М., 1990; Croce B. La letteratura della nuova Italia. V. 1–2 / 7 ed. Bari, 1967–1968; Raya G. Bibliografia di Luigi Capuana (1839–1968). Roma, 1969; Madrignani C. A. Capuana e il naturalism. Bari, 1970; Rossi S. L'età del verismo. Palermo, 1978.

[НРЭ]

КАРАГЕОРГИЙ (Карађорђе) **Георгий Петрович** (Черный Георгий; 3(14).11.1768, Вишевац, Османская империя — 14(26).07.1817, Радованский Луг, Османская империя) — вождь первого сербского восстания против турецкого ига (1804–1813 гг.). Прозван Черным за то, что в 1788 г. убил своего отца, отказавшегося пристать к сербскому национально-ос-

вободительному движению. С 1811 г. был самодержавным властителем Сербии, но в 1813 г. после поражения от турков, бежал в Россию, в Хотин (недалеко от Кишинева), через четыре года тайно вернулся на родину, но был убит своим соперником Милошем Обреновичем. Пушкин, находясь в южной ссылке, был знаком с семьей Карагеоргия, слышал о нем рассказы от сербов. В стихотворении «Дочери Карагеоргия» (1820) возникает романтический образ этого человека: «Гроза луны, свободы воин, / Покрытый кровию святой, / Чудесный твой отец, преступник и герой, / И ужаса людей, и славы был достоин». В 1834 г. Пушкин написал «Песню о Георгии Черном», включенную им в «Песни западных славян», — балладу о том, как Георгий убил своего отца, а также начал писать стихотворение о смерти Георгия. Романтический герой здесь перерастает в героя фольклорного.

Лит.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 6 т. Т. 6: Путеводитель по Пушкину. М.–Л. : Гослитиздат, 1931. С. 169; Первое сербское восстание 1804–1813 гг. и Россия. Кн. 1. М. : Наука, 1980.

[Пушкин]

КАРДУЧЧИ (Carducci) **Джозуэ** (27.07.1835, Вальдикастелло, Тоскана, Италия — 16.02.1907, Болонья, Италия) — итальянский поэт и литературный критик. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1906). Родился в семье врача, состоявшего в революционной организации карбонариев. В 1849 г. семья после многих переездов оказывается во Флоренции, где начинается школьное образование Кардуччи, до этого обучавшегося дома отцом. Кардуччи полюбил литературу — Гомера (перевел 9-ю песнь «Илиады»), Д. Г. Байрона, Ф. Шиллера, А. Мандзони, начал писать стихи («Моей матери» и др.). Но впоследствии Кардуччи вспоминал, что навязанное ему отцом чтение «Католической морали» Мандзони и других сочинений того же рода оттолкнуло его от католицизма, а затем произошел его отход и от романтизма. С 1853 г. учился в Пизанской высшей школе. Когда семья оказалась в трудном положении из-за серьезных неприятностей у отца, поссорившегося с властями, Кардуччи, желая заработать и одновременно поддержать национальный дух итальянцев, составляет сборник «Народная арфа: Антология религиозных, нравственных и патристических стихотворений итальянских поэтов» (1855). В то же время он писал статьи в журнал «Приложение», и вокруг Кардуччи объединились молодые сторонники итальянского неоклассицизма, выступавшие против романтизма как явления, с их точки зрения, чуждого итальянской литературной традиции. Закончив Пизанскую высшую школу, Кардуччи работал преподавателем в гимназии маленького провинциального городка, но вступил в конфликт с властями.

В 1857 г. Кардуччи переехал во Флоренцию, где началась его профессиональная литературная деятельность. Выходит первый сборник его стихов «Рифмы» (1857, в 1880 г. переиздан под названием «Юношеские стихи»). Стихи сборника нарочито лишены романтической насыщенности чувств, ориентированы на традиционные формы (притом, что помимо сонетов в нем представлены и баллады — жанр, утвердившийся благодаря романтикам). В сборнике отмечается влияние В. Альфьери.

Пережив тяжелый период (умерли его брат и отец), Кардуччи наконец достиг благополучия: в 1861 г. он получил должность профессора итальянской литературы в Болонском университете, в которой пребывал до конца жизни и которая обеспечила материально его многодетную семью. В середине 1860-х годов прочность его положения в университете была несколько раз поколеблена. В частности, это было связано с республиканскими и антиклерикальными взглядами Кардуччи, со скандалом вокруг его поэмы «К Сатане» (1863), воплотившей эти взгляды.

Приверженность классическому стиху, образцы которого Кардуччи находит в античной и старинной итальянской поэзии, к духу этой поэзии, использование языческих образов, отрицание романтической эмоциональности, философизм, выражающийся в признании связанности всех форм бытия, погруженность в историю создают поэтический стиль Кардуччи, особо выявившийся в сборниках «Варварские оды» (3 т., I — 1877, II — 1883, III — 1889; 1893), «Новые стихи» (1873, вошли стихи с 1861 г.; 2 изд., доп. — 1887 г.), «Легкое и серьезное» (1868), «Ямбы и эподы» (1867–1879, опубл. в 1882 г.), «Рифмы и ритмы» (1899).

Кардуччи написал также большое число критических и исследовательских трудов, в основном посвященных итальянской литературе, в том числе: «О стихотворения Данте» (1865), «О развитии национальной литературы» (1868–71), «Стихотворения Франческо Петрарки на исторические, моральные и другие темы» (1876), «О духе и форме поэзии Леопарди» (1898). Кардуччи прославился и как оратор. В конце жизни Кардуччи — признанный национальный поэт Италии (особо ценимый за пронесенный через многие годы призыв к объединению страны), сенатор консервативного толка.

В 1906 г. он был удостоен Нобелевской премии по литературе «не только за глубокие знания и критический ум, но прежде всего за творческую энергию, свежесть стиля и лирическую силу, столь характерную для его поэтических шедевров».

Соч.: Edizioni nazionale delle opera di G. Carducci : V. 1–20. Bologna, 1889–1909; Opere : V. 1–30. Bologna, 1935–1940; в рус. пер. — Очерк развития национальной литературы в Италии, 8 лекций. Харьков, 1898; Данте и его произведения. Харьков, 1899; Избранное. М., 1958.

Лит.: Ватсон М. Джозуе Кардуччи: Крит.-биограф. очерк. СПб., 1899; Шепелевич Л. Ю. Историко-литературная деятельность Джозуэ Кардуччи. СПб., 1908; Ломидзе С. Г. Традиции классицизма в итальянской поэзии XIX века // Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX — начала XX века. М., 1983; Полуяхтова И. К. Поэзия Джозуэ Кардуччи // История итальянской литературы XIX–XX веков. М., 1990; Кардуччи // Лауреаты Нобелевской премии : энциклопедия : пер. с англ. Т. 1. М., 1992; Ciarlantini F. Carducci. Roma, 1929; Santangelo G. Poetica e poesia carducciana. Palermo, 1969; Caccia E. Poesia e ideologia per Carducci. Brescia, 1970.

[НРЭ]

«КАРОЛИНГСКАЯ ШКОЛА» (или школа поэтов-кавалеров) — наследница традиции ренессансной поэзии и одновременно еще одна английская модификация барокко.

Ее название происходит от латинизированного имени короля Карла I. В нее входили поэты-«кавалеры», сторонники короля, создававшие придворно-аристократическую поэзию, чем-то напоминающую прециозную литературу Франции. В ней широко представлены анакреонтические и пасторальные мотивы, царит мирное веселье, воспеваются природа, красота, уют. Наиболее заметным поэтом этой школы был Роберт Геррик (1591–1674), ученик и друг Бена Джонсона. Даже названия его стихов — «Спелые вишни», «Лень — худший грех», «Передник с цветами», «Время для чтения моих стихов», «Моя усадьба» — говорят о том, что поэзия Геррика мила, но неглубока, это своего рода «легкая поэзия», расцвет которой наступит в XVIII в.

Лит.: Шайтанов И. О. «Поэты-кавалеры» в традиции английского стиха и русского перевода // Вопросы литературы. 2008. №3. С. 213–232.

[МШ]

КАРПЕНТЬЕР (Carpentier) **А.лехо** (Карпентьер-и-Вальмонт; 26.12.1904, Лозанна, Швейцария — 24.04.1980, Париж, Франция) — кубинский писатель, журналист, получивший также признание как музыкант и музыковед. Родился в семье французского архитектора и русской преподавательницы (родственницы К. Н. Бальмонта). Детство провел на Кубе. С 12 лет — в Париже, где изучал теорию музыки. Затем снова на Кубе, где Карпентьер получил архитектурное образование (правда, полного курса не закончил). Печатался с 1924 г. как журналист левого направления, редактировал журнал «Ревиста де авансе», за журналистскую деятельность был брошен в тюрьму на несколько месяцев, после чего эмигрировал во Францию. В Париже он сначала сблизился с сюрреалистами (Р. Деснос, помогший ему эмигрировать, А. Бретон, печатавший его журнале «Сюрреалистическая революция»), потом довольно резко отошел от них, сблизившись

с М. А. Астуриасом, который вернул его к латиноамериканскому материалу, воспринятому через призму мифологизма и национальной самобытности.

Первый роман Карпентьера «Экуэ Ямба-о» (1933) был написан в рамках афрокубизма — литературного движения, подчеркивавшего двойственность истоков кубинской культуры, соединившей европейские и африканские традиции. В романе большое место заняли негритянские религиозные ритуалы, описанные очень детально, с натуралистическими подробностями.

Вернувшись на Кубу в 1939 г., Карпентьер погрузился в мир кубинской музыки и фольклора. Он посещал Гаити, где также изучал жизнь и менталитет народа. На этой основе сложился замысел романа «Царство земное» (1949), действие которого происходит на Гаити и связано с правлением необычного короля — бывшего раба Анри-Кристофа, объединившего таких же рабов против владычества французов. Роман, в котором большое место заняло воспроизведение мифологического сознания негритянского населения острова, стал одним из истоков ярчайшего литературного движения в мировой литературе середины и второй половины XX в. — так называемого нового латиноамериканского романа, в художественном отношении объединенного методом «магического реализма», а в организационном плане объединенного личными связями писателей (подобно творческой дружбе Карпентьера с Астуриасом), что позволяло сообща исследовать важнейшие проблемы современности в художественном творчестве и публицистике.

Действие романа Карпентьера «Потерянные следы» (1953) происходит в Венесуэле, что отразило пребывание писателя в этой стране с 1945 по 1959 г. После революции 1959 г. Карпентьер вернулся на Кубу, включившись в преобразовательную деятельность обновленного кубинского общества. В 1962 г. он выпустил роман «Век просвещения». Это исторический роман на документальной основе (из жизни Виктора Юга, участника Великой Французской революции, посланного Конвентом в Америку, побывавшего на Кубе, на Гаити, позже ставшего агентом Директории во Французской Гвиане). История, представленная в романе, при его чтении перекликалась с новейшими революционными событиями в Латинской Америке, которые знал читатель и которые становились контекстом для романа.

В 1966 г. руководство страны направило Карпентьера в Париж в качестве атташе по культуре посольства Кубы. Париж был одним из центров, в котором пересекались пути представителей нового латиноамериканского романа. Писатели могли договариваться о темах, которым они посвящали свои произведения. Так, в середине 1970-х годов они договорились

о художественном исследовании феномена латиноамериканского диктатора. Карпентьер написал роман «Превратности метода» (1974), который раскрывал эту тему вместе с романами «Сеньор Президент» Астуриаса, «Осень патриарха» Гарсиа Маркеса, «Я, Верховный» Роа Бастоса.

В романе Карпентьера «Весна священная» (1978), подводившем итоги творческого пути писателя, нарисована панорама XX в. от гражданской войны в Испании до революции на Кубе.

Другие произведения Карпентьера: «Война времен» (1958), «Концерт барокко» (1974), «Арфа и тень» (1979), сборник эссе «Город колонн» (1970).

Карпентьер был удостоен ряда престижных литературных премий. Среди них — премия «Мигель де Сервантес» (1977), французская Премия Медичи за иностранный роман (1979).

Соч.: Obras completas : Т. 1–9. México, 1983–1985; Crónicas : Т. 1–11. La Habana, 1975–1976; в рус. пер. — Музыка Кубы. М., 1962; Избр. произведения : в 2 т. М., 1974; Весна священная. М., 1982; Мы искали и нашли себя: Художественная публицистика. М., 1984; Превратности метода. М., 1987; Царство земное; Век Просвещения; Концерт барокко; Арфа и тень. М., 1988.

Лит.: Зюкова Н. Алехо Карпентьер. Л., 1982; Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. М., 1983; Mazziotti N. Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier. Buenos Aires, 1972; González Echevarría R. Alejo Carpentier, the pilgrim at home. Ithaca, 1977; Márquez Rodríguez A. Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier. México, 1982; Zamora L. P., Faris W. B. Magical realism: theory, history, community. Durham: Duke UP, 1995; Padura L. Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso. México, 2002; Millares S. Alejo Carpentier. Madrid, 2004; Birkenmaier A. Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina. Madrid–Fr./М., 2006.

[НРЭ]

КАРР (Карр) **Альфонс Жан** (24.11.1808, Париж, Франция — 29.09.1890, Сен-Рафаэль, Франция) — французский писатель, публицист. Родился в Париже, в семье пианиста из Мюнхена. В 1832 г. опубликовал роман «Под липами». Роман вызвал высокую оценку со стороны А. С. Пушкина. В письме к Е. М. Хитрово в том же году он восклицал (письмо по-французски): «Как вам не совестно так пренебрежительно отозваться о Карре. В его романе чувствуется талант...». В том же письме Пушкин ставил Карра выше Бальзака, которого осуждал за вычурность стиля. Как журналист Карр сотрудничал с сатирико-юмористическими изданиями «Карикатюр», «Шаривари», вел сатирическую страницу в газете «Фигаро», в 1839–1849 гг. издавал сатирический журнал «Ось» (пользовавшийся большой популярностью в России). В публицистике Карра отчетливо видны демократическая направленность, сатира на буржуазию и ее об-

раз жизни, склонность к реалистическому бытописанию в ироническом ключе. Те же черты обнаруживаются в его романах «Часом позже» (в 2 т., 1833), «В пятницу вечером» (1835), «Кратчайший путь» (в 2 т., 1836), «Покойный Брестъе» (в 3 т., 1844), «История Розы и Жана Дюшмен» (1845), «Семья Ален» (в 3 т., 1848). После разгрома революции 1848 г. подвергся преследованиям властей. В поздних произведениях (пьеса «Желтые розы», 1867; мемуары «Береговая книга», 1879–1880; и др.) Карр подтверждал свою демократическую позицию.

Лермонтов и Карр. Лермонтов весной 1840 г. написал письмо С. А. Соболевскому, в котором просил его прислать тот же роман Карра «Под липами», что свидетельствует о популярности этого произведения в среде литераторов. Как журналист Карр сотрудничал с сатирико-юмористическими изданиями «Карикатур», «Шаривари», вел сатирическую страницу в газете «Фигаро». В 1839–1849 гг. он издавал сатирический журнал «Осы», пользовавшийся большой популярностью в России. В этом журнале в мае 1841 г. было опубликовано стихотворение Карра «Влюбленный мертвец», вероятно, известное Лермонтову. В 1916 г. С. В. фон Штейн (активный участник литературной жизни Петербурга, впоследствии преподаватель Тартусского университета) высказал предположение, что впечатления от этого стихотворения отразились в стихотворении Лермонтова «Любовь мертвеца». И. А. Андронников позже подтвердил эту версию новыми фактами.

Соч.: Sous les tilleurs : Т. 1–2. Р., 1832; в рус пер. — Клотильда: в 2 ч. СПб., 1858; Нормандская Пенелопа. СПб., 1860.

Лит.: Штейн С. «Любовь мертвеца» у Лермонтова и Альфонса Карра // Изв. ОРЯС АН. 1916. Т. 21, кн. 1. С. 38–47; Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960; Андронников И. Лермонтов. Исследования и находки, М., 1967; Scales D. P. A. Carr, sa vie et son œuvre (1808–1890). Р., 1959.

[НРЭ] [Пушкин] [Лермонтов]

КАРТИНА МИРА — система констант тезауруса, выработанная в ходе социализации личности. Картина мира и есть ядро тезауруса — его наиболее устойчивая часть, определяющая отнесение информации к зонам своего, чужого, чуждого.

Научная картина мира. Понятие картины мира первоначально разрабатывалось в основном представителями естественнонаучного знания. Фундаментальные труды в этой области — работы немецкого естествоиспытателя, географа Александра фон Гумбольдта (1769–1859), рассматривавшего природу как целое и сформулировавшего идею о физической картине мира. Слово «картина» было использовано в русском переводе XIX в., а в подлиннике употреблено слово *Ansichten*, ед. ч. *Ansicht* — «взгляд; вид (местность); воззрение; голос; мнение; суждение; убеждение». Не-

обычайно важна в этом отношении концепция выдающегося немецкого физика Макса Планка, изложенная им в итоговом виде в лекции «Картина мира современной физики», прочтенной в Физическом институте Лейденского университета в 1929 г. Планк, в частности, говорил: «К этим двум мирам — чувственному миру и реальному миру — присоединяется еще третий мир, который, пожалуй, следует от них отличать: мир физической науки или физическая картина мира. Этот мир, в противоположность каждому из двух предыдущих, есть осознанное, служащее определенной цели создание человеческого духа и как таковое — изменчивое, подверженное известной эволюции». Следовательно, по Планку, «физическая картина мира» — это и есть сама физика как наука, точнее, это краткое изложение основных положений физики в их системной связи, то, что сейчас определяется понятием «парадигма науки». Этот путь характеристики картины мира стал одним из ведущих в научном знании.

Мысль о единой научной картине мира основывалась на открытии закона сохранения и превращения энергии (1840-е годы, Р. Майер, Дж. Джоуль, Г. Гельмгольц). Ф. Энгельс в «Диалектике природы» (1894) считал, что на основе этого закона, клеточной теории и теории эволюции возникает именно такая возможность: «Благодаря этим трем великим открытиям и прочим громадным успехам естествознания, мы можем теперь в общем и целом обнаружить не только ту связь, которая существует между процессами природы в отдельных ее областях, но также и ту, которая имеется между этими отдельными областями. Таким образом, с помощью фактов, доставленных самим эмпирическим естествознанием, можно в довольно систематической форме дать общую картину природы как связного целого». В то же время, согласно И. Лакатосу, в картине мира может быть не одна, а одновременно несколько научно-исследовательских программ.

Картина мира в гуманитарных и социальных науках. Принципиально иное истолкование картин мира сложилось в социологии и культурологии, прежде всего под воздействием позиции Макса Вебера (1864–1920). В статьях о религии, относящихся к началу XX в., М. Вебер указывал, что «не интересы (материальные и идеальные), не идеи — непосредственно господствуют над поведением человека, но “картины мира”, которые создавались “идеями”. Они, как стрелочники, очень часто определяли пути, по которым динамика интересов продвигала дальше (человеческое) действие». Позиция М. Вебера относительно картин мира позднее получила развитие применительно к характеристике повседневности в трудах А. Шюца, Р. Редфилда (представителя Чикагской социологической школы, которого нередко считают родоначальником исследований картины мира), а более всего в концепции социального конструирования реальности П. Бергера и Т. Лукмана.

Собственно, конструктивистская идея оказалась близка многим исследователям картин мира. Из них следует назвать Л. Витгенштейна, обратившегося к сходной проблематике в «Логико-философском трактате» (1918, опубл. в 1921 г.). Витгенштейн, определив мир как «действительность во всем ее охвате», говорил не о картине мира, а иначе: «Мы создаем себе картины фактов» («Wir machen uns Bilder der Tatsachen»). При этом он пояснял: «Картина — модель действительности». Ее конструирующее значение особо подчеркнуто: «Определенное соотношение элементов в картине — представление о том, что так соотносятся друг с другом вещи». Эта связь элементов картины обозначена автором как ее структура, возможность такой структуры — как форма изображения, присущая данной картине, а то, что картина изображает, — как ее смысл. При этом гносеологически существенно утверждение Витгенштейна о невозможности установить истинность или ложность картины из нее самой, без сопоставления с действительностью. Собственно, это один из пунктов философско-лингвистической концепции Витгенштейна, поставившего в качестве ограничителя полноты знания лингвистический барьер: человек может знать лишь то, что позволяют ему сформулировать средства используемого им языка.

Близка по смыслу к этой идее лингвистическая гипотеза, изложенная Э. Сепиром в 1921 г. и затем развитая Б. Л. Уорфом, согласно которой языковые формы определяют восприятие человеком мира. Гипотеза Сепира-Уорфа вызвала большую и еще не завершенную дискуссию среди специалистов по этнолингвистике, теоретической семантике, психолингвистике, социолингвистике. В современной философии науки известные отголоски философско-лингвистических споров можно видеть в разделении понятий «знание» и «знание о реальности», первое из которых связывается с античностью, второе с Новым временем.

В логическом позитивизме идея связи картины мира с языком нашла выражение в ряде концепций, где центральное место придавалось конвенциональному установлению содержания понятий, включая и понятия науки. Возможно, наиболее радикальную позицию изложил в работе «Картина мира и понятийный аппарат» (1934) К. Айдукевич. Он утверждал: все, что составляет картину мира, зависит от принятой понятийной системы; если меняется понятийная система, меняется и картина мира. Данное положение было сформулировано для замкнутых языков, и позже автор признал, что только в этих рамках действует принцип непереводаемости созданных на их основе картин мира, но не отказался от идеи радикального конвенционализма. Ее последовательное проведение как теоретической концепции не могло не встретить сопротивления в кругу гуманитариев, и многие критические высказывания относительно идей Айдукевича воспринима-

ются справедливыми и сегодня. Однако в менее претенциозной форме утверждение о тесной связи картины мира со средствами языка, на котором она описывается, не представляется ошибочным, если оно используется в ограниченном контексте. Тезаурусный подход — один из таких контекстов, позволяющий увидеть сложность самого процесса формирования картины мира, которая утверждается у субъекта в результате социализации. При этом существенно признание, что одним из сильнейших средств социализационного воздействия на человека является языковая среда, в которой устанавливаются его социальные связи, а значит, существенны и присущие данному языку лексика и грамматический строй.

Культурная картина мира. Культурная картина мира в свете тезаурусного подхода трактуется как наиболее общий образ мира, включающий 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 группе, сообществу, нации и т. д., отражается в литературе, искусстве, гуманитарном знании. Т. Ф. Кузнецова объединяет все картины мира в культурную картину мира, что вполне выражает особенности тезаурусного подхода к субъектной организации гуманитарного знания.

Культурная картина мира — это определенный ракурс общей картины мира, ее преимущественная область — архетипы, культурные коды, константы культуры. Важным стало внимание к интуитивным формам познания, донаучным знаниям, которые поставлены в центр культурной картины мира.

Лит.: Кузнецова Т. Ф. *Философия и проблема гуманитаризации образования*. М., 1990; Её же. *Культурная картина мира: Теоретические проблемы*. М., 2012; Кузнецова Т. Ф., Луков Вл. А. *Культурная картина мира в свете тенденций развития культурологии* // Вестник Международной Академии наук (Русская секция). 2009. №1; Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат* // Витгенштейн Л. *Философские работы*. Ч. 1. М., 1994. С. 1–73; Лакатос И. *Фальсификация и методология научно-исследовательских программ*. М., 1995; Луков Вл. А., Луков А. В. *Язык танца и художественная картина мира (семиотическое исследование)* // XVI Пуршевские чтения: *Всемирная литература в контексте культуры* : сб. статей и материалов. М., 2004. С. 113–116.

Вал. А. Луков, Вл. А. Луков [Тезаурусы II]

КАСТИЛЬСКАЯ ЛИРИКА — явление кастильской культуры, произведения которой исполнялись сначала под музыкальный аккомпанемент. Кастильская лирика складывалась, возможно, под влиянием арабско-андалузской поэзии. На это указывает жанр «мувашшах» (на арабском языке означает «опоясывающий»). Это были самые ранние образцы европейской поэзии на народном языке. Наиболее древняя форма кастильской лири-

ки — вильянсико (деревенская песня), давшая начало серранилье (пастушеское песне), существовали вакхическая песня, восходящая к песням семинаристов, т. н. голиардов, карнавальная песня, свадебная, майская (или любовная), солдатская песня, посвященная победам над маврами.

[ИИЛ]

КАТОН (Cato) **Марк Порций** (прозванный Утическим или Младшим; 95 до н. э., Рим, Римская республика — 46 до н. э., Утика, ныне Тунис) — правнук Катона Старшего, сторонник республики, враг Юлия Цезаря, вынужден был покончить с собой, бросившись на меч. Неоднократно упоминается Пушкиным, в том числе в первом дошедшем стихотворении «К Наталье» (1813): «Из Катонов я в отставку, / И теперь я — Селадон!»

[Пушкин]

КАФКА (Kafka) **Франц** (3.07.1883, Прага, Австро-Венгрия — 3.06.1924, Кирлинг, Первая Австрийская Республика) — австрийский писатель (с 1918 г. — гражданин Чехословацкой республики). Почти вся жизнь Кафки связана с Прагой (до 1918 г. входившей в состав Австро-Венгерской империи), где с 10 лет он учился в немецкоязычной государственной гуманитарной гимназии, а в 1906 г. закончил юридический факультет университета, затем с 1908 г. служил в крупной страховой компании (до преждевременного ухода на пенсию в 1920 г.). В судьбе и мировоззрении Кафки большую роль сыграла властная, авторитарная натура его отца, еврейского буржуа, а также монотеистическая религиозная доктрина иудаизма. Второй источник его творчества — немецкая культурная традиция (отец считал, что мальчик должен быть воспитан в традициях немецкой культуры), а третий — чешский жизненный и культурный уклад, окружавший Кафку в Праге (отец был выходцем из чешскоговорящей семьи, в то время как мать предпочитала немецкий язык, Кафка прекрасно владел обоими языками, но писал по-немецки).

Творчество Кафки пронизано мотивом тщетных попыток человека вырваться из-под власти некой анонимной силы, неумолимо влекущей его к гибели. Особый художественный эффект дает детально-правдоподобное, «протокольное», формально логичное изложение событий, продиктованных алогичной исходной ситуацией. При жизни Кафки напечатаны сборник новелл и притч «Созерцание» (1912), большие новеллы «Приговор», «Кочегар» (обе 1913), «Превращение» (1916), прозаические сборники «В исправительной колонии» (1919), «Сельский врач» (1919), «Голодарь» (1924). Посмертно, вопреки завещанию Кафки, литератор М. Брод опубликовал произведения из его литературного наследия, в разной степени законченные: романы «Процесс» (опубл. 1925), «Замок» (опубл. 1926),

«Америка» («Пропавший без вести», опубл. в 1927 г.), сборник «На строительстве китайской стены» (опубл. 1931), дневники, письма и др. Таким образом, если при жизни Кафка был малоизвестным писателем, мастером малых прозаических форм, то в течение трех лет после смерти он получил признание как мастер крупной формы — романа-притчи. Пришлось пересмотреть представление о его стиле: законченность форм сменилась незаконченностью, все творчество Кафки предстало как единый текст, перетекающий из дневников и писем в художественные произведения, которые, в свою очередь, порождают другие произведения. Наиболее показательно в этом отношении «Описание одной борьбы» (1903–1904, при жизни автора не публиковалось) — самое раннее крупное сочинение, в котором в свернутом виде уже представлено основное из того, о чем Кафка будет писать всю жизнь. Из единого, цельного текста Кафка изымает несколько фрагментов, которые публикует как самостоятельные произведения, причем в разных сочетаниях, т. е. в составе разных циклов. Примером может служить притча «Деревья», помещенная Кафкой в его первый сборник. Читателя поражает ее начало: «Ибо мы как срубленные деревья зимой». И только знание того, что это отрывок из другого текста, поясняет, почему притча открывается словом «ибо».

Эта и другие притчи Кафки построены на основе парадокса. Парадоксальность — признак мышления переходного времени, а рубеж XIX–XX вв., когда жил и творил Кафка, как раз такой переходный период. Но парадокс у Кафки особого рода. В отличие от парадоксов О. Уайльда, Дж. Б. Шоу и других классиков этого приема, чьи парадоксы имеют логическое разрешение, парадокс у Кафки такого разрешения не имеет. Это алогический парадокс, который у писателя становится основой присущего ему абсурдизма — такого представления о мире, согласно которому из мира исчезли все законы, остались одни договоренности (объективные закономерности заменены субъективной верификацией). Договориться можно о чем угодно, например, идентифицировать человека с мостом, а мост — с человеком (притча «Мост»). Но мысль не упорядочивает пространство и время, парадокс мысли неразрешим (притча «Деревья»). Мысль бессильна понять видимость, если человек не включен в ситуацию (притча «Проходящие мимо»), но если включен — она наивно прямолинейна (стремление Грегора Замзы, героя новеллы «Превращение», после того, как он обнаружил, что превратился в отвратительное насекомое, все же отправиться на работу). В притчах Кафки используется прием «ложного первого лица», суть которого в том, что субъективное полностью отождествляется с объективным, поэтому лицо рассказчика может быть любым: я, ты, мы, он, это может быть «Йозеф К.» (герой «Процесса»), «К.» (герой «Замка») и т. д.; всякая персоналия истолковывается как всеоб-

щее. Все единичное имеет собственную логику, а так как единичное есть всеобщее, возникает наложение логик — основа всеобщей абсурдности. В романе «Процесс» и особенно в новелле «Приговор» показано действие персонажа по логике, правилам, навязанным чужим сознанием. Странные сочетания возникают, когда перекрещиваются логики Карла Россмана и Кочегара (новелла «Кочегар», входящая также в качестве первой главы в роман «Пропавший без вести», опубликованный М. Бродом под названием «Америка»), или героев притчи «Разоблаченный проходимец», или героев «Разговора с молеельщиком». Еще более странные сочетания складываются, когда посторонняя воля хочет внедриться в некую сложившуюся среду. Так построен роман «Замок», рассматривающий вопрос о причастности, включенности.

Любая конструкция, т. е. химера сознания, в которую верят, любой рассказ, сюжет в условиях идентификации единичного и всеобщего превращается в миф. Именно так у Кафки. Широта воздействия Кафки во многом объясняется новым подходом к конструированию мифа. У Кафки миф прежде всего нетрадиционен, он непосредственно не связан ни с фольклором, ни с религиозными традициями ни по содержанию, ни по форме. У него мифологизируется любое субъективное состояние. Это особенно привлекательно, так как употребимо везде, годится для любой школы (по форме — даже для реалистической). Конструирование мифов отличается от фантастики как вида творчества своей мифологической стороной, ибо здесь присутствует момент навязывания веры в противоположность сказочности фантастики. В фантастике исследуются возможности, для Кафки же такого вопроса нет, есть некая данность, не требующая никаких объяснений и не подлежащая исследованию на истинность. Миф Кафки обладает логикой вечного положения вещей, которая координируется с непроницаемым пространством (суды в «Процессе», весь сюжет «Замок») и с недвижущимся временем. Так вскрывается традиционный (идущий от фольклорной сказки) пласт в творчестве Кафки, чьи конструкции можно рассматривать как анти-сказку.

Одно из наиболее значительных достижений Кафки — создание особого стиля повествования, над загадкой которого, способностью при всей своей внешней простоте, завораживать и будить мысли, воображение, вызывать далекие ассоциации бились многие интерпретаторы его творчества. Стиль Кафки определяется идентификацией единичного и всеобщего: писатель ищет первоэлемент, равный целому, своего рода «монаду» (которой может оказаться, например, целая глава, как в «Превращении», где вся первая глава создает изначальную «кафкианскую» ситуацию). Единицы текста («монады») обладают относительной свободой передвижения в нем. Авторское извлечение фрагментов из «Описания одной борьбы»,

первой главы («Кочегар») из «Пропавшего без вести» и публикация их в качестве самостоятельных законченных произведений подтверждает это, как и возможность переставлять главы в «Процессе» и «Замке» местами, что создало немало текстологических проблем.

Сочинения К. Кафки были созвучны настроению западной интеллигенции, утратившей мировоззренческие ориентиры, и оказали большое влияние на позднейшую литературу XX в. (французский экзистенциализм, «драматургия абсурда», творчество М. Фриша, Ф. Дюрренматта и др.). Кафка признан одним из «отцов модернизма».

Кафка обрел мировую славу. Российскому читателю он стал известен в середине 1960-х годов, с того времени он прочно вошел в число любимых писателей российской интеллигенции, его произведения почти полностью переведены на русский язык, опубликованы большие фрагменты дневников и переписки.

В Чешской республике г. Прагой и Обществом Франца Кафки учреждена премия Франца Кафки, которой награждены Й. Рот (2001), И. Клима (2002), П. Надаш (2003), Э. Елинек (2004), Г. Пинтер (2005), Харуки Мураками (2006), И. Бонфуа (2007), А. Лустиг (2008).

Соч.: Gesammelte Werke : Bd. 1–12. Fr./M, 1994; в рус. пер. — Соч. : в 3 т. М., 1995; Собр. соч. : в 4 т. СПб., 1995–1999; Собр. соч. : в 3 т. М., 2008; Роман. Новеллы. Притчи. М., 1965; Избранное. М., 1989; Дневники и письма. М., 1995; Незвестный Кафка. Рабочие тетради. Письма. Приложения. СПб., 2003.

Лит.: Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма. М., 1965; Сучков Б. Л. Франц Кафка // Сучков Б. Л. Лики времени. Т. 1. М., 1976; Зусман В. Г. Художественный мир Франца Кафки: малая проза. Н. Новгород, 1996; Бланшо М. От Кафки к Кафке. М. 1998; Давид К. Кафка. Харьков–Ростов-н/Д, 1998; Беньямин В. Кафка. М., 2000; Брод М. Франц Кафка. Узник абсолюта. М., 2003; Луков Вл. А. Притчи Франца Кафки // Зарубежная литература XX века. М., 2004; Brod M. Über Franz Kafka. Fr./M.–Gamburg, 1966; Gray R. Franz Kafka. Cambridge, 1973; Politzer H. Franz Kafka. Fr./M, 1978; Kessler S. Kafka — Poetik der sinnlichen Welt. Stuttgart, 1983.

[МЛ] Вл. А. Луков, Н. В. Гладilin [НРЭ]

КВАЗИМОДО (Quasimodo) **Сальваторе** (20.08.1901, Модика, Италия — 14.06.1968, Амальфи, Италия) — итальянский поэт, лауреат Нобелевской премии 1959 г. Родился в маленьком сицилийском городке близ Сиракуз в семье железнодорожника. Учился в техническом училище, рано заинтересовался литературой (особенно русской, французской), начал писать первые стихи. В 1919 г. поступил в Римский политехнический институт, который пришлось оставить из-за отсутствия средств (Квазимодо сумел получить диплом топографа). С 1926 г. Квазимодо работает в министерстве гражданского строительства. Приход к власти фашистов не

позволил ему начать журналистскую деятельность, где нельзя было бы скрыть антифашистских убеждений. Квазимодо обратился к поэзии, избрав в качестве ориентира герметизм — направление в поэзии, исполненное темных, зашифрованных образов, сложных, требующих декодирования форм и т. д., познакомился с крупнейшими поэтами Э. Монтале и Д. Унгаретти, начал печатать стихи в журналах. В 1930 г. вышел его первый поэтический сборник «Вода и земля». Хотя в стихах сборника много зарисовок родной Сицилии, поэт говорит о реальности сквозь призму герметизма: для поэта слово предназначено не для передачи впечатлений от внешнего мира, а для создания таинственных, магических смыслов. Герметизм усиливается в последующих сборниках Квазимодо «Потонувший гобой» (1932, в этом году Квазимодо получает престижную Флорентийскую премию «Антико Фатторе»), «Аромат эвкалипта и другие стихотворения» (1933), «Эрато и Аполлион» (1936), «Стихотворения» (1938). В 1934 г. Квазимодо, переехав в Милан, сблизился с кружком «юных эмигрантов» — оппозиционных по отношению к фашистскому режиму молодых представителей итальянской культуры. В 1938 г. Квазимодо ушел в отставку с должности в министерстве гражданского строительства, приступил к журналистской работе, в частности, став редактором еженедельника «Темпо». В то же время он не оставляет литературной работы: переводит древнегреческих поэтов (сборник «Лирика Греции», 1940), перерабатывает свои собственные стихи (сборник «И настал вечер», 1942). В 1941 г. Квазимодо стал профессором итальянской литературы Миланской консерватории имени Д. Верди.

2-я мировая война изменила поэтическую концепцию Квазимодо: от замкнутости в символике герметизма он переходит к творчеству, активно вмешивающемуся в жизнь, откликающемуся на самые актуальные и болезненные проблемы (сборник стихов «День за днем», 1947). Он даже в 1945 г. вступил в компартию, но состоял в ее рядах недолго, что, как и вступление в нее, связано с волнами роста, а затем спада радикальных общественных движений в Европе. Эти колебания и в дальнейшем заметны в жизни и судьбе творчества Квазимодо. С 1950 г. он был членом Всемирного Совета Мира. В 1956 г. он пишет программную статью «Рассуждение о поэзии», нацеливающую поэта на прямую защиту своих идеологических взглядов. Квазимодо публикует эту статью в качестве предисловия к поэтическому сборнику «Фальшивая и подлинная зелень» (1956). С конца 1958 по май 1959 г. Квазимодо находился в СССР, куда приехал для участия в диалоге с советскими поэтами и задержался, чтобы пройти лечение после инфаркта. В целом связи Квазимодо с СССР значительны и позитивны.

В 1959 г. Квазимодо был удостоен Нобелевской премии по литературе за «лирическую поэзию, которая с классической живостью выражает

трагический опыт нашего времени». Это был момент высшего признания его творчества. В последние годы жизни Квазимодо выпустил сборник статей «Поэт и политик и другие эссе» (1960), поэтический сборник «Давать и иметь» (1966). Квазимодо умер во время поэтического фестиваля в Амафи, где он был председателем жюри.

Для итальянской культуры существен вклад Квазимодо как переводчика. Он снискал признание переводами трагедий Шекспира. Он также переводил античных авторов (Гомера, Эсхила, Софокла, Катулла, Вергилия, Овидия и др.), современных европейских и американских поэтов (П. Неруда и др.).

Соч.: Il poeta e il politico e altri saggi. Milano, 1960; Tutte le poesie. Verona, 1961; Dare e avere. Milano, 1966; в рус. пер. — Моя страна – Италия. М., 1961; [Стихи] // Итальянская лирика. XX век, М., 1968; [Стихи] // Итальянская поэзия в переводах Евгения Солоновича. М., 2002.

Лит.: Квазимодо // Лауреаты Нобелевской премии : энциклопедия : пер. с англ. Т. 1. М., 1992; Солонович Е. По острию ножа // Вопросы литературы. 2003. №1; Tedesco N. S. Quasimodo e la condizione poetica del nostro tempo. Palermo, 1959; Pento B. Lettura di Quasimodo. Milano, 1966; Mazzamuto P. Salvatore Quasimodo. Palermo, 1967; Quasimodo e la critica. A cura di G. Finzi. Milano, 1969.

[НРЭ]

КЕВЕДО-И-ВИЛЬЕГАС (Quevedo y Villegas) **Франсиско Гомес де** (14.09.1584, Мадрид, Габсбургская Испания — 8.09.1645, Вильянуэва-де-лос-Инфантес, Сьюдад-Реаль, Габсбургская Испания) — испанский писатель. Родился в Мадриде в семье аристократов (секретаря королевы и фрейлины). Получил образование в университетах Алкала-де-Энарес и Вальядолида, где изучил греческий и латынь (позже выучил также арабский, еврейский, французский, итальянский, был эрудитом во многих областях знания).

Кеведо оказался в кругу крупнейших писателей своего времени — Лопе де Вега, Сервантеса. В 1605 г. Педро де Эспиноса включил избранные стихи Кеведо в антологию «Цветник прославленных поэтов» (в том числе знаменитое стихотворение «Дон Динеро»), что свидетельствует о рано пришедшей к Кеведо известности. Как представитель концептизма (испанской разновидности барокко) противостоял другой ветви барокко — гонгоризму, что привело к резкой полемике Кеведо и Л. Гонгоры. После падения своего покровителя — вице-короля Неаполя (а до этого Сицилии) герцога де Осуны (у которого писатель служил секретарем, исполнял обязанности министра финансов) Кеведо подвергся опале и даже заключению в тюрьму за поддержку патрона (где находился вплоть до смерти короля Филиппа III в 1621 г.). В 1623 г. он снова вернулся ко двору, даже стал секретарем короля Филиппа IV (в 1632 г.).

К этому периоду относится создание, завершение, издание наиболее известных произведений Кеведо: завершение сборника повестей — социально-политических памфлетов «Сновидения» (1607–1623, опубл. в 1627 г., в него вошли «Сновидения о Страшном суде», 1606; Сновидения о преисподней», 1608; «Мир изнутри», 1612; и др., сборник был запрещен инквизицией; современные исследователи сравнивают его с живописью Иеронима Босха); создание сборника сатирических новелл «Час воздаяния, или Разумная Фортуна» (1635, опубл. в 1650 г.); завершение и публикация трактата «Политика Бога, правление Христа и тирания Сатаны» (ч. 1–2, написан в 1617–1626 гг., опубл. в 1626–1639 гг.). Тогда же была осуществлена публикация самого известного произведения Кеведо — плутовского романа «История жизни пройдохи по имени дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников» («Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños», краткий перевод — «Жизнеописание Бускона», написано до 1609 г., опубл. в 1626г.). Мрачный мир романа — мир, лишенный пропорций, мир, заселенный безумцами. Финал романа не предлагает никакого выхода.

Заметное положение не избавило Кеведо от неприятностей, и 1639–1643 гг. он провел в тюремном заключении (за ошибочно ему приписанные сатирические стихи против короля).

В своих произведениях Кеведо создал сатирическую панораму Испании своего времени, пораженной не только экономическим застоєм, но и нравственным разложением. И в целом для Кеведо мир оказывается непрочным, непостоянным, фантасмагоричным, а человек далеко не венцом творения, его судьба непредсказуемой, «честь не в чести, но почести в почете», как сказано в одном из его сонетов. Характерные черты стиля Кеведо — реалистический гротеск, соединенный с пессимистической иронией. Большое место занимает игровой элемент. В игровой форме Кеведо смешивал различные жанры. Вокруг особенностей литературной игры разгорелся основной спор гонгористов, последователей Гонгоры, и концептистов, последователей А. Ледесмы Буйтраго, автора сборника стихов «Духовные мысли» («Conceptos espirituales», 1600), среди которых был и Кеведо. Если для гонгористов особо значима игра формой слов, порождающая множество неологизмов, то концептисты увлекались игрой не словами, а мыслями.

В XIX в. к писателю пытался привлечь внимание знаменитый французский мастер новеллы П. Мериме, написавший о нем работу «Опыт о жизни и произведениях Франсиско Кеведо». Интерес к творчеству Кеведо возродился на родине и за ее пределами в XX в.

Соч.: Obras completas : Т. 1–2. Madrid, 1958–1960; в рус. пер. — История жизни пройдохи по имени дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников. М.–Л.,

1950; Избранное. М., 1971; Культистская латиноболтовня // Испанская эстетика. М., 1977; Избранное. Л., 1980; Сеньор Динеро. Из «Жинеописания Бускона». Из «Книги обо всем и еще о многом другом» // Пуришев Б. И. Западноевропейская литература XVII века: Хрестоматия. М., 2002; [Стихотворения] // Поэзия испанского барокко. СПб., 2006.

Лит.: Плавский З. И. Испанская литература XVII — середины XIX века. М., 1978; Брежнева Н. В. Жанровое своеобразие «Сновидений» Франсиско де Кеведо // Ibérica. Кальдерон и мировая культура. Л., 1986; Бернова Ю. Кеведо-и-Вильегас // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Борхес Х. Л. Кеведо // Борхес Х. Л. Собрание сочинений. Т. 2. СПб., 2005; García Marruz F. Quevedo. México, 2003; Gutiérrez C. M. La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder. West Lafayette, 2005; González Quintás E. La metáfora en la poesía de Quevedo: la naturaleza y la mujer. Barañáin, 2006.

[НРЭ]/[ИИЛ]

КИРНОЗЕ Зоя Ивановна (род. 11.11.1932, Алма-Ата, Казахская ССР, СССР) — литературовед, специалист в области изучения современной французской литературы, доктор филологических наук (1978), профессор (1979), в течение тридцати лет (1980–2010) заведовала кафедрой зарубежной литературы (позже кафедра зарубежной литературы и межкультурной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова). Заслуженный деятель науки РФ (1999), почетный профессор НГЛУ им. Н. А. Добролюбова. Окончила Московский библиотечный институт (1954), аспирантуру Московского государственного педагогического института им. В. И. Ленина (1961). Работала в школе, вела преподавательскую работу в педагогических институтах Актюбинска и Иваново. С 1962 г. связала свою педагогическую деятельность с Горьковским (позже Нижегородским) государственным лингвистическим университетом имени Н. А. Добролюбова, пройдя в этом вузе путь от старшего преподавателя до заведующего кафедрой. Работая в контакте с французскими коллегами, Кирнозе стала почетным членом Международного общества Франсуа Мориака, была приглашена в число членов консультативного комитета Общества друзей Поля Клоделя. В последние годы много сил уделяет развитию научной темы «лингвистика и межкультурная коммуникация».

Внесла несомненный вклад в теорию и практику системного и синергетического подходов в литературоведении. Кирнозе подготовила целый ряд молодых литературоведов — кандидатов филологических наук, возглавив авторитетную научную школу исследования современной французской литературы. В декабре 2010 г. Кирнозе из рук французского посла получила Орден Академических пальм и была произведена в офицеры этого почетного ордена.

Соч.: Франсуа Мориак. М. : Высш. шк., 1970; Французский роман XX в. (Годы 20–30-е. Проблема жанра. Горький : Волго-Вят. кн. изд-во, 1977; Кирнозе З. И., Пронин В. Н. Практикум по истории французской литературы : Учеб. пособие. М. : Просвещение, 1991; Страницы французской классики : Кн. для учащ. старших кл. ср. шк. М. : Просвещение, 1992; Кирнозе З. И., Фомин С. Н. Французская психологическая проза : Практикум : в 2 ч. Н. Новгород, НГЛУ, 1997; Кирнозе З. И. (отв. ред.). Свое и чужое в европейской культурной традиции = Das Eigende und das Fremde in der Kulturellen Tradition Europas : Литература. Язык. Музыка / под ред. З. И. Кирнозе. Н. Новгород : Деком, 2000. — на рус. и нем. яз.; Россия и Франция : Диалог культур : Статьи разных лет. Н. Новгород : НГЛУ, 2002; Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Методы изучения литературы. Системный подход : уч. пособие. Н. Новгород : НГЛК, 2002.

Лит.: Луков Вл. А. [Рец. на кн.:] З. И. Кирнозе. Французский роман XX века (Годы 20–30-е. Проблема жанра). Горький, 1977 // Филологические науки. 1979. №1. С. 86–87.

[СФЛ]

КЛАВЕЛЬ (Clavel) **Бернар Шарль Анри** (29.05.1923, Лон-ле-Сонье, Франция — 5.10.2010, Ла Мот-Серволе, Франция) — французский писатель. Родился в Лон-ле-Сонье (деп. Юра) в семье владельца булочной, получил неполное школьное образование. В годы 2-ой мировой войны он служил в армии на границе с Испанией, затем ушел в партизаны, став участником Движения Сопротивления. В 1944 г. Кламель начинает писать художественные произведения, но неудовлетворенность написанным столь велика, что он сжигает рукописи двух первых романов. Путеводной звездой для Кламеля стало творчество А. М. Горького в подходе к изображению судеб простых людей. Это отразилось в романах «Ночной рабочий» (1956), «Топь» (1956), «Пираты Роны» (1957), «Господин реки» (1970), где воссоздан патриархальный уклад жизни в бассейне его родной реки Роны, разрушающийся под давлением предпринимательского эгоизма, что напоминает аналогичные картины у А. Доде. В романной тетралогии «Великое терпение» («В чужом доме», 1962; «Сердца живых», 1964; «Тот, кто хотел увидеть море», 1963; «Плоды зимы», 1968), носившей автобиографический характер и занявшей центральное место в творчестве Кламеля, главный герой, Жюльен Дюбуа, подобно автору, проходит путь от ученика кондитера до участника Сопротивления, проходя, как у Горького, «мои университеты» и укрепляя в себе лучшие человеческие качества. История одной семьи предстает в тетралогии на фоне исторических событий 1937–1945 гг., что свидетельствует о значимости для писателя традиции «Ругон-Маккаров» Э. Золя, но без налета биологизма, характерного для натурализма.

Известность приходит к Кламелю с публикацией романа «Испанец» (1959), получившего престижную премию Эжена Леруа и экранизирован-

ного на телевидении. Драма разрушения мира, созданного своими руками испанцем Пабло на удаленной французской ферме в годы войны, волновала читателей, получая разные истолкования, от пессимистических до стоических.

Но подлинное признание пришло к Клавелю с выходом четвертого романа его тетралогии «Плоды зимы», за который он был удостоен Гонкуровской премии (1968). В том же году Клавель получает «Гран-При» города Парижа за творчество в целом. Клавель, работавший тогда в редакции лионской газеты «Прогресс», оставляет журналистскую деятельность, переселяется в пригород Парижа и становится профессиональным писателем. В 1970 г. Клавель избирается в Академию Гонкуров, присуждающую самую почетную во Франции литературную премию.

Для произведений Клавеля 1970-х годов характерна антивоенная направленность (роман «Когда молчат ружья», 1975), которая доходит до пацифизма, отрицания любой войны, как захватнической так и освободительной (эссе «Письмо человеку в белой фуражке», 1975). В то же время, в начале 1970-х годов, Клавель собрал сказки и легенды народов из отдаленных уголков мира и опубликовал книги «Легенды озер и рек», «Легенды гор и лесов» и «Легенды морей». Руссоистская мысль о «естественном человеке», уже звучавшая в его романах о французской провинции, приобретает новую окраску, но Клавеля привлекает не столько своеобразие культур разных народов, сколько обнаруживаемое им единство этих культур.

Во второй половине 1970-х годов на смену экзотизму легенд приходит историческая тема — XVII в. во Франции. Как оппозиция популярным романам А. Дюма о мушкетерах, выглядит цикл романов Клавеля «Столпы небесные» («Пора волков», 1976; «Свет озера», 1977; «Воительница», 1978; «Мария Добрый Хлеб», 1980; «Странствующие подмастерья в Новом Свете», 1981), написанный в подчеркнуто реалистическом ключе, без стремления увлечь читателя авантюрной интригой, участием в сюжете знаменитых исторических фигур. Образ провинции Франш-Конте в период Тридцатилетней войны, рисуемый писателем во всех романах цикла (кроме последнего), тяготы простого народа в театре военных действий — все это возвращает читателя к антивоенной теме произведений Клавеля о современности. В цикле значительны философские мотивы жизни и смерти, справедливости, лжи, добра и зла.

В 1980-е годы Клавель переходит к канадской теме, показывает мужество и смелость первопроходцев, осваивавших просторы Канады, преобразовывавших этот нетронутый край. Возникает новый романтический цикл «Царство Севера» («Гаррикана», 1983; «Золото земли», 1984; «Помилуй, господи», 1985).

Клавель являлся также автором искусствоведческих работ «Жизнь П. Гогена» (1958) и «Жизнь Леонардо да Винчи» (1967), публицистической книги «Избиение младенцев» (1970).

Соч.: Le tambour du Bief. P., 1970; Le seigneur du fleuve, P., 1971; в La saison des lours. P., 1976; рус. пер. — В чужом доме. М., 1966; Тот, кто хотел увидеть море, М., 1966; Сердца живых, М., 1968; Свет озера. М., 1986.

Лит.: Токарев Л. Предисловие // Клавель Б. Плоды зимы. М., 1972; Тимашева О. Соль земли и свет мира // Клавель Б. Пора волков. М., 1979; Уваров Ю. Юные годы Жюльена Дюбуа // Клавель Б. В чужом доме. Сердца живых М., 1987; Stil A., [рец.] // L'Humanité. 1972. 27 janv.

[НРЭ]

КЛАССИКА — один из аспектов сильных позиций в субъектной культурологии (форсология). Термин «классический» в европейских языках относительно нов. Так, во французском языке он впервые встречается в 1548 г. в значении «достойный подражания», затем «пользующийся авторитетом», с 1611 г. «изучаемый в классах по программе», с XVIII в. — «относящийся к античности», с 1802 г. — «относящийся к авторам XVII в.» (классицистам), антонимы — «современный», «романтический», «барочный», «оригинальный», «эксцентрический». Но разработка проблемы классики имеет более длительную историю. Оформилось два подхода к ее решению. Первый заключается в поисках объективных оснований классики. В древних культурах такое решение выражалось в утверждении канона. Основные черты древнеегипетского канона прослеживаются уже в палетке Нармера, т. е. ок. 3000 г. до н. э.. Поликлет в «Каноне» установил классические пропорции тела (V в. до н. э.). Леонардо да Винчи ввел термин «золотое сечение». А. Дюрер издал четыре книги о пропорциях тела человека (1528 г.). Французский классицизм канонизировал большинство сфер художественной культуры, т. е. установил законы, вытекающие из природы, рассматриваемой в свете идеала. Канон, эйдос (Платон), идеал, симметрия, гармония — основные понятия, с которыми ассоциируется классика при этом подходе.

Второй подход выражается в субъективной трактовке понятия «классика». Наиболее яркий пример — «Расин и Шекспир» Стендаля (1823–1825). Рассматривая классическое как то, что доставляло «наибольшее наслаждение... прадедам», он трактует классику как дань традиции, привычке, и замечает: «Но вот что самое худшее: утверждать, что эти дурные привычки заложены в природе, для нас — вопрос тщеславия».

Новая точка зрения на классику и две ее трактовки возникают при тезаурусном подходе к этой проблеме. С точки зрения тезаурусной концепции классика (1) принадлежит центру тезауруса (наиболее освоенному); (2) соответствует константам как наиболее устойчивым концептам; (3) поэтому обладает наибольшей силой структурирования (подобно идеалу) и ориенти-

рования (подобно архетипу). Изучение идеала, архетипа, опоры фольклора проливает свет на функционирование классики в тезаурусе.

Классика и проблема «массовой литературы». В истории культуры сформировалось два подхода к решению проблемы соотношения классики с «массовой литературой» как произведений, читаемых большими группами людей, когда показателями являются число читателей и тираж изданий. Первый основан на поиске объективных характеристик классики. Ориентиром здесь становилось точное воплощение некоего канона или следование эталонным образцам. Так, античный философ-неоплатоник Ямвлих (III–IV вв.), анализируя «Дорифора» Поликлета, отмечал, что красота тела заключается в «симметрии частей». Понятия «гармония», «симметрия», «национальные (общечеловеческие) ценности», «идеал» и др. в совокупности обрисовывали при этом подходе представление о классическом произведении. С точки зрения классицистов, идеал универсален и был воплощен в гармоничных произведениях античности, которым и следует подражать, чтобы создать новые классические произведения. Искусство средних веков, трагедии Шекспира, памятники литературы Востока, с этой точки зрения, — просто варварство, незнание объективных, всеобщих законов классического искусства.

Другой подход связан с субъективным пониманием классики.

Социологический подход добавляет еще один параметр классики применительно к литературе последних двух столетий: масштабность влияния на духовный мир больших масс людей. Классика, созданная до последних десятилетий XVIII в., как правило, приобрела этот параметр позже, когда она получила статус «массовой литературы» в социологическом смысле. Возникновение такой «массовой литературы» справедливо связывать с предромантизмом и романтизмом. Х. Ортега-и-Гассет в этапной работе «Дегуманизация искусства» (1925) писал: «Романтизму всего скоро удалось завоевать “народ”, никогда не воспринимавший старое классическое искусство как свое. Враг, с которым романтизму пришлось сражаться, представлял собой как раз избранное меньшинство, закончившее в архаических «старорежимных» формах поэзии. С тех пор как изобрели книгопечатание, романтические произведения стали первыми, получившими большие тиражи».

Однако романтическое искусство — предельно авторское, в нем, как никогда прежде, было реализовано стремление писателя к самовыражению. Поэтому если и относить романтические произведения к «массовой литературе», то лишь в социологическом смысле, т. е. без включения ее в «массовую беллетристику».

В XX в. классические произведения литературы входят в программу обязательного образования населения. Уже одно это обеспечивает массо-

вые тиражи и широкое знакомство читательской аудитории даже с трудными, не «развлекательными» текстами. Так, в 1978–1985 гг. издательство «Художественная литература» издала 22-томное собрание сочинений Л. Н. Толстого тиражом 1 млн экземпляров, при этом подписаться на него было необычайно трудно — так велик был спрос на это издание.

Шекспир — из числа авторов, чтение которых требует от читателя определенной (подчас сложной) культурной работы. Но даже в тяжелые для издательской деятельности в нашей стране 1990-е годы издательство «Алконост» издало 10-томное собрание сочинений Шекспира (на плохой бумаге, с несовершенной полиграфией, с использованием переводов и комментариев 8-томного полного собрания сочинений советского периода и т. д.), позволив себе тираж 10000 экземпляров (в те времена редко кто отваживался на такое) — и издание полностью разошлось. В наше время поток изданий Шекспира не ослабевает, доказывая тем самым особую природу и силу классики в культурном тезаурусе.

Лит.: Померанцева Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. М. : Искусство, 1985. С. 113; Стендаль. Расин и Шекспир // Стендаль. Собр. соч. : в 15 т. М. : Правда, 1959. Т. 7. С. 17; Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 220; Robert P. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Le Petit Robert, t. 1). Paris : SNL Le Robert, 1967. P. 290–291.

[МШ] Вал. А. Луков, Вл. А. Луков [Тезаурусы II]

КЛАССИЦИЗМ (от лат. classicus — образцовый) — в литературоведении (а также в искусствоведении, культурологии): термин, обозначающий определенное направление, художественный метод и стиль в искусстве.

Классицисты стремились подражать образцам античного искусства, следовали нормам, изложенным античными теоретиками искусства (прежде всего Аристотелем и Горацием). Классицизм как направление складывается на рубеже XVI–XVII вв. Истоки его лежат в деятельности итальянской и отчасти испанской академических школ, а также объединения французских писателей «Плеяда», которые в эпоху позднего Возрождения обратились к античному искусству, стремясь найти в его гармоничных образах новую опору для испытывавших глубокий кризис идей гуманизма. Появление классицизма в большой мере связано со становлением абсолютной монархии — переходной формы государства, когда ослабевшая аристократия и еще не набравшая силы буржуазия одинаково заинтересованы в неограниченной власти короля. Наивысшего расцвета классицизм достигает во Франции. И здесь особенно ясно можно показать его связь с абсолютизмом. Деятельностью классицистов руководила Французская Академия, основанная в 1635 г. первым министром кардиналом Ришелье и выполнявшая все указания правительства. Творчество крупнейших пи-

сателей, художников, музыкантов, актеров классицизма находилось в зависимости от благосклонного взгляда короля.

Классицизм как направление по-разному развивался в странах Европы. Во Франции он складывается к 1590-м годам, становится господствующим направлением к середине XVII в., достигает наивысшего расцвета в 1660–1670-е годы, затем переживает кризис. В первой половине XVIII в. его преемником становится просветительский классицизм, который во второй половине XVIII в. утрачивает ведущие позиции в литературе, но в период Великой французской революции 1789–1794 гг. возникший на его основе «революционный классицизм» господствует во всех основных сферах искусства. Классицизм как направление, утратив свое прогрессивное содержание, терпит поражение в борьбе с романтизмом и вырождается в начале XIX в., однако различные неоклассицистические течения продолжают существовать до наших дней. В рамках классицистического направления шла борьба между различными течениями. Так, во Франции последователи философии Декарта (Буало, Расин) расходились в ряде эстетических вопросов с последователями материалиста Гассенди (Мольером, Лафонтеном). Существовали разные драматургические школы (Корнеля, Расина), разные театральные течения (борьба Мольера с театральной эстетикой Расина) и т. д.

Эстетика классицизма. Главным теоретическим трудом, в котором излагаются принципы классицистской эстетики, является книга Никола Буало (Буало-Депрео, Voileau, 1636–1711) «Поэтическое искусство» («L'Art poétique», 1674).

Цель искусства классицисты видели в познании истины, которая выступает как идеал прекрасного. Классицисты выдвигают метод его достижения, основываясь на трех центральных категориях своей эстетики: разум, образец, вкус. Все эти категории считались объективными критериями художественности. С точки зрения классицистов, великие произведения — плод не таланта, не вдохновения, не художественной фантазии, а упорного следования велениям разума, изучения классических произведений древности и знания правил вкуса. Таким образом, классицисты сближают художественную деятельность с научной. Вот почему для них оказался приемлемым философский рационалистический метод французского философа Рене Декарта (Descartes, 1596–1650), ставший основой художественного познания в классицизме.

Декарт в «Рассуждении о методе...» («Discours de la méthode», 1637) вывел четыре закона познания: 1) допускать в качестве истинных только такие положения, которые представляются ясными и отчетливыми, не могут вызывать никаких сомнений в истинности; 2) расчленять каждую сложную проблему на составляющие ее частные проблемы или задачи;

3) методически переходить от известного и доказанного к неизвестному и недоказанному; 4) не допускать никаких логических пропусков в исследовании. Так разум становится центральным понятием философии рационализма, а затем и искусства классицизма.

Это имело большое значение в борьбе с религиозными представлениями о ничтожестве человека, в борьбе с философами, утверждавшими непознаваемость мира. Слабой же стороной такого представления было отсутствие диалектического взгляда. Мир представлялся неподвижным, сознание и идеал — неизменными.

Классицисты считали, что эстетический идеал вечен и во все времена одинаков, но лишь в античности он был воплощен в искусстве с наибольшей полнотой. Поэтому, чтобы вновь воспроизвести идеал, нужно обратиться к античному искусству и тщательно изучить его законы. Вот почему подражание образцам ценилось классицистами выше, чем оригинальное творчество. Обратившись к античности, классицисты тем самым отказались от подражания христианским образцам, продолжив борьбу гуманистов Возрождения за искусство, свободное от религиозной догматики. Необходимо отметить, что от античности классицисты заимствовали внешние черты. Под именами античных героев ясно выделялись люди XVII–XVIII вв., а древние сюжеты служили для постановки самых острых проблем современности.

Култ разума потребовал коренной перестройки содержания и формы произведений, принципов типизации, системы жанров. Классицисты провозгласили принцип подражания природе, строго ограничивая право художника на фантазию. Искусство сблизилось с политической жизнью, его важнейшей задачей было объявлено воспитание гражданина. Поэтому в центре произведений классицизма оказываются проблемы, представляющие общенациональный интерес.

Характер. В искусстве классицизма внимание уделяется не частному, единичному, случайному, а общему, типическому. Поэтому характер героя в литературе не имеет индивидуальных черт, выступая как обобщение целого типа людей. У классицистов характер — это отличительное свойство, генеральное качество, специфика того или иного человеческого типа. Сравнивая двух скупцов — шекспировского Шейлока и мольеровского Гарпагона, Пушкин отмечал многообразие черт героя Шекспира и односторонность классицистического характера Гарпагона: «У Мольера скупой скуп — и только...» Характер может быть предельно, неправдоподобно заострен, потому что такое заострение его не искажает, а, напротив, выявляет. Этим характер отличается от нравов — характерных черт, каждую из которых нельзя заострять до противопоставления другим, чтобы не исказить связи во всей картине нравов. Нравы — это общее, обычное,

привычное, характер — особенное, редкое именно по степени выраженности свойства, распыленного в нравах общества. Принцип классицистической типизации приводит к резкому разделению героев на положительных и отрицательных, на серьезных и смешных. При этом смех все больше становится сатирическим, ибо в основном направляется именно на отрицательных персонажей.

Основной конфликт. Категория разума оказывается центральной и в формировании нового типа художественного конфликта, открытого классицизмом: конфликта между разумом, долгом перед государством — и чувством, личными потребностями, страстями. Как бы ни разрешался этот конфликт — победой разума и долга (как у Корнеля) или победой страстей (как у Расина), только человек-гражданин, ставящий свой долг перед государством выше частной жизни, является идеалом классицистов. Обнаружив в человеке как бы два существа — государственного и частного человека, писатели искали и пути согласования разума и чувства, верили в конечное торжество гармонии. Это один из главных источников оптимизма классицистической литературы, социальную основу которого можно видеть в исторической прогрессивности абсолютизма XVII в. (ведь именно с идеологией абсолютной монархии связана проблематика классицизма) и в просветительской идеологии, лежащей в основе классицизма XVIII в.

Главные принципы классицизма, исходящие из категории «разум», уточняются в свете категорий «образец» и «вкус». Например, принцип подражания природе. Он лишь внешне совпадает с реалистическим требованием верности действительности. Реальность присутствует в произведении классицистов лишь постольку, поскольку она отвечает образцу, т. е. действительность изображается сквозь призму идеала прекрасного. Поэтому классицистов привлекает не вся природа, а лишь «приятная природа» (по выражению Буало). Из искусства изгоняется то, что противоречит образцу и вкусу, классицистам целый ряд предметов кажется «неприличным», недостойным высокого искусства. В тех же случаях, когда безобразное явление действительности должно быть воспроизведено, оно также изображается сквозь призму прекрасного. Об этом писал Буало в «Поэтическом искусстве»:

Змею, уroda — все, что кажется ужасным,
Искусство, переняв, являет нам прекрасным.

(Пер. С. Нестеровой)

Теория жанров. Большое внимание уделяли классицисты теории жанра. Не все жанры, складывавшиеся веками, отвечали в полной мере требованиям классицизма. И тогда появился неизвестный литературе прежних времен принцип иерархии (т. е. соподчинения) жанров, утверждавший их

неравенство. Этот принцип хорошо согласовывался с идеологией абсолютизма, уподоблявшей общество пирамиде, на вершине которой стоит король, а также с философией рационализма, требовавшей ясности, простоты, системности в подходе к любому явлению.

Согласно принципу иерархии, есть жанры главные и неглавные. К середине XVII в. утвердилось мнение, что самым главным литературным жанром является трагедия (в архитектуре — дворец, в живописи — парадный портрет и т. д.). Проза считалась ниже поэзии, особенно художественная. Поэтому распространение получили такие прозаические жанры, как проповеди, письма, мемуары, как правило, не рассчитанные на эстетическое восприятие, а художественная проза, в частности роман, оказывается в забвении («Принцесса Клевская» М. де Лафайет — счастливое исключение).

Принцип иерархии делит жанры также на «высокие» и «низкие», причем за жанрами закрепляются определенные художественные сферы. Так, за «высокими» жанрами (трагедия, ода и др.) закреплялась общегосударственная проблематика, в них могло повествоваться только о королях, полководцах, высшей знати, язык этих произведений носил приподнятый, торжественный характер («высокий штиль»). В «низких» жанрах (комедия, басня, сатира и т. д.) можно было касаться только частных проблем или абстрактных пороков (скупость, лицемерие, тщеславие и т. д.), выступающих как абсолютизированные частные черты человеческого характера. Героями в «низких» жанрах могли быть представители низов общества, выведение же знатных лиц допускалось лишь в исключительных случаях (тем выше можно оценить смелость Мольера, сделавшего постоянной комической фигурой образ маркиза). В языке таких произведений допускались грубости, двусмысленные намеки, игра слов («низкий штиль»). Использование слов «высокого штиля» носило здесь, как правило, пародийный характер.

Сообразуясь с принципами рационализма, классицисты выдвинули требование чистоты жанров. Смешанные жанры, например трагикомедия, вытесняются. Этим наносится главный удар по способности того или иного жанра всесторонне отобразить действительность. Отныне только вся система жанров способна выразить многообразие жизни. Вот почему классицисты, считая ряд жанров «низкими», тем не менее широко их разрабатывают, выдвигая таких классиков, как Мольер (комедия), Лафонтен (басня), Буало (сатира).

И все же главное внимание писатели классицизма уделяли трагедии. И в этом жанре законы были наиболее строгими. Сюжет (исторический или легендарный, но правдоподобный) должен был воспроизводить античные времена, жизнь далеких государств (помимо Древней Греции

и Рима — восточные страны), он должен был угадываться уже из названия, как идея — с первых строк (Буало: «Уж с первых строк ясна должна быть пьесы суть»). Известность сюжета противостояла культу интриги, запутанного действия, она требовалась для утверждения мысли о торжестве закономерности над случайностью.

Три единства. Особое место в теории трагедии занял принцип трех единств. Он был сформулирован в трудах итальянских и французских гуманистов XVI в. (Дж. Триссино, Ю. Ц. Скалигер и др.), опиравшихся на Аристотеля в борьбе со средневековым театром. Ссылка этих и последующих теоретиков на авторитет Аристотеля (после того, как Европа познакомилась с публикацией в 1498 г. перевода с греч. оригинала его «Поэтики») содержала большую натяжку, но была необходима в условиях утверждения античного искусства как образца для современности. Однако только классицисты XVII в., особенно аббат д'Обиньяк в трактате «Практика театра» (1657), возвели его в непререкаемый закон. Единство действия требовало воспроизведения одного цельного и законченного действия, которое бы объединяло всех персонажей (побочные сюжетные линии в пьесе считались одним из нарушений этого единства). Единство времени сводилось к требованию уложить действие пьесы в одни сутки. Единство места выражалось в том, что действие всей пьесы должно было разворачиваться в одном месте (например, в одном дворце). Н. Буало в трактате «Поэтическое искусство (1674, Песнь третья) дал наиболее краткую формулу правила трех единств: «Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli» (досл. пер.: «Пусть одно событие, свершившееся в одном месте в один день, до конца держит театр заполненным»).

В основе концепции трех единств лежит принцип правдоподобия — фундаментальный принцип классицизма, сложившийся в борьбе с традициями средневековой идеологии и культуры.

В средневековых мистериях, игравшихся от нескольких часов до нескольких дней, обычно изображалась вся история Вселенной от ее сотворения до грехопадения первых людей или другие огромные периоды библейской истории. Небольшая сцена изображала и землю, и небо, и ад. Требование единства места и времени изменило структуру драмы, ибо заставило драматургов показывать не все действие, а лишь его кульминацию, лишь саму катастрофу. Один принцип концентрации времени и места сменился другим. Однако, считая второй принцип более правдоподобным, классицисты ошибались, так как не учитывали еще особенностей субъективного восприятия искусства. Романтики, которые откроют субъективного зрителя, будут критиковать принцип единства времени и места именно за неправдоподобие.

В целом необходимо отметить, что нормативная классицистическая эстетика впоследствии стала тормозом развития искусства. С нормативностью классицизма острую борьбу вели романтики и реалисты.

Классицизм как стиль. В этом аспекте классицизм — это система изобразительно-выразительных средств, типизирующих действительность сквозь призму античных образцов, воспринятых как идеал гармонии, простоты, однозначности, упорядоченной симметрии. Таким образом, этот стиль воспроизводит лишь рационалистически упорядоченную внешнюю оболочку античной культуры, не передавая ее языческой, сложной и нерасчленимой сущности. Не в античном наряде, а в выражении взгляда на мир человека абсолютистской эпохи заключается суть стиля классицизма. Он отличается ясностью, монументальностью, стремлением убрать все лишнее, создать единое и цельное впечатление.

Крупнейшие представители классицизма в литературе — Малерб, Корнель, Расин, Мольер, Лафонтен, Ларошфуко, Вольтер (Франция), Милтон, Драйден, Поуп (Англия), Готшед, а также Гёте и Шиллер периода «К. веймарского» (Германия), Альфьери (Италия), Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, Державин, Княжнин (Россия); в театре — Мольер, Дюпарк, Шанмеле, Барон, Лекуврёр, Лекен, Клерон, Тальма, Жорж, Марс (Франция), Гаррик (Англия), Нейбер (Германия), Волков, Дмитриевский, Яковлев, Семёнова (Россия); в живописи, скульптуре и архитектуре — Палладио, Канова (Италия), Пуссен, Лоррен, Мансар, Ленотр, Габриэль, Суффло, Фальконе, Давид, Энгр (Франция), Менгс, Шинкель, Шадов (Германия), Торвальдсен (Дания), И. Джонс, Рейнолдс (Англия), Баженов, Казаков, Старов, Камерон, Кваренги, Воронихин, Захаров, Росси, Жилярди, Бове, Гордеев, Мартос, Лосенко (Россия); в музыке — Люлли, Рамо, Госсек, Керубини (Франция), Бах с сыновьями, Гендель, Глюк (Германия), представители «венской классической школы» (Гайдн, Моцарт, Бетховен), Бортнянский, Пашкевич, Фомин (Россия) и др. В творчестве многих из них черты классицизма выступают в сочетании с чертами др. направлений и стилей (барокко, рококо, предромантизм, романтизм и т. д.). Классицизм получил определенное развитие в др. странах Европы (скандинавские страны, Нидерланды, Польша, Чехия, Венгрия, Греция и др.), в США, в Латинской Америке и др. регионах. В некоторых европейских литературах, например, испанской, классицизм представлен довольно скромно, он становится заметен только в XVIII в., а уже в следующем веке сходит на нет под натиском романтизма.

Классицизм имел и последующую историю, неоднократно возрождаясь в формах «революционного классицизма», ампира, неоклассицизма, оказывая влияние на мировое искусство вплоть до наших дней.

Лит.: Коваленская Н. Н. Русский классицизм. М., 1964; Виппер Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М., 1967;

Обломиевский Д. Д. Французский классицизм. М., 1968; Ливанова Т. Н. Западно-европейская музыка XVII–XVIII вв. в ряду искусств. М., 1977; Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980; История всемирной литературы : в 9 т. Т. 4–5. М., 1987–88; Луков Вл. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2006; Zuber R., Cuénin M. Le classicisme. P., 1998.

[ИФЛ] [НРЭ] [ИИЛ]

КЛАССИЦИЗМ ВЕЙМАРСКИЙ — литературоведческий термин, обычно обозначающий не направление или течение в литературе, а художественную программу немецких писателей Гёте и Шиллера начиная с 1790-х годов. Иногда это понятие расширяют, относя к веймарскому классицизму труды по истории античного искусства И. И. Винкельмана (1717–1768), прежде всего его итоговую работу «История искусства древности» (1763). Переехав в Италию, работая в Ватикане, Винкельман описал раскопки Геркуланума («Письма об открытиях Геркуланума», 1762), на основе римских копий попытался восстановить черты древнегреческого искусства периода его расцвета. Винкельман вывел формулу высших достижений античности, обязательную для классики всех времен и народов: «Благородная простота и спокойное величие». Этот тезис стал исходным в выработке Гёте и Шиллером новой эстетики после отхода от эстетики «Бури и натиска». К веймарскому классицизму относят также эстетические труды В. Гумбольдта, чьи взгляды сложились под непосредственным влиянием Шиллера. В работе «О “Германе и Доротее” Гёте» (1799) он, вслед за Шиллером, подчеркивал соединение в поэме Гёте античной «наивной» поэзии и современной «сентиментальной» (термины взяты из статьи Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии»). В другой своей работе, «О современном французском трагическом театре» (1800), Гумбольдт противопоставляет эмоциональность французской школы и психологизм и характерность немецкой школы актерской игры, относя это различие за счет национальных и исторических особенностей. Крупнейшее достижение веймарского классицизма — «Фауст» Гёте (особенно ярко черты веймарского классицизма проявились во 2-ой части).

Лит.: История всемирной литературы : в 9 т. Т. 5. М., 1988; Borchmeyer D. Die Weimarer Klassik : Bd. 1–2. Königsstein, 1980.

[НРЭ]

КЛЕРОН (Clairon) (наст. имя — Клер Жозеф Ипполит Лерис де Латюд, Leris de Lq Tude; 25.01.1723, Конде-сюр-л’Эско, Нор, Нор — Па-де-Кале, Франция — 29.01.1803, Париж, Франция) — выдающаяся французская актриса. Дебютировала в 1736 г., с 1743 г. — в парижском театре

«Комеди Франсез», где раскрылся ее талант лучшей трагической актрисы Франции (роли — Федра, Гермiona в «Федре» и «Андромахе» Расина и др.) Особенно прославилась в трагедиях Вольтера, который специально для нее написал роли Электры («Орест»), Идаме («Китайский сирота»), Аменаиды («Танкред»). Требовала от актеров ясности мысли, глубокого изучения литературы, культуры, но игра ее была несколько рассудочной. Пушкин в стихотворении «К молодой актрисе» (1815) шутливо обращается к не слишком талантливой, но миловидной начинающей актрисе: «Ты не наследница Клероны» (т. е. не идеал).

[Пушкин]

КЛОДЕЛЬ (Claudiel) Поль (6.08.1868, Вильнёв-сюр-Фер, департамент Эна, Пикардия, Франция — 23.02.1955, Париж, Франция) — французский писатель, признанный французской литературной критикой «французским Шекспиром» (см.: *Les critiques de notre temps et Claudel*, 1970). Член Французской академии (1946). По профессии дипломат (с 1893 г. дипломатическая работа в Бостоне, Нью-Йорке, Пекине, Токио, Праге, Риме, Рио-де-Жанейро, Франкфурте, Вашингтоне, Копенгагене, Гамбурге и др.). В эссе «Мое обращение» он сообщал, что обрел веру в восемнадцатилетнем возрасте. До этого он находился в плену позитивистских представлений: «Я полностью и беспрекословно принимал монизм и механицизм и верил, что все на свете подчинено законам природы, весь мир опутан жесткой цепью причинно-следственных связей, в которых наука не сегодня-завтра окончательно разберется». Большую роль в обращении сыграло творчество А. Рембо: «Его “Озарения” и, несколько месяцев спустя, “Одно лето в аду” стали для меня переломным событием. Именно эти книги впустили свет в ту материалистическую темницу, куда я себя загнал, и я испытал почти физическое ощущение сверхъестественного. Но привычное состояние удушья и отчаяния не покидало меня». Обращение произошло в один миг, как удар молнии, 25 декабря 1886 г. во время рождественской службы в Соборе Парижской Богоматери. В 1901 г. Клодель выпустил сборник пьес «Дерево» («L'Arbre»), в который включил свои позитивистские юношеские пьесы, переработанные в духе католицизма. Особенно известна пьеса «Золотая голова» («Tête d'or»), где рассмотрены проблемы аморализма (ее первая версия относится к 1889 г., новая же — к 1895 г.). Другие пьесы: «Город» (1897, первая версия 1890), «Отдых седьмого дня» (1896), «Юная дева Виолена» (1900, первая версия 1890), «Агамемнон» (перевод трагедии Эсхила).

С появлением драмы «Полуденный раздел» (1905) начинается расцвет драматургии Клоделя. Были созданы так называемая трилогия о Куфонтенах: «Залог» (1914), «Черствый хлеб» (1918), «Унижение Отца» (1920);

фарс «Медведь и луна» (1917); либретто балета «Человек и его желание» (1917); мелодрама «Женщина и ее тень» (1922); с 1919 по 1924 г. Клодель работал над драмой «Атласный башмачок», которая подвела итог его зрелого периода. К позднему периоду относятся «Книга Христофора Колумба» (1930), оратории «Мудрость, или Притча о пире» и «Жанна д'Арк на костре» (1934), пластическая сюита «Камнепад» (1938) и др.

«Извещение Марии». Мистерия «Извещение Марии» («L'Annonce faite à Marie», 1910, пост. 1912), которую Клодель признавал своим лучшим произведением, воплотила главные идеи писателя. Действие происходит в XV в., фоном проходит история возведения Жанной д'Арк (присутствующей на сцене, но не произносящей ни одного слова) дофина Карла на французский престол. Главная героиня — Виолена — испытывает удары судьбы. Она в прошлом подверглась насилию со стороны Пьера де Краоном, строителя храма, которого поразила проказа. Ее оставляет жених Жак Ури, потому что Виолену тоже настигла проказа, а ее родная сестра Мара, претендующая на Жака, сообщила ему, что причиной был поцелуй Виолены и Пьера (она действительно поцеловала Пьера в знак прощения). Восемь лет она прожила отшельницей в лесу. Сюда пришла Мара, ставшая женой Жака, с мертвым ребенком на руках, требуя от сестры чуда — оживления девочки. И чудо происходит, девочка оживает. Сбылось благовещение Пьера, с которым он пришел к Виолене в прологе мистерии: она стала святой. Но несчастья не кончаются. Не желая видеть в сестре соперницу, Мара сталкивает Виолену в глубокую яму. Появившийся после восьмилетнего паломничества в святую землю отец Виолены и Мары Веркор переносит на руках несчастную в дом, где она и тихо отходит в иной мир, прощая всех — и Мару («Она одна, только она верила в меня», — разъясняет Виолена), и бывшего жениха Жака Ури, и Пьера де Караона, также вернувшегося из святой земли, где он очистился от проказы.

В пьесе включены литургические тексты и песнопения, все пронизано библейской символикой, аналогами с историей Христа и девы Марии. В итоге проявляется основная мысль Клоделя: жизненные невзгоды перестают быть трагедией, если следовать христианским заповедям и примеру Христа, пожертвовавшего собой ради других людей. Вера, праведность, всепрощение, самопожертвование приводит к апофеозу святости. История Виолены подтверждается историей Франции, которая благодаря благочестию и самопожертвованию Жанны д'Арк обретает короля Карла VII, возведенного на трон в Реймском соборе. Хаос заканчивается, Жанна и Виолена выправляют «вывихнутость века», если воспользоваться образом из «Гамлета» Шекспира (не случайно католические круги увидели в Клоделе «французского Шекспира»).

В 1920 г. мистерию поставил в Советской России А. Я. Таиров, тщательно переработав текст, выбрасывая наиболее религиозные моменты (например, все четвертое действие), проводя антиклерикальную линию. Роль Виолены исполняла гениальная трагическая актриса Камерного театра А. Коонен, в игре которой подчеркивалась мужественность героини в ее борьбе с несчастьями и препятствиями. Чудо воскрешения ребенка утверждало могущество человека, становилось кульминацией спектакля. Мариетта Шагинян вспоминала о том, как это выглядело: «...Минута величайшего достижения театра: апофеоз прокаженной. В молитвенном экстазе она поднимается на возвышение. Уродство, старость, болезнь исчезают. Волны ослепительного света (разных цветов, друг за другом, как непрерывные ленты радуги), захлестывают ее снизу вверх, пробегая по ней ритмически и все светлея и светлея. Одновременно с ними (благодаря оптико-световой иллюзии уже как будто сверху вниз) ползут волны сияющей музыки, становящейся все громче, все пронзительнее. Получается почти невыносимое впечатление нарастающего сияния — и занавес падает на кульминационной точке. Зрительный зал в полном смысле слова потрясен».

Стилю Клоделя присуща риторичность, что снижает психологическую достоверность характеров, но создает торжественность, подобную богослужению (проявляется в драме «Залог», 1911; в поэтическом цикле «Календарь святых», 1925). Клодель написал также сборник очерков «Познание Востока» (1900). Наряду с Ш. Пеги, Ф. Мориакон, Ж. Бернасом Клодель был ключевой фигурой т. н. «католического возрождения» во Франции XX в. Драма Клоделя может быть отнесена к философско-религиозной жанровой генерализации.

Соч.: Le soulier de satin. P., 1957; Reflexions sur la poésie. P., 1963; Mes idées sur le théâtre. P., 1966; Mémoires improvisés. P., 1969; в рус. пер. — Полуденный раздел. М., 1998; Извещение Марии. М., 1999; Капля божественного меда: сборник эссе. М., 2003.

Лит.: Волошин М. Поля Клодель. «Музы» // Волошин М. Лики творчества. Л., 1989; Луначарский А. В. Драма Клоделя // Луначарский А. В. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. М., 1965; История западноевропейского театра. Т. 7. М., 1985; Сабашникова А. А. Драматургия Поля Клоделя 1905–1924 гг. Проблема жанра : дис. ... канд. филол. наук. М., 1989; Встреча с Клоделем на земле Пушкина. Незнведенная Вселенная : сб. науч. тр. Н. Новгород, 2005; Гришин Е. В. Религиозная драма Поля Клоделя: эстетика и творчество // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. Вып. 4/48. Тамбов, 2007; Гришин Е. В. Поэтика религиозной драмы Поля Клоделя: «Полуденный раздел», «Извещение Марии», «Атласный башмачок» : дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2007; Berton J.-C. Shakespeare et Claudel. P., 1916; Chonez C. Introduction à Paul Claudel. P., 1947; Madaule J. Paul Claudel dramaturge. P., 1956; Madaule J. Le drame de Paul Claudel. P., 1964; Marcel

G. Regards sur le théâtre de Paul Claudel. P., 1964; Vachon A. Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel. P., 1965; Ganne P. S. J. Claudel: humour, joie et liberté. P., 1966; Guillemin H. Le «converti» Paul Claudel. P., 1968; Les critiques de notre temps et Claudel. P., 1970; Lioure M. L'esthétique dramatique de Paul Claudel. P., 1971; Becker A. Claudel et interlocuteur invisible. Le drame de l'appel. P., 1974; Guers M. J. Paul Claudel l'homme interieur. P., 1986.

[НРЭ] [ИФЛ] [СФЛ] [МШ]

КЛОУТС (Cloots) **Жан-Батист дю Валь-де-Грас**, барон де (известен под псевдонимом Анахарсис, Anacharsis; 24.06.1755, замок Гнаденталь, близ Клеве, Пруссия, ныне Германия — 24.03.1794, Париж, Франция) — деятель Великой Французской революции. Переехал из Пруссии во Францию в 1776 г., сотрудничал с энциклопедистами, в годы революции — якобинец, член Конвента, придерживался экстремистских позиций, был гильотинирован как представитель эбертистов. Упоминается Пушкиным.

[Пушкин]

«КНИГА ОБ АПОЛЛОНИИ» — одно из ранних произведений «ученого искусства» (направления средневековой испанской литературы), написана по материалам позднегреческого и французского вариантов романа о короле Аполлонии между 1235 и 1240 г. 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.

[ИИЛ]

КОД КУЛЬТУРНЫЙ — согласно Роланду Барту, «цитации — извлечения из какой-либо области знания или человеческой мудрости». Для Барта код — «это не реестр и не парадигма, которую следует реконструировать любой ценой; код — это перспектива цитации, мираж, сотканный из структур; он откуда-то возникает и куда-то исчезает — вот все, что о нем известно; порождаемые им единицы... (как раз и подлежащие анализу) сами суть не что иное, как текстовые выходы... все это осколки чего-то, что уже читано, видено, совершено, пережито: код и есть след этого уже». Идея кода как цитации операциональна и легко поддается вычленению в тексте для установления культурных характеристик субъекта.

*Лит.: Барт Р. S/Z : пер. с фр. 2-е изд., испр. М. : Эдиториал УРСС, 2001.
Вал. А. Луков, Вл. А. Луков [Тезаурусы II]*

КОКТО (Cocteau) **Жан Морис Эжен Клеман** (5.07.1889, Мезон-Лаффит, Сена и Уаза, Иль-де-Франс, Франция — 11.10.1963, Мийи-ла-Форе, Иль-де-Франс, Франция) — французский писатель, поэт, романист, театральный деятель, художник, киносценарист. Член Французской академии (1955). Родился в провинциальной буржуазной семье. Когда Кокто было 9 лет, его отец покончил с собой. В 1899 г. Кокто с семьей переехал в Париж. Учился в лицее Кондорсе. Друзьями Кокто были А. Жид, М. Жакоб, Г. Аполлинер, П. Пикассо. Был знаком с М. Прустом, семьей писателя А. Доде, С. Дягилевым и И. Стравинским. Для труппы Дягилева «Русский балет» написал либретто балетов «Синий бог, или Огненная птица» Р. Ана (1912, совм. с Ф. Мадцаро, балетмейстер М. М. Фокин), позже — «Парад» Э. Сати (1917), «Голубой экспресс» Д. Мийо (1924). В 1915 г. Кокто бежал на фронт, участвовал в боях в качестве санитаря. Вскоре был отправлен в тыл.

В 1920-х годах Кокто сблизился с сюрреалистами. В декабре 1923 г. он переживал личный и творческий кризис, связанный со смертью авангардистского поэта и автора психологических романов Р. Радиге, талант которого он открыл. В 1925 г. Кокто попадает в клинику, где лечится от передозировки опиума. В 1937–1938 гг. Кокто — хроникер в парижской газете «Сё суар». Он неизменно выступал с пацифистских позиций (во время войн в Индокитае и в Алжире).

Первый поэтический сборник Кокто «Лампа Аладдина» (1909) отмечен влияниями Ш. Бодлера, поэтов «Парнаса», символизма. Алогизм, неожиданность сравнений, фрагментарность и несколько нарочитая ассоциативность образов в стихотворениях сборников «Стихотворения» (1920), «Словарь» (1922) сближают Кокто с дадаизмом. Затем он отдает дань неоклассицизму. Самый «классический» поэтический сборник Кокто «Церковное пение» (1923) отличается строгой композицией: он состоит из трех частей, в каждой из которых по тридцать три стихотворения. Под влиянием своего друга, молодого писателя Р. Радиге Кокто обращается к классическому стиху. Строгостью ритма и богатством рифмы некоторые стихотворения сборника напоминают создания Ронсара, Дю Белле и Малерба.

В карманах ни гроша, а говорят: богатый.
Душа моя кровит, а говорят: сахарь.
В печенках у меня сидит слушок проклятый —
Дознается орел и прилетит, как встарь.
Так суждено судьбой, а славе не стерпеться —
Она, вот-вот созрев, аукнется в крови.

И ангел бьет крылом, и мне бичует сердце:
«Плевать, что ты мертвец, — я жить хочу, живи!»

(Пер. М. Яснова)

Однако при всей классичности стихотворной формы по своему образному строю поэзия Кокто остается по-модернистски усложненной, парадоксальной, в ней господствует игровая стихия, чувствуется экспериментаторское начало.

Основная тема сборника — любовь, трактуемая сквозь призму модернистской концепции тотальной некоммуникабельности. Один из центральных мотивов цикла — одиночество любящих людей, их раздельность, невозможность взаимопонимания и полного душевного слияния. Любящих разделяет невидимая черта.

Кокто-драматург, начав с сюрреалистического фарса «Новообращенные на Эйфелевой башне» (задуман как балет, пост. 1921, «Шведский балет»; опубл. в 1923), обращается к пьесам на мифологическом материале («Антигона», 1922; «Эдип-царь», 1925; «Орфей», 1925, пост. в 1926 г.; «Адская машина», 1934), в которых ставит важные философские и эстетические проблемы (природа поэзии, любовь и смерть, соотношение поэзии и здравого смысла). В 1930–1940-х годах в драматургии Кокто происходит переход от авангардного театра к пьесам, в которых использованы сюжеты и приемы «массового» театра и наиболее характерных его жанров — мелодрамы, семейно-бытовой пьесы («Трудные родители», 1938; «Священные чудовища», 1940). Самой значительной пьесой Кокто стала одноактная драма-монолог «Человеческий голос» (1929, пост. 1930), в которой играли многие актрисы, Р. Росселини снял фильм с А. Маньяни (1947). Ф. Пуленк написал одноименную оперу (1959), в которой блистали многие выдающиеся певицы (Г. Вишневецкая и др.).

Романы Кокто («Тома-самозванец», 1923; «Трудные дети», 1929) повествуют о том, как игра может, войдя в жизнь, стать жизнью, как маска может стать лицом, а придуманная самому себе роль судьбой. Кокто зачарован импульсивностью, дерзостью, причудливой, капризной фантазией, детской жестокостью, безрассудством и нон-конформизмом своих героев. Книги «Петух и Арлекин» (1918), «Профессиональная тайна» (1922) — эстетические манифесты писателя, в которых обосновывается концепция поэзии как преодоления хаоса, царящего в современной жизни и во внутреннем мире поэта. В эстетике Кокто можно увидеть развитие романтических и символистских представлений о поэте-медиуме и ясновидце. По Кокто, вся вселенная исполнена таинственной энергии, токи которой проходят через поэта и передаются другим людям при его посредничестве. В этом смысле поэт подобен ангелу, приносящему благую весть с небес. Но одновременно поэт — исследователь глубин своего «я».

В 1930 г. Кокто снял свой первый фильм «Кровь поэта». Он автор сценариев фильмов «Комедия счастья» (1940), «Барон-призрак» (1942, снялся в одной из ролей), «Вечное возвращение» (1943), «Рюи Блаз» (по драме В. Гюго, 1947). За постановку фильма «Красавица и чудовище» (1946) был удостоен престижной премии Деллюка. Участвовал как кинорежиссер и сценарист в экранизации собственных произведений («Двухглавый орел», 1947; «Трудные родители», 1948; «Трудные дети», режиссер Ж. П. Мельвиль, 1950). Вершина кинематографического творчества Кокто — фильмы «Орфей» (1949) и «Завещание Орфея» (1960). В главной роли в дилогии Кокто снял Жана Маре, которого он снимал в своих фильмах постоянно с 1946 г., во втором фильме снялся сам. Фильмы об Орфее отмечены сложным кинематографическим языком, построенным на культурных ассоциациях, мифах, сюрреалистических приемах и т. д.

После второй мировой войны стал одним из организаторов труппы «Балет Елисейских полей» (1944), где выступил как либреттист и художник балетов «Юноша и смерть» на музыку И. С. Баха (1946), «Федра» Ж. Орика (в неоклассицистском стиле).

Творчество Кокто может рассматриваться как французская форма эстетизма. Кокто воспринимался как символ интеллектуальной жизни Франции XX в.

Соч.: Œuvres complètes : V. 1–11. Lausanne, 1947–1951; Théâtre : V. 1–2. P., 1948; Du cinématographe. P., 1973; Journal (1942–1945). P., 1989; La Belle et la Bête. P., 1990; в рус. пер. — Портреты-воспоминания. Эссе. М., 1985; Петух и арлекин. М., 2000; Собр. соч. : в 3 т. М., 2001–2005.

Лит.: Моруа А. Жан Кокто // Моруа А. Литературные портреты. М., 1970; Рыкова Н. Жан Кокто // Cocteau J. Thomas l'imposteur. Orphée... М., 1976; Трыков В. П. Кокто // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003 Brosse J. Cocteau. P., 1970; Steegmuller F. Cocteau. Boston, 1970; Lange M. Cocteau: Prince sans royaume. P., 1989; Touzot J. Jean Cocteau, qui êtes-vous? Lyon, 1990.

В. П. Трыков, Вл. А. Луков [СФЛ] [НРЭ]

КОЛЛОДИ (Collodi) Карло (наст. фамилия Лоренцини — Lorenzini; 24.11.1826, Флоренция, Великое герцогство Тосканское — 26.10.1890, Флоренция, Италия) — итальянский писатель и журналист. Родился во Флоренции в бедной семье, где после него родилось еще 9 детей. Учился в католической школе, но от карьеры священника отказался, работал в книжном магазине, затем стал журналистом (издавал сатирические журналы «Фонарь», 1848–1849 гг. и 1860-е годы; «Перестрелка», 1853). Участвовал в революции 1848 г., в войне за независимость Италии в 1860 г. служил добровольцем в армии Тосканы.

Как писатель получил известность после выхода иронического романа-эссе «Роман в паровозе из Флоренции в Ливорно» (1856). С этого

времени подписывался псевдонимом Коллоди по названию городка в Тоскане — родине его матери. В 1875 г. Коллоди опубликовал свой перевод сказок Ш. Перро, с этого времени глубоко заинтересовался литературой для детей. В 1880 г. Коллоди приступил к созданию сказки «История бураттино» («burattino» — кукла, марионетка); она была опубликована в 1881–1883 гг. (печаталась по частям в издании «Газета для детей») под названием «Приключения Пиноккио, история марионетки» (имя персонажа Пиноккио переводится как «кедровый орешек»). Сказка принесла Коллоди мировую славу. Дети многих стран полюбили мальчика, сделанного из дерева папой Карло, смешного и трогательного, недалекого и находчивого, всегда надеющегося на лучшее. Недавно выяснено, что у героя был прототип — родившийся в 1760 г. Пиноккио Санчес, инвалид от рождения и после участия в войнах (служил барабанщиком), которому мастер Карло Бестульджи сделал искусные деревянные протезы для конечностей и носа. Конец его жизни печален (погиб, показывая возможности протезов и исполняя сложный трюк в цирке, где таким образом зарабатывал на жизнь). Это могло бы стать сюжетом для произведения в духе веризма, наиболее популярного течения в итальянской литературе того времени. Но Коллоди преобразовал его историю в светлую сказку, в которой добро побеждает и награждается, печаль неглубока и недолговечна, царят радость и оптимизм. Коллоди преодолевает веризм, противопоставляет ему другую эстетику, основанную не на разрушительных страстях, а на веселом и ироничном восприятии действительности (это качество проявилось и в других произведениях Коллоди — сборник рассказов и очерков «Наброски», 1880; «Глаза и носы», 1881; «Веселые рассказы», 1887; «Веселые заметки», посм. изд. в 1892 г., в сборнике критических эссе «Развлекательные юмористические заметки об искусстве», посм. изд. в 1892 г.).

Сказка Коллоди переведена примерно на 300 языков. В городке Коллоди поставлен памятник деревянному мальчику Пиноккио — герою сказки. В России она впервые была опубликована в 1906 г., в издании указывалось, что переводчик воспользовался 480-м итальянским изданием — таковы были масштабы популярности произведения Коллоди на родине в начале XX в. В 1936 г. сказку Коллоди пересказал для русского читателя А. Н. Толстой, назвав ее «Золотой ключик, или Приключения Буратино», заменив имя героя на Буратино, глубоко трансформировав ее сюжет и образы. Именно в таком виде история, рассказанная Коллоди, вошла в русский культурный тезаурус, известна почти каждому жителю нашей страны.

Среди других произведений Коллоди — повесть для детей «Джаннеттино» (1876).

Соч.: в рус. пер. — *Un romanzo in vapore da Firenze a Livorno*. Firenze, 1856; *I mistori di Firenze*. Firenze, 1857; *Le avventure di Pinocchio, storia di un burattino*. Roma, 2009; в рус. пер. — *Приключения Пиноккио*. М., 2008.

Лит.: Брандис Е. От Эзопа до Джанни Родари: Зарубежная литература в детском и юношеском чтении. М., 1980; Bertacchini R. *Collodi narrator*. Pisa, 1961.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [НРЭ]

КОМАРОВА Валентина Петровна (род. 4.02.1929, с. Чарозеро, Чарозерский р-н, Вологодская губ., СССР) — русский литературовед, шекспировед, научный руководитель Шекспировского центра Академии гуманитарного образования (Санкт-Петербург).

После окончания Ленинградского государственного университета (1951) работала в Библиотеке Академии наук (с 1951 по 2004 г.), где занимала должность ведущего научного сотрудника. Комарова внесла определенный вклад в развитие отечественного библиотековедения. С осени 2004 г. является штатным профессором Академии гуманитарного образования, читает курсы лекций по истории английской литературы и несколько спецкурсов по творчеству Шекспира. Доктор филологических наук (1973).

Кандидатская диссертация Комаровой была посвящена исторической хронике Шекспира «Король Генрих VI, часть вторая». К этому произведению редко обращаются даже специалисты, между тем очевидно, именно эта хроника была первым самостоятельным произведением Шекспира. Исследовательница рассмотрела в диссертации вопрос об авторстве и текстологические проблемы, политические и исторические сочинения XVI в. о причинах «болезней» государства, драматический конфликт, восстание Кэда, атрибуты современности в хронике «Король Генрих VI, часть вторая».

Докторская диссертация Комаровой была посвящена историческим хроникам У. Шекспира. В исследовании этого шекспировского жанра она проявила глубину и зрелость анализа, защита стала заметным событием в истории отечественного шекспироведения. В монографии «Шекспир и Монтень» исследовательница нашла новые повороты изучавшегося ранее материала, влияние Монтеня было увязано с характеристикой исторических хроник Шекспира. В монографии были рассмотрены следующие вопросы: история и политика в «Опытах» Монтеня и в хрониках Шекспира; Монтень и Шекспир об исторических деятелях и событиях; некоторые философские идеи в «Опытах» Монтеня и в трагедии «Гамлет»; Монтень и Шекспир о природе общественных конфликтов («Король Лир», «Макбет» и «Кориолан»); проблема исправления общества в «Опытах» Монтеня и в драме Шекспира «Буря».

Комарову-шекспироведа интересует как язык Шекспира (метафоры, аллегории), так и сокрытый за языковым пластом подтекст (один из недавних ее докладов на конференции в СПбГУ называется «Проблема подтекста в драмах Шекспира»).

Комарова автор одиннадцати монографий и более сотни статей о Шекспире и английской литературе. Ею разработаны общие курсы и спецкурсы, прочитанные в разное время в Ленинградском университете и в Академии гуманитарного образования.

Соч.: Хроника Шекспира «Король Генрих VI, часть вторая» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1964; Личность и государство в исторических драмах Шекспира и его современников : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Л., 1973; Комарова В. П. Личность и государство в исторических драмах Шекспира. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1977; Шекспир и Монтень. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1983. Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989; Творчество Шекспира. СПб., 2001; Современники Шекспира. Кристофер Марло. Бенджамин Джонсон. Джордж Чапмен. СПб. : БАН, 2002; Литература и политика в английской литературе XVI–XIX века. СПб.: БАН, 2006; Трагедии Шекспира: поэтика и текстология. СПб., 2008.

Вл. А. Луков, Н. В. Захаров [МШ]

КОМЕДИЯ (греч. κωμῳδία, от греч. κῶμος, kōmos — «праздник в честь Диониса»; греч. αἰοδή/греч. φῶδῃ, aoidē / ōidē — «песня») — один из основных жанров драматургии, в различных формах развивающий эстетическую категорию комического на материале действительности (в том числе и сконструированной). Аристотель в «Поэтике» дает следующее определение: «Комедия... есть воспроизведение [мимесис] сравнительно дурных (характеров), впрочем, не в смысле абсолютной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы недалеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без (выражения) страдания». В этом определении (предварительном, так как вторая часть «Поэтики», посвященная комедии, не сохранилась), Аристотель не говорит о цели комедии. Можно предположить, что с помощью смеха (восходящего к священному смеху ритуальных шествий в честь бога Диониса) достигается комический катарсис — очищение без посредства страха и сострадания. Коллективный смех так же объединяет людей, как совместное переживание ужаса и горя.

Жанр комедии зародился из форм прославления бога Диониса, Аристотель связывал его истоки с запевалями фаллических песен, прославлявших плодородие и позволявших делать острые выпады (инвективы) в адрес каких-либо известных лиц. Первым комедиографом, чье имя и не-

большие фрагменты дошли до нас, был Эпихарм (2-я половина VI — 1-я половина V в. до н. э.), родоначальник дорийской (или сицилийской) комедии, он придал ей законченность, афористичность, бытовой или пародийно-мифологический характер, ввел образ парасита (греч. — нахлебник). Попав в Атику, жанр преобразовался, в нем появился хор (которого не было в сицилийской комедии), постепенно сложилась форма древнеаттической комедии, которая состояла из большого пролога, парода (входа хора из 24 человек), эписодиев, разделяемых песнями хора, агона — спора действующих лиц на важную, актуальную тему, эписодиев после агона, в которых показывались результаты победы одного из споривших. В комедию включалась также парабаса — прямое обращение хора к зрителям с изложением (иногда без связи с сюжетом) взглядов автора на проблемы жизни полиса. Во время исполнения парабасы хор снимал маски. Комедии писались в основном триметром (6-стопным ямбом). Эти черты формы комедии представлены в наиболее развитом виде у Аристофана.

Первая аттическая комедия была представлена на празднике Великих Дионисий в 486 г. до н. э. Известны имена, а также фрагменты произведений примерно 60 комедиографов V в. до н. э. (древнеаттическая комедия), свыше 50 комедиографов — представителей среднеаттической комедии (404—323 гг. до н. э., период кризиса жанра), около 60 комедиографов — представителей новоаттической комедии (эллинистический период). Но только некоторые комедии Аристофана и представителя новоаттической комедии Менандра дошли полностью.

Значительны достижения римских комедиографов (Плавт, Теренций). В средние века театр надолго исчез, но народные праздники в театрализованной форме, а затем и фарс, выделившийся из средневековой мистерии, соти (аллегорический комический жанр) сохранили театральные формы комического.

В эпоху Возрождения и последующие периоды комедии писали Макиавелли, Шекспир, Б. Джонсон, Лопе де Вега, Кальдерон, Тирсо де Молина, Мольер, Бомарше, Гольдони, Гоцци, Шеридан, Уайльд, Шоу, Пирранделло, Брехт и другие выдающиеся мастера жанра.

Образовались различные разновидности комедии, в которых категория комического выступала в разных аспектах и трактовках. Так, ренессансной комедии Шекспира и Лопе де Вега присуще понимание комического как полноты жизни, радости бытия и любви, карнавальность, маскарадность. Широко распространен тип комедии положений (например, «Комедия ошибок» Шекспира), так как в основу концепции комического положено представление о жизни как смене веселых случайностей. Продолжение эта линия находит в итальянской народной комедии масок (итал.

commedia dell'arte). Классицистическая комедия («высокая комедия», которая, по словам А. С. Пушкина, «близко подходит к трагедии») Мольера, Вольтера, Бомарше, Шеридана, развлекая, поучает, в ней большое место занимает сатира, ирония. Получают распространение типы комедии характеров («Сомнительная правда» Аларкона, «Тартюф», «Мизантроп» Мольера), комедия нравов («Школа злословия» Шеридана), комедия-урок («Школа мужей», «Школа жен» Мольера). Дидактизм заметно снижается в английской комедии периода Реставрации (Конгрив, Уичерли), эта тенденция продолжится в комедии рококо (Мариво). Романтическая и неоромантическая комедия (например, у Ростана) поэтизирует и героизирует мир, вносит в обыденность романтику. Комедия эстетизма (Уайльд) в основу комического кладет парадокс и интеллектуальную игру. Другая форма парадокса обнаруживает в эпатажной авангардной комедии (Жарри). Парадокс переходит в комедию XX в., от реалистической (Шоу, Брехт) до абсурдистской (Жене, Ионеско, Беккет). Параллельно с классическими и авангардными формами комедии развиваются чисто или преимущественно развлекательные комедийные жанры, среди которых особую популярность получил водевиль (Скриб, Лабиш). Широкое использование музыки в водевилях проложило путь для формирования словесно-музыкальных жанров (оперетта, мюзикл).

В русской литературе жанр комедии оформился в XVIII в. (Сумароков, Капнист, Княжнин, высшее достижение — «Недоросль» Д. И. Фонвизина), хотя всевозможные потешные действия существовали уже в древнерусской культурной традиции. В XIX в. наступает период расцвета комедии: «Горе от ума» А. С. Грибоедова знаменует зрелость жанра. «Ревизор» и другие комедии Н. В. Гоголя выдвигают комедию в центр борьбы за новую литературу. Вершиной русской драматургии становятся комедии А. Н. Островского. Сатирические и юмористические черты в описании дореформенного и послереформенного уклада русской жизни, купеческого быта («Свои люди — сочтемся!», «На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Волки и овцы») соседствуют в его творчестве с драматизмом описания судьбы творческой личности (в комедиях «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые»). К комедии обращался Л. Толстой («Плоды просвещения»). В конце века и первые годы XX в. комедия подвергается глубокой трансформации в творчестве А. П. Чехова («Чайка», «Вишневый сад»). В то же время писатель развивает жанр драматической шутки («Медведь», «Предложение», «Юбилей»), в котором исследователи обнаруживают истоки абсурдистской комедии, хотя абсурд обыденной жизни у Чехова трактуется с реалистических позиций. В XX в. широкое распространение получила эксцентрическая комедия, заостряющая сатирические элементы (Маяковский, Булгаков, Эрдман), а также ли-

рическая комедия, развивающая чеховскую традицию (Арбузов, Володин, Розов, Сафронов).

Комический репертуар значительно расширился с появлением инсценировок комических произведений других жанров («Мертвые души» по Гоголю, «Дядюшкин сон» по Достоевскому). Отмечается и противоположная тенденция — появление «комедии для чтения» (сборник пьес Мериме «Театр Клары Гасуль»). Театрализация жизни, выявление в ней комического в соединении драматического обнаруживается в цикле романов и повестей Бальзака «Человеческая комедия». Комедия и трагедия сочетаются в получившем особое развитие в XX в. жанре трагикомедии. Комические элементы — персонажи, сцены, реплики и т. д. — стали неотъемлемой частью драматургии XX в. (например, драма Горького «Егор Булычев и другие», трагедия Камю «Калигула», драма Брехта «Мамаша Кураж и другие», драма Дюрренматта «Визит старой дамы», драмы Т. Уильямса и др. С европейской комедией сопоставимы комические жанры классической Драмы Востока, например, японский средневековый жанр кёган сравнивают с фарсом. Однако в полной мере такие сопоставления некорректны. В эпоху глобализации в неевропейских культурных тезаурусах усилилось влияние системы жанров, утвердившихся в западном мире, в том числе и комедии.

Термин «комедия» может иметь и другие значения. В средние века так называлось произведение со счастливым концом, что отразилось в названии поэмы Данте «Божественная комедия».

Комедия — один из ведущих жанров мирового киноискусства. Уже в немом кино сформировалась классика жанра — фильмы Чаплина, Китона, Ллойда (получили терминологическое название «комическая»). Выделяется итальянская комедия неореализма и последующего периода (Де Филиппо, Де Сика, Джерми, Феллини), французская комедия (Юнебель, Бессон), голливудская комедия (среди потока высокобюджетных и нередко высококачественных комедий встречаются комедии с нестандартным решением, например, «Форест Гамп» Р. Земекиса). Существует китайская комедия, соединяемая с боевыми искусствами, индийская комедия, соединяемая с песнями и танцами, и т. д.

В российском кино также можно говорить о классике комедии, представленной фильмами Кулешова, Александрова, Пырьева, Рязанова, Гайдая, Данелии и др. Комедийными чертами обладают фильмы Хамдамова, Михалкова, Бекмамбетова и др. режиссеров XXI в., которые в полной мере не вписываются в жанр. В ряде фильмов, как и в театральных постановках, комическим пафосом и игровыми формами «очуждается» (термин Брехта) философское содержание осмысления мира в современном искусстве.

Лит.: Мокульский С. С. Комедия // Литературная энциклопедия. М., 1929–1939; Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М., 1962; Сахновский-Панкеев В. О комедии. Л.–М., 1964; Ярхо В. Н. У истоков европейской комедии. М., 1979; Его же. Древнегреческая литература: Греческая и греко-римская комедия. М., 2002; Штейн А. Л. Веселое искусство комедии. М., 1988; Хлодовский В. Итальянская комедия зрелого и позднего Возрождения. М., 1988; Молодцова М. М. Комедия дель арте. Л., 1990; Черноземова Е. Н., Штейн А. Л. Трагедии и комедии. Этюды по истории английской драмы. М., 2001; Кормилов С. И. Комедия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2009; Archer W. The Old Drama and The New. L, 1923; Allardice Nicoll M. A. The Theory of Drama. L., 1931; Meredith G. An Essay on Comedy. N. Y., 1948; Appolonio M. Storia del teatro italiano. In 3 v. Bologna, 1953; Sypher W. Comedy. The Meanings of Comedy. N. Y., 1956; Duckworth G. E. The nature of Roman Comedy. Princeton, 1971; Rodway A. English Comedy its Role and Nature from Chaucer to the Present Day. L., 1975; Hirst D. Comedy of Manners. L., 1979; Nelson T.G.A. Comedy. Introduction to Comedy in Literature, Drama and Cinema. Oxford, 1990; Brown J. R. The Oxford Illustrated History of Theatre. Oxford, 1995; English drama. Restoration and Eighteen century 1660–1789. L., 1997.

[НРЭ]

КОМПАРАТИВИСТИКА, компаративизм (от лат. comparatives — сравнительный, англ. comparative literature, франц. littérature comparée, нем. Komparatistik) — сравнительное литературоведение: раздел литературоведения, изучающий взаимодействия, взаимоотражения различных литератур мира. Предмет компаративистики — сравнение двух и более текстов разных языков, культур. У истоков широкого (культурологического) понимания компаративистики стояли Ж. Ж. Руссо, И. Г. Гердер, Ф. Шиллер, Г. В. Ф. Гегель. Среди основоположников компаративистики — Ж. де Сталь, Ш. О. Сент-Бёв, в России — А. С. Пушкин, В. Г. Белинский. Сужение компаративистики до миграционной («компаративистской») теории возникло в предисловии немецкого филолога Т. Бенфея к его переводу «Панчатантры» (1859).

Основателем научного сравнительного метода в России стал А. Н. Веселовский (идеи сравнительного метода сформулировал впервые в 1870 г., в полном объеме его система восстановлена только в наше время И. О. Шайтановым). Ранний образец русской компаративистики — работа его брата Алексея Н. Веселовского «Западное влияние на новую русскую литературу» (1883), где компаративистика проявилась в своей крайней форме — теории заимствований.

На становление компаративистики как научной программы повлиял позитивизм. Первые компаративисты в Германии — В. Шерер («История немецкой литературы», 1880–1883, «Поэтика», посм. 1886), в Англии —

Х. М. Поснет («Сравнительное литературоведение», 1886), во Франции — Ф. Брюнетьер («Эволюция жанров в истории литературы», 1890).

Постепенно сформировались две основные ветви компаративистики. Первая представлена работами, в которых реализован сравнительно-исторический метод. В ее основе — поиск контактных связей в литературе. В отечественном литературоведении компаративистика в таком понимании представлена в ряде трудов В. М. Жирмунского, А. Ф. Лосева, М. П. Алексеева, Д. С. Лихачева, Ю. Б. Виппера, Б. Г. Реизова, зарубежных исследователей Ж. М. Карре, Ф. Бальдансперже, Э. Эстева, П. Ван Тигема, Г. А. Корфа, Ф. Гундольфа, В. Крауса, И. Шётера, Р. Уэллека и др.

Вторая линия связана с типологическим методом. В ее основе — поиск сходств и различий литературных явлений, которые определяются не связями и влияниями литератур, а общностью (или различием) исторических судеб. У истоков этой линии оказались представители культурно-исторической школы литературоведения — И. Тэн, Г. Лансон (Франция), Г. Гетнер (Германия), Ф. Де Санктис (Италия), Г. Брандес (Дания), А. Н. Пыпин, Н. С. Тихонравов, Н. И. Стороженко (Россия) и др. На базе идей этой школы сложился историко-генетический метод, предназначенный для решения одной из центральных проблем компаративистики — выявления истоков литературного явления (нередко за пределами литературной сферы, как, например, у французского литературоведа Л. Гольдмана, видевшего истоки литературных феноменов в социальной жизни).

Та же школа в другом аспекте способствовала развитию типологизации в литературоведении. Яркие образцы собственно типологических исследований оставили М. М. Бахтин (развивший в компаративистике концепцию диалога культур, литератур), Н. И. Конрад, И. Г. Неупокоева, Е. М. Мелетинский и др. Типологизации подверглись и отдельные стороны литературных текстов — жанр, сюжеты, мотивы и т. д. (работы О. М. Фрейденберг, М. Л. Гаспарова, С. С. Аверинцева, В. И. Тюпы и др.). Особое место в этом ряду заняла работа Э. Р. Курциуса «Европейская литература и латинское средневековье» (1948), породившая особое направление в немецком литературоведении — «исследование топосов» (т. е. общих мест, готовых формул, в основном заимствованных европейской литературой из латинской риторики, как считал исследователь).

Соединение двух линий компаративистики обнаруживается как в отдельных трудах их представителей (например, у В. М. Жирмунского, Д. С. Лихачева и др.), так и в ряде научных школ (например, в Пуришевской школе — Б. И. Пуришев, Н. П. Михальская, З. И. Кирнозе, В. А. Пронин, В. П. Трыков и др.), в «Истории всемирной литературы» (1983–1994 гг., создана коллективом крупнейших отечественных литературоведов, руководители Ю. Б. Виппер и др.), в ходе создания которой сформировал-

ся историко-теоретический метод литературоведения, в конце XX в. обновивший компаративистику на путях преодоления европоцентризма. В XXI в. в компаративистику включились литературоведы, развивающие тезаурусный подход (метод): И. В. Вершинин («Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и “поэтизация” культуры», 2003), Н. В. Захаров («Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ», 2008) и др. Представители этого подхода вносят новые представления в компаративистику: помимо влияний, взаимовлияний — взаимоотражения (взаимоотражение описывает ситуацию встречи двух культурных, литературных тезаурусов, ту форму, которую приобретает их диалог, последствия этого диалога), симбиоз литератур (устойчивые и продуктивные формы межнациональных литературных взаимодействий; из великих литератур мира, пожалуй, только русская литература обладает высокой степенью открытости, что выразилось в симбиозе литератур, проявившемся не только по отношению к словесности многочисленных народов Российской империи, СССР, современной России, но и по отношению к литературам многих зарубежных стран), литературные концентры (такие центры литературных взаимодействий, вокруг которых располагаются как удаляющиеся круги «привязанные» к ним менее влиятельные территории взаимодействий; концентры соответствуют выделяемым в ходе тезаурусного анализа «сильным позициям», которые обладают притягивающим, кумулятивным характером, действуют не только сами по себе, но в соединении с родственными явлениями, которые обычно объединяются с концентриками в сознании, утрачивают в какой-то мере свою культурную специфику) и др.

Компаративистика, безусловно, остается одной из наиболее авторитетных в мире филологических концепций, непрерывно развивается и совершенствует свою методологию и методику. Особую значимость компаративистика приобрела после десятилетий доминирования структурализма, так как она возвращает в поле филологического исследования комплексное представление о литературе с учетом достижений социологии, антропологии, психологии, философии и т. д. С другой стороны, компаративистика имеет точки схождения с постмодернистской теорией интертекстуальности.

Современное состояние компаративистики отмечено борьбой двух представлений о ней: как о сравнительном литературоведении («французская школа», чью позицию разделяет, например, Басснетт в Англии; проблематика компаративистики может сужаться даже внутри литературоведения вплоть до проблем перевода) и как о культурологическом инструменте, применимом к музыке, живописи, кино, телевидению и т. д. («американская школа», истоком которой была работа француза Шевреля,

а позже присоединились голландские исследователи и др.). Проблематика компаративистики представлена в рецептивной эстетике (Х. Р. Яусс, В. Изер и др.), культурном историзме (С. Гринблатт, компаративистика Белси и др.), других современных направлениях и школах литературоведения, эстетики.

Существуют организации компаративистов: Международная ассоциация компаративистики, Американская ассоциация компаративистики, Британская ассоциация компаративистики и др. В ряде стран издаются журналы, сборники работ по проблемам компаративистики.

Лит.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 2006; Конрад Н. И. Восток и Запад / 2-е изд. М., 1965; Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. М., 1977; Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976; Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979; Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979; Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л. История русского литературоведения. М., 1980; История всемирной литературы : в 9 т. М., 1983–1994. Т. 1–8; Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987; Ильин И. П. Современные концепции компаративистики и сравнительного изучения литератур. М., 1987; Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2000; Западное литературоведение XX века : энциклопедия. М., 2004; Шайтанов И. О. Историческая поэтика А. Н. Веселовского: сравнительный метод // Знание. Понимание. Умение. 2007. №3; Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М., 2008; Tieghem P. van. La littérature comparée. P., 1951; Balensperger F., Friederich W. P. Bibliography of Comparative Literature. N. Y., 1960; Krauss W. Probleme der vergleichende Lileraturgeschichte. Berlin, 1963; Wellek R. Concepts of Criticism. New Haven–L., 1963; Guyard M. F. La litterature comparee. P., 1965; Chevrel Y. La litterature comparée. P., 1989; Bassnett S. Comparative literature. A critical introduction. Oxf., 1993; Heusden B. van, Jongeneel E. Algemene literatuurwetenschap. Een theoretische inleiding. Utrecht, 1993; Luca-Leclain E. Comparativisme et pluralism épistémologique: Pour une approche anthropologique de l'écriture à la première personne // Trans — Revue de literature générale et comparée. P., 2005. Vol. 27. №5.

[НРЭ]

КОМПЛЕКС ЭЛЕКТРЫ — понятие психоанализа, женский вариант Эдипова комплекса, создающий гендерную симметрию. Согласно представлению о комплексе Электры, каждая женщина на уровне бессознательного (БС) испытывает сексуальное влечение к отцу и ненавидит мать как соперницу в праве на обладание отцом. Термин (Elektrakomplex) впервые введен К. Г. Юнгом в 1913 г. в работе «Опыт описания психоаналитической теории». По аналогии с термином «Эдипов комплекс», в котором З. Фрейд использовал миф об Эдипе, Юнг выбрал древнегреческий миф об Электре (впервые в «Орестейе» Стесихора, VI в. до н. э.,

не сохранилась, а также в трагедиях «Хозфоры» Эсхила, «Электре» Софокла, «Электре» Еврипида, V в. до н. э.): дочь предводителя греков в Троянской войне Агамемнона Электра убеждает своего брата Ореста отомстить убийцам отца — их матери Клитемнестре и любовнику матери Эгисфу. З. Фрейд отверг термин и стоящее за ним содержание: различие в воздействии комплекса кастрации на детей разного пола, значимость для девочки доэдиповой привязанности к матери, разная роль фаллоса для обоих полов не позволяют, с его точки зрения, отождествить позиции мальчика и девочки к родителям своего и противоположного пола.

В рамках психоаналитической интерпретации латентных мотивов поведения молодежи признание или непризнание комплекса Электры имеет принципиальное значение для гендерной проблематики: признание приводит к уравниванию полов, становится одной из опор феминизма, в то время как непризнание не допускает такого уравнивания. История семей скорее указывает на правоту Фрейда. Вместе с тем в последнее время на бытовом уровне все чаще встречаются факты неприятия девушками позиции своих матерей. Но вполне вероятно, что в этом случае проявляются не психобиологические, а социальные факторы: общество «навязывает» такое неприятие, в частности благодаря интенсивному развитию феминизма. Разобраться в истинных мотивах поведения девушек по отношению к родителям — актуальная задача социологии молодежи.

Лит.: Jung K. G. Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie // Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen. Bd. V. 1913. S. 370; Мифы народов мира : в 2 т. М., 1982. Т. 2; Freud S. Über die Psychogenese einer Falles von weiblicher Homosexualität (1920) // Freud S. Gesammelte Werke : Bd. 1–18. London, 1940–1952. Bd. XII; Freud S. Über die weibliche Sexualität (1931) // Ibid. Bd. XIV; Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996; Луков Вал. А., Луков Вл. А. Зигмунд Фрейд: Хроника-хрестоматия. М., 1999.

[Соц. мол.]

КОМПОЗИЦИЯ (лат. compositio, от compono — складываю, собираю, соединяю, приставляю, складываю) — эстетическая категория для обозначения принципа художественного упорядочения действительности. Применительно к искусству композиция выступает как система средств, превращающих эстетический материал в художественное произведение.

Композиция появляется с возникновением искусства, таким образом, композиция относится к исконным свойствам искусства. композиция также является сущностным свойством искусства, она изначально содержательна. Движение композиции в древнем искусстве к орнаменту и монтажу закономерно, оно связано с развитием системно-логического мышления человека.

Понятие «композиция» появляется в трудах Юлия Цезаря и Цицерона (I в. до н. э.), причем у Юлия Цезаря оно означает «прекращение спора, устранение разногласия, примирение» или «заключение договора», а у Цицерона — «составление, сочетание, связывание, сложение, соединение (элементов, частей)», «составление, работа над сочинением», «приведение в порядок, упорядочение, устройство», «сопоставление, противопоставление, выставление друг против друга (например, гладиаторов)», «построение сложного предложения». Вслед за этими авторами слово использовали Сенека Старший, Колумелла, нередко придавая ему более прагматическое значение — «приготовление (например, мази)» у Сенеки, «складывание на хранение» у Колумеллы.

В новых европейских языках слово «композиция» утверждается в конце средневековья (например, во французском языке с XIII в.) в значении «действие или способ формирования различных элементов в единое целое», а несколькими веками позже увязывается с построением художественного произведения. Итак, с момента своего возникновения слово «композиция» содержало в себе общее представление о некоем связывании, сочетании элементов, но требовало продолжения («композиция чего-то»), которое соотносило его то с обыденной культурой (от заключения договоров и боев гладиаторов до составления лекарств и устройства складов), то, наоборот, с чем-то слишком абстрактным, как у средневековых схоластов, то с практической деятельностью по созданию художественного произведения, в сущности, нигде не выходя на уровень осмысления композиции как эстетической категории. В новых европейских языках сохранились почти все особенности словоупотребления, обнаруженные в латыни. Только в русском языке слово «композиция» прежде всего соотносится с искусством.

Применительно к искусству композиция определяется как способ построения художественного произведения, принцип связи однотипных и разнородных компонентов и частей, согласованных между собой. композиция связывается с такими категориями, как «художественная форма», «эстетическое восприятие», «канон».

Композиции противопоставляется категории «архитектоника» (взаимосвязь компонентов содержания, в противовес композиции как совокупности принципов построения формы; или как общая форма строения и взаимосвязь крупных частей в противовес композиции как взаимосвязи более мелких элементов), противопоставляется также (в теории архитектуры) категории «конструкция» (единство материальных компонентов формы, достигнутое посредством выявления их функций, в противовес композиции как художественного завершения и акцентировки конструктивно-функциональных устремлений с учетом особенностей визуаль-

ного восприятия и художественной выразительности, декоративности и целостности формы). Проведено и разграничение композиции и структуры художественного произведения (как устойчивого, повторяющегося принципа, композиционной нормы, воплощенной в роде, жанре, стиле и направлении в искусстве).

Уже много веков существуют локальные теории композиции в ораторском искусстве (начиная с Цицерона), музыке (например, «Золотой труд о музыке» М. Шанпехера, трактаты Дж. Царлино, Ж. Ф. Рамо, учебник Х. Римана и др.), архитектуре (Витрувий, Палладио и др. вплоть до учения Корбюзье о модулоре и других новейших теорий), в живописи, театре, литературе и т. д. Но общая теория композиции в рамках эстетики до сих пор остается в тени. Косвенно понятие композиции вышло на передний план в эстетической теории английского предромантика Э. Бёрка, изложенной в трактате «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757). На первое место он ставит категорию «возвышенного», а она предполагает рассмотрение вопросов композиции как соотношения элементов разной величины.

В литературоведении композиция как взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств имеет несколько аспектов. Выделяется композиция системы образов (расстановка персонажей), композиция сюжета (или, чаще и точнее: сюжет — композиционно оформленная фабула), способов повествования (собственно повествовательная композиция как смена точек зрения на изображаемое), композиция деталей, речевая композиция (или композиция стилистических приемов), композиция внесюжетных элементов (вставных новелл, например, в «Дон Кихоте» М. Сервантеса; лирических отступлений, например, в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина) и т. д. Эпическая композиция рассматривается как соединение однородных повествовательных эпизодов, количество которых может увеличиваться и уменьшаться («Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Замок» Ф. Кафки, «Тихий Дон» М. А. Шолохова и др.).

В поэзии композиция определяется интонационными и метрико-ритмическими единицами.

В драматургии выделяется ретроспективная композиция, или ретроспекция (*retro* — лат. назад, *spectare* — лат. смотреть — «обращение к прошлому», «воскрешение прошлого», т. е. способ представить прошлое): истоки событий лежат не в настоящем, а в прошлом (например, «Эдип-царь» Софокла, «Кукольный дом» Г. Ибсена), изучается и проспективная композиция, или проспекция (*pro* — лат. перед, впереди) — система драматургических средств, позволяющих в рамках настоящего времени

драмы обратиться к будущему (есть в «Гамлете» У. Шекспира, в драматургии А. П. Чехова и др.). Т. н. драматическая композиция, в отличие от эпической композиции представляет собой последовательность неоднородных элементов: экспозиция — завязка — развитие действия — кульминация — спад действия — развязка — эпилог. Эти элементы по названию совпадают с названиями элементов драматического сюжета (где они определяются этапами развития художественного конфликта), но имеют отношение не к содержанию произведения, а к его форме (так, в сюжете «Гамлета» Шекспира кульминация приходится на эпизод постановки вставной пьесы с условным названием «Мышеловка», что соответствует в композиции этой трагедии кульминации во 2 сцене 3 действия, т. е. в середине пьесы, что необычно, потому что кульминация обычно располагается непосредственно перед развязкой, значит, в финале произведения с драматической композицией). Драматическая композиция широко употребляется в прозе и поэзии, приводя к созданию синтетических жанров, таких, как поэма-трагедия («Фауст» И. В. Гёте), роман-трагедия (романы Т. Гарди) и т. д.

В новейшее время художественным течением, в наибольшей степени сосредоточенном на проблеме композиции в искусстве, может рассматриваться сюрреализм (в литературе — А. Бретон, Р. Деснос, ранний Л. Арагон, ранний П. Элюар, предшественники — Г. Аполлинер, А. Жарри; в живописи — С. Дали, Ф. Пикабия, М. Дюшан; в фотографии — Ман Рей, в кинематографе — Л. Бунюэль и др.). Поэтому изучение сюрреализма дает очень ценный материал для характеристики композиции как эстетической категории. Сюрреализм — это прежде всего попытка найти первоэлементы искусства и проанализировать их именно поэлементно. На основе этого анализа сюрреалисты стремились создать особую художественную реальность. При этом они использовали ряд принципов (дивизионизм, т. е. поэлементное разделение, симультанизм, т. е. соединение в одной картинке разнородных элементов, автоматизм и наивность, т. е. следование не продуманному логическому плану, а подсознательным импульсам художника) и приемов, среди которых на первом месте — приемы композиции как монтажа на основе далеких ассоциаций. В результате из литературы, театра, живописи, кино уходят характеры, сюжет как жизненноподобные элементы, жанровая определенность как способ стабильного обращения к ожиданиям зрителей, на их место приходит шокирующая неожиданность и новый способ моделирования художественной действительности, которую можно определить как ее переструктурирование.

Композиция как эстетический принцип художественного упорядочения действительности в своем наиболее чистом виде выступает в дизайне. Все виды дизайна (пространственный, временной, пространственно-вре-

менной) в своей основе имеют композицию как процесс, механизм и результат формирования из повседневной жизни, повседневности — культуры повседневности на эстетических основаниях. В дизайне проявился выход категории композиции за пределы искусства в область культуры повседневности.

Понятие композиции очень значимо для характеристики культуры. Композиция емкий термин для обозначения соотношений, появляющихся лишь в результате целенаправленной деятельности человека, он имеет отношение только к культуре и никак не соотносится с характеристикой природы. Невозможно употребить это слово в сочетаниях «Композиция Солнечной системы», «Композиция Гималаев» и т. д. Если мы говорим «композиция цветов», то в этом случае речь идет только о результате человеческой деятельности. Постепенно в живой речи первоначальный акцент на действии, заложенном в отглагольном происхождении слова, был перенесен на результат (например, в значении: композиция — «школьное сочинение», композиция — «музыкальное произведение» и т. д.). В искусствоведении произошло то же перенесение акцентов. В итоге композиция в эстетической интерпретации может относиться только к некому уже имеющемуся качеству со скрытым представлением о том, что данное качество было получено в результате деятельности человека. И это уже имеющееся качество соотносится с понятием «произведение», т. е. некий объект искусства. Искусство отображает действительность (в том числе и виртуальную — существующую во сне, в воображении, искусственно смоделированную). Но, по крайней мере, в одном отношении искусство принципиально отличается от этой отраженной действительности, так как существует, в отличие от нее, в форме произведений. Собственно, произведение и определяется наличием композиции. Произведение, в этом ключе, может в наиболее общем виде быть определено как то, что имеет композицию. В свою очередь, композиция может быть в первоначальном виде определена как эстетическая категория, обозначающая систему средств, превращающих эстетический материал в художественное произведение.

Лит.: Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979; Алпатов М. В. Композиция в живописи. М.–Л., 1940; Кожинов В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении : в 3 т. Т. 2. М., 1964; Сахновский-Панкеев В. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969; Композиция в современной архитектуре. М., 1973; Ле Корбюзье. Модульор. М., 1976; Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976; Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977; Гончарова Н. А. Композиция и архитектурная книга // Книга как художественный предмет. Ч. 2. М., 1980; Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982; Сомов Ю. С. Композиция в технике М., 1987; Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000; Хализев В. Е. Компо-

зияция // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; Лукова Т. М. Эстетические свойства композиции в художественной культуре. М., 2007; Kuhn R. Komposition und Rhythmus. B.–N. Y., 1980; Design Discourse: History, Theory, Criticism / Ed. by V. Margolin. Chicago, 1989; Woodham J. M. Twentieth-Century Design. Oxford–N. Y., 1997.

Вл. А. Луков, Т. М. Лукова [НРЭ] [ЗПУ]

КОН-БЕНДИТ (Cohn-Bendit) **Даниель** (род. 4.04.1945, Монтобан, Франция) — немецкий политик и публицист. В 1965 г. поступил в Сорбонну (отделение в Нантере под Парижем), где изучал социологию. Возглавлял левое студенческое движение в университете, получив прозвище «Красный Дэни», выступал против войны США во Вьетнаме, под влиянием лидера немецкого студенческого движения Руди Дучке занял радикальную позицию и оказался во главе студенческого бунта в Нантере, вызвавшего студенческие, а затем и рабочие волнения мая 1968 г. по всей Франции и за ее пределами. Был поддержан Ж. П. Сартром, взявшим у него интервью, чем было привлечено внимание молодежи Запада к его фигуре. Стал героем романа французского писателя Р. Мерля «За стеклом» (1968), где описан как безудержный и не слишком образованный лидер студенческой массы. Высланный из Франции, переехал в Германию, во Франкфурт-на-Майне, где продолжил активное участие в лево-радикальных движениях, вместе с Й. Фишером (будущим министром иностранных дел ФРГ) включился в деятельность группы революционной борьбы, ставившей перед собой задачу вызвать социальную революцию в Германии. Известность приобрел способ Кон-Бендита вносить лево-радикальные идеи в рабочую среду «изнутри»: он устраивался рабочим на предприятия концернов «Опель», «Хёхст». В 1978 г. Кон-Бендит становится шеф-редактором «Альтернативного журнала», тогда же сближается с движением «зеленых». В 1984 г. Кон-Бендит официально вступил в партию «зеленых», вошел в команду Й. Фишера — тогда министра экологии земли Гессен. С 1989 г. в мэрии Франкфурта, где руководил отделом мультикультурных связей. С 1994 г. Кон-Бендит — член Европарламента, в 1999 г. повторно победил на выборах в качестве кандидата от французских «зеленых» (политического и социально-экологического движения, оформившегося в 1970-е гг.). С 2002 г. Кон-Бендит — сопредседатель фракции «зеленых» свободного европейского альянса в Европарламенте, член комиссии по экономике и конституционным вопросам. В 2004 г. снова избран в Европарламент, на этот раз от немецких «зеленых». Кон-Бендит остается символом радикального молодежного движения 1968 г., в настоящее время это влиятельный политик, борющийся за экологию (поддержка Китского протокола), настаивающий на прекращении использования атом-

ной энергетики, поддерживающий «оранжевые революции» на постсоветском пространстве.

[Соц. мол.]

КОНОН ДЕ БЕТЮН (Conon de Béthune; ок. 1150, Артуа, Франция — 17.12.1205 или 1223, Константинополь, Латинская империя, или Адрианополь, ныне Турция) — трувер, выходец из среды ремесленников, чей пикардийский диалект, по легенде, вызывал насмешки у парижской знати. Участие трувера в Третьем и Четвертом крестовых походах нашло отражение в его «Песни о крестовом походе»:

Увы! Любовь, зачем ты мне велела
В последний раз переступить порог
Прекраснейшей, которая умела
Так много лет держать меня у ног!
Но вот настал разлуки нашей срок...
Что говорю? Уходит только тело,
Его призвал к себе на службу Бог,
А сердце ей принадлежит всецело.
Скорбя о ней душой осиротелой,
В Святую Землю еду на Восток,
Не то спаситель горшему уделу
Предаст того, кто Богу не помог.
Пусть знают все, что мы даем зарок:
Свершить святое рыцарское дело
И взор любви, и ангельский чертог,
И славы блеск стяжать рукою смелой!

Далее следуют еще 4 строфы о священных целях рыцарей в походе, последующей их славе на родине, о дамах, которые могут отдать свою любовь трусам, оставшимся дома, и короткая кода:

Потоки слез мне щеки бороздят, —
Я еду вдаль, предавшись божьей воле,
Я не боюсь страданий и преград,
Одна любовь причина тяжелой боли...

(Пер. Е. Васильевой)

В произведении, таким образом, раскрывается конфликт чувства любви и долга, который в дальнейшем станет главным конфликтом в произведениях классицистов.

Лит.: Шишмарев В. Лирика и лирики позднего средневековья. Париж, 1911; Aubry P. Troubadours et trouvères. P., 1909 (рус. пер. — Обри П. Трубадуры и труверы. М., 1932); Dragonetti R. La technique poétique des trouvères: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale. Genève-P., 1979; Poirion D. Précis de littérature française du Moyen Âge. P., 1983.

[ИФЛ]

КОНСЕПТИЗМ (от *concepto* — понятие)— течение в испанской поэзии барокко XVII в., противостоявшее гонгоризму, названному по имени Луиса де Гонгоры, тоже обращенное к высокоинтеллектуальному читателю, но основанному не на игре словами и их формами, как в гонгоризме, а на игре мыслями. Яркий пример — название книги Кеведо «Книга обо всем и еще о многом другом» — «*El Libro de todas las cosas y otras muchas más*». Кеведо и был крупнейшим представителем концептизма наряду с Грасианом.

[ИИЛ]

КОНСТАН ДЕ РЕБЕК (Constant de Rebecque) **Бенжамен** (25.10.1767, Лозанна, Швейцария — 8.12.1830, Париж, Франция) — француско-швейцарский писатель, публицист, политический деятель. По происхождению швейцарец, связанный тесными отношениями с Ж. де Сталь, но не разделявший ее восторженного взгляда на революцию, как и резко негативного отношения к Наполеону, видя в нем «славу Франции» (при том что был эмигрировать из Франции в годы его правления). Констан — мыслитель послереволюционной эпохи, в трактате «О духе завоевания и узурпации в их связи с европейской цивилизацией» он провозглашает наступление эпохи торговли, сменившей эпоху войн. В торговле он видит такое же средство завоевания, как и война, но считает торговлю средством более цивилизованным. Констан был одним из глашатаев либерализма (трактат «Принципы политики», 1815; и др.). Но у читающей публики он стал кумиром после опубликования небольшого психологического романа «Адольф» («*Adolphe*», 1806, опубл. в 1816 г.). Подзаголовок романа «Рукопись, найденная в бумагах неизвестного», свидетельствует о столь полюболюбившейся еще предромантикам форме мистификации. Перед читателем дневник 22-летнего сына министра одного из немецких княжеств Адольфа, закончившего Геттингенский университет и рассказывающего печальную повесть о своей любви к Элеоноре, возлюбленной графа П., которая, доверившись чувству Адольфа, бросила богатство, детей, пренебрегла мнением света, о своем охлаждении к ней, приведшем ее к смерти, о своем одиночестве и сожалении. Сюжет внешний — очень прост, сюжет внутренний — «правдивая история человеческого сердца», как называет ее в заключении издатель дневника — необычайно сложен и прихотлив. Адольф и романтический герой, и обыватель, он то бросает обществу вызов, то заискивает перед ним, его любовь эгоистична («Я хочу быть любим»), и чувствительна. Он формулирует свою двойственность как общее качество человека, который «почти никогда не бывает ни совершенно искренним, ни совершенно лживым». Констан в романе делает важный шаг в развитии принципа психологизма. Пушкин в статье, посвященной

публикации романа в переводе П. Вяземского, отнес роман «к числу двух-трех романов,

В которых отразился век
И современный человек
Отображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтаньям преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящем в действии пустом»,

тем самым подчеркнув значение «Адольфа» Констана для созревания замысла «Евгения Онегина».

[ИФЛ]

КОНСТАНТА — концепт, освоенный субъектом и выполняющий в тезаурусе особую роль, состоящую в замедлении перемен в тезаурусном строе. Консервация в этом случае оказывается выражением противостояния культурных форм жизненному потоку. Константа в культуре — это, по Ю. С. Степанову, концепт, существующий постоянно или, по крайней мере, очень долгое время. В известной мере константной становится классика в художественном творчестве, архитектуре, науке и т. д. — везде, где можно сказать о классическом исполнении, классических формах, классическом наследии. Разумеется, этот принцип классичности выходит за пределы художественной культуры и характеризует формы социальных связей (классическая дружба), статусов-ролей (классический бюрократ), идеологии (классический либерализм) и т. п. Константа, выросшая в недрах культуры, оказывается простым и богатым смыслами средством ориентации — своего рода эталоном для оценки, а также для выстраивания культурной картины мира.

Культурные константы представляют собой долговременные центры притяжения в рамках определенной социокультурной реальности и одновременно фиксируют ее границы, позволяющие идентифицировать культурную систему, отделить ее от других. В этой своей двойной функции культурные константы выступают для наличествующих тезаурусов в качестве арсенала культурных содержаний и форм, готового к активизации, немедленному разворачиванию в актуальной ситуации (событии). Собственно, по культурным константам внутри сформировавшегося в той или иной социальной общности образа мира отделяются свое от чужого и чуждого и всем им придается ценностное измерение. Свое (выраженное с опорой на культурные константы) признается культурным и даже если «диким», то совсем не в том смысле, какой придается дикости чужих (дикарей — с позиций данной культуры).

Следует учитывать ценностный характер констант, хотя бы даже и признавая возможность различения ценностей цивилизации и ее констант. Указывающий на такую возможность Ю. В. Попков замечает при этом, что непосредственной теоретической предпосылкой определения констант цивилизации является осуществление этого определения «во взаимосвязи с ее ценностями». Такова и исследовательская традиция, подчеркивает Попков, ссылаясь на работы по этническим константам С. В. Лурье, которая «рассматривает концепты как организующие парадигматические формы, а ценности — как материал для их содержательного наполнения». Константам тувинской культуры посвящены исследования Ч. К. Ламажаа.

В свете проблемы социокультурных констант особое значение приобретает их трансляция из поколения в поколение. Тема старого и нового, отживающего и зарождающегося всегда была существенна для социокультурной динамики. В общественном сознании эта тема, среди прочего, постигается в аспекте культурных констант, выступающих эталонами при интерпретации действительности. Прошлое задает образцы, с которыми наличная ситуация сопоставляется и которыми она корректируется через различные социальные практики (включая практики социального одобрения/неодобрения, социального исключения и т. д.). Будущее осмысливается как предчувствие образцов, о чем свидетельствует, в частности, социокультурный феномен моды. Настоящее в аспекте культурных констант обыденное общественное сознание чаще всего выпускает из виду: настоящее не более чем точка пересечения прошлого и будущего, а значит, в нем реализуют или уже установившиеся образцы, или те, что стали заметны в тенденции и ожидаются в обществе.

Эта схема эффективна до тех пор, пока динамика изменений относительно невелика. Но уже и в прошлом многие крупные исторические события придавали особенные черты процессу преемственности и смены поколений, в итоге чего возникали феномены «поколения войны», «поколения революции» и т. д. Такие события одновременно выступали как социализационные катастрофы, хотя могли не затрагивать существенно сферу действия и способы первичной социализации в самом раннем возрасте. В XX–XXI вв. число такого рода судьбоносных событий мирового масштаба заметно возросло. Эта тенденция в силу процесса глобализации все более значима для социализационных траекторий. Но кроме того, с середины XX в. особую роль в порождении социализационных катастроф начинают играть и факторы, по видимости не имеющие свойств, присущих войнам и социальным революциям. Наиболее заметны в этом плане обновления межличностной и межгрупповой коммуникации.

В итоге в определенных ситуациях формирование культурных образцов и их поддержание переходит как социальная функция от старшего

поколения к молодежи. Два обстоятельства показывают, что и без воздействия фактора цифровой революции молодежь при определенном стечении обстоятельств способна освоить функцию формирования и поддержания культурных констант. Первое из них особенно заметно в феномене молодежных городов. В отечественной истории таковыми были ударные стройки комсомола 1930–1970-х годов (Комсомольск-на-Амуре, Магнитогорск, Братск, Набережные Челны, Нижневартовск и др.). В таких городах средний возраст населения был в пределах 25–27 лет, что означало абсолютное доминирование молодежи в структуре населения и как следствие — в структуре социальных отношений и культурных практик. Критическая масса молодежи создавала условия для автономности и сплоченности наиболее активной и готовой к трудностям работы и быта группы, в возрастном отношении однородной, но дифференцированной по своим статусам и ролям в процессе социализации. В таких случаях практики формирования и поддержания социализационной нормы обогащаются новыми агентами и сценариями реализации.

Существенно, что в образовавшихся в силу каких-то обстоятельств или искусственно созданных долговременных сообществах возникают суррогатные формы перераспределения социализационных функций, когда источником культурных норм, а в конечном счете и культурных констант, становятся представители той же генерации, что и реципиенты этих норм и констант. Правами, в традиционном социализационном процессе принадлежащими старшим (отец семейства и т. д.), наделяются руководители, старшие по должности, имеющие больший стаж пребывания в данном сообществе, неформальные лидеры, нередко сверстники и даже младшие по возрасту в отношении реципиентов норм. Второе обстоятельство представляет собой социализационное смещение в семье под воздействием приобретения ее молодыми по возрасту членами новых социальных статусов и ролей. Самоидентификация старших молодежных возрастов по признаку «отцы»—«дети» оказывается чрезвычайно значимой в ценностных суждениях. Но и в более широком смысле, видимо, этот фактор действует, причем он может быть достаточно независимым от изменений в макросоциальной среде и проявляться как своего рода константа социализационного процесса. При определенном сочетании внешних обстоятельств, а именно в периоды нарастания эффектов префигурационной культуры (М. Мид), социализационные смещения в однородной по возрасту группе (в возрастной когорте) становятся «фронтальной зоной»: здесь можно наблюдать неоднородность давления молодежи на культурные константы. Вполне вероятно, что под префигуративностью скрываются более основательные пласты межпоколенной передачи социального и культурного опыта (включая и системы культурных констант), которые

на поверхности искажаются в ситуациях социальной аномии, т. е. преимущественно в переходные периоды. Переходные периоды завершаются наступлением стабильных периодов, где в поддержании и передаче культурных констант вновь на первый план выходят поколения старших.

Лит.: Мид М. Культура и мир детства : избр. произведения. М., 1988; Гуманитарные константы : материалы конференции Ин-та гуманитар. исследований Моск. гуманитар. ун-та 16 февр. 2008 г. : сб. науч. трудов / отв. ред. Вал. А. Луков. М., 2008; Евразийский мир: ценности, константы, самоорганизация / отв. ред. Ю. В. Попков. Новосибирск, 2010; Ламажаа Ч. К. Тувиноведение : Новые горизонты М., 2013.

Вал. А. Луков, Вл. А. Луков [Тезаурусы II]

КОНСТРУКТИВИЗМ (в литературе) — литературно-эстетическое течение 1920-х годов в советской литературе, стремившееся на путях авангардизма внести вклад в культурную революцию. В 1922 г. возникла группа «Литературный конструктивизм». 1 апреля 1923 г. в Политехническом музее ее представители И. Сельвинский, К. Зелинский, А. Чичерин обнародовали свой манифест «Знаем (клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов)». Теоретик группы Зелинский определил специфику поэтики конструктивизма так: «Любовь к цифрам, к деловой речи, цитате из документов, деловому факту, описанию события — все это черты, характерные для конструктивизма». Устремленность к жесткой конструкции, напоминающей функциональность архитектурного конструктивизма, преодоление бытовизма, а вместе с ним психологизма, национальной определенности составили основу эстетики конструктивизма.

В 1924 г. группа, расширившись, переоформилась в ЛЦК (Литературный центр конструктивистов) во главе с Сельвинским. В 1925 г. ЛЦК вошла в ЛЕФ (Левый фронт искусств), внося в свою программу идеологические задачи «общего штурма инертного искусства и борьбы с советской обывательщиной, требующей легкого чтения» (журн. «ЛЭФ». 1925. №3–7. С. 143). В ЛЦК входили или примыкали к нему Э. Багрицкий, Е. Габрилович, В. Инбер, А. Квятковский, В. Луговской, ряд молодых поэтов (группа «Констромол») и др. В сборниках ЛЦК («Мена всех. Конструктивисты-поэты», 1924; «Госплан литературы», 1925; «Бизнес», 1929), в книгах представителей центра Сельвинского («Записки поэта», 1927; «Командарм-2», 1928), В. Луговского («Мускул», 1929; «Страдания моих друзей», 1930), Э. Багрицкого («Победители», 1932) мотивы создания нового стиля не только литературы, но и жизни соединяются с мотивами непонимания, даже страдания. Объединение с ЛЕФом сменилось конкуренцией и борьбой. Сложные взаимоотношения сложились у представителей конструктивизма с В. Маяковским, подвергавшим их критике. К началу 1930-х годов конструктивизм сошел с исторической арены.

В более широком смысле конструктивизм — совокупность авангардистских течений в советской литературе (обычно в зарубежных исследованиях, например, в трудах К. Лоддера).

Лит.: Зелинский К. Поэзия, как смысл: Книга о конструктивизме. М., 1929; Коваленко С. Маяковский и поэты-конструктивисты // Маяковский и советская литература. М., 1964; Коваленко С. Конструктивизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; Lodder C. Russian constructivism. New Haven—L., 1983.

[НРЭ]

КОНТРАКУЛЬТУРА — движение, которое отрицает ценности доминирующей культуры. Разочарование в буржуазном «обществе потребления», поставившем вещь выше духовности (явление «вещизма»), подчинившего современную культуру власти рекламы, приводит к бунту против навязываемых стандартов благополучной жизни, анархическому протесту против культуры вообще. Возникает движение, определяемое термином «контракультура». Французский вариант литературы этого типа заметно отличается от литературы американских битников и хиппи, английских «рассерженных молодых людей». К ней с определенными оговорками можно отнести произведения Бориса Виана, раннее творчество Франсуазы Саган — самых популярных в молодежной среде авторов 1950–1960-х годов.

[ИФЛ]

КОНФЛИКТ (в литературоведении), или художественный конфликт — одна из основных категорий, характеризующих содержание литературного произведения (в первую очередь драмы или произведения с ярко представленными драматическими чертами). Термин «конфликт» происходит от латинского *conflictus* — столкновение, удар, борьба, бой (встречается у Цицерона). Конфликт в художественном произведении — противоречие, образующее сюжет, формирующее систему образов, концепцию мира, человека и искусства, определенности жанра, выражающееся в композиции, накладывающее отпечаток на речь и способы описания героев, могущее определять специфическое воздействие произведения на человека — катарсис. В теории драмы Лессинга, эстетике Гегеля использовался термин «коллизия», позже вытесненный термином «конфликт» (коллизией считается или сюжетной формой проявления конфликта, или, напротив, наиболее общим типом конфликта).

Обычно в произведениях (особенно в крупных формах) присутствуют несколько конфликтов, образующих систему конфликта. В ее основе лежит определенная типология конфликтов, которые могут быть открытыми и скрытыми, внешними и внутренними, острыми и затяжными, разрешен-

мыми и неразрешимыми и т. д. По характеру пафоса они могут быть трагическими, комическими, драматическими, лирическими, сатирическими, юмористическими и т. д., участвуя в оформлении соответствующих жанров. По сюжетному разрешению конфликты в литературных произведениях бывают военными, межнациональными, религиозными (межконфессиональными), межпоколенческими, семейными, образуя сферу социальных конфликтов и определяя тем самым социальную (социально-психологическую) жанровую генерализацию (например, древние эпопеи «Махабхарата», «Илиада» Гомера; новые эпопеи и исторические романы — «Война и мир» Л. Толстого, романы В. Скотта; социальный роман в творчестве О. Бальзака, Ч. Дикенса, М. Салтыкова-Щедрина; романы «Отцы и дети» И. Тургенева, «Подросток» Ф. Достоевского; «семейные хроники» — «Будденброки» Т. Манна, «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси, «Семья Тибо» Р. Мартен дю Гара; жанр «производственного романа» в советской литературе и др.). Конфликт может быть перенесен в сферу чувств, определяя психологическую жанровую генерализацию (например, трагедии Ж. Расина, «Страдания юного Вертера» И. В. Гёте, психологические романы Ж. Санд, Г. Мопассана и др.). Конфликт может характеризовать не систему персонажей, а систему идей, становясь философским, идеологическим конфликт и формируя философскую, идеологическую жанровые генерализации (например, философская драма П. Кальдерона, философский роман и новелла Т. Манна, Г. Гессе, М. Булгакова, идеологический роман Н. Чернышевского «Что делать?», роман Ф. Достоевского «Бесы», социологический роман А. Зиновьева «Глобальный человек» и др.). Конфликт присутствует во всех разновидностях литературы, детской, «женской», детективной, фантастической, так же как и в документальной, биографической, публицистической и т. д.

Точки развития конфликта (завязка, кульминация, развязка) определили соответствующие элементы сюжета (где они характеризуются с содержательной стороны, между ними размещаются развитие и спад действия) и композиции (где они характеризуются со стороны формы).

Некоторые художественные системы связаны с формулированием сквозного (основного) конфликта. Так, в классицизме таким конфликтом стал конфликт между чувством и долгом (впервые высокохудожественно раскрыт в «Сиде» П. Корнеля, где французский драматург использовал сюжет испанской драмы чести «Юность Сиды» Г. де Кастро; этот конфликт был переосмыслен в трагедиях Ж. Расина, позже видоизменен в трагедиях Вольтера и т. д.). Романтизм сменил главный конфликт искусства, сформулировав конфликт между идеалом и действительностью. В 1940–1950-е годы в советском литературоведении дискутировалась проблема бесконфликтности литературы, конфликт между хорошим и лучшим и т. д.

Напротив, в современной литературе (особенно в «массовой беллетристике») конфликт нередко преувеличен для усиления внешнего эффекта.

Наиболее ярко конфликт представлен в драме. В драматургии У. Шекспира и А. Чехова выявлены два полюса в этом отношении: у Шекспира — открытый конфликт, у Чехова — конфликт, скрытый повседневностью. На рубеже XIX–XX вв. получает развитие особая форма презентации конфликта в драме — «дискуссия» («Кукольный дом» Г. Ибсена, драмы Д. Б. Шоу и др.), позже продолженная и переосмысленная в экзистенциалистской драме (Ж.-П. Сартр, А. Камю, Ж. Ануй) и в «эпическом театре» Б. Брехта и оспоренная, доведенная до абсурда в модернистской антидраме (Э. Ионеско, С. Беккет и др.). Широко распространено и соединение шекспировской и чеховской линий в одном произведении (например, театральная трилогия «Берег Утопии» Т. Стоппарда). Категория «конфликт» в последнее время потеснена категорией «диалога» (М. Бахтин), но здесь можно усмотреть временные колебания в отношении фундаментальных категорий литературоведения, ведь за категорией конфликта стоит диалектическое развитие действительности, а не только собственно художественное содержание.

Лит.: Сахновский-Панкеев В. Драма: Конфликт — композиция — сценическая жизнь. Л., 1969; Коваленко А. Г. Художественный конфликт в русской литературе. М., 1996; Кормилов С. И. Конфликт // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

[НРЭ] [ИИЛ]

КОНЦЕНТРЫ литературные — понятие для тезаурусной характеристики книжной культуры, чтобы выявить предпочтения культурного тезауруса. Концентр — неологизм на основе прилагательного «концентрический», произведенного от латинской приставки *con-* и слова *centrum* — центр, средоточие и обозначающего в геометрии окружности, круги, сферы, имеющие общий центр. 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. Через понятие концентров 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.

Теория литературных концентров учитывает 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. При этом «карты взаимоотражений» при их наложении могут не совпасть по ряду показателей.

Например, для испанской литературы литературными концентриками влияния последовательно выступали античная (преимущественно римская), арабская, итальянская, французская литературы, можно отметить взаимодействие с португальской литературой. Менее значительны связи с английской, немецкой, американской литературами. На разных исторических этапах возникало взаимодействие с русской литературой, но дно не развилось до такой степени, когда имеет смысл говорить о литературном концентре влияния, в то время как освоение русским культурным тезаурусом испанской, а затем и латиноамериканской литератур более весомо.

Лит.: Луков, Вл. А. Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса // Знание. Понимание. Умение. 2008. №3. С. 18–23; его же. Первый литературный концентр русского культурного тезауруса: Византия // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 17. М., 2008. С. 19–31.

[ЗПУ] [ИИЛ]

КОНЦЕПТ — в тезаурусном анализе выражаемое в знаке сращение смысла и чувственного восприятия, внутреннего образа. Базовым элементом для тезауруса выступает не понятие, а концепт. Его связывает с другими концептами не только логическое, но и ценностное отношение. Балансировать на грани между понятием и образом — одно из свойств концепта как особой структурной формы сознания.

Концепт, подобно стереотипу, может быть и полюсным (если это предопределено тезаурусом), но крайности эмоциональной оценки — не его сущностная характеристика. Главное же — концепт не упрощает, напротив, он наращивает смыслы, порождает многозначность, увеличивает вариативность применения.

Готлиб Фреге в своих работах по символической логике обратил внимание на различное значение слова «концепт» в зависимости от контекста: то оно имеет психологическое, то — логическое содержание, а возможно и смешение того и другого. В наше время этот последний вариант (смешение, путаница) был замечен и проинтерпретирован. Е. Марголис и Ст. Лауренсе, обратившись к нему, пришли к выводу, что в концепте предпочтительнее видеть ментальную репрезентацию (*mental representation*), что стало исходным пунктом репрезентативной теории мышления. В то же время «смешанная позиция» в отношении концепта встречает критику (С. Блэкбурн, Д. Деннет), которая дает повод авторам склониться к психологической позиции в отношении представления концептов ментальными репрезентациями. Таким образом, дискуссия о содержании

концепта продолжается, отражая разное понимание проблемы в логике, семантике как отрасли лингвистики, необихевиоризме как течении в психологии и т. д. Тем не менее появившееся стремление осмыслить концепт исходя из «смешанной позиции», где «концепты являются ментальными репрезентациями, представленными в терминах значений, которые они выражают», означает потребность в средствах анализа мыслительного процесса, учитывающих его несводимость к оперированию инструментами рационального познания.

По Ю. С. Степанову, концепт — «это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И с другой стороны, концепт — это то, посредством чего человек — рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» — сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее... В отличие от понятий в собственном смысле термина..., концепты не только мыслятся, они переживаются. Они — предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт — основная ячейка культуры в ментальном мире человека».

Лит.: Степанов Ю. С. Константы : Словарь русской культуры. 3-е изд., испр. и доп. М. : Академ. Проект, 2004; Margolis E., Laerence St. The ontology of concept — abstract object or mental representation? // Nous (Bloomington). 2007. Vol. 41. No. 1. P. 561–593.

Вал. А. Луков, Вл. А. Луков [Тезаурусы II]

КОНСТАНТА (в тезаурусном анализе) — концепт, существующий постоянно или, по крайней мере, очень долгое время. В известной мере, по Ю. С. Степанову, константной становится классика в художественном творчестве, архитектуре, науке и т. д. — везде, где можно сказать о классическом исполнении, классических формах, классическом наследии. Этот принцип классичности выходит за пределы художественной культуры и характеризует формы социальных связей (классическая дружба), статусов-ролей (классический бюрократ), идеологии (классический либерализм) и т. п. Собственно, сфера применения, да и само слово «классика» не важны, имеет значение то, что некое явление или некий процесс могут быть оценены в исторической цепи событий таким образом, чтобы из этой вереницы событий была получена существенная ориентирующая информация. Культурные константы представляют собой долговременные центры притяжения в рамках определенной социокультурной реальности и одновременно фиксируют ее границы, позволяющие идентифицировать культурную систему, отделить ее от других. В этой своей двойной функции культурные константы выступают для наличествующих тезаурусов в качестве арсенала культурных содержаний и форм, готового к активизации, немедленному разворачиванию в актуальной ситуации (событии).

Собственно, по культурным константам внутри сформировавшегося в той или иной социальной общности образа мира отделяются свое от чужого и чуждого и всем им придается ценностное измерение. Свое (выраженное с опорой на культурные константы) признается культурным и даже если «диким», то совсем не в том смысле, какой придается дикости чужих (ди-карей — с позиций данной культуры).

Лит.: Гуманитарные константы : материалы конференции Ин-та гуманитар. исследований Моск. гуманит. ун-та 16 февр. 2008 г. : сб. науч. трудов / отв. ред. Вал. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008; Степанов Ю. С. Констан-ты : Словарь русской культуры. 3-е изд., испр. и доп. М. : Академ. Проект, 2004.

Вал. А. Луков, Вл. А. Луков [Тезаурусы II]

КОРДЕ (Корде д'Армон) (Corday d'Armont) Шарлотта (27.07.1768, приход Сен-Сатюрнен-де-Линьери близ Вимутье, Нормандия — 17.07.1793, Париж, Франция) — французская дворянка, сторонница жирондистов. Считая главным виновником их разгрома в ходе развития Великой Французской революции Марата, проникла в его дом и нанесла ему смертельный удар кинжалом, за что была казнена. Пушкин знал от брата Марата — своего лицейского учителя де Будри — и другую версию: Корде убила Марата по наущению Робеспьера. Пушкин воспекает Корде как «Деву Эвмениду» (т. е. богиню мщения) в стихотворениях «Кинжал» (1821), «Андрей Шенье» (1825).

Лит.: Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997. С. 323.

[Пушкин]

КОРНЕЛЬ (Cornille) Пьер (6.06.1606, Руан, Франция — 1.10.1684, Париж, Франция) — французский драматург, один из крупнейших представителей классицизма, член Французской Академии (1647). Он родился в Руане, семье адвоката, получил образование в иезуитской школе. Затем изучал право и вступил в корпорацию адвокатов. Первые произведения Корнеля — галантные стихи в духе модной тогда прециозной литературы (вошли в сборник «Поэтическая смесь», 1632). В 1629 г. была поставлена его комедия «Мелита, или Подложные письма» («*Mélite*», опубл. в 1633 г.), в 1630 г. — трагикомедия «Клитандр, или Освобожденная невинность» («*Clitandre ou l'innocence délivrée*», опубл. в 1632 г.), в 1635 г. — трагедия «Медея» («*Médée*», опубл. в 1639 г.), в 1636 г. — «Комическая иллюзия» («*L'illusion comique*»). Ранее творчество Корнеля не отличалось глубиной, ориентировано на вкусы посетителей парижских салонов, куда стремился попасть молодой автор. Его заметил кардинал Ришелье и включил в число 5 приближенных к нему драматургов, через которых он хотел проводить свою политику в области театра. Но Корнель вскоре вышел из кружка драматургов.

«Сид». В 1636 г. Корнель написал трагедию (или, по его определению, трагикомедию) «Сид» («Le Cid»), которая стала первым великим произведением классицизма. «Сид» был поставлен на сцене театра Маре (т. е. «Болото» — театр получил название по окраинному кварталу Парижа, где жили бедняки и воры) в декабре 1636 г. или в январе 1637 г. (тогда же опубликована, на титульном листе указан 1637 г.). На представление «Сида» сюда съезжалась вся парижская знать. Сохранилось описание этих представлений, оставленное директором театра Маре: «На скамьях лож сидели такие господа, которых обыкновенно видали не иначе, как в дворцовых залах на креслах из цветов. Толпа у нас была так велика, что закоулки театра, которые обычно служили местами для лакеев, были бесплатными местами для господ с голубыми лентами, а сцена вся была загорожена ногами знатных кавалеров». Самые знатные зрители сидели прямо на сцене. В таких условиях невозможно часто менять декорации, на сцене почти ничего не было, и кресла выносили только для актеров, изображавших королей. Театральные помещения обычно не строились специально, а переделывались из залов для игры в мяч — длинных и узких. Зал освещался свечами, поэтому в театре царил полумрак, и актер, если он хотел, чтобы его хорошо видели зрители, должен был все время находиться на авансцене и стоять (иначе его будут плохо различать среди сидящих на сцене зрителей). Это одна из причин, объясняющих, почему в произведениях Корнеля, в частности в «Сиде», так мало действия и так много слов. Но если нет действия, то какими же прекрасными должны быть слова, чтобы захватить зрителя! И «Сид» стал первым произведением для сцены, в котором зрители были поражены красотой, величавостью, гибкостью стиха. Вскоре по Парижу распространилась новая пословица: «Это так же прекрасно, как «Сид»!»

Источники. Сид по-арабски значит «господин». Это прозвище знаменитого испанского полководца XI в. Родриго Диаса, о котором рассказывается в «Песни о моем Сиде», поэме «Родриго» и множестве средневековых испанских романсов. У Корнеля центрального героя называют Сидом только в IV и V актах король и инфанта, а на всем протяжении пьесы он носит имя Родриго. Основной источник «Сида» Корнеля — двухчастная драма «Юность Сида» представителя школы Лопе де Вега испанца Гильена де Кастро (ок. 1618). Сюжет перерабатывался в соответствии с классицистической установкой: он был значительно упрощен, исключены действующие лица, не участвующие в основном действии (например, братья Родриго). Две пьесы, входившие в дилогию, превратились в одну. События были предельно сконцентрированы.

Система конфликтов. На этом материале Корнель раскрывает новый конфликт — борьбу между долгом и чувством — через систему более кон-

кретных конфликтов. Первый из них — конфликт между личными устремлениями и чувствами героев и долгом перед феодальной семьей, или семейным долгом. Второй — конфликт между чувствами героя и долгом перед государством, перед своим королем. Третий — конфликт семейного долга и долга перед государством. Эти конфликты раскрываются в определенной последовательности: сначала через образы Родриго и его возлюбленной Химены — первый, затем через образ инфанты (дочери короля), но подавляющей свою любовь к Родриго во имя государственных интересов, — второй и, наконец, через образ короля Испании Фернандо — третий.

Сюжет и композиция. На основе раскрытия системы конфликтов строится сюжет. Юный Родриго и Химена любят друг друга. Но между их семьями вспыхивает ссора. Отец Химены дон Гомес и отец Родриго дон Дьего поспорили о том, кто из них имеет больше прав стать воспитателем наследника престола. В разгар ссоры дон Гомес дает дону Дьего пощечину. Это страшное оскорбление, которое испанские феодалы могли смыть только кровью. Но дон Дьего — старик, он не сможет победить на поединке более молодого и сильного дона Гомеса. И дон Дьего просит отомстить за себя своего сына Родриго.

Так возникает конфликт между чувствами и феодальным долгом в душе Родриго. Он любит Химену, но должен отомстить ее отцу за оскорбление своего отца. Чтобы особенно подчеркнуть это противоречие, Корнель принимает смелое художественное решение: он вводит монолог Родриго (обычно герои раскрывают свои мысли не в монологах наедине, а в беседе с персонажами-«наперсниками»; есть несколько таких «слушающих» персонажей и в «Сиде»). Монолог выделяется еще и тем, что написан не александрийским стихом, а в форме стансов со сложным построением и рифмовкой строф.

Стансы Сиды — выдающееся поэтическое произведение. И до сих пор каждый француз еще в школе учит их наизусть. Корнель раскрыл в них не только сам конфликт, но и его решение: необходимо всегда ставить долг выше чувства. Стансами Сиды заканчивается первое действие.

Сидубивает дона Гомесана дуэли. Это событие не показывается. (Изображать на сцене смерть считалось неприличным.) О нем рассказывают, как и о большинстве других событий. Таким образом, в трагедии большое место занимает эпический элемент. Теперь Химена оказывается в той же ситуации, в которой только что был Родриго: она тоже должна выбрать между чувством любви к Родриго и долгом перед семьей, погибшим отцом. Химена, как и Родриго, ставит долг выше чувства. Она требует смерти Родриго.

Нужна третья сила, стоящая выше Родриго и Химены, чтобы разрешить трагическое противоборство любящих. Такой силой должен стать король Кастилии Фернандо. Но перед ним встает чрезвычайно сложная

проблема. Пренебрегая правдоподобием, Корнель в 30 часов сюжетного времени включил события нескольких месяцев: пока король размышляет над требованием Химены, пока инфанта кастильская донья Уррака признается своей воспитательнице Леонор в любви к Родриго, стоящему ниже ее по рождению, Сид успевает спасти страну от нашествия мавров и с победой вернуться домой. Теперь король должен решить, что предпочесть: фамильный долг — и тогда Родриго должен быть казнен, или государственные интересы — и тогда Родриго должен быть прославлен как спаситель отечества.

Король не может дать ответа. Нужна новая сила, стоящая над королем. И герои прибегают к «Божьему суду» — характерному для средних веков способу разрешения споров с помощью силы. Химена объявляет: тот, кто победит в поединке с Родриго, станет ее мужем. На стороне Химены выступает кастильский дворянин дон Санчо, давно и безнадежно любящий ее. Родриго побеждает дону Санчо. Значит, по представлениям героев, Бог на стороне Родриго. Король Фернандо радостно объявляет о браке Родриго и Химены. Последовательная верность долгу позволила любящим друг друга героям соединить свои жизни.

Характеры. Корнель создает характеры иначе, чем в искусстве ренессансного реализма и барокко. Им не свойственна многосторонность, острая конфликтность внутреннего мира, противоречивость в поведении. Характеры в «Сиде» не индивидуализированы. Не случайно избран такой сюжет, в котором одна и та же проблема встает перед несколькими персонажами, при этом все они решают ее одинаково. Классицизму было свойственно под характером понимать какую-то одну черту, которая как бы подавляет все остальные. У Корнеля в «Сиде», этом раннем произведении классицизма, характер понимается еще более узко. Характером обладают те персонажи, кто может свои личные чувства подчинить велению долга. Создавая такие характеры, как Родриго, Химена, Фернандо, инфанта, Корнель придает им величественность и благородство.

Величественность характеров, их гражданственность по-особому окрашивают самое личное чувство, которое они испытывают, — чувство любви. Корнель отрицает отношение к любви как к темной, губительной страсти или к галантному, легкомысленному развлечению. Он борется с прециозным представлением о любви, внося рационализм в эту сферу, освещая любовь глубоким гуманизмом. Любовь возможна лишь, если влюбленные уважают друг в друге благородную личность, поэтому любовь становится добродетелью наряду с самыми высокими гражданскими чувствами. Для Корнеля любовь неотделима от благородства: «*Qui m'aîma gênéneux me haîrait infâme*» — «Та, которая любила меня благородным, возненавидела бы меня бесчестным», — восклицал Родриго в «Сиде».

Критика «Сид». Великое произведение Корнеля сразу было принято зрителями. Но у него нашлись и критики, утверждавшие, что драматург не знает правил, по которым нужно писать трагедии. Действительно, в «Сиде» довольно много отступлений от правил: сюжет взят из легенд средневековой Испании, а не из истории Древней Греции или Древнего Рима. Не выдержан принцип «чистоты жанра»: трагический конфликт находит счастливое разрешение, что выразилось в определении жанра пьесы, данным Корнелем, — «трагикомедия». Драматург на несколько часов превысил «единство времени». «Единство места» он понимает слишком широко, развернув события «Сид» в различных дворцах, а не в одном. Нарушено «единство действия»: образ инфанты не связан с основным действием. Не соблюдается и еще одно единство — стиха: включение «стансов Сид» разрушает неизменность александрийского стиха, которым было положено писать трагедии. Самый сильный упрек, который враги бросили Корнелю, заключался в следующем: Химена в день гибели отца становится женой его убийцы. Следовательно, героиня чудовищно безнравственная, а все произведение посвящено прославлению порока.

По настоянию кардинала Ришелье в спор вмешалась Французская Академия («Мнение французской Академии о трагикомедии “Сид”», 1638). Легенда о враждебности Ришелье к Корнелю возникла после смерти кардинала в кругах его противников и продержалась почти триста лет. Лишь в 1936 г. французский ученый Л. Батифоль убедительно доказал, что Ришелье высоко ценил Корнеля, восхищался «Сидом». И все-таки нельзя не отметить, что вариант отзыва Академии о «Сиде», удовлетворивший Ришелье, несмотря на предельно вежливую и уважительную форму, повторил основные обвинения врагов Корнеля: неудачный выбор сюжета, безнравственность Химены и т. д. Очевидно, главной, но невысказанной причиной академической критики «Сид» была непоследовательность Корнеля в проведении абсолютистской линии: ведь в пьесе только «Божий суд», а не король может разрешить конфликт. Через четыре десятилетия, когда политическая подоплека спора будет уже не актуальной, классицисты признают «Сид» образцовым произведением, сам Буало напишет о героине Корнеля, которую обвиняли в безнравственности: «Весь Париж смотрит на Химену глазами Родрого».

«Римские трагедии». После критики «Сид», предпринятой Академией, Корнель уехал в родной Руан и несколько лет не выступал с новыми произведениями. Но это были годы плодотворной творческой работы. Корнель был свидетелем большого крестьянского восстания «босоногих» (1639) и его подавления. Мысли, возникшие под воздействием этих впечатлений, нашли отражение в «римских трагедиях». С ними французы познакомились в 1640 г., когда Корнель возвратился в Париж.

Сюжеты «римских трагедий» взяты из истории Древнего Рима, а не из времен средневековья, как в «Сиде». Корнель стремился учесть и другие замечания, сделанные академиками в адрес «Сида». Но чувствуется, что следование нормам классицизма дается драматургу с трудом. К «римским трагедиям» относятся «Гораций» («Horace», 1640), «Цинна, или Милосердие Августа» («Cinna ou La clémence d'Auguste», 1640). Через три года появляется еще одна трагедия — «Смерть Помпея» («La Mort de Pompée», 1643).

«Гораций». В трагедии «Гораций» Корнель изображает героя, который так же, как Сид, оказывается в ситуации, когда долг перед государством противоречит чувству, а также обязанностям перед семьей. Таким образом, Древний Рим — лишь декорация для постановки современных Корнелю общественных проблем. Конфликт предельно заострен, а ситуация предельно упрощена за счет симметричности в системе образов. События относятся к тому времени, когда Рим не был еще центром античного мира, а был городом-государством, которым управляли цари. Один из таких царей, Тулл, выведен в трагедии как мудрый правитель. В борьбе за первенство среди итальянских городов Рим имел могущественного соперника — город Альба Лонга. Для того чтобы не лить напрасну кровь, старейшины решили, что каждый из этих двух городов выставит по три бойца, в битве которых решится, какой город победит в долгом споре за первенство. В Риме жребий падает на троих братьев Горацев, а в Альбе Лонге — на троих братьев Куриациев. Но все дело в том, что братья дружат и, более того, являются родственниками: сестра Куриациев замужем за старшим Горацем, а сестра Горацев скоро должна стать женой старшего Куриация. Такая симметричность придумана самим Корнелем. В «Римской истории» Тита Ливия, откуда писатель взял сюжет, нет Сабины, жены Горация, дружба семейств не подчеркивается. Корнель изменяет факты для того, чтобы многократно усилить звучание основного классицистического конфликта между чувством и долгом. И снова персонажи настолько не индивидуализированы, что перед всеми ними одна и та же проблема: что предпочесть, долг или чувство. Почти все герои сразу выбирают долг, но делают это по-разному. Старший Куриаций называет этот долг «печальным», он выступает на бой, сохраняя к Горациям дружеские чувства. Старший Гораций, напротив, их полностью отменяет.

Основные события не показаны на сцене, о них рассказывают свидетели. Не показывается бой друзей, ставших врагами по велению долга. Но становится известно, что Гораций, потерявший братьев, бежал с поля боя от раненых Куриациев. Безмерно горе отца, но не потому, что погибли двое его сыновей, а потому, что старший сын опозорил его седины.

Но оказывается, что бегство Горация было лишь военной хитростью: устремившиеся за ним Куриаций растянулись, тот, кто был сильнее ранен, отстал от того, кто меньше потерял крови, и Гораций легко расправился с каждым из противников поодиночке.

Триумф Горация, принесшего родине победу, омрачен страданиями его сестры Камиллы, которая потеряла жениха. Когда Гораций говорит ей о долге перед Римом, она произносит слова проклятия городу, отнявшему у нее любимого. Разгневанный Гораций убивает сестру. На суде отец защищает сына, который поразил свою сестру мечом, потому что «не стерпел отечеству хулы». Царь Тулл прощает Горация, ибо он герой, своим подвигом на поле сражения возвысивший родной Рим.

Нельзя не заметить сходства финалов «Сиды» и «Горация»: и там и здесь герой награждается за свою доблесть, ему прощаются преступления, относящиеся к более узкой, семейной сфере. Но в «Горации» мысль о необходимости подчинить все свои чувства служению своему отечеству и государю проводится более решительно. При этом служение вовсе не понимается как послушание. Гораций, его отец, Сабина не подданные царя, а прежде всего патриоты, как и Куриаций, которого превозносит за героизм и патриотизм Тулл. Вот почему трагедия Корнеля пользовалась большим успехом в годы Великой французской революции. Царь Тулл заменялся консулом, и этого оказывалось достаточным, чтобы трагедия Корнеля прославляла республику, ибо ни о каком верноподданничестве, покорности королю в пьесе нет речи.

«Цинна, или Милосердие Августа». В трагедии «Цинна, или Милосердие Августа» Корнель пересматривает концепцию героического. Если в «Горации» высшим проявлением героизма считалось подавление своих человеческих чувств во имя долга, то в «Цинне» героизм и государственный ум проявляются в милосердии.

Римский император Август узнает о заговоре против императорской власти, в котором участвует его приближенный Цинна. Сначала Август хочет уничтожить всех заговорщиков. Но потом по совету мудрой жены меняет решение. Разоблачив заговор, он проявляет милосердие, после чего заговорщики становятся его верными друзьями. Милосердие оказалось более надежным путем, чем жестокость, в исполнении долга перед государством — такова идея трагедии.

Что заставило Корнеля изменить свою позицию от «Горация» к «Цинне»? Можно предположить, что в этом сказалось воздействие самой жизни. Разгром восстания «босоногих», отличавшийся крайней жестокостью, должен был убедить Корнеля в том, что необходимо увязать идею государственности с представлением о гуманности. Но в этом случае пьеса оказывалась оппозиционной. Поэтому и «римские трагедии» были

довольно холодно приняты Французской Академией, выразившей точку зрения правительства.

«Первая манера» Корнеля. Произведения Корнеля, написанные в 1636–1643 гг., принято относить к «первой манере». Среди них — «Сид», «Гораций», «Цинна», «Смерть Помпея», еще некоторые произведения, в том числе и «Лгун» («Le Menteur», 1643) — первая французская нравоучительная комедия, написанная по мотивам комедии испанского драматурга Аларкона «Сомнительная правда». Исследователи этих произведений выделяют следующие черты «первой манеры» Корнеля: воспевание гражданского героизма и величия; прославление идеальной, разумной государственной власти; изображение борьбы долга со страстями и обуздание их разумом; сочувственное изображение организующей роли монархии; тяготение к ораторскому стилю; ясность, динамизм, графическая четкость сюжета; особое внимание к слову, стиху, в котором чувствуется некоторое влияние барочной прециозности. В период «первой манеры» Корнель разрабатывает новое понимание категории трагического. Аристотель, который был величайшим авторитетом для классицистов, связывал трагическое с катарсисом. Корнель в основу трагического кладет не чувство страха и сострадания, а чувство восхищения, которое охватывает зрителя при виде благородных, идеализированных героев, которые всегда умеют подчинить свои страсти требованиям долга, государственной необходимости. И действительно, Родриго, Химена в «Сиде», Гораций, Куриаций в «Горации», Август, вдова Помпея Корнелия и Юлий Цезарь в трагедии «Смерть Помпея» восхищают зрителя силой своего рассудка, благородством души, способностью, презрев личное, подчинить свою жизнь общественному интересу. Создание величественных характеров, описание их возвышенных побуждений — главное достижение Корнеля периода «первой манеры».

«Вторая манера» Корнеля. Пьесы, написанные после 1643 г., принято относить к так называемой «второй манере». 1643 г. весьма важен в истории Франции. После смерти Ришелье (1642) начинается полоса смут, мятежей, приближается Фронда. Корнель, посвятивший свое творчество защите идеи единого и сильного государства, основанного на мудрых законах и подчинении личных стремлений каждого гражданина общественному долгу, как никто другой ясно почувствовал, что этот идеал государства становится неосуществимым в современной писателю Франции. И если трагедии Корнеля «первой манеры» заканчивались оптимистически, то в произведениях «второй манеры» взгляд на действительность становится все более и более мрачным. В трагедиях Корнеля все больше сказывается влияние эстетики барокко. Сюжет утрачивает ясность, становится запутанным. В стиле все сильнее дает себя знать влия-

ние прециозной литературы. Обычной темой новых трагедий становится борьба за престол.

Герои утрачивают благородство, они вызывают не восхищение, а ужас. Такова сирийская царица Клеопатра в трагедии «Родогуна, парфянская царевна» («*Rodogune, princesse des Parthes*», 1644). Она уничтожает своего мужа в борьбе за престол, убивает собственного сына, хочет отравить и второго, но его невеста Родогуна, тоже участвующая в борьбе за престол, заставляет Клеопатру выпить отравленное вино. Клеопатра умирает, посылая проклятия оставшимся в живых.

Подобен Клеопатре Ираклий в трагедии «Ираклий, император Востока» (1646, опубл. в 1647 г.). Этим мрачным персонажам противопоставлены принц Санчо, в облики сына рыбака совершающий благородные поступки и завоевывающий любовь королевы (героическая комедия «Дон Санчо Арагонский, 1649, опубл. в 1650 г.) и ученик Ганнибала царский сын Никомед, преодолевающий своим благородством интриги мачехи и брата, нравственно преображающегося и пресекающего козни, в которых сам участвовал (трагедия «Никомед», 1650, опубл. в 1651 г.; Вольтер считал это произведение со счастливым концом «героической комедией»). Образы дон Санчо и Никомеда повлияли на драматургию В. Гюго («Эрнани», «Рюи Блаз»). Провал трагедии «Пертарит, король ломбардцев» (1651, опубл. в 1653 г.) приводит к новому отъезду Корнеля в Руан и 7-летнему перерыву в драматургическом творчестве.

В истории мировой литературы «Корнель гений величавый» (А. С. Пушкин. «Евгений Онегин», гл. 1, строфа XVIII) ассоциируется прежде всего с его первой великой трагедией — с «Сидом», спустя века покоряющим зрителей. Корнель пережил свою славу. Его имя затмил новый гений трагической поэзии — Жан Расин.

Среди произведений Корнеля «третьей манеры» (1659–1674) уже нет таких, которые можно было бы назвать художественным открытием. В спровоцированном аристократами соревновании Корнеля с Расином (1670), где оба автора должны были разработать один и тот же сюжет («Тит и Береника» П. Корнеля, опубл. в 1671 г.; «Береника» Ж. Расина) Корнель потерпел поражение. Впрочем, возможно, прямого заговора и не было, а губительную роль сыграло самомнение драматурга, узнавшего о предстоящей постановке «Береники» Расина и решившего бросить ему вызов. Несомненный успех соперника подорвал силы стареющего драматурга. Вдохновение не приходило.

Самое значительное событие этого периода — постановка 17 января 1671 г. во дворце Тюильри (с последующими показами на сцене молюеровского театра Пале-Рояль) трагедии-балета в 5 актах «Психея» («*Psyché*»), музыку к которой написал самый крупный композитор эпохи Ж.-Б. Люл-

ли, танцы поставил самый известный балетмейстер П. Бошан, декорации создал К. Вигарани, а текст (сценарий) создали Ж.-Б. Мольер, П. Корнель, Ф. Кино. Произведение не произвело особого впечатления на современников. Считается, что Жан де Лабрюйер, сказавший в своих «Характерах» (гл. 1, §9): «Пока еще никто не видел великого произведения, сочиненного совместно несколькими писателями...», — намекал на неудачу «Психеи». Но произведение оказалось значимым для дальнейшей истории французской художественной культуры: оно создало модель для лирических трагедий Ф. Кино, а в дальнейшем и французской оперы, жанра, утвердившегося благодаря сотрудничеству Люлли и Кино.

Но участие Корнеля в создании «Психеи» не получило широкого признания. Не случайно в первой публикации трагедии (1671) было указано: «трагикомедия и балет Мольера» (что, впрочем, справедливо: Мольер был автором основного текста, написанного прозой, а Корнелю принадлежали лишь стихотворные вставки). Если говорить об известности Корнеля, она скорее была связана с созданным им в 1651 г. стихотворном переводом «Подражания Христу» Фомы Кемпийского, который к этому времени был переиздан уже 130 раз.

Трагедия «Пульхерия» («Pulchérie», 1672), написанная Корнелем после «Психеи», не принесла ему новых лавров драматурга. После трагедии «Сурена, предводитель парфян» (1674, опубл. в 1675 г.) Корнель оставил драматургию, в конце жизни пережив забвение и бедность.

Соч.: Œuvres. T. 1–12. P., 1862–1868; Œuvres complètes: T. 1–3. P., 1980–1987. (Bibliothèque de la Pléiade); Théâtre choisi. M., 1984 (в т. ч. рус. пер. «Сид» — пер. М. Л. Лозинского [1938]); в рус. пер. — переводы Я. Б. Княжнина: «Сид» (СПб., 1779); «Смерть Помпея» (СПб., 1779); «Цинна или Августово милосердие» (СПб., 1779); «Родогуна» (М., 1788); перевод П. А. Катенина: «Сид» (СПб., 1822); Избранные трагедии. М., 1956; Театр : в 2 т. / сост., статья и комм. А. Д. Михайлова. М., 1984 [вошли произведения Корнеля: «Компаньонка» («La Suivan-te», 1634), «Королевская площадь» («La Place royale», 1634), «Иллюзия», «Сид», «Гораций», «Цинна», «Полиевкт», «Помпей», «Лжец», «Родогуна», «Ираклий», «Дон Санчо Арагонский», «Никомед», «Серторий» («Sertorius», 1662), «Сурена»].

Лит.: Мокульский С. С. Корнель и его школа // История французской литературы : в 4 т. М.—Л., 1946. Т. 1. С. 405–438; Балашов Н. И. Пьер Корнель. М., 1956; Сигал Н. А. Пьер Корнель. Л.—М., 1957; Большаков В. П. Корнель. М., 2001; Луков Вл. А. Корнель // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Guizot F. Corneille et son temps. P., 1852; Bornier H. La politique dans Corneille. P., 1879; Bouquet F. Points obscurs et nouveaux de la vie de Corneille. P., 1888; Lemaître J. Corneille et la poétique d'Aristote. P., 1888; Lanson G., Corneille. P., 1898; Faguet É. En lisant Corneille. P., 1913; Lyonnet H. Le Cid de Corneille. P., 1929; Dort B. Pierre Corneille dramaturge. P., 1972; Prigent M. Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille. P., 1988; Parisot R. Corneille. P., 2005; Niderst A. Pierre Corneille. P., 2006;

Le Gall A. Pierre Corneille en son temps et en son œuvre : enquête sur un poète de théâtre au XVIIe siècle. P., 2006.

[ИФЛ] [НРЭ]

КОРТАСАР (Cortázar) **Хулио** (наст. имя Хулес Флоренсио Кортасар; 26.08.1914, Иксель, Брюссель, Бельгия — 12.02.1984, Париж, Франция) — аргентинский писатель. Родился в Брюсселе в семье сотрудника аргентинского торгового представительства, окончил педагогический колледж, учился на философско-филологическом факультете университета в Буэнос-Айресе, преподавал в средних школах, в университете Куйо, служил в Книжной палате Аргентины. В литературу вошел поэзией в духе символизма (сборник сонетов «Присутствие, 1938). С 1951 г. жил в Париже, занимаясь литературной и переводческой деятельностью (умер и похоронен в Париже).

Эстетические взгляды и художественная манера Кортасара сформировались под воздействием западноевропейского и американского романтизма (Дж. Китс, Новалис, Э. По), произведений Ф. Кафки и Р. М. Рильке, национальной литературной традиции, в особенности, творчества Х. Л. Борхеса (Борхес издал в своем журнале первый рассказ Кортасара «Захваченный дом», 1946). Исходными положениями литературной теории Кортасара были представления о способности художника к абсолютному перевоплощению и интуитивно-эмоциональному постижению иррациональных глубин действительности.

В раннем творчестве Кортасара (сборник рассказов «Бестиарий», 1952) ставятся проблемы национальной идентичности, взаимовлияния латиноамериканской и европейских культур, некоммуникабельности мира, решаемые через создание экспериментальных фантастических ситуаций, использование мифологического материала, символизацию действия. В дальнейшем в малой прозе писателя начинают звучать социально-критические мотивы, связанные с неприятием латиноамериканских диктатур (сборник «Кто-то, кто-то бродит где-то там», 1977), проявляется автобиографическое начало (сборник «Некто Лукас», 1979).

Проблематика рассказов Кортасара находит развитие в его романном творчестве. В произведениях «Выигрыши» (1960), «Игра в классики» (1963) преобладает игровое начало, понимаемое Кортасаром как поиск человеком «своей» территории, где он «встретился бы с самим собой в каком-то полном примирении, свободном от внутренних разногласий». Индивидуальная рефлексия отчужденных героев Кортасара, близких литературе экзистенциализма, изображается на фоне микросоциумов, в которых возможно временное обретение гармонии.

В романах Кортасара, как и в его рассказах, присутствует иррациональное (приемы фантастики, мотив двойников и др.), связанное с этической

и социальной проблематикой. В «Книге Мануэля» (1973) оно помогает поставить проблему общественного переустройства, показать недопустимость диктатуры, насилия.

Поэтика Кортасара включает в себя весь инструментарий постмодернизма: писатель создает фрагментарные калейдоскопические повествования, использует пространственно-временной монтаж, приемы полистилистики, технику коллажа, уделяя большое внимание игре с читателем, предлагая ему самостоятельно выстраивать художественное пространство произведений (в романе «Игра в классики» интерпретация характеров и событий зависит от того, в какой последовательности читатель расположит главы). В игру вступают идеи, игра — сама по себе одна из организующих идей философской прозы, к которой относятся основные произведения Кортасара.

Среди произведений Кортасара — романы «Экзамен» (1950, опубликовано посмертно в 1986 г.); «62. Модель для сборки» (1968), сборники рассказов «Жизнь хронопов и фамов» (1962), «Все огни — огонь» (1966), «Мы так любили Гленду» (1980), «Вне времени» (1982). В 2000 вышло издание писем Кортасара.

В историю литературы Кортасар вошел как экспериментатор, обновивший форму романа, как один из создателей «новой латиноамериканской прозы» и творец собственного мифологического мира.

Соч. : Cortázar J. Rayuela. Buenos Aires, 1963; в рус. пер. — Собр. соч. : в 4-х т. СПб., 1992; Модель для сборки. СПб., 2003; Игра в классики. М., 2008; Бестиарий. СПб., 2009.

Лит.: Кутейщикова В., Осповат Л. Поиски и открытия Хулио Кортасара // Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. М., 1983; Межиговская Т. И. Хулио Кортасар // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. М., 2005; Standish P. Understanding Julio Cortázar. Columbia, 2001; Julio Cortázar (Modern Critical Views) / Ed. H. Bloom. Philadelphia, 2005.

О. Ю. Поляков, Вл. А. Луков [НРЭ]

КОСИКОВ Георгий Константинович (29.07.1944, Москва, СССР — 29.03.2010, Москва, Россия) — русский литературовед, педагог, переводчик с французского языка. Окончил МГУ им. М. В. Ломоносова (1967). Доктор филологических наук. Профессор. С 1970 г. преподавал в МГУ, с 2001 г. до последних дней жизни был заведующим кафедрой истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ.

Косиков — один из ведущих отечественных специалистов по истории французской литературы, постмодернизму, теории литературы, методологии гуманитарного знания. Публиковался с 1967 г. В соавторстве с Л. Г. Андреевым и Н. П. Козловой выпустил «Историю французской

литературы» (М., 1987), послужившую учебником для нескольких поколений студентов. Издавал сборники произведений Ф. Вийона (1984), М. Монтеня (1991), Т. Готье (1989) и др. Особый интерес представляют перевод Костиковым знаменитой книги Р. Барта «S/Z» (совм. с В. П. Мурат, 1994), избранных трудов Ю. Кристевой (2004), сопровождаемые статьями и комментариями, раскрывающими центральные положения постструктурализма, проблемы семиотики, интертекстуальности. Косиков, в частности, обратил внимание на то, что книга Р. Барта представляет собой деконструктивистское исследование новеллы О. Бальзака «Сарразин».

Косиков был членом редколлегий «Литературных памятников», журнала «Филологические науки». Лауреат Ломоносовской премии (1996), французской Премии им. Анатоля Леруа-Больё (2001). В 2006 г. Правительство Французской республики присвоило ему почетное звание Офицера ордена Академических Пальм.

Соч.: Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Тракаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987; Идеология. Коннотация. Текст (По поводу книги Р. Барта «S/Z») // Барт Р. S/Z / общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1994 (2-е изд. 2001); От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М., 1998; «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер., сост. Г. К. Косикова. М., 2000; Текст / Интертекст / Интертекстология // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. Г. К. Косикова, Б. П. Нарумова, В. Ю. Лукасик; общ. ред. Г. К. Косикова. М., 2008.

Лит.: Косиков // Кто есть кто в русском литературоведении. Ч. 2. М., 1992; Косиков // Чупринин С. И. Новая Россия: мир литературы: Энциклопедический словарь-справочник. Т. 1. М., 2003.

[НРЭ] [СФЛ]

КОСМАЧ (Kosmač) **Цирил** (28.09.1910, село Слап, Словенское Приморье — 10.01.1980, Любляна, Словения) — словенский (югославский) писатель. Родился в с. Слап, в крестьянской семье в Словенском Приморье на границе с Италией. Его антифашистские, патриотические взгляды определились еще в период пребывания в фашистской тюрьме в Риме (1929–1930). В 1931 г. бежал в Югославию. Первое опубликованное произведение — повесть «Пономарь Мартин» (1933). В 1938–1943 гг. учился и работал во Франции и Англии. В 1944 г., вернувшись в Югославию, принял участие в югославском национально-освободительном движении. Произведения Космача отмечены реализмом и тонким психологизмом, в том числе и при раскрытии героической темы (например, в новелле «Папаша Орел» и др. новеллах сборников «Счастье и хлеб», 1946; «Из моей долины», 1958). Новеллы Космача о крестьянах получили широкое

признание, автора сравнивали с А. П. Чеховым и Г. Мопассаном. Космач был автором киносценария одного из первых игровых югославских фильмов — «На своей земле» (1948, реж. Ф. Штиглиц), в котором проявилось искреннее стремление осветить героические страницы движения Сопротивления в Словении; вместе с тем авторам не удалось избежать схематизма в раскрытии образов. Наиболее масштабные произведения Космача — автобиографический роман «Весенний день» (1957), роман о национально-освободительной борьбе с широким использованием символики, притчевости «Баллада о трубе и облаке» (1957). Космач был крупнейшим представителем «социального реализма» в югославской литературе.

Соч.: Dela : sv. 1–4. Ljubljana, 1964; в рус. пер. — Счастье и хлеб. М., 1961; Избранное. М., 1976; Избранное: Весенний день; Баллада о трубе и облаке; Новеллы. М., 1988.

Лит.: Рябова Е. И. К характеристике «социального реализма» в словенской литературе // Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян. М., 1963.

[НРЭ]

КОСТУМБРИЗМ (исп. costumbrismo, от *costumbre* — нрав, обычай) — течение в литературе и изобразительном искусстве Испании и Латинской Америки XIX в. Предшественником костумбризма считается С. Миньяно (1799–1845) как автор «Писем простодушного лодыря» (1820). Течение зародилось у романтиков (М. Х. де Ларра и др.), обратившихся от судеб королей и знати к народному быту, несколько идеализированному и проникнутому патриотическим пафосом. Костумбризм знаменовал возникновение испанской разновидности реализма. Ведущим жанром этого течения стал очерк. В 1843 г. несколько костумбристов выпустили книгу очерков «Испанцы, изобразившие сами себя», имевший большой успех и вызвавший множество подражаний. Костумбристы работали и в жанрах романа, драмы, поэмы. Среди видных костумбристов называют С. Эстебанеса Кальдерона (1799–1867), Р. Месонеро Романоса (1803–1882) и др. Писатели-регионалисты (Х. М. де Переда и др.), сторонники натурализма (Э. Пардо Басан) ощутили на себе несомненное влияние костумбризма. Иногда костумбризм называют бытовизмом, что вполне уместно.

[ИИЛ]

КОУАРД (Coward) **сэр Ноэль** (16.12.1899, Теддингтон, Лондон, Великобритания — 26.03.1973, Ямайка) — английский актер, писатель и композитор, автор пьес и песен. Родился в Теддингтоне близ Лондона в семье продавца музыкальных инструментов, поощрявшей его тягу к театру. Как актер выступал с 12 лет. Пьесы Коуарда ставились с 1917 г. (в том числе легкая комедия «Молодая идея», 1923), но истинный успех при-

шел с автобиографической пьесой «Водоворот» (1924), в которой события даны глазами молодого наркомана, страдающего от постоянных адюльтерных походов матери. Комедии «Падшие ангелы» (1925), «Сенная лихорадка» (1925), «Частная жизнь» (1930), «Стиль жизни» (1933) отличаются утонченным юмором и техническим совершенством. Патриотические и антивоенные мотивы, судьбы «потерянного поколения» отразились в песнях и скетчах, в пьесах «Кавалькада» (1931), «Короткое знакомство» (1944), «Это счастливое поколение» (1942). После войны Коугард предпринимает попытку организовать кабаре в Лондоне и Лас-Вегасе. Новая волна интереса к творчеству Коугарда возникла в начале 1960-х годов. В 1970 г. Коугарду было присвоено рыцарское звание. Кроме пьес опубликованы сборники стихов и новелл, роман «Роскошь и церемонии» (1960), автобиография (писалась с 1931, неоконч. из-за смерти) «Дневники Ноэля Коугарда» (2 т., 1982). Последние годы провел в Швейцарии и на Карибских островах. Умер на Ямайке.

Соч.: Pomp and Circumstance. L., 1960; Collected Short Stories. L., 1962; The Noel Coward Diaries. V. 1–2. L., 1982.

Лит.: Путеводитель по английской литературе. М., 2003; Lesley C. Remembered Laughter. L., 1976; Lahr J. Coward, the Playwright. L., 1982; Morley S. A Talent to Amuse. L., 1985; Fisher C. Noel Coward. L., 1992.

Е. Н. Черноземова, Вл. А. Луков [НРЭ]

КОЭЛЬО (Coelho) **Пауло** (точнее: Коэльо Паулу; род. 24.08.1947, Рио-де-Жанейро, Бразилия) — бразильский писатель. Родился в семье инженера. Учился в иезуитской школе, затем на юридическом факультете университета Рио-де-Жанейро, который оставил ради журналистской и писательской деятельности, против чего возражала семья (Коэльо был даже помещен в психиатрическую лечебницу, где испытал лечение электрошоком, затем принудительное лечение применялось к нему еще дважды, пока семья не смирилась с интересами Коэльо, лежащими в области литературы и театра, и его нежеланием заниматься карьерой в обыденном понимании). В 1970 г. Коэльо отправился в двухлетнее путешествие по странам Латинской Америки, затем Европы, Африки. Начинается его плодотворная деятельность поэта-песенника (в сотрудничестве с популярным музыкантом Р. Сейшасом и др.). Коэльо увлекается мистическим учением А. Кроули, которое истолковывает в анархистском ключе (попытка участия Коэльо в создании анархистского «Альтернативного общества» в бразильском штате Минас-Жерайс привело его к столкновению с властями, заключению в тюрьму, где к Коэльо применялись пытки и откуда он вышел во многом благодаря более ранним психиатрическим диагнозам о его невменяемости).

Жизнь Коэльо серьезно изменяется после встречи в Нидерландах с неким Жи (J.), который привел его к христианству, самоуглублению. Начинается самый плодотворный период творчества Коэльо, пришедшийся на 1980–1990-е годы, когда появились его романы и повести «Дневник мага» (1987), «Алхимик» (1988), «Брида» (1990), «Валькирии» (1992), «Мактуб» (1994), «На берегу Рио-Пьедра села я и заплакала...» (1994), «Пятая гора» (1996), «Книга воина света» (1997), «Вероника решает умереть» (1998) и др. В этих произведениях установился характерный стиль писателя: лаконичность, перекликающаяся с библейской притчевостью, простота языка, как бы адресованного самому невзыскательному читателю, при этом склонного к афористичному высказыванию простых, но значимых истин, такая же простота сюжета, тем не менее отмеченного загадочностью, простота и цельность образов-персонажей, при этом всегда с интересной судьбой, намеки на существование иного, высшего мира. Воплощением этой манеры стал роман «Алхимик», принесший Коэльо мировую славу, переведенный на десятки языков, ставший самым читаемым (продаваемым) произведением бразильской литературы за все время ее существования. Путешествие юного пастуха Сантьяго к египетским пирамидам, доказывающее, что если человек чего-либо сильно желает, вся вселенная помогает ему в исполнении этого желания, стало для миллионов читателей символом правильного пути (что сделало Коэльо культовым писателем). Название романа породило определение Коэльо как «алхимика слова». В произведениях начала XXI в. Коэльо продолжил развивать найденную манеру письма, среди его произведений — «Истории об отцах, сыновьях и дедах» (2001), «Одиннадцать минут» (2003), «Заир» (2005), «Ведьма с Портобелло» (2007), «Победитель остается один» (2008) и др.

Коэльо занимает весьма необычное место в литературном процессе. Он избран в Литературную академию Бразилии, награжден множеством престижных премий не только на родине, но и за рубежом, что свидетельствует о признании его выдающегося таланта и литературного мастерства. С другой стороны, многие литературные критики относят его произведения к массовой культуре, чья вторичность, ориентация на готовые схемы, стереотипы, на невзыскательный вкус адресатов — потребителей чтива прикрыты у Коэльо ложной многозначительностью весьма сомнительных мистических откровений, его обращение к общечеловеческим ценностям трактуется как схематизм и псевдоглобальность мышления. Творчество Коэльо, столь неоднозначно понимаемое, составляет актуальный предмет исследования, в ходе которого могут быть прояснены принципиальные характеристики современного мирового литературного процесса.

В России сразу после перевода в 1998 г. «Алхимика» Коэльо становится одним из самых читаемых зарубежных авторов, большинство его

произведений переведено на русский язык. Так же, как и во всем мире, в России ведутся споры об эстетической природе произведений Коэльо, есть его поклонники и ярые противники.

Соч.: О Alquimista. Santiago de Compostela, 2002; в рус. пер. — Дневник мага. М., 2008; На берегу Рио-Пьедра села я и заплакала. М., 2008; Книга воина света. М., 2008; Жизнь. Избранные высказывания. М., 2008; Алхимик. М., 2010; Пятая гора. М., 2010.

[НРЭ]

КРЕБИЙОН-младший (Crébillon) **Клод-Проспер Жолио де** (14.02.1707, Париж, Франция — 12.04.1777, Париж, Франция) — французский романист, писавший произведения, в которых в духе рококо обрисовано падение нравов аристократии («Заблуждения сердца и ума», 1736; «Софа», 1742; и др.). Упоминается Пушкиным (как «Крибийлон»).

[Пушкин]

КРЕБИЙОН-старший (Crébillon) **Проспер Жолио** (наст. имя и фамилия — Проспер Жолио; 13.01.1674 Дижон, Бургундия, ныне Франция — 17.06.1762, Париж, Франция) — французский драматург. Член Французской Академии (1731). В самом начале XVIII в. (около 1703 г.) Кребийон начал писать для театра. Его перу принадлежат трагедии «Идомей» (1705), «Атрей и Тиест» (1707), «Электра» (1708), «Радамист и Зенобия» (1711), «Семирамида» (1713), шедшие на сцене театра «Комеди Франсез», принесшие автору славу «первого трагика Франции».

В своих трагедиях Кребийон-старший переосмысливает и проблематику, и комплекс идей, и рационалистичность форм классицизма, вводя культ ужасного. Сам писатель в предисловии к «Атрею и Тиесту» признавал: «Я отчетливо вижу свою неправоту в преувеличенном восприятии трагедии, как действия, переполненного несчастьями, которые полагается представлять зрителям в занимательных картинах». Тем не менее, в трагедии Атрей, негодующий на своего брата Тиеста, во время пира подает ему мясо и кровь его собственных детей.

Существенно, что, согласно древнегреческому мифу, Атрей — отец Агамемнона и Менелая, а Тиест — отец Эгисфа, который вместе с Клитемнестрой убил Агамемнона. Иначе говоря, Кребийона-старшего интересовало поколение, предшествовавшее поколению героев Троянской войны, того периода, который был уже освоен французами через гомеровские поэмы, и у знаменитых персонажей Гомера и греческих трагиков писатель обнаружил и воспроизвел ужасные истоки, бросающие тень на классическую древность.

Ужасными событиями насыщена и лучшая трагедия Кребийона-старшего «Радамист и Зенобия», в которой Радамист убивает отца своей воз-

любленной Зенобии, затем Зенобию и сам кончает с собой, при этом оказывается, что Радамист и Зенобия чудесно спаслись и в Зенобию страстно влюбились отец и младший брат Радамиста, и герой, помышлявший убить отца, погибает от родительской руки.

Кульм ужасного, разрушение рационалистической эстетики, критика важных положений классицизма, тяга к фольклору, к экзотике присущи драме и театру уже в начале XVIII в. Все это напоминает предромантизм. Но это лишь предпосылки предромантизма: ведь еще не сложилось Просвещение, а предромантизм — это, прежде всего, реакция на просветительское искусство. Отмеченные черты имеют разную природу. Творчество Кребийона-старшего — это выражение упадка классицизма XVII в., кризиса не просветительского, а картезианского рационализма.

После провала трагедии «Пирр» (1726, пост. в театре «Комеди Франсез») Кребийон-старший перестал писать для театра на многие годы, вернувшись к драматургии лишь в середине XVIII в. («Катилина», 1748; «Триумвират», 1754). Но слава его была уже в прошлом. Сторонники Просвещения (А. Р. Лесаж, Ж. Ж. Руссо, Г. Э. Лессинг и др.) подвергли трагедии Кребийона-старшего резкой критике.

Творчество этого французского писателя было хорошо известно в России. В первые десятилетия XIX в. на петербургской сцене ставились две трагедии Кребийона-старшего — «Радамист и Зенобия» в переводе С. И. Висковатова (было дано 14 представлений с декабря 1809 г. по август 1828 г.) и «Атрей и Тиест» (как «Атрей и Фиест») в переводе С. П. Жихарева (2 представления в декабре 1811 г. — январе 1812 г.) и М. П. Сороки-на (2 представления в ноябре-декабре 1831 г.).

А. С. Пушкин в письме П. А. Катенину от 19 июля 1822 г., говоря о «Сиде» Корнеля, упоминал трагедию Кребийона «Атрей и Тиест» как своего рода эталон ужаса: «Пощечина, данная рукою гишпанского рыцаря воину, посевшему под шлемом! *ridicule!* Боже мой, она должна произвести больше ужаса, чем чаша Атреева» (речь идет об эпизоде, когда царь Богоса Атрей, мстя брату, подает ему чашу с кровью его детей). Через три года Пушкин цитировал ту же пьесу («...reconnais-tu le sang?» — «...узнаешь ли ты кровь?») и снова в ироническом ключе в письме В. К. Кюхельбекеру от 1–6 декабря 1825 г. Однако поразительно, что при ироническом отношении к Кребийону-старшему что-то из его трагедии осталось в памяти Пушкина (можно утверждать, что он не обращался к печатному тексту, так как имевшееся у него двухтомное собрание сочинений Кребийона, вышедшее в Париже в 1821 г., так и осталось неразрезанным).

Соч.: Œuvres : T. 1–3. P., An X [1802]–1841; в рус. пер. — Катилина. М., 1783; Радамист и Зенобия. СПб., 1810.

Лит.: Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. (О Кребийоне — С. 116–117); Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Dutrait M. Étude sur la vie et le théâtre de Crébillon. P.–Bordeaux, 1895; Ciureanu P. Crébillon. Gênes, 1965; Viguerie J. de. Histoire et dictionnaire du temps des Lumières. 1715–1789. P., 2003.

[ИФЛ] [Пушкин]

КРЕТЬЕН ДЕ ТРУА (Chrétien de Troyes) (ок. 1130, Труа, Шампань, ныне Франция — ок. 1191, Фландрия, Бельгия) — французский трувер, наиболее значительный автор рыцарских романов, создатель романов артуровского цикла, очевидно, связанный с дворами графини Марии Шампанской (одним из главных центров куртуазии) и графа Филиппа Фландрского. Начав с разработки сюжета о Тристане и Изольде (роман не сохранился), уже в следующем романе — «Эрек и Энида» — он закладывает основы артуровского цикла.

«**Эрек и Энида**». Это произведение интересно как один из ранних образцов «романа дороги»; как пример использования эксперимента для построения сюжета; как попытка обрисовки противоречий во внутреннем мире персонажа (начало выработки принципа психологизма в европейской литературе); как утверждение особой (авторской) позиции по отношению к куртуазному кодексу любви. Все это делает роман Кретьена де Труа «Эрек и Энида» («Erec et Enide», после 1160) одним из ключевых произведений мировой литературы.

Рыцарь короля Артура Эрек, вопреки куртуазным правилам, полюбил не жену своего сюзерена, а дочь бедного рыцаря Эниду и, более того, женился на ней. Другие рыцари Круглого стола осудили его за такой поступок, утверждая, что он, женившись, утратил свою рыцарскую доблесть. Задетый такими разговорами Эрек решает доказать обратное, ставя своего рода эксперимент: он должен выехать на поиски всевозможных опасностей, требующих от него мужества и силы, а впереди него должна ехать Энида, видеть эти опасности, но ни в коем случае не предупреждать о них мужа. Кретьен изображает противоречия в душе героини: если она предупредит Эрека, убедительность его доказательства своей доблести уменьшится, а если нет — его жизнь может оборваться только из-за ее молчания. И, после долгих внутренних метаний (здесь можно обнаружить признаки формирования психологизма), Энида всякий раз предупреждает Эрека об опасности, что вызывает его гнев. Однако в итоге герои мирятся, Эреку удастся убедительно доказать, что любовь к жене только укрепила его рыцарскую доблесть. Таким образом, куртуазный кодекс любви подвергнут сомнению. Финальный эпизод романа, казалось бы, не связан с основным сюжетом и разрушает его целостность и последовательность: уже возвращаясь ко двору короля Артура в сиянии славы, Эрек вынужден

сразиться с неким рыцарем, охраняющим сад, мимо которого проезжают Эрек и Энида. Победенный в поединке рыцарь счастлив: поражение освободило его от неосторожно данного много лет назад обещания даме — владелице сада — защищать вход в этот сад до тех пор, пока кто-нибудь не одержит над ним победу. И рыцарь, руководствовавшийся куртуазной вежливостью, оказался прикованным к одному месту, хотя только в странствиях мог бы совершенствовать свою рыцарскую доблесть. Таким образом, приняв авторское решение разрушить целостность сюжетной композиции, Кретьен выиграл в создании идейной композиции романа: он показал, что нарушение правил куртуазии может возвысить рыцаря, в то время как слепое следование этим правилам может привести к ущербу для рыцарской доблести.

«Ланселот, или Рыцарь Телеги». После «Эрека и Эниды» и романа «Клижес», связанного с византийским циклом и в то же время развивающим некоторые мотивы легенды о Тристане и Изольде, Кретьен пишет роман «Ланселот, или Рыцарь Телеги» («Lancelot, ou le Chevalier de la charrette», после 1165), который справедливо считается вершиной куртуазности в литературе (что также свидетельствует об усилении авторского начала: писатель может изменить концепцию, произвести переоценку ценностей; даже если он это сделал вынужденно, под влиянием Марии Шампанской, насаждавшей при своем дворе куртуазную культуру, сам факт смены идейных установок отличает автора от сказителя, не властного принципиально отступать от фольклорной традиции). Завязкой романа становится похищение Гениевры, жены короля Артура. Ланселот, идеальный рыцарь, вассал Артура, влюбленный в Гениевру (как это и предписывает куртуазный кодекс любви), узнает у карлика (персонаж из кельтских мифов, всезнающее существо), что ее похитил злой рыцарь Мелеаган. Но за эти сведения он платит дорогую цену, исполняя унижительное условие карлика: проехаться в телеге (рыцарь ведь должен передвигаться на коне, а не в крестьянской телеге). Самый показательный эпизод романа: освобожденная Ланселотом Гениевра оскорблена, но не тем, что Ланселот унизил свое рыцарское достоинство, проехав в телеге, а, наоборот, тем, что прежде, чем сесть в телегу, он минуту поколебался, а должен был сесть сразу. Это высшее образное воплощение куртуазных отношений в литературе. Роман был дописан другим поэтом, Годфруа де Ланьи, что, предположительно, связано с нежеланием Кретьена дальше развивать чуждую ему куртуазную концепцию любви. Тем не менее, «Ланселот, или Рыцарь Телеги» был едва ли не самым популярным средневековым романом, не случайно Данте в «Божественной комедии» приводит слова Франчески да Римини о том, что ее любовь и грехопадение начались с того, что она и ее будущий возлюбленный вместе читали

«о Ланчелоте сладостный рассказ» (т. е. какую-то итальянскую версию «Ланселота» Кретьена).

«Ивейн, или Рыцарь Льва». В романе «Ивейн, или Рыцарь Льва» («Ivaine, ou le Chevalier au lion», ок. 1175) отчетливо видны открытия Кретьена де Труа, знаменующие формирование элементов психологизма. Вот отрывок из романа: идеальный рыцарь короля Артура Ивейн, оказавшись в замке убитого им Черного рыцаря, видит из окна плачущую над трупом мужа Лодину и все более влюбляется в нее:

Я мук таких не ведал страстных:
Мне жаль ее волос прекрасных,
Что ярче золота блестят, —
Тоска и грусть меня томят,
Когда она их рвет в безумье.
Я полон горького раздумья,
Когда, безмерен и глубок,
Из глаз ее течет поток,
Струятся слезы дни и ночи...
И все ж моей любимой очи
Прекрасны — лучше в мире нет,
Их слезы мне затмили свет...
Меня не столь бы огорчали
Ее рыдания, но в печали
Терзает все лицо она,
А в чем же, в чем его вина?
Я тоньше черт, свежее кожи
Не видел никогда, мой боже! (...)
Да, я клянусь, — ее черты
Таят безмерность красоты!

(Пер. М. Замаховской)

В романе представлен один из первых примеров внутреннего монолога героя и в то же время портрета в литературе. Портрет свидетельствовал о зарождении психологизма. Он выделяется из описания, существовавшего и прежде в словесном искусстве (ср. с описанием Кухулина в ирландском эпосе или с описанием Роланда в «Песни о Роланде»). У Кретьена портрет — это, прежде всего, изображение женщины, Прекрасной Дамы, представленное сквозь призму восприятия влюбленного в нее рыцаря. Способ характеристики персонажа через восприятие другими персонажами существовал еще в античности. У Кретьена портрет еще недостаточно конкретен, но контуры его уже проступают.

«Персеваль, или Повесть о Граале». Последний роман писателя, работу над которым прервала, очевидно, его смерть, — «Персеваль, или Повесть о Граале» («Perceval, ou le Conte du Graal», после 1180). Самый значительный эпизод романа — рассказ о пребывании Персеваля в замке,

где он видит страдающего раненого рыцаря и других рыцарей, благоговейно несущих чашу, излучающую волшебный свет. Персевалю хочется узнать, что все это значит, но он не осмеливается это сделать. Наутро видение исчезает, и только позже герой узнает, что был в замке Монсальват и созерцал Святой Грааль и раненого рыцаря, наказанного небом за нарушение обета целомудрия. Если бы Персеваль задал свой вопрос, рыцарь мгновенно излечился бы, а сам герой был бы принят в число рыцарей Святого Грааля. Напавшая же на него скромность — тоже небесное наказание за то, что в юности он оставил мать, чтобы стать рыцарем, и тем самым разбил ее сердце. Начинается трудный путь Персевалья по изменению собственного характера и отношения к людям. По существу, одним из первых Кретьен показал характер персонажа в его духовном развитии.

Сохранились стихи («песни») Кретьена, написанные в традициях поэзии труверов.

Кретьена де Труа можно считать первым великим автором в европейской литературе, а также первым создателем влиятельной персональной модели во французской литературе. Его наиболее ранним последователем стал писатель Годфруа де Ланьи (Godefroid de Leigni), которому Кретьен перепоручил завершение своего романа «Ланселот, или Рыцарь Телеги».

Соч.: (Euvres complètes, édition et traduction sous la direction de Daniel Poiron. P., 1994 («Bibliothèque de la Pléiade»); в рус. пер. — Ивзйн, или Рыцарь со львом // Средневековый роман и повесть. М., 1974. С. 31–152 (БВЛ); Эрек и Энида. Клижес. М., 1980 (Лит. памятники).

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М.–Л., 1946. Т. 1; Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой пародии и сатире. М., 1976; Луков Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2006; Walter Ph. Chrétien de Troyes. P., 1997; Doudet E. Chrétien de Troyes. P., 2009.

[ИФЛ] [НРЭ]

КРИЖАНИЧ (Križanić) **Юрий** (1617 или 1618, Обрх, близ Карловац, ныне Хорватия — 12.09.1683, Вена, Габсбургская монархия, ныне Австрия) — хорватский ученый, богослов, один из основоположников панславизма. Родился в семье небогатого землевладельца, образование получил в католической семинарии Загреба, затем в Венской семинарии, наконец, в Болонском университете (богословие и право). В качестве католического миссионера много путешествовал. В 1640 г. поселился в Риме, где в греческом коллегиуме св. Анастасия по заданию Ватикана вел пропаганду униатства, в 1642 г. защитил диссертацию на степень доктора теологии и примерно тогда же был возведен в сан каноника. Стремясь обосновать идеи униатства, к знанию латинского и итальянского языков добавил основательное владение греческим, а затем и русским языками

и одновременно глубокие познания в византийской, древнеболгарской, русской духовной литературе. В труде на латинском языке «Всеобщая библиотека схизматиков» (сохранился 1-ый том) в противовес собранным воедино сочинениям и идеям схизматиков — восточных богословов, выступавших против унии греческой церкви с Ватиканом, яростно отстаивал идею объединения христианских церквей.

Не менее значимой для Крижанича была идея объединения славянских народов. В 1657 г. он встретился во Флоренции с прибывшим туда русским посольством, и хотя встреча его разочаровала, тем не менее, он повторил попытку в 1658 г. в Вене, встретившись с другим русским посольством и выразив желание поступить на царскую службу. Крижанич отправляется в Россию, думая именно там начать объединение славян. До приезда в Москву Крижанич проводит полтора года на Украине, где участвует в политическом противостоянии сторонников и противников Москвы, пишет «Путевые записки от Львова до Москвы», в которых проанализировал причины недовольства украинцами Москвой, обнаружив их, с одной стороны, в интригах поляков и греков, с другой — в некоторых ошибках московской политики. Прибыв в Москву, уже 8 января 1661 г. был выслан в Тобольск под благовидным предлогом, где провел 16 лет, не обремененный никакой особой царской службой, но и не имея права покинуть это место. Здесь он познакомился с протопопом Аввакумом, здесь, стремясь к единству всех славян, оказался среди первых иностранцев (через полтора века после Максима Грека), которые, находясь на царской службе, обратились к изучению русского языка. Крижанич первым предложил исключить из русского алфавита лишние, с его точки зрения, буквы «фита», «ижица», «пси», «кси», сократить названия букв («а» вместо «аз», «бэ» вместо «буки» и т. д.), не писать «ъ» в конце слов, избавить русский язык от ненужных латинизмов и грецизмов и др. Крижанич выдвинул представление о родстве славянских языков, поэтому его нередко называют «отцом сравнительной славянской филологии». В ходе изучения славянских языков Крижанич пришел к идее создать искусственный всеславянский язык, чему он посвятил несколько лет (1659–1666). Итогом стал труд «Грамматично исказание об русском езику» («Грамматическое свидетельство о русском языке», 1666), написанный на этом языке. Крижанич хотел во всеславянском языке использовать только славянские слова, отказавшись даже от греческих слов, пришедших к славянам через перевод Библии. Основной состав лексики и грамматические структуры были им взяты из общеславянского тезауруса и грамматических парадигм и из русского языка как языка страны, сохранившей политическую независимость и поэтому меньше подверженной иноземному влиянию; другие языки, чья лексика использована Крижаничем, — сербо-хорватский, польский,

болгарский, украинский и др. На этой базе предполагалось создание необходимых новых слов (например, «чужебесие» в значении: преклонение перед иностранцами, неоправданное доверие к ним). Шрифт латинский, но допустима и кириллица. Создание искусственного языка в выбранном Крижаничем направлении потребовал от него провести беспрецедентное по тому времени сопоставление множества языков, что привело к созданию первого в Европе труда по сравнительному языкознанию.

Обоснование особого значения России для объединения славян содержится в труде Крижанича «Политика, или Беседа о влaстительстве» (с 1663, на всеславянском яз., изобретенном Крижаничем). Там же даются советы правителю, как управлять страной, ее населением, экономикой, культурой, чтобы русский народ стал «самым прославленным между народами». Крижанич в этом труде порывает с униатством и высказывается за укрепление православия. В работе «О светском крещении» Крижанич поддержал решение Московского собора 1667 г., согласно которому не требовалось повторно крестить католиков, переходящих в православие.

Высылка Крижанича в Тобольск была прекращена только после смерти царя Алексея Михайловича, с недоверием относившегося к Крижаничу. 5 марта 1676 г. он получил царское разрешение вернуться в Москву, а затем и выехать из России. О дальнейшей его жизни мало известно. С 1676 г. Крижанич жил в Польше, вступил в орден иезуитов. Погиб, освобождая Вену от осады турками-османами.

Имя Крижанича было почти забыто, когда в середине XIX в. его труды были изданы в России О. М. Бодянским и др.; о Крижаниче появилась статья в «Современнике» (1860, кн. 4); С. М. Соловьев охарактеризовал его в «Истории России» (т. XI и XIII).

Соч: Собр. соч. Вып. 1–3. М., 1891–1893; [Политические думы] // Исторический архив. 1958. №1; Политика. М., 1965.

Лит.: Белокуров С. А. Юрий Крижанич в России (по новым документам). Вып. [1]–3. М., 1901–1909; Пушкарев Л. Н. Юрий Крижанич. Очерк жизни и творчества. М., 1984; История всемирной литературы : в 9 т. М., 1987. Т. 4.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [НРЭ]

КРОММЕЛИНК (Crommelynck) **Фернан** (19.11.1886, Париж, Франция — 18.3.1970, Сен-Жермен-ан-Ле, Франция) — бельгийский драматург. Писал на французском языке. Родился в Париже, в актерской семье. С 14 лет (и до начала 1920-х годов) выступал на сцене как актер. В начале XX в. обратился к драматургии («Мы не пойдем больше в лес», 1905–1906, театр «Дю Парк», Брюссель). Своим художественным складом заинтересовал Э. Верхарна, под чьим влиянием и наставничеством Кроммелинк пребывал в начале своей литературной деятельности. Драматическую

позму Кроммелинка «Ваятель масок» (с подзаголовком «трагический символ в одном акте», 1908), которую автору с трудом удалось издать, Верхарн снабдил «Письмом-предисловием» (для брюссельского издания 1908 г.), переправил в Россию, где ее перевел К. Д. Бальмонт. Перевод был опубликован в журнале «Весы» (1909, №5; в 1912 г. вышел отдельным изданием). Пьеса была впервые поставлена в театре «Жимназ» в 1911 г., но без особого резонанса. В произведении использован аллегоризм: маски, созданные скульптором, произносят укоряющие речи, упрекая своего создателя в неверности жене.

Кроммелинк, разочарованный невниманием к пьесе, оставил художественное творчество и занялся филологическими изысканиями. Это привело его к текстам современника Шекспира Б. Джонсона, вызвавшим желание вернуться к литературе. На стыке традиций Джонсона, Мольера, средневековых фарсов, шекспировских мотивов Кроммелинк создает в 1920–1921 гг. комедии в прозе «Великодушный [или: великолепный] рогоносец» и «Мнимые любовники» (названия образованы перестановкой слов в названиях комедий Мольера «Великолепные любовники» и «Сганарель, или Мнимый рогоносец»). Первая из этих комедий Кроммелинк, поставленная 17.12.1920 г. в один вечер с «Ваятелем масок» в театре Эвр (реж. и исполнитель гл. роли — О. М. Люнье-По), принесла драматургу мировую известность, переведена на многие языки. Особенно значима ее судьба в России. Перевод был осуществлен И. А. Аксеновым (опубл. в 1926 г.). Пьеса была поставлена в 1922 г. В. Э. Мейерхольдом, в «Театре актера» (в главных ролях — И. В. Ильинский, М. И. Бабанова). Спектакль стал крупным событием в культурной жизни, поворотным в творческом развитии выдающегося режиссера, разрывом с традицией искусства переживания, манифестом нового искусства, авангардного, конструктивистского, революционного (хотя пьеса и не предназначалась автором для этих целей, скорее была связана с традициями символизма в театре), реализацией принципов «биомеханики», концепции сведения искусства к «производству». Аллегоричность раннего творчества Кроммелинка в этой пьесе обретает новую форму. В комедии выведен ревнивец Брюно, без оснований подозревающий любящую его жену Стеллу в неверности, запирающий ее, преследующий и т. д. (своего рода Отелло, парадоксально соединенный с Яго). Новое у Кроммелинка в том, что ревнивец — поэт, для которого ревность реальная менее страшна, чем ревность в воображении, поэтому он требует от жены реальных измен (даже указывает, с кем), лишь бы облегчить муки ревности в своих фантазиях. Измена нереальна, но муки реальны, что превращает комедию в трагикомедию.

В других пьесах Кроммелинка действует прием концентрации образа в одной ведущей черте (типизация в духе классицизма): это может быть

скупость («Златопуз», пост. 1925, театр «Комедия Елисейских полей», в роли Мюскара — Л. Жуве; опубли. в 1929 г.), добродетель («Бальбина, или Женщина, у которой слишком маленькое сердце», 1934), гордость («Жар и холод, или Идея господина Дома», пост. 1934, опубли. в 1936 г.). В «Великодушном рогоносце» и «Мнимых любовниках» (1921, пост. в театре «Комеди Монтень», роль Казу исполнял сам Кроммелинк) подобные концентрированные черты носят мнимый характер, что определило особенность драматургической манеры Кроммелинка наряду с гротеском, парадоксальностью, фарсовостью и его вклад в театр XX в. Нередко Кроммелинка рассматривают как предшественника абсурда театра. Кроммелинк ставится в современной России («Великодушный рогоносец», сезон 1993/94, театр «Сатирикон», Москва, реж. П. Фоменко; сезон 2009/10, Театр для детей и молодежи в городе Кемерово; ТЮЗ СПб., сезон 2009/2010, и др.).

Соч.: Théâtre : Т. 1–3. Р., 1967–1968; Le sculpteur de masques. Bruxelles, 1909; Le cosu magnifique. Р., 1920; Les amants puerils. Р., 1921; Tripe d’Ore. Р., 1929; Верхарн Э., Метерлинка М., Гельдерод М., Кроммелинка Ф. Théâtre. М., 1983 (на франц. яз.); рус. пер. — Ваятель масок. М., 1912; Великодушный рогоносец / пер. И. А. Аксенова. М.–Л., 1926; Златопуз / пер. И. А. Аксенова. [Б. м.], 1930.

Лит.: Бальмонт К. «Ваятель масок» Фернана Кроммелинка // Весы. 1909. №5; Мейерхольд В. Э. Как был поставлен «Великодушный рогоносец» // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Т. 2; Ильинский И. Сам о себе. М., 1973; Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973; Mauriac F. «Tripes d’or» de Crommelinck // NRF. 1925. 1 juin; Berger M. Le style au microscope. Р., 1952. Т. 3; Lilar S. Soixante ans de théâtre belge. Bruxelles, 1952.

[НРЭ]

КРЫЛАТЫЕ СЛОВА — строки из произведений различных авторов многих стран и времен, оторвавшиеся от исходного текста (иногда переиначенные), выражающие содержание высокого уровня обобщения, что позволяет их использовать в многообразных контекстах (как в письменной речи, так и в устной). Крылатые слова слова и устойчивые сочетания слов выражают обобщенное содержание, применяемое как образец, правило, идея, оценка и т. п. при характеристике широкого класса явлений, процессов, отношений, свойств и т. п.; признаются в рамках тех или иных культур общеизвестными, общепонятными, общезначимыми; являются свидетельством определенного уровня культурного развития как тех, кто использует в своей речи (устной или письменной) такие слова и словосочетания, так и тех, кто способен дешифровать эти культурные коды.

Крылатые слова — разновидность гуманитарных констант наряду с афоризмами, вечными образами, пословицами, поговорками и т. д. В отличие от пословиц и поговорок, возникших в фольклоре и по фольклорным законам, крылатые слова имеют литературное (авторское) происхож-

дение. В ряде случаев прямо упоминается или подразумевается, что читатель, собеседник знает их источник. В отличие от других литературных форм лаконичных и метких высказываний (афоризмов, максим и др.) крылатые слова обычно более коротки и менее устойчивы, в них допускаются словесные и композиционные замены, что приближает их к фольклору.

Термин возник в 1864 г., когда немецкий филолог Георг Бюхман (1822–1884) выпустил книгу «Крылатые слова». Источником термина для Бюхмана стали слова Гомера «*epea pteroenta*», переведенные на немецкий язык как «*geflügelte Worte*» (дословно: крылатые слова).

Крылатые слова играли особо значительную роль в XIX в., участвуя в формировании словесного аспекта национальных культур (в русской культуре до сих пор остался след от широкого употребления крылатых слов из басен И. А. Крылова, «Горя от ума» А. С. Грибоедова, произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова, А. Н. Островского, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, А. М. Горького и др.). В XX в. их роль несколько снижается, в теоретических работах они рассматриваются наравне с цитатами, в рамках «чужого слова», интертекстуальности. Мы смотрим на эту вербальную конструкцию с иной позиции: тезаурусный подход выдвигает представление о крылатых словах как гуманитарных константах, поддерживающих картины мира в культурных тезаурусах и отдельного человека, и сообщества, и целого народа.

Отрыв от исходного текста нередко приводит к полному изменению смысла крылатых слов. Так, знаменитое «Быть или не быть?» настолько оторвалось от монолога Гамлета в трагедии У. Шекспира, что обычно подразумевает ответ «Быть!». Но у Гамлета «быть» связано со словами «смириться под ударами судьбы», а «не быть» — со словами «оказать сопротивление».

Огромную роль в культурах стран с различной конфессиональной принадлежностью сыграли крылатые слова из священных и почитаемых текстов: веды, «Махабхарата», «Рамаяна» для индийцев, труды Конфуция для китайцев, Коран для мусульманских стран и т. д. Для христианских стран таким источником стала Библия. В русской культуре крылатые слова из Библии обычно представлены в старославянском (церковнославянском) облики, например: «Мне отмщение, и аз воздам». Часто они сворачиваются до одного образа, которого оказывается достаточно, чтобы понять содержание соответствующего места из Библии («царь иудейский», «Фома неверующий», «конь бледный», «число зверя», «Валамова ослица», «Содом и Гоморра» или просто «Содом», «Каинова печать» и т. д.). Иногда, напротив, хорошее знание библейского текста приводит к расширению знака до развернутого текста. Эти тенденции прослеживаются в

произведениях ряда русских писателей (например, в «Идиоте» Ф. М. Достоевского, где Лебедев толкует Апокалипсис).

В русском культурном тезаурусе крылатые слова выступают как общекультурное богатство, важное свидетельство межкультурных коммуникаций. В среде образованных русских используется большое число крылатых слов на иностранных языках. Некоторые из них: *ab ovo* (лат. «с яйца», т. е. с самого начала; заимствовано из Горация и связано с тем, что в начале обеда римляне подавали яйца); *alea jacta est* (лат. «жребий брошен»; приписывается Юлию Цезарю); *allons, enfants de la patrie* (фр. «вперед, дети отчины» — слова из «Марсельезы» Руже де Лиля); *amicus Plato, sed magis amica veritas* (лат. «Платон — друг, но истина еще больший друг», приписывается Аристотелю, у которого вместо Платона — Сократ); *ars longa, vita brevis [est]* (лат. «искусство обширно, а жизнь коротка», в изложении Сенеки так говорил Гиппократ); *aut Caesar, aut nihil* (лат. «или Цезарь, или ничто» — лозунг Ч. Борджа, восходящий к Калигуле); *big stick policy* (англ. «политика большой дубинки», слова Т. Рузвельта); *capre diem* (лат. «пользуйся днем», т. е. не теряй зря времени, из Горация); *cherchez la femme* (фр. «ищите женщину», так как в ней наверняка все дело; выражение А. Дюма-отец, восходящее к Ювеналу); *cogito, ergo sum* (лат. «мыслю, следовательно, существую»; философский принцип Р. Декарта); *docendo discimus* (лат. «обучая, мы сами учимся»; из Сенеки); *dum spiro, spero* (лат. «пока живу, надеюсь»; из Овидия); *erripit si muove!* (ит. «и все-таки она движется!», слова Г. Галилея о Земле); *errare humanum est* (лат. «человеку свойственно ошибаться»; слова св. Иеронима, восходящие к Софоклу и Еврипиду); *Эврика!* (греч. «нашел!»; восклицание Архимеда); *exegi monumentum* (лат. «я воздвиг [себе] памятник»; из Горация, использовано А. С. Пушкиным как эпитафия в «Памятнике»); *γνῶτι σεαυτόν* (греч. «познай самого себя; ист.: надпись на храме Аполлона в Дельфах); *habent sua fata libelli* (лат. «книги имеют свою судьбу»; из Теренция); *homo homini lupus est* (лат. «человек человеку волк», слова Плавта); *in vino veritas* (лат. «истина в вине»; слова древнегреческого поэта Алкея); *je prens mon bien ou je le trouve* (фр. «я беру свое добро там, где его нахожу»; из Мольера); *l'appetit vient en mangeant* (фр. «аппетит приходит во время еды»; из Ф. Рабле); *la propriété est le vol* (фр. «собственность — воровство»; из П. Прудона); *last, not least* (англ. «последняя по счету, но не по значению»; из У. Шекспира, в «Короле Лире» Лир так обращается к младшей дочери Корделии); *le mieux est l'ennemi du bien* (фр. «лучшее — враг хорошего»; из Вольтера); *le style c'est l'homme* (фр. «стиль — это человек»; из Ж. Бюффона); *l'état c'est moi* (фр. «государство — это я»; слова Людовика XIV, формула абсолютизма); *manus manum lavat* (лат. «рука руку моет»; слова Сенеки, восходящие к Эпихарму); *mens sana in corpore sano* (лат.

«в здоровом теле здоровый дух»; из Ювенала); *my house is my castle* (англ. «мой дом — моя крепость»; слова английского юриста XVI–XVII вв. Э. Кок); *ойда мэ удэн эйденай* (греч. «я знаю [только то], что ничего не знаю»; слова Сократа); *o tempo, o mores* (лат. «о времена, о нравы»; слова Цицерона); *панта рей* (греч. «все течет»; слова Гераклита); *pour les beaux yeux* (фр. «ради прекрасных глаз»; из комедии «Смешные жеманницы» Мольера); *quiquid id est, timeo Danaos et dona ferentes* (лат. «что бы это ни было, я боюсь данайцев, даже приносящих дары»; из «Энеиды» Вергилия, слова Лаокоона о Троянском коне); *quousque tandem* (лат. «доколе же»; из Цицерона, начало речи против Катилины: «Доколе же, Катилина, ты будешь злоупотреблять нашим терпением?»); *revenons à nos moutons* (фр. «вернемся к нашим баранам»; из французского фарса XV в. «Адвокат Пателен»); *segue il tuo corso e lascia dir le genti* (ит. «следуй своей дорогой, и пусть люди говорят [что угодно]»; из Данте); *si vis pacem, para bellum* (лат. «если хочешь мира, готовься к войне»; слова римского военного писателя Вегеция); *struggle for life* (англ. «борьба за существование»; слова Ч. Дарвина); *Sturm und Drang* (нем. «буря и натиск»; название пьесы Ф. М. Клингера); *time is money* (англ. «время — деньги»; из Б. Франклина); *ubi bene, ibi patria* (лат. «где хорошо, там и родина»; стих римского трагика Пакувия в цитате у Цицерона, восходит к Аристофану); *veni, vidi, vici* (лат. «пришел, увидел, победил»; слова Юлия Цезаря в частном письме о победе над понтийским царем Фарнаком, 47 г. до н. э.); *vivos voco* (лат. «зову живых»; из «Песни о колоколе» Ф. Шиллера, А. И. Герцен взял это выражение в качестве лозунга для «Колокола»); *vox populi vox dei* (лат. «глас народа — глас божий»; из Сенеки, восходит к Гесиоду).

Примером вариативности крылатых слов может служить предсмертный возглас Юлия Цезаря: варианты — *Tu quoque, Brute! Et tu, Brutus!* («И ты, Брут!»). Но есть и предание о том, что он сказал последние слова по-гречески: *Кай сю текнон!* — И ты, дитя мое! Другой пример — довольно известное выражение из комедии Мольера «Жорж Данден»: *Tu l'a voulu, George Dandin!* («Ты этого хотел, Жорж Данден!»). Между тем, у Мольера сказано: *Vous l'avez voulu* — «Вы этого хотели». Некоторые крылатые слова употребляются в переводе (обычно неточном) на другой иностранный язык. Так, немецкое выражение *Der Wunsch ist des Gedankens Vater* («желание есть отец мысли») источником имеет английский текст У. Шекспира, у которого в «Генрихе IV» говорится: *Thy wish was father to that thought* («твое желание было отцом этой мысли»). Многие крылатые слова понятны только в контексте связанных с ними историй. Так, французское выражение *Paris vaut la messe* («Париж стоит мессы») требует сопровождения историей о том, как Генрих IV Наваррский, чтобы стать французским королем, перешел из гугенотов в католики.

Большое число крылатых слов приписывается разным авторам, как après nous le déluge (фр. «после нас хоть потоп»), автором которого называются то Людовик XV, то его фаворитка маркиза де Помпадур. В других случаях авторство утеряно, например: à la gergre comme à la gergre (фр. «на войне, как на войне»), alma mater (лат. «мать-кормилица», старинное название высшей школы), alter ego (лат. «другой я», т. е. ближайший друг, единомышленник), terra incognita (лат. «неизвестная земля», обозначение на древних картах неисследованных мест) и т. д.

Крылатые слова играют важную роль в социализации людей, давая опорные точки в освоении мира и общества. Благодаря лаконизму и свойству выступать в качестве символа они играют заметную роль в социальном конструировании действительности, ориентации в ситуациях неопределенности, а также в повседневной коммуникации.

Лит.: Максимов С. В. Крылатые слова. М., 1955; Иностранные слова и выражения, встречающиеся (на соответствующем языке) в русской речи и литературе // Малая советская энциклопедия. Т. 10. М., 1960; Займовский С. Г. Крылатое слово. М., 1976; Бабкин А. М., Шендецов В. В. Словарь иноязычных выражений и слов : в 2 т. Л., 1987; Коваленко С. А. Крылатые строки русской поэзии: Очерки истории. М., 1989; Михельсон М. И. Русская мысль и речь: Свое и чужое : в 2 т. М., 1994 (1-е изд. 1912); Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. М., 1996 (1-е изд. 1960); Душенко К. В. Словарь современных цитат. М., 1997; Берков В. П., Мокиенко В. М., Шулежкова С. Г. Большой словарь крылатых слов русского языка. М., 2000; Büchmann G. Geflügelte Worte / 30. Aufl. Berlin, 1961.

Вл. А. Луков, Вал. А. Луков [НРЭ] [Тезаурусы III]

КСЕНОФАН (Ξενοφάνης) из Колофона (ок. 570 до н. э., Колофон, Малая Азия, ныне Измир, Турция — 480 до н. э., Элея, ныне Италия) — древнегреческий поэт и философ. Бежал от персов из Колофона в Элею (Южная Италия), стал первым представителем элейской философии. Согласно Ксенофану, бог не человекоподобное существо, а мировой дух, пронизывающий вселенную. С этой позиции он критикует антропоморфные представления о богах: «Черными мыслят богов и курносыми все эфиопы, // Голубоглазыми их же и русыми мыслят фракийцы»; «Что среди смертных позорным слывет и клеймится хулою, // То на богов возвести ваш Гомер с Гесиодом дерзнули».

Пушкин вольно перевел (с французского, из сборника Лефевра) отрывок из Ксенофана («Подражания древним», I — 1833) — призыв сохранять в пиру благопристойность и мудрость.

[Пушкин] [ИЛ]

КТОРОВ Анатолий Петрович (настоящая фамилия Викторов; 12/24.04.1898, Москва, Российская империя — 30.09.1980, Москва,

СССР) — актер русского советского театра и кино. Народный артист СССР (1963). Лауреат Сталинской премии (1952). Театральное образование Кторов получил в студии под руководством Ф. Ф. Комиссаржевского, которую окончил в 1919 г. В 1917–1920 гг. работал в театре В. Ф. Комиссаржевской. В 1920–1933 гг. работал в театре Корша (с перерывами). После закрытия театра был направлен вместе с женой В. Н. Поповой во МХАТ. И, несмотря на формальность такого перехода в театр с другой эстетикой, Кторов с 1933 г. и до конца жизни работал в МХАТе. Аристократичность манер в соединении с легкой, изящной авантюристичностью отличали наиболее известные роли Кторова: Сэм Уэллер («Пиквикский клуб» по роману Ч. Диккенса, 1936); Джозеф Серфес («Школа злословья» Р. Б. Шеридана, 1940, фильм-спектакль 1952) и др. Ярчайший пример — исполнение роли Коко в «Плодах просвещения» Л. Н. Толстого. Роль длится всего несколько минут и фактически состоит из одного прохода по лестнице. Но дважды (при появлении актера и при движении по лестнице) зал разражался продолжительными аплодисментами — так совершенно был решен образ. В коротком промежутке раздавался уникальный по тембру, легко узнаваемый голос актера. Несмотря на всю нелепость и глупость слов, намеренно вложенных в уста этого пустоцвета Л. Н. Толстым, зрители боялись пропустить хоть один нюанс, реагировали на каждую интонацию. Именно за эту коротенькую роль Кторов был удостоен Сталинской премии.

В число образов данного типа может быть отнесен созданный Кторовым образ бродяги и обманщика Автолика из «Зимней сказки» У. Шекспира (МХАТ, 1958, радиозапись 1964). Кторов через эту второстепенную фигуру решал задачу, которая вытекала из структуры пьесы Шекспира: именно через посредство этого персонажа, его реплик, хитроумного обмана, ловких действий мошенника и плута выстраивается переход от трагической части «Зимней сказки» к ее пасторально-комическим актам, ведущим к счастливой развязке. Автолик в исполнении Кторова стал жемчужиной спектакля, всего шекспировского репертуара на русской сцене.

Сходные качества актера оказались востребованными в раннем советском кинематографе. Кторов обладал выдающейся киногеничностью (соединяющей статическую фотогеничность с поразительной пластикой, выработанной годами занятий, которая пленяет зрителя с экрана). Он прославился в фильмах Я. А. Протазанова «Процесс о трех миллионах» (1926), «Праздник Святого Йоргена» (1930), «Бесприданница» (1937).

Высшие достижения Кторова позднего периода — роль Дж. Б. Шоу в «Милом лжеце» Джерома Килти (МХАТ, 1962, в дуэте с А. И. Степановой в роли Патрик Кэмпбелл) и роль старого князя Болконского в киноэпопее С. Ф. Бондарчука «Война и мир» по роману Л. Н. Толстого (1966–1967). В этом кинообразе Кторов соединяет мхатовскую убедительность

внутренней жизни персонажа с шекспировским масштабом образа, тем самым участвуя в развитии нового шекспиризма, свойственного русской культуре XX в.

Лит.: [3. Вл.] Кторов // Театральная энциклопедия. Т. 3. М., 1964. С. 298; Кторов // Русский драматический театр: энциклопедия. М., 2001. С. 224; Соловьева И. Анатолий Петрович Кторов // Официальный сайт МХТ им. А. П. Чехова. URL: <http://www.mxat.ru/history/persons/ktorov/>

[МШ]

КУЗНЕЦОВА Татьяна Федоровна (род. 5.05.1947, Москва, СССР) — российский культуролог. Доктор философских наук (1990), профессор (1992). В 1969 г. окончила с отличием факультет русского языка и литературы Московского государственного педагогического института им. В. И. Ленина (МГПИ, ныне Московский педагогический государственный университет, МПГУ). Там же закончила аспирантуру по кафедре философии, с 1972 г. по 2015 г. — заведующая кафедрой культурологии МПГУ, с 2017 г. — профессор этой кафедры.

Основные работы Кузнецовой связаны с проблемами культурологии, философии, методологическими проблемами гуманитарных наук, организацией высшего образования. Она была инициатором включения культурологии (тогда еще только начавшей развиваться в нашей стране) в систему высшего российского образования, создала одну из первых кафедр культурологии, сделав ее ведущим учебно-научным учреждением этого профиля. Кузнецова — один из наиболее признанных отечественных культурологов, председатель Научно-методического совета по культурологии Министерства образования и науки РФ, председатель редсовета журнала «Вопросы культурологии», член редколлегии журнала «Философские науки».

Главные научные достижения Кузнецовой связаны с разработкой проблем человека в культурологическом и философском плане. Она показала, что задачей современной философии (как науки, так и вузовской дисциплины) становится гуманитаризация высшего образования. В структуре российской культурологии утвердила приоритет такого аспекта, как картина мира, разработав понятие «художественная картина мира», что изменило общее научное решение всего комплекса проблем, связанных с картиной мира, которые прежде ограничивались научной их составляющей. Кузнецова предугадала дальнейшую субъективизацию этого понятия, способствовала приданию ему человеческого измерения, его персонализации и выведению за пределы чисто логических построений.

Под руководством Кузнецовой видные отечественные культурологи создали фундаментальный труд «Очерки по истории мировой культуры»

(М., 1997), на основе которого в 2003 г. вышло учебное пособие для вузов «Культурология: История мировой культуры», считающееся лучшим изданием в этой области и постоянно переиздающееся. Она является основным автором концепции культурологического образования.

В 2010 г. вышло фундаментальное исследование в форме учебника тезаурусного типа «История американской культуры», написанное Кузнецовой в соавторстве с А. И. Уткиным (1944–2010). В учебнике представлена вся история американской культуры: в части I — от истоков до конца XIX в., в части II — современность (XX–XXI вв.). В основу рассмотрения истории культуры авторы положили теоретический принцип прецедентности, понимая под прецедентными феноменами «авторство» тех или иных культурных форм, произведений, воззрений и способов деятельности, закрепленное за определенной страной, которую нередко знают в мире по приоритетности ее достижений.

Разработка Кузнецовой принципа прецедентности вносит вклад в тезаурусную теорию, что широко применено в электронной энциклопедии «Современная французская литература».

Кузнецова — академик Международной академии наук (IAS, Инсбрук, Австрия), Международной академии наук и искусств, Международной академии наук педагогического образования (где работает в составе Центра тезаурусных исследований), входит в руководящие органы ряда культурологических ассоциаций России, выступает консультантом Государственной Думы, ведет другую ответственную работу.

Работы Кузнецовой, особенно ее исследования культурной картины мира, создают базу для культурологического рассмотрения проблем филологии, искусствоведения, философии и социологии культуры и других областей социогуманитарного знания.

Соч.: Философия и проблема гуманитаризации образования. М., 1990; Кузнецова Т. Ф., Уткин А. И. История американской культуры. М., 2010; Культурология: История мировой культуры : учеб. пособие / авт.: Т. Ф. Кузнецова и др.; под ред. Т. Ф. Кузнецовой. М., 2003; 2-е изд. М., 2006; 3-е изд. М., 2007; Кузнецова Т. Ф., Луков Вл. А. Культурная картина мира в свете тенденций развития культурологии // Вестник Международной Академии наук (Русская Секция). 2009. № 1. С. 66–69; Культурная картина мира: теоретические проблемы : науч. монография. М. : ГИТР, 2012.

Лит.: Луков Вл. А., Захаров Н. В., Кислицын К. Н. История культуры в тезаурусном освещении // Знание. Понимание. Умение. 2011. №2. С. 293–296.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [СФЛ]

КУЛЬТ ПИСАТЕЛЯ — литературоведческий, культурологический концепт, приобретающий эмициональную окраску (причем, и положительную, и отрицательную) в определенной профессиональной среде — филологической, искусствоведческой, для тех, кто профессионально свя-

зан с искусством. Хотя многие литературоведы, и зарубежные, и отечественные, употребляют его в своих трудах, оно, в сущности, пока еще не имело терминологического значения. Его нужно отнести к «обыденному языку» филологов и искусствоведов, а не к системе терминов филологии и искусствоведения. Представление о «культе писателя» (всякий раз конкретизированное, например, «культ Шекспира») следует признать «филологическим концептом» (в смысле тезаурусного подхода).

Лит.: Луков Вл. А. Культ писателя // Знание. Понимание. Умение. 2006. №2. С. 172–177.

[СФЛ] [ЗПУ]

КУЛЬТ ШЕКСПИРА — социокультурный феномен, возникший в ряде стран Европы в XVIII в. и постепенно разросшийся до мировых масштабов, суть которого состоит в преклонении перед Шекспиром и почитании его как одного из величайших гениев человечества.

Культ Шекспира проявляется в публикации, переводе, постановке на сцене и экране его произведений, детальном исследовании его жизни, творчества, ближайшего окружения и всей эпохи, определяемой как «шекспировская» (шекспироведение); использовании его образов, сюжетов, текстов в художественном творчестве и дизайне, во внехудожественной деятельности, например, в политике, повседневной жизни (шекспиризация); отражении в культурном тезаурусе его концепции человека, мира и искусства, его философии истории (шекспиризм). Иногда почитание Шекспира приобретает черты сакрализации, обставляется ритуальными формами и становится маркером для отделения «своих» от «чужих» в определенных сообществах, однако культ Шекспира не сводится к этим проявлениям идолопоклонства.

Для французов слово «культ» имеет явно положительную эмоциональную окраску. Для англичан, заимствовавших это слово у французов, наоборот, скорее отрицательную. А в русских словарях оно не имеет никакой окраски. Рядом приводятся примеры на одно и то же значение — культ личности и культ разума. Но между тем всякий русский человек заметит, что «культ» в этих случаях относится к противоположным полюсам эмоциональной сферы. Однако есть и действительно нейтральные случаи. Очевидно, именно к ним относится словосочетание «культ Шекспира» для обычного человека. Но оно приобретает окраску (причем, и положительную, и отрицательную) в определенной профессиональной среде — филологической, искусствоведческой, для тех, кто профессионально связан с искусством. Тем самым оно (воспринимаемое как одно понятие) из термина превращается в концепт. Однако это неточно: хотя многие литературоведы, и зарубежные, и отечественные, употребляют его в своих

трудах (см., например, работы P. Davidhazi), оно, в сущности, еще не приобрело терминологического значения. Его нужно отнести к «обыденному языку» филологов и искусствоведов, а не к системе терминов филологии и искусствоведения.

Культ Шекспира как обозначение константы культуры должен быть отделен от шекспироведения и «шекспировского вопроса» как терминов, за которыми стоят две относительно самостоятельные области филологической науки, безусловно, связанные с этим культом, но представляющие собой новый этап, когда от поклонения Шекспиру европейцы перешли к его глубокому научному изучению, хотя (особенно в ситуации «шекспировского вопроса») не утерявшему эмоционального накала, присущего восприятию концептов. «Слоям» рассматриваемой культурной константы необходимо дать не только историческую (от зарождения до расцвета и последующего преобразования), но и пространственную характеристику, что влечет за собой разведение терминов «шекспиризация» (применяется преимущественно к западноевропейской традиции) и «шекспиризм» (применяется преимущественно к русской традиции).

Сегодня, творчество Шекспира исследовано практически со всех сторон, он один из самых изученных писателей мира. Ежегодно в мире выходит в свет научные статьи и исследования, биографии драматурга, литературно-художественные переделки, театральные постановки и экранизации пьес Шекспира. Принято говорить о существовании целой «шекспировской индустрии», которая культивирует и пропагандирует все то, что связано с именем гениального британца у него на родине и за ее пределами.

Возникла целая отрасль филологии — шекспироведение. Нередко отправной точкой его формирования считается поэма Бена Джонсона (1573–1637), друга Шекспира, выдающегося драматурга Елизаветинской эпохи, предпосланная первому собранию сочинений Шекспира — знаменитому фолио 1623 г.

Первая биография Шекспира Николаса Рои (Nicholas Rowe, 1674–1718) появилась в 1709 г. и была предпослана им к изданию первого в XVIII в. собрания сочинений драматурга. Она содержала скрупулезно собранные сведения о великом писателе, правда, многие из них оказались недостоверными. Вольтер, находясь в Англии, познакомился с творчеством Шекспира и стал первым его пропагандистом во Франции. Он, сам того не подозревая, заложил фундамент для возникновения культа Шекспира, охватившего во второй половине века сначала Европу, а затем и другие регионы мира. Как потом Вольтер ни боролся с этим культом, называя Шекспира «варваром», ничего не понимавшим в правилах искусства, поколебать всеобщее увлечение английским драматургом ему не удалось. В «Предположениях об оригинальных произведениях» Э. Юнга (1759),

в предисловии Сэмюэля Джонсона к собранию сочинений Шекспира (1765) как бы содержался ответ на будущие нападки Вольтера: Шекспир — гений, который сам устанавливает законы искусства, правдивость драм Шекспира искупает нарушение им «правил». Первой попыткой психологического истолкования характеров Шекспира стал «Опыт о драматическом характере сэра Джона Фальстафа» Мориса Моргана (1777).

В XIX в. складывается романтическая трактовка произведений Шекспира (Ф. Шлегель, Г. В. Ф. Гегель, С. Кольридж, Ф. Стендаль, В. Гюго, Ф. Гизо и др.). Писатель рассматривается как выражение чистого типа гения (лекции Кольриджа о Шекспире), как знамя романтиков в их борьбе с классицизмом («Расин и Шекспир» Стендаля, 1823–1825; «Предисловие к “Кромвелю”» Гюго, 1827). Работы романтиков о Шекспире приобретают международную известность (не случайно в библиотеке Пушкина был французский перевод сочинения немецкого романтика Л. Тика «Шекспир и его современники»).

Для большинства великих европейских культур, прежде всего Германии и Франции, характерный процесс увлечения драмами Шекспира проявился в постепенной «шекспиризации» национальных литератур. Культ Шекспира стал важной отличительной чертой культуры Германии. В немецкой предромантической драматургии, у «штюрмеров», провозгласивших культ Шекспира и вынесших его имя на свои знамена, к изучению творчества Шекспира обращались Г. Э. Лессинг, Г. В. Герстенберг, И. Г. Гаманн, И. Г. Гердер, И. В. Гёте, Я. М. Р. Ленц, И. А. Лейзевиц, Ф. М. Клингер, И. Ф. Шиллер, братья А. В. и Ф. Шлегели, Л. Тик и др.

Решающими работами в переоценке творчества Шекспира стали статья И. В. Гёте «Ко дню Шекспира» (1771) и трактат И. Г. Гердера «Шекспир» (1771, опубл. в 1773 г.). И Гердер, открывший для Гёте Шекспира, и Гёте прежде всего отказываются при оценке гения Шекспира исходить из классической эстетической системы, взвешивать и мерить «его красоты только степенью отклонения от правил». «Не колеблясь ни минуты, я отрекся от театра, подчиненного правилам», — пишет Гёте, формируя суть своего отношения к Шекспиру: чтобы объективно оценить его гений, нужно исходить из новой системы эстетических ценностей. Гердер и Гёте первыми заговорили о «мире Шекспира», уподобили великого драматурга творцу целой Вселенной. Аналитизму французской трагедии они противопоставили шекспировский синтетизм, говоря о том, что произведение искусства превращается под его руками в подлинную жизнь: «Это не поэт! Это творец! Это история вселенной!» «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!».

В трактовке шекспировского философизма, диалектики его мысли Гёте зачастую отходит от просветительской концепции добра и зла: «То,

что благородные философы говорили о вселенной, относится и к Шекспиру: все, что мы зовем злом, есть лишь обратная сторона добра, которая... необходима для его существования...». Гердер же стремится раскрыть историзм Шекспира. Время и место, внешние обстоятельства, согласно Гердеру, придают всей истории «устойчивость, длительность, реальное существование», и величайшее мастерство Шекспира заключается в том, что «когда он обдумывал события своей драмы, когда он ворочал их в своем уме, то вместе с ними всплывали каждый раз обстоятельства места и времени».

Идеи Гердера были развиты в романе Гёте «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795–1796), где автор изложил одну из самых глубоких трактовок трагедии «Гамлет» и ее главного героя. Работы Гердера и Гёте знаменовали утверждение культа Шекспира как международное явление.

Подобные примеры освоения шекспировского наследия другими не англоязычными литературами, хотя и с меньшим размахом, чем в Германии, встречаются у поздних французских классицистов и романтиков: Вольтера, Ж. Ф. Эно, П.-Л. де Беллуа, Л.-С. Мерсье, В. Гюго, А. де Виньи, А. Дюма.

Романтический культ Шекспира в России начала XIX в. был целиком подготовлен предромантическим влиянием европейской литературы XVIII в. Такие русские писатели, как А. С. Пушкин, В. К. Кюхельбекер, А. С. Грибоедов, О. М. Сомов, опирались на пример Шекспира и создавали самобытную национальную литературу, пропитанную духом народности. Так, кавказские впечатления А. С. Грибоедова воплотились в форме романтической трагедии в шекспировском вкусе. К сожалению, до нас дошли только две сцены и краткий очерк содержания «Грузинской ночи», но и по ним можно судить о глубоком понимании механизма интеграции чужого творческого наследия в свою национальную традицию.

Сюжет трагедии навеян историей из хорошо известной писателю-дипломату грузинской жизни, а в качестве художественного приема, усиливающего воздействие на публику, была избрана фантастика шекспировского толка. Так, обиженная наместником кормилица шлет проклятие своему хозяину и вызывает в горном ущелье злых духов Али. Она умоляет их свершить жестокое отмщение. Подобно ведьмам из трагедии «Макбет» Шекспира, духи Али «плавают в тумане у подошвы гор», ступают «хороводом в парах вечерних, перед восходом печальной, девственной луны». Влюбленный в княжну молодой русский похищает ее, и отец-наместник преследует их. Его пуля по воле злых духов и прихоти кормилицы попадает не в похитителя, а в сердце его дочери.

Наиболее значительным русским шекспиристом был и остается А. С. Пушкин. Вслед за декабристами Пушкин ставит задачу создания русской на-

циональной литературы, в чем преуспел больше всех остальных. Шекспиризм поэта был не просто следованием литературной моде, его литературные увлечения привели к осознанию духовного откровения гения. Шекспиризм Пушкина стал из чисто литературной установки мировоззренческой идеей. Именно находясь под влиянием Шекспира, Пушкин вырабатывает зрелый взгляд на историю и народ. Пушкин считает Шекспира романтиком, понимая под «истинным романтизмом» искусство, соответствующее «духу века» и связанное с народом. Пушкин стремится развить художественную систему Шекспира применительно к задачам своей эпохи, главной чертой шекспировской манеры он считает объективность, жизненную правду характеров и «верное изображение времени». «По системе отца нашего Шекспира» Пушкин строил свою трагедию «Борис Годунов» (1825), чью объективность в изображении эпохи и характеров того времени он позаимствовал из Шекспира. Использование открытий Шекспира в «Борисе Годунове» было в дальнейшем усвоено русской драматургией, особенно исторической: в частности, драма Пушкина послужила образцом для писателей-«любомудров» — для М. П. Погодина («Марфа, посадница новгородская», 1830) и А. С. Хомякова («Дмитрий Самозванец», 1833). Погодин противопоставил самодержавию народ, сделав последнего «главным действующим лицом».

Шекспир и его герои постоянно упоминаются в рукописях Пушкина за 1826–1836 гг. («О народности в литературе», 1826; в материалах к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям», 1827; «В зрелой словесности приходит время», 1828; в наброске «О романах В. Скотта», 1829–1830; в набросках плана статьи «О народной драме и драме “Марфа Посадница”», 1830; в заметке Пушкина, опубликованной без его подписи в «Литературной газете» за 25 февраля 1830 г.), в заметке к «Сцене из трагедии Шекспира “Ромео и Юлия” в переводе П. А. Плетнева», многочисленных письмах к друзьям, полемике с критиками по поводу поэмы «Полтава», отрывке о Шейлоке, Анджело и Фальстафе, относящемся к серии заметок, объединенных заглавием «Table-talk». Их литературно-критический уровень настолько значителен и самоценен, что исследователи предполагали, что поэт собирался написать «трактат о Шекспире».

Воздействие Шекспира на творчество Пушкина проявляется во многих произведениях Пушкина. Образ Брута в стихотворении «Кинжал» (1821) связывают с героем драмы Шекспира «Юлий Цезарь». Муки ревности мавра Отелло испытал предок Пушкина Ганнибал Ибрагим («Арап Петра Великого», 1827–1829). Шекспировские аллюзии возникают в финале стихотворения «Воспоминание» (1828). В стихотворении «Калмычке» (1829) Шекспир иронично представлен атрибутом навязчивой литературной моды («Ты не лепечешь по-французски, <...>/ Не восхищаешься Сен-Ма-

ром, / Слегка Шекспира не ценишь...»). «Творец Макбета», создатель книги сонетов, упоминается в пушкинском «Сонете» (1830), а в позднем стихотворении «Не дорого ценю я громкие права» (1836) поэт цитирует знаменитое восклицание Гамлета: «Слова, слова, слова». Шекспировские реминисценции обнаружены в выборе темы поэтической импровизации в «Египетских ночах» (1835), в «Скупом рыцаре», в поэтике чудесного и в использовании Пушкиным тавтологических рифм в «Каменном госте», в разработке некоторых тем, мотивов и характеров в «Станционном смотрителе», «Моцарте и Сальери», «Русалке». В черновиках незаконченной пьесы «Сцены из рыцарских времен» (1835) вместо имени купца Мартына стояло имя Калибана — героя шекспировской пьесы «Буря», воплощавшего дикое невежество и антиинтеллектуализм.

И, наконец, вместо перевода пьесы Шекспира «Мера за меру» Пушкин неожиданно создает драматическую поэму «Анджело». Высказывались суждения, что в этом поэтическом состязании он превзошел величайшего драматурга.

Увлеченность Шекспиром во многом способствовала популяризации английского языка в России. Начиная с середины 1820-х годов помимо Пушкина за его изучение принимаются Кюхельбекер, Вяземский, Грибоедов, Бестужев-Марлинский и многие другие. Английская литература входит в моду, становится одним из важнейших источников художественного вдохновения русских писателей. Значительным фактором в становлении культа Шекспира на русской почве было совпадение возросшего интереса к творчеству британского драматурга с разработкой отечественной теории перевода. Так, кроме учителей Пушкина — Жуковского и Карамзина (первый, очевидно, планировал перевести «Макбета» и «Отелло» Шекспира, второй осуществил прозаический перевод «Юлия Цезаря» по подлиннику еще в 1787 г.), ближайшие друзья поэта лицеисты Дельвиг и Кюхельбекер, князь Вяземский занимались переводческой деятельностью. Похожие явления происходили и в других национальных литературах, культ Шекспира стал катализатором для осуществления многих прогрессивных идей и начинаний. Пушкинская модель шекспиризма становится существенной чертой русской культуры первой половины XIX в. Среди ее особенностей следует отметить отсутствие отрыва шекспиризма от западноевропейской шекспиризации, отсюда прямое обращение в переводах из Шекспира, к его образам и сюжетам с отсылкой к первоисточнику.

Во второй половине XIX в. русская культура продолжала развивать пушкинскую модель шекспиризма. Значительными оказались музыкальные произведения, вдохновленные примером Пушкина, прежде всего «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. И. С. Тургенев, связанный с той же пушкинской моделью («Гамлет Щигровского уезда», «Степной король

Лир» и др.) в статье «Гамлет и Дон Кихот» (1859) совершает определенный переход к новой модели. Образ Гамлета сопоставляется с русской интеллигенцией, но уже без всепоглощающего восторга, возникает отторжение центрального персонажа Шекспира, восприятие его интеллектуальности, рефлексии как помехи современному развитию интеллигенции России. Вершиной этого отхода от культа Шекспира станет позже знаменитая статья Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме» (1903–1904), в которой великий русский писатель буквально ниспровергает английского драматурга с пьедестала, тем самым, отстаивая собственные воззрения на задачи реалистического отображения действительности, создания реалистического характера в литературе. Но критике Толстого подверглась внешняя сторона шекспировского наследия — образы, сюжеты, поэтика шекспировских произведений, все то, что можно отнести к сфере шекспиризации как к процессу. Возможно, сам того не осознавая, своим творчеством Толстой явил пример одного из высших воплощений русского шекспиризма, который отразился в масштабности мировидения, концепции истории, стратегии шекспировского художественного мышления — всего того, что необходимо отнести к шекспиризму как комплексу мировоззренческих идей. Такое понимание снимает множество противоречий, связанных с попыткой объяснить досужее мнение о том, что Толстой, со всей основательностью помногу и подолгу читавший Шекспира, в силу каких-то непостижимых причин так и не смог воспринять его уроков.

Однако и во второй половине XIX в. шекспиризм (как отечественная форма культа Шекспира) в русской культуре продолжал развиваться. Это была уже в основном не пушкинская модель, а новая, послепушкинская, к которой можно отнести и драматургию А. Н. Островского, и музыку от членов «Могучей кучки» до композиторов рубежа XIX–XX вв., и живопись передвижников, и другие явления русской культуры. Наиболее отчетливо послепушкинская модель шекспиризма, сохранявшая черты культа Шекспира, была представлена в творчестве Ф. М. Достоевского.

Ф. М. Достоевский причислял Шекспира к мировым гениям и провозвестникам человечества. Для него Шекспир пророк, пришедший «... возвестить нам тайну... души человеческой». Достоевский был потрясен Шекспиром, начиная с юношеских лет, приступил к вдумчивому изучению его творчества, знал многие отрывки из его драм и сонеты наизусть. Шекспир стал для него символом поэзии, воплощением высокого искусства, мерилom духовной жизни. Именем Шекспира клянут и клянутся герои Достоевского. Достоевский в полной мере воспринял художественные открытия Шекспира, его антропологические принципы. Герои Достоевского несут на себе отпечаток творческой интерпретации шекспировских

образов, больше других его привлекали шекспировские характеры Отелло, Гамлета, принца Гарри и особенно порочного Фальстафа.

Культ Шекспира сохраняется и в XX в., прежде всего в культуре Европы. Образы Шекспира получают определенную трактовку (нередко сопоставимую с достижениями литературоведческого анализа) в произведениях современной художественной литературы; такова, например, трактовка Гамлета в романе А. Мердок «Черный принц» (1973). Но все это происходит на фоне уже сложившегося шекспироведения.

Обратной стороной «культа Шекспира» можно считать критику и даже неприятие творческих открытий британского драматурга. Так, молодой Дж. Б. Шоу выступил как критик Шекспира, но это скорее один из его многочисленных парадоксов.

Среди многочисленных результатов формирования культа Шекспира приобретает особое значение создание множества музыкальных произведений по пьесам и стихотворениям Шекспира. Жанровое разнообразие музыкальных произведений, в основу которых легло творчество Шекспира необычайно широко: баллады, написанные для исполнения сольно и хором, кантаты, оперы, музыка к спектаклям и балету, концертные увертюры, симфонические поэмы, мюзиклы и т. д.

Создателями музыкальных произведений по произведениям Шекспира в разное время были англичане Г. Пёрселл (Henry Purcell, 1659–1695), Т. Арн (Thomas Augustine Arne, 1710–1778), Г. Р. Бишоп (Henry Rowley Bishop, 1786–1855), немцы Людвиг ван Бетховен (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), Ф. Мендельсон (Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy; 1809–1847), Р. Вагнер (Wilhelm Richard Wagner, 1813–1883), Р. Штраус (Richard Strauss, 1864–1949), К. Орф (Carl Orff, настоящее имя Карл Генрих Мария, Karl Heinrich Maria; 1895–1982), австрийцы Ф. Й. Гайдн (Franz Joseph Haydn, 1732–1809), Ф. Шуберт (Franz Peter Schubert, 1797–1828), французы Г. Берлиоз (Hector Berlioz, 1803–1869) и Ш. Гуно (Charles-François Gounod; 1818–1893), итальянец Д. Верди (Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, 1813–1901), чешский композитор А. Дворжак (Antonín Dvořák, 1841–1904), финн Я. Сибелиус (Jean Sibelius; 1865–1957), американец швейцарского происхождения Э. Блох (Ernest Bloch, 1880–1959), русские композиторы А. А. Алябьев (1787–1851), М. А. Балакирев (1836/1837–1910), П. И. Чайковский (1840–1893), С. С. Прокофьев (1891–1953), Д. Б. Кабалевский (1904–1987), Д. Д. Шостакович (1906–1975) и мн. др.

Г. Берлиоз в «Мемуарах» (1870) так писал о впечатлении, которое в молодости произвел на него Шекспир: «Шекспир обрушился внезапно, поразив меня подобно молнии. Вспышка этого откровения в один миг открыла передо мной целое небо искусства, озаряя самые отдаленные его уголки. Я постиг истинный смысл величия, красоты, драматической прав-

ды. В то же время я понял крайнюю нелепость представлений о Шекспире, распространенных во Франции Вольтером... Выйдя после представления "Гамлета", глубоко потрясенный только что пережитым, я поклялся не предавать себя вновь пламени шекспировского гения».

Культ Шекспира нашел свое отражение в изобразительном искусстве. Иллюстрации к пьесам Шекспира, как и собственные портретные изображения драматурга и созданных им персонажей продолжают появляться и по сей день. Новый стимул для развития культа Шекспира дал кинематограф, а позже телевидение. Экранизации произведений Шекспира многочисленны и привлекают внимание миллионов зрителей.

Сохранение культа Шекспира в XXI в. будет несомненно связано и с Интернетом, где размещены тексты ряда изданий Шекспира, переводов его произведений на многие языки, что обеспечивает простоту поиска и доступ к ним широкой аудитории.

Шекспир вошел в вузовские и школьные программы, чего не было в XVII–XIX вв. Его произведения изучают менеджеры высших разрядов, политики, дипломаты, специалисты по рекламе, паблик рилейнз, социологи, психологи и т. д. Это совершенно новые качества культа Шекспира, которым предстоит проявиться в настоящем и ближайшем будущем.

Лит.: Shakespeare in Music. L., 1964; Robert P. Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française. P., 1967. P. 393; Bate J. The Romantics on Shakespeare. L., 1992; Webster's Third International Dictionary of English Language Unabridged. Köln, 1993. P. 552; Davidhazi P. The Romantic Cult of Shakespeare : Literary Reception in Anthropological Perspective. St. Martin's Press, 1998; Достоевский Ф. М. Записные тетради. М., 1935. С. 179; Гёте И. В. Избр. произв. М., 1950; Пушкин — критик / сост. и примеч. Н. В. Богословского. М., 1950; Пушкин А. С. Калмычке // Пушкин А. С. Полн. Собр. соч. : в 10 т. М., 1957. Т. 3. С. 115; Словарь русского языка : в 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 106; Гердер И. Г. Избранные сочинения / пер. под ред. В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал; вступ. статья и прим. В. М. Жирмунского. М.—Л., 1959; Словарь иностранных слов / 4-е изд., перераб. и доп. М., 1964. С. 348; Соколянский М. Шоу и Шекспир (К вопросу об эволюции реализма): дис. ... канд. филол. наук. Горький, 1964; Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 258–314; Мердок А. Черный принц : роман / пер. с англ. М., 1990; Краткий словарь современных понятий и терминов / Н. Т. Бунимович, Г. Г. Жаркова, Т. М. Корнилова и др. ; сост., общ. ред. В. А. Макаренко ; 3-е изд., дораб. и доп. М., 2000. С. 284; Современный толковый словарь русского языка / авт. проекта и гл. ред. С. А. Кузнецов. М., 2004. С. 306; Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / 3-е изд., испр. и доп. М., 2004. С. 40–82; Луков Вл. А. Культ Шекспира: введение в исследование // Шекспировские штудии II : «Русский Шекспир»: исследования и материалы науч. семинара, 26 апреля 2006 г. М., 2006. С. 3–11; Его же. Культ Шекспира: тезаурусный анализ понятия // Литература Великобритании и романский мир: тезисы докладов Междунар. науч. конференции и XVI съезда англистов 19–22 сентября 2006 г. Великий Новгород,

2006. С. 81–82; Его же. Культ Шекспира как научная проблема // Вестник Международной Академии Наук (Русская секция). 2006. №2. С. 70–72; Его же. Культ писателя // Знание. Понимание. Умение. 2006. №2. С. 172–177; Луков Вл. А., Захаров Н. В. Культ Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2008. №1. С. 132–141.
Вл. А. Луков, Н. В. Захаров [МШ]

КУЛЬТОВЫЙ ПИСАТЕЛЬ — литературоведческий, культурологический концепт (в смысле тезаурусного подхода) в сфере массовой культуры. Некоторые писатели становятся в массовом сознании «культовыми» после появления одного произведения (как было с автором «Путешествия на край ночи» Л.-Ф. Селина), других награждают этим титулом за саму личность (например, Ж. Жене). Крупнейшие писатели современности не обретают этого титула вовсе (как Р. Роллан) или (как А. де Сент-Экзюпери) лишь в определенном контексте. Присуждение писателю высших литературных наград, например, Нобелевской премии, — почти полная гарантия того, что он не входит в число «культовых».

Большинство «культовых» писателей — американцы. Русские писатели могут претендовать на эту характеристику почти исключительно в литературной критике России. Французские писатели должны нарушить классические традиции, как в литературе, так и в жизни, чтобы попасть в этот круг. Абсолютное большинство «культовых» писателей сосредоточено в XX в. и в начале XXI в., писатели более раннего времени объявляются «культовыми» исключительно редко (маркиз де Сад, О. Уайльд). Характерно, что модные писатели (например, французы Бегбедер, Уэльбек) не становятся культовыми, в то время как другие модные писатели (например, Вербер) становятся, так что дело не в таланте, а только в его определенной направленности.

В массовом сознании понятие «культовая фигура» интуитивно сопоставляется с представлениями о «знаковой фигуре» и о «звезде». «Знаковая фигура» — более мягкий, более осторожный синоним «культовой фигуры». Сопоставление с понятием «звезда» менее прозрачно. Это не антонимы, но в то же время и не синонимы. Общее у них — то, что может быть охарактеризовано как «модное». Но есть весьма существенные различия. «Звезда» претендует на всеобщее признание, «культовая фигура» признается более ограниченным числом почитателей, функционирует не в массовой культуре, а в той или иной субкультуре, в нее входящей. «Культовость» наиболее актуальна для молодежной аудитории, люди старших поколений нередко даже к слову «культовый» испытывают недоверие, доходящее до неприязни. В ходе анализа понятия «культовый» (будь то писатель, политический деятель, музыкант, произведение и т. д.) выясняется, что дело не в известности, моде, таланте, поклонении (хотя в им-

плицитном виде все это учитывается), а в том, что «культовое» явление предписывает определенные законы, правила, формы поведения, определенный стиль жизни и мышления.

«Культовый писатель» — представление, которое необходимо также сопоставить с представлением о «культе писателя». Выражение «культ Пушкина» возможно и описывает реальную ситуацию в русской культуре, в то время как выражение «Пушкин — культовый писатель» невозможно. Список писателей в первом случае значительно расширяется, причем в него входят прежде всего классики прежних времен. Можно говорить о культе Платона, культе Петрарки, культе Шекспира. В этом списке значительное место занимают русские писатели: Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов. В рассматриваемом словосочетании оценочный характер редуцируется, на первый план выходит отражение объективных процессов мировой культуры. Существенно и то, что сопоставляемые выражения «культовый писатель» и «культ писателя» относятся к разным дискурсам. В первом случае выражение не выходит за пределы обыденной речи, во втором — может стать научным термином.

У словосочетания «культ писателя» есть необходимые предпосылки для перерастания из образного выражения разговорной речи в филологический термин. Для этого необходимо осознать отличие его содержания от обыденного представления о «культовом писателе», разработать систему производных терминов (как это сделано в случае с «шекспиризацией» и «шекспиризмом» в рамках «культа Шекспира»), наконец, встроить в систему более общих терминов теории литературы. Тогда «культу писателя», определяемому до сих пор по интуиции, можно будет дать достаточно строгое филологическое и культурологическое определение. То же касается и выражения «культовый писатель», которое может также войти как термин в научную характеристику современной литературы и культуры Происходящего.

[СФЛ]

КУПЕР (Cooper) **Джеймс Фенимор** (15.09.1789, Берлингтон, США — 14.09.1851, Куперстаун, США) — американский писатель-романтик, основоположник национального исторического романа, создатель морского романа. Родился в семье судьи, детство провел в г. Куперстаун (штат Нью-Йорк). После окончания школы учился в Йельском университете, в 1806 г. поступил на торговый корабль юнгой, затем служил в военном флоте. Выйдя в отставку, начал литературную деятельность.

Купер усвоил традиции английской литературы (готический роман, историческая проза В. Скотта), просветительской философии (учение о естественном человеке), адаптировав их к американской действитель-

ности. Купер создал 33 романа, разных по художественному уровню, в которых отразил события Войны за независимость, Семилетней войны Англии и Франции в Северной Америке, американской колониальной экспансии.

В морских романах выражается патриотическая направленность творчества Купера. Его героями становятся военный моряк, служащий интересам формирующейся американской нации, бросающий вызов стихии («Лоцман», 1823), романтизированный морской разбойник, восстающий против господства метрополии («Красный корсар», 1827). В поздних морских романах («На суше и на море», 1844; «Морские львы», 1849) усиливаются мотивы пессимизма, мистики, в стиле возрастает значение аллегории.

Высшим достижением писателя стала пенталогия «Повести о Кожаном Чулке» («Пионеры», 1823; «Последний из могикиан», 1826; «Прерия», 1827; «Следопыт», 1840; «Зверобой», 1841), единство которой придает переходящий из произведения в произведение образ Натти Бампо — идеализированный характер, один из пионеров, осваивавших североамериканский континент. Он живет в соответствии с законами природы, верит в человеческое благородство, равенство людей. Одной из центральных в цикле является проблема столкновения западной цивилизации с жизненным укладом и мирозерцанием коренного населения Северной Америки, получающая нравственно-этическое обоснование. В лучшем произведении пенталогии, романе «Последний из могикиан», Купер выступил против разрушительных территориальных захватов, ведущих к истреблению индейцев, гибели их самобытной культуры.

Неприятие ценностей новой Америки обострилось у Купера после путешествия по Европе (1826–1833). В романе «Моникины» (1835) с использованием средств фантастики, гротеска сатирически изображаются американские буржуа, одержимые духом наживы. В бытоописательных произведениях (трилогия о семье Литлпейдж, 1845–1846, и др.) Купер идеализирует патриархальную Америку, показывает судьбы уходящего класса землевладельцев.

В настоящее время произведения Купера благодаря своей занимательности и нравственной значимости входят в золотой фонд детской литературы, при этом цивилизационные вопросы, поднимаемые в них, этнические, экологические и др. проблемы, имеют универсальное значение.

Купер стал одним из первых классиков литературы США, виднейшим представителем американского романтизма. В России он был признан еще при жизни, его высоко ценили М. Ю. Лермонтов, В. Г. Белинский.

Соч. : James Fenimore Cooper: Complete and Unabridged. N. Y., 2007; в рус. пер. — Полн. собр. романов : в 13 т. М.–Л., 1927–1928; Избр. соч. : в 6 т. М., 1961–1963; Собр. соч. : в 7 т. М., 1982; Собр. соч. : в 3 т. М., 1998; Собр. соч. : в 9 т. М., 2008.

Лит.: Белинский В. Г. Браво, или Венецианский бандит // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1953. Т. 3; Его же. Путеводитель в пустыне, или Озеро-море // Там же. М., 1854. Т. 4; Боброва М. Н. Джеймс Фенимор Купер: Очерк жизни и творчества. Саратов, 1967; Шейнкер В. Н. Исторический роман Джеймса Фенимора Купера. Иваново, 1980; Его же. Джеймс Фенимор Купер // История литературы США. Т. 2. М., 1999; Ващенко А. Купер // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Lounsbury T. James Fenimore Cooper. Charleston, 2007; Wayne F. James Fenimore Cooper: The Early Years. New Haven, 2007.

О. Ю. Поляков, Вл. А. Луков [НРЭ]

КУРОСАВА (Kurosawa) **Акира** (23.03.1910, Токио, Япония — 6.09.1998, Токио, Япония) — японский кинорежиссер. Снискал мировое признание глубиной мысли и выразительностью киноязыка на основе японских эстетических традиций, утвердив одно из ведущих мест японской кинематографии в мировом искусстве кино. Среди его фильмов многие говорят образным языком о Японии, ее культуре, психологии жителей, истории, среди них: «Расёмон» (Rashomon, 1950); «Семь самураев» (Shichinin no samurai, 1954); «Я живу в страхе» (Ikimono no kiroku, 1955); «Красная Борода» (Akahige, 1965); «Додескаден» (Dodesukaden, 1970); «Тень воина» / «Кагемуша» (Kagemusha, 1980); «Сны» (Yume / Akira Kurosawa's Dreams, 1990); «Августовская рапсодия» (Hachigatsu no rapusody / Rhapsody in August, 1991); «Мададайо» (Madadayo, 1993). Большое место в творчестве Куросавы заняла русская тема, как правило, преобразованная в близкую японцам национальную форму: «Идиот» (Hakushi, 1951, по роману Ф. М. Достоевского); «На дне» (Donzoko, 1957, по пьесе М. Горького) — действие этих фильмов перенесено в Японию; а также «Дерсу Узала» (Dersu Uzala, 1974, по книге В. Арсеньева, СССР, фильм снят на «Мосфильме», куда был приглашен японский режиссер специально для этой работы, премия «Оскар»). В СССР Куросава встречался с деятелями советского кино (Г. М. Козинцевым и др.), участвовал в культурной жизни страны (в том числе в Московском кинофестивале).

Куросава и Шекспир. Большое место в творчестве Куросавы занял Шекспир. Режиссером был применен тот же прием, что и в фильме «Идиот», — действие фильмов по сюжетам шекспировских трагедий разворачивается в Японии. В 1957 г. был снят «Замок паутины» / «Трон в крови» (Kumonosu jo, 1957) по трагедии Шекспира «Макбет». В роли Васидзу — японского Макбета — Куросава снял Тосиро Мифунэ, одного из самых прославленных актеров, который снискал мировое признание после того, как снялся в фильме Куросавы «Расёмон». Другой образ, покоривший

миллионы зрителей во всем мире, был создан Тосиро Мифуне в фильме «Семеро самураев», снятом в том же году, что и «Замок паутины». Шекспировские образы в японской интерпретации, в соответствии с эффектом отстранения, произвели огромное впечатление не только на восточного, но и на западного зрителя.

Затем последовало обращение к «Гамлету». В фильме «Злые спят спокойно» (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960) довольно трудно узнать сюжет шекспировской трагедии, но он постепенно проступает сквозь, казалось бы, чисто японскую историю о сыне бизнесмена, покончившего с собой. Син выясняет, кто довел его до этого поступка, и хотя вина их была косвенной, он мстит им сполна.

Спустя четверть века Куросава снова возвращается к Шекспиру, он на японский манер преобразовывает сюжет «Короля Лира» в фильме «Смута» / «Ран» (*Ran*, 1985).

Все фильмы Куросавы на шекспировской основе очень значительны. Куросава наметил японскую версию шекспиризации, переносы сюжеты Шекспира на японскую почву, давая вечным образам Шекспира японские имена. Вместе с тем можно говорить и о развитии Куросавой японской версии шекспиризма в исторической монументальности его концепции японского мира, титанизме и страстности героев, гуманизме. В этом плане не только условные экранизации Шекспира, но и все лучшие произведения Куросавы можно рассматривать как примеры японского шекспиризма.

Соч.: Akira Kurosawa. *Something Like an Autobiography*. Random House Trade Paperbacks; 1983; в рус. пер. — Красная борода (совм. с др.) // Зарубежные кино-сценарии. Вып. 3. М., 1969.

Лит.: Акира Куросава : сб. статей. М., 1977; Генс И. Ю. Тосиро Мифунэ. М., 1974; Ее же. Куросава // Кино: Энциклопедический словарь. М., 1986; Водопьянов М. Куросава, Акира // Энциклопедия «Кругосвет». URL: <http://www.krugosvet.ru/>; Richie D., Mellen J. *The Films of Akira Kurosawa*. University of California Press; 1999; Galbraith S. *The Emperor and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*. Faber & Faber, 2002.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [МШ]

КУРТУАЗИЯ (фр. *courtoisie*, XII в., от *court* — двор) — особая светская культура рыцарства, отделяющая его от других слоев общества. Формируется к XII в., когда рыцарство, осознавшее себя господствующим сословием, создает определенный свод куртуазных требований. К традиционным требованиям (храбрость, владение оружием, верность сюзерену и т. д.) добавились новые: рыцарь должен быть вежливым (т. е. знать этикет), образованным (уметь писать, читать, в том числе и античных авторов), влюбленным (любить по определенным правилам, его любовь

должна быть верной, нетребовательной, скромной и т. д., объектом любви должна быть жена его сюзеренна) и воспевать Даму своего сердца в стихах и песнях.

В рамках куртуазии складывается поэзия трубадуров, труверов, средневековый рыцарский роман.

[ИФЛ] [ИИЛ]

КУРТУАЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА — средневековая рыцарская светская литература XII–XV вв., воплотившая в слове идеалы и традиции куртуазии — культуры, развивавшейся при дворах знати, в рыцарских замках. Важнейшие центры этой культуры сложились в XII в. во Франции при дворах знатных дам: в Пуатье при дворе Алиеноры Аквитанской (внучке первого из известных нам трубадуров Гильема де Пуату, бывшей в первом браке за Людовиком VII Французским, во втором за Генрихом II Английским); а также при дворах ее дочери графини Марии Шампанской в Труа и ее племянницы Изабеллы Фландрской в Аррасе. При дворе в Труа, например, жили выдающиеся представители куртуазной литературы Кретьен де Труа, Гас Брюле, Конон Бетюнский. По-видимому, здесь был создан самый знаменитый куртуазный трактат — «О любви» Андрея Капеллана (на латинском языке, ок. 1184–1186). В его основе лежали «Наука любви» и «Лекарство от любви» Овидия, он носил светский характер (который привел к епископскому осуждению трактата в 1277 г. в Париже). В трактате Андрея Капеллана, в произведениях куртуазной литературы XII в. были сформулированы новые (куртуазные) требования к рыцарю (см. Куртуазия). Впервые требование воспевать любовь к даме в стихах было осуществлено трубадурами — поэтами Прованса XII в. (Маркабрюн, Джауфре Рюдель, Бернарт де Вентадорн, Бертран де Борн, Арнаут Даниэль, Гираут де Борнель, Пейре Видаль, Раймбаут де Вакейрас, Бертран д'Аламанон и др.). Жонглеры (высоко профессиональные певцы) разносили песни трубадуров по замкам, благодаря чему стихи трубадуров и их имена приобрели широкую известность. Помимо новой поэтической тематики, трубадуры ввели в европейскую поэзию рифму, разработали систему поэтических жанров (канцона, плач, сирвента, альба, пастурела и др.). Значимость трубадуров для культурной жизни средневековой Европы подтверждается появлением в XIII в. «Жизнеописаний трубадуров», полулегендарных биографий поэтов, которые могут быть также отнесены к куртуазной литературе. Спустя несколько веков жизнеописания трубадуров все еще были популярны, Ж. де Нострадам (младший брат предсказателя М. Нострадамуса) написал «Жизнеописания древних и наиславнейших провансальских пиитов, во времена графов Прованских процветших» (1575), несмотря на сме-

шение истории и вымысла, важный источник по куртуазной литературе. Последователями трубадуров выступили французские труверы, в том числе Кретьен де Труа, немецкие миннезингеры, в том числе Вальтер фон дер Фогельвейде, Вольфрам фон Эшенбах, итальянские поэты «нового сладостного стиля», в том числе Г. Кавальканти, Данте. Позже их влияние сказалось в творчестве Гийома де Машо и др.

Высшее достижение куртуазной литературы — формирование с XII в. жанра средневекового рыцарского романа. В XII в. романы писались стихами (обычно 8-сложник с парной рифмовкой). Особый случай — «Роман об Александре» Ламбера ле Тора и Александра Парижского, написанный 12-сложным стихом с парной рифмовкой и цезурой после 6-го слога. Этот стих по названию романа (посвященного деяниям Александра Македонского, представленного в произведении рыцарем, принявшим посвящение от короля Артура) получил название «александрийский стих», в дальнейшем это основная форма стиха во французских классицистических трагедиях и комедиях XVII–XVIII вв., в поэтической драме французского романтизма, неоромантизма и неоклассицизма, в творчестве многих французских поэтов и подражавших им поэтов других стран, в том числе и русских. Прозаические романы появились лишь в XIII в.

Разновидностью романа в куртуазной литературе был жанр лэ (небольшой стихотворной повести). Первым известным и самым ярким представителем этого жанра стала Мария Французская, поэтесса второй половины XII в., жившая при дворе английского короля Генриха II. Она написала сборник из 12 лэ на старо-французском языке. В лэ «Ланваль» в концентрированном и предельно лаконичном виде представлены особенности средневекового рыцарского романа. Уже в исходной сюжетной формуле — рыцарь Ланваль полюбил фею — находится самое зерно жанра: авантюру как соединение любви и фантастики. Фея ответила на эту любовь, потребовав от рыцаря сохранить их отношения в тайне (принцип куртуазной любви). Но, в соответствии с куртуазным кодексом, Ланваль должен любить жену своего сюзерена короля Артура Гениевру, и та ожидает от него любовного служения. Ланваль, нарушая куртуазный запрет, признается Гениевре, что любит женщину, которая прекраснее королевы. Наиболее оскорбленным этим признанием оказывается король Артур, которому Гениевра пожаловалась на непочтительность Ланваля. Он требует от Ланваля доказать, что есть кто-то прекраснее его жены, иначе рыцарь будет казнен. Но фея, также оскорбленная нарушением тайны любви, исчезает. Ланваль не может доказать своей правоты и должен погибнуть. Когда все уже готово для казни, появляется фея верхом на чудесном коне, и все вынуждены признать, что она прекраснее Гениевры. Ланваль вскакивает на круп коня и вместе с феей уносит-

ся в неведомую страну, откуда он уже больше не возвращался (по-видимому, Ланваль и фея отправились в Аваллон — страну бессмертия в кельтских сказаниях). В «Ланвале» отчетливо проявляется авторская позиция: Мария Французская осуждает крайности куртуазного кодекса любви, она на стороне любви как естественного чувства, а не как формы служения сюзерену через любовь-служение его жене.

Особой популярностью в куртуазной литературе пользовались романы о Тристане и Изольде. В начале XX в. французский академик Ж. Бедье показал, что дошедшие не полностью стихотворные «Роман о Тристане» Беруля и «Роман о Тристане» Тома, лэ Марии Французской «О жимолости» (XII в.), роман «Тристан» Готфрида Страсбургского (начало XIII в.), прозаический «Роман о Тристане» Люса дель Гата и Эли де Борона (ок. 1230 г., имена авторов — возможно, псевдонимы) и множество других средневековых текстов восходят к недошедшему роману середины XII в., принадлежащему какому-то неизвестному, но гениальному автору, и попытался реконструировать первоначальный текст. Произведение написано по иной модели, чем типичные рыцарские романы, в нем почти не представлены куртуазные правила любви. Автор создает роман о несчастной любви, которая, тем не менее, сильнее смерти. Эта повествовательная конструкция станет одной из самых плодотворных сюжетных схем в литературе, отразится в истории Франчески да Римини в «Божественной комедии» Данте (где во втором круге ада рядом с душами Франчески и ее возлюбленного Данте помещает тени Тристана и Изольды), в трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» и во множестве других произведений.

Наиболее характерным для средневекового романа стал цикл о короле Артуре и его рыцарях, воплотивших идеалы куртуазной литературы. Артур — реальное лицо, предводитель бриттов, в V–VI вв. отступавших в Уэльс под натиском германских племен англвов, саксов и ютов. В романах Артур предстает как самый могущественный король Европы, только при его дворе герой может стать подлинным рыцарем. Наиболее совершенные рыцари короля Артура объединены названием рыцари Круглого стола. (в куртуазной литературе символ равенства: за круглым столом король оказывался первым среди равных; это равенство нарушалось лишь в сюжетах рыцарских романов, так как один из рыцарей Круглого стола — тот, чьим именем назван роман — всегда оказывался самым смелым, сильным, галантным — образцом всех рыцарских добродетелей, воплощением рыцарского идеала). Выдающийся автор романов артуровского цикла — Кретьен де Труа. Куртуазная литература XII в. сохраняла огромное влияние на европейскую литературу на протяжении веков. В рыцарском романе в период его возрождения в XVI в. снова звучат куртуазные

мотивы, хотя уже далекие от жизни, что справедливо подвергнуто критике в «Дон Кихоте» М. Сервантеса.

Соч.: Riquer M. de Los trovadores: Historia y textos : V. 1–3. Barcelona, 1975; в рус. пер. — Средневековый роман и повесть. М., 1974; Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974; Песни трубадуров. М., 1979; Жизнеописания трубадуров. М., 1993.

Лит.: Иванов К. А. Трубадуры, труверы и миннезингеры. СПб., 1901; Обри П. Трубадуры и труверы: пер. с фр. М., 1932; Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976; Мейлах М. Б. Язык трубадуров. М., 1975; История всемирной литературы : в 9 т. Т. 2. М., 1984; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2008; Lazar M. Amour courtois et «fin'amours» dans la littérature du XII siècle. P., 1964; Kelly D. Medieval imagination: Rhetoric and the poetry of courtly love. Madison (Wis.)–L., 1978.

[НРЭ]

Л

ЛАБРЮЙЕР (La Bruyère) **Жан де** (около 16.08.1645, Париж, Франция — 10.05.1696, Версаль, Франция) — французский писатель, видный представитель классицизма. Член Французской Академии (1693). Происходил из буржуазной среды (отец исполнял весьма почетную чиновничью должность контролера), смог войти в доверие членам королевской фамилии, был воспитателем герцога Бурбонского, в дальнейшем жил при его дворе. Многолетние наблюдения за бытом и нравами аристократов, оформленные в виде небольших заметок, обобщенных портретов, афоризмов и т. д., Лабрюйер собрал в книгу «Характеры Теофраста, переведенные с греческого, с характерами или нравами нашего века». Образцом для себя Лабрюйер, в соответствии с нормой классицизма, избрал «Характеры» древнегреческого писателя Теофраста, ученика Аристотеля. Издателю и книготорговцу Мишалле Лабрюйер представил свои записи как безделицу. Но он не только обогатил своего издателя (называют сумму в 300 тыс. франков), но и прославил свое имя именно благодаря этой книге, которую стали называть просто «Характеры». 1-е издание вышло в 1688 г., затем вышло несколько изданий, каждый раз дополнявшихся (в 1688 г. еще 2 изд., еще в 1689, 1690, 1691, 1692 г.). Итоговый текст представлен в последнем прижизненном издании 1694 г. (8-е изд. с прибавлением речи Лабрюйера при вступлении во Французскую Академию) и в посмертном издании 1694 г.

Лабрюйер — аналитик и сатирик, он дает характеристики и общечеловеческим порокам («О скупости», «О лести», «О тщеславии»), и типам своих современников («О дворе», «О вельможах» и т. д.). В этих и других разделах книги («О женщинах», «О городе», «О сердце» и т. д.) наряду с афоризмами широко представлены обобщенные портреты пороков, черт характера, жизненных обстоятельств, персонализированные в персонажах с условными именами: Гнатон воплощает эгоизм, Эмира — холодное кокетство, Меньшук — рассеянность, и т. д. Это и есть классицистические характеры — гипертрофическое развитие одной черты личности, поглощающей все другие черты. Вместе с тем Лабрюйеру присущ и психологизм, хотя сведение человека к одной черте характера противоречит психологическому анализу личности.

Вслед за Паскалем и Ларошфуко Лабрюйер придает огромное значение афористичности языка, оттачивая каждую фразу. Нередко его афоризмы говорят о печальной судьбе творческой личности: «Сколько замечательных людей, одаренных редкими талантами, умерли, не сумев

обратить на себя внимание! Сколько их живет среди нас, а мир молчит о них и никогда не будет говорить!»; «Бесконечно трудно человеку, который не принадлежит ни к какой корпорации, не ищет покровителей и приверженцев, держится особняком и не может представить иных рекомендаций, кроме собственных незаурядных достоинств, — как трудно ему выбиться на поверхность и стать вровень с глупцом, который обласкан судьбой».

В 1812 г. в год наполеоновского нашествия, «Характеры» были переведены на русский язык Н. Ильиным.

Соч.: Œuvres complètes, 1951; Les Caractères. P., 1994; в рус. пер. — Ларош-фуко Ф., Паскаль Б., Лабрюйер Ж. Максимум. Мысли. Характеры. М., 1974 (Б-ка всемирн. лит.); Характеры. СПб., 2008.

Лит.: Обломиевский Д. Д. Лабрюйер // История всемирной литературы : в 9 т. М., 1987. Т. 4; Michaut G. La Bruyère et Théophraste. P., 1936; Paquot-Pierret L. L'art du portrait chez La Bruyère. P., 1948; Richard P. La Bruyère et ses Caractères. P., 1965; Kirsch D. La Bruyère ou le style cruel. Montreal, 1977.

[ИФЛ] [НРЭ]

ЛАГАРП (La Harpe) **Жан Франсуа де** (20.11.1739, Париж, Франция — 11.02.1803, Париж, Франция) — французский теоретик литературы и драматург, член Французской Академии (1776). Родился в Париже, происходил из обедневшего швейцарского дворянского рода. Свой путь в литературе начал с подражаний Овидию. Как драматург был последователем Вольтера (трагедии «Граф Уорик», 1763; «Тимолеон», 1764; «Фарамон», 1765; «Кориолан», 1784; «Филоклет», 1781; «Виргиния», 1786; и др.). Трагедии Лагарпа шли на самой привилегированной сцене Франции — в парижском театре Комеди Франсез. Как драматург Лагарп познал и шумное признание («Граф Уорик» из английской истории), и несомненные достижения (своим «Филоклетом» открыл для французов, а затем и для читателей других стран, в т. ч. и России, сюжеты Софокла, тогда почти никому не известного) и провалы (трагедия «Густав Ваза», 1766). Подобно Вольтеру, не принимал жанр мещанской драмы, основы которой были заложены англичанином Дж. Лилло («Лондонский купец», 1731) и которую как драму — средний жанр между трагедией и комедией — утверждал в 1750-х годах Д. Дидро, но все же сам отдал дань новой моде, в 1778 г. переведя «Лондонского купца» на французский язык. Лагарп выступил против революции и осудил подготовившие ее просветительские теории. Но только при революции, в 1791 г., была поставлена его драма в стихах «Мелани» (1770), запрещенная из-за антицерковного пафоса.

Известность Лагарпа связана в наибольшей степени с его литературно-критическими трудами, содержащими строгие, непререкаемые

оценки и сделавшими критика новым Буало, хотя в оценках современников по отношению к трудам Лагарпа было немало и иронии. Наиболее известный труд Лагарпа — «Лицей, или Курс древней и новой литературы» (18 т., 1799–1804), в основу которого положены лекции прочитанные Лагарпом в Сент-Оноре (1768–1798). В «Лицее» Лагарп отстаивал догматически понятые правила классицизма. Этот труд повсеместно изучался как свод сведений об истории литературы, в том числе и в России. Так, его досконально изучил А. С. Пушкин, который в юности считал Лагарпа непререкаемым авторитетом (ср. в «Городке», 1815: «... грозный Аристарх / Является отважно / В шестнадцати томах. / Хоть страшный стихоткачу / Лагарпа видеть вкус, / Но часто, признаюсь, / Над ним я время трачу»). Однако позже Пушкин упоминал его как пример догматика в литературе. В письме Н. Н. Раевскому-сыну (вторая половина июля 1825 г.), критикуя принцип правдоподобия, он отмечал: «Напр., у Лагарпа Филоклет, выслушав тираду Пирра, произносит на чистейшем французском языке: “Увы! я слышу сладкие звуки эллинской речи” и проч.» (то же — в набросках предисловия к «Борису Годунову», 1829; эта строка из «Филоклета» стала — с небольшими изменениями — первой строкой эпиграммы на перевод Гнедичем «Илиады» Гомера: «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи». Пушкин упоминает Лагарпа и в доказательство непоэтичности французов: «Всем известно, что французы народ самый антипоэтический. Лучшие писатели их, славнейшие представители сего остроумного и положительного народа, Montaigne, Voltaire, Montesquieu, Лагарп и сам Руссо, доказали, сколь чувство изящного было для них чуждо и непонятно» («Начало статьи о В. Гюго», 1832). Но Пушкин отдает дань Лагарпу как одному из основоположников литературной критики, не получившей должного развития в России: «Если публика может довольствоваться тем, что называют у нас критикою, то это доказывает только, что мы еще не имеем нужды ни в Шлегелях, ни даже в Лагарпах» («Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина», 1833).

«Лицей» сыграл весьма значительную роль в литературном образовании М. Ю. Лермонтова. Он знал и другие сочинения Лагарпа, который, как показали лермонтоведы начиная с Э. Дюшена, стал одним из первых французских писателей, освоенных поэтом. В тетради 13-летнего Лермонтова, выписывавшего для себя строки французских стихов, которые произвели на него впечатление, есть стихотворение Лагарпа «Геро и Леандр» (в подзаголовке Лагарп указал: «романс»), откуда юный поэт в следующем году взял эпиграф к поэме «Корсар» (1828):

Longtemps il eut le sort prospère
Dans ce métier si dangereux.

Las! il devient trop téméraire
Pour avoir été trop heureux.
La Harpe

(перевод: Долго ему благоприятствовало счастье / В этом столь опасном ремесле. / Увы! он становится слишком дерзок, / Потому что был слишком счастлив. / Лагарп).

При этом Лермонтов слегка изменил подлинник для согласования его с текстом поэмы. Он заменил слово *trajet* (путь, путешествие) на *métier* (ремесло), а глагол прошедшего времени *devint* (стал) — на глагол в настоящем времени *devient* (становится).

После смерти Лагарпа в печати появилась необычная публикация под названием «Пророчество Казота» — запись Лагарпа о вечере 1788 г., когда писатель Ж. Казот, автор известного предромантического романа «Влюбленный дьявол», предсказал присутствующим аристократам, охваченным радостным предощущением революции, их страшную судьбу в будущем, когда революция осуществится и почти все они будут казнены. Впоследствии так все и произошло (в том числе сам Казот, как и предсказывал, был казнен в 1792 г.). Осталось загадкой, в какой мере эта история реальна, не мистификация ли это Лагарпа от начала до конца. Этот текст знал Лермонтов, рассказанная Лагарпом мистическая история его поразила, и он написал стихотворение «На буйном пируестве задумчив он сидел...». Это недописанное стихотворение предположительно 1839 г. (как бы от лица рассказчика, т. е. Лагарпа: «И в даль грядущую, закрытую пред нами, // Духовный взор его смотрел»; «И помню я...» — но имена Лагарпа и Казота не названы) было опубликовано в «Современнике» в 1854 г. (№1), а затем под названием «Казот» в том же журнале в 1857 г. (№10) с добавлением третьей (вычеркнутой) строфы. В текстах Лермонтова, таким образом, Лагарп отразился как поэт, писатель, а не как литературный критик.

Соч.: La Harpe. Œuvres : V. 1–16. P., 1820–1821; в рус. пер. — Ликей или круг словесности старой и новой. Сочинение И.Ф. Лагарпа : Т. 1–5. СПб., 1810–1814;

Лит.: Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997; Duchesne E. Michel Jouriévitch Lermontov: Sa vie et ses œuvres. P., 1910; Petits poètes français depuis Malherbes jusqu'à nos jours. P., 1839. T. 2 (Panthéon littéraire).

[Пушкин] [Лермонтов]

ЛАКЛО (Laclos) **Пьер Амбруаз Франсуа Шодерло де** (нередко: Шодерло де Лакло — Choderlos de Laclos, что точнее; 18.10.1741, Амьен, Франция — 5.09.1803, Таранто, Италия) — французский писатель, военный инженер, генерал.

Лакло — выходец из незнатной семьи чиновника-дворянина (дворянство было не родовым, а пожалованным королевской грамотой), с 1769 по

1775 г. служил офицером в Гренобле. Испытал влияние Ричардсона и Руссо. В 1782 г. написал единственный роман «Опасные связи» («Les Liaisons dangereuses», 1782), ставший одним из самых знаменитых французских романов XVIII в. (только прижизненных изданий во Франции вышло 15).

Традиции Ричардсона и Руссо переплелись в романе с духом фриivolности рококо, мрачностью предромантического готического романа, где звучит тема непреодолимости зла. Жанр эпистолярного романа (романа в письмах) позволил Лакло глубоко раскрыть психологию героев. В психологическом анализе их чувств и поступков он следует за Расином с его логическим обоснованием внутренней жизни: герои осмысливают каждое движение души — своей и чужой, носители зла (у Лакло это аристократы виконт де Вальмон и маркиза де Мертей) создают для себя целую логическую систему — механизм соблазнения, достижения низких целей. Стиль писем каждого героя своеобразен, персонажи раскрываются во взаимоотношениях, поэтому нередко наделены противоположными характеристиками в зависимости от того, чьими глазами видятся. В последующей литературе открытия Лакло будут широко использованы: создание логического механизма поступков (Жюльен Сорель у Стендаля), соблазнение, приводящее к трагическому концу (в «Милом друге» Мопассана), размывание образа под влиянием множества оценок и точек зрения (Пруст) и т. д., что позволяет говорить о создании Лакло устойчивой и популярной персональной модели в литературе. Мрачность финала романа (болезнь и смерть соблазненной Вальмоном и покинутой им г-жи де Турвель, уход в монастырь другой его жертвы — Сесиль де Воланж, что разрушило надежды любящего ее кавалера Дансени) не беспросветна: зло все же наказано — Вальмон погибает на дуэли с Дансени, маркиза де Мертей, провоцировавшая Вальмона на его бесславные подвиги, испытывает на себе презрение общества и заканчивает свои дни, всеми оставленной и забытой. Роман написан в переходную эпоху, когда на смену четко выраженным направлениям в литературе приходит их плюрализм и открытость границ различных художественных систем, поэтому исследователи говорят о чертах сентиментализма, предромантизма, просветительского реализма и т. д. в романе, его синтетическая природа плохо поддается жестким определениям. Роман воспринимается одними как учебник волокитства, другими — как просветительский протест против развращенности аристократии и защита добродетели. В последнее время роман снова стал популярен благодаря неоднократным экранизациям с известными актерами (1959, 1988, 1989, 1999, 2003 г. и др., среди режиссеров — Р. Вадим, М. Форман).

Чешский писатель Милан Кундера в романе «Неспешность» (1995) дал современную трактовку романа Лакло, объясняющую его актуаль-

ность для писателей и читателей эпохи постмодерна: «Эпистолярная форма “Опасных связей” не есть лишь простой технический прием, который можно было бы заменить любым другим. Эта форма красноречива сама по себе; суть ее в том, что все пережитое персонажами пережито лишь для того, чтобы стать рассказом, сообщением, исповедью, записью. В подобном мире, где все рассказывается, самым доступным и самым смертельным оружием становится разглашение, разоблачение... Ничто в этом романе не остается тайной, связывающей только два человеческих существа; весь мир оказывается внутри огромной гулкой раковины, где каждое слово звучит все сильнее, подхваченное бесчисленными и бесконечными отзвуками. Когда я был маленьким, мне говорили, что в раковине, поднесенной к уху, я могу услышать незапамятно древний шепот моря. Вот так и каждое слово, произнесенное в лаклозапертом мире, остается слышимым навеки. И все это — XVIII век? И все это — парадиз наслаждений? Или, может быть, человек, сам того не сознавая, издревле живет в такой звучащей раковине? И уж во всяком случае, гулкая раковина не имеет ничего общего с миром Эпикура, велевшего своим ученикам: “Живи втайне!”». Отмеченный М. Кундерой феномен (герои совершают поступки, чтобы иметь возможность охарактеризовать их в своих письмах) можно назвать «панлеттризмом» — чертой культуры рубежа XVIII–XIX вв., воплощением которой становится роман, и одновременно черной нашей эпохи (хотя роль писем теперь нередко играют другие носители информации).

Последующая жизнь Лакло очень насыщена, но уже событиями иного рода. Он обладал весьма изобретательным умом: так, ему приписывают идею нумерации парижских домов раздельно по четной и нечетной стороне (1787), впоследствии ставшую общепризнанной во всем мире. Он был секретарем герцога Орлеанского (Филиппа Эгалите), в годы Великой Французской революции сблизившегося с революционерами с тем, чтобы, свергнув короля, самому стать регентом, правителем Франции. В 1791 г. Лакло вступил в клуб якобинцев, он редактировал «Журнал друзей Конституции». Изобретение Лакло полых артиллерийских ядер дало французской армии преимущество и способствовало первой крупной победе революционеров над интервентами в битве при Вальми (1792). В 1793 г. Лакло был арестован, от гильотины его спас термидорианский переворот. В последующие годы он командовал артиллерией рейнской армии, затем итальянской, был инспектором французской армии в Южной Италии. Умер в Таранто (Италия) при организации порученной ему Мюратом обороны этого городка.

Лакло остался автором одного романа. Найдя счастье в браке с дочерью французского адмирала (которую он добился почти по схеме Валь-

мона), он хотел написать второй роман, где утверждались бы ценности семейной жизни, но не осуществил своего замысла.

До романа он написал несколько незначительных произведений в духе рококо, либретто оперы «Эрнестина». Более известно поэтическое «Послание к Марго» (1774) — сатира, направленная против фаворитки короля графини Дюбарри (строки из этого произведения использованы А. С. Пушкиным в его первом дошедшем до нас стихотворении «К Наталье», 1813). В России роман «Опасные связи» был переведен в 1804–1805 гг. Лакло пользуется популярностью и в наше время.

Соч.: *Les Liaisons dangereuses*. P., 2007; в рус. пер. — *Опасные связи // Аббат Прево. Манон Леско; Шодерло де Лакло. Опасные связи*. М., 1967 (БВЛ); *Опасные связи // Шодерло де Лакло. Опасные связи; Аббат Прево. Манон Леско: Антология*. М., 2005.

Лит.: Моруа А. Шодерло де Лакло // Моруа А. От Монтеня до Арагона. М., 1983; Обломиевский Д. Д. Шодерло де Лакло // *История всемирной литературы* : в 9 т. М., 1988. Т. 5; Виппер Ю. Б. Два шедевра французской прозы XVIII века // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века). М., 1990; Милан Кундера. Неспешность. Подлинность. Романы. Денон В. Ни завтра, ни потом. Повесть. М., 2001; Terrien M. B. *Les Liaisons dangereuses: Une interprétation psychologique*. P., 1973; Lièvre E. *Les Liaisons dangereuses, connaissance d'une œuvre*. P., 2008.

[ИФЛ] [НРЭ]

ЛАМАРТИН (Lamartine) **Альфонс де** (21.10.1790, Макон, Франция — 28.02.1869, Париж, Франция) — французский поэт, публицист, общественный деятель, основоположник поэзии французского романтизма (сб. «Поэтические раздумья», 1820). Родился в провинции (Макон, деп. Сена и Луара) в обедневшей дворянской семье, учился в Лионе, затем в иезуитской школе в Беллэ. В юности увлекался произведениями Расина, Руссо. Не порывая, с формами классического стиха, Ламартин в жанре элегии, а позже в молитвенной оде (сборник «Поэтические и религиозные гармонии», 1830) раскрыл новую, романтическую концепцию мира, человека и искусства.

В поэзии Ламартина утрачивается свойственная классицизму соразмерность мира лирическому герою, он ощущает себя песчинкой в бесконечности мироздания, готов раствориться в природе («Долина»), теряется перед открывающимся ему в природе лицом вечности («Вечность») и бесконечности («Долина»). Его охватывает глубокая меланхолия («Уединение»). Квинтэссенцией поэтического восприятия Ламартина стала элегия «Озеро». Утрата возлюбленной погружает лирического героя в меланхолически-созерцательное состояние. Убаюкивающий ритм стиха перекликается с образом ночи, плеском волн, лунной зыбью на поверхности

озера. Все: деревья и скалы, волны и лунный свет — напоминает герою о невозвратимых мгновениях свидания с возлюбленной. В одах Ламартина «Молитва», «Вера», «Бог» находит воплощение идея Бога, подкрепленная растворением образов материального мира в бестелесности божественной субстанции.

Эстетические взгляды Ламартина раскрыты в его «предуведомлениях» к поэмам и сборникам стихов. В «Предуведомлении» к поэме «Смерть Сократа» (1823) поэзия предстает как откровение иного мира, «язык богов», чем определяется ее совершенно особое место в жизни человека. Ламартин устанавливает две важнейшие связи: поэзии и музыки (отсюда особое внимание к разработке понятия «гармония», к музыкально-поэтическому ритму, а также свойственному обоим видам искусства взлету чувств, в котором Ламартин видит божественное начало) и поэзии и философии (для Ламартина поэзия и философия — сестры, они неразделимы). Философичность и лирический характер поэзии выступают как свойства романтического искусства. Вот почему Ламартин, говоря о поэме Байрона «Паломничество Чайлд-Гарольда», считает, что даже сама идея этой поэмы не могла бы возникнуть в классической поэзии («Предуведомление» к переводу 4-й песни поэмы Байрона, сделанному Ламартином в 1825 г.). В этой работе представляет интерес раскрытие связи романтического поэта (Байрона) и его героя (Чайлд-Гарольда), которое оказалось созвучным пушкинскому отзыву о Байроне. Ламартин разрабатывал и вопросы, связанные с читательским восприятием поэзии. Свои стихи он адресует не читателю вообще, а «единственному» сердцу, читателю романтического склада, живущему устремлением к «иному», идеальному миру, о чем поэт пишет в «Предуведомлении» к сборнику стихов «Поэтические и религиозные гармонии».

В 1830 г. Ламартин был принят во Французскую Академию. Речь его при вступлении в Академию отличалась резко выраженным монархизмом, была более изыщным комплиментом предшественнику по академическому креслу, чем эстетическим манифестом. Тем не менее, в ней содержится важная мысль о связи судьбы человека с эпохой, в которую он живет. Однако романтик Ламартин определяет эту связь как обратно пропорциональную: наибольший расцвет личности, ее талантов связан с наибольшей ничтожностью общественных связей. Человек не формируется эпохой, а «брошен на сцену мира» и лишь проявляется эпохой.

Ламартин сочетал творчество с интересом к политике («История жиро-ндистов», 1847, в которой он критиковал якобинцев), с политической деятельностью. В результате событий 1848 г. он стал фактическим главой французского правительства, способствовал уничтожению республиканских форм правления.

В России поэзию Ламартина высоко ценили, ее переводили Ф. Тютчев, А. Фет, П. Козлов, В. Брюсов, Б. Лифшиц. П. Вяземский написал статью «О Ламартине и современной французской поэзии». Пушкин невысоко оценил первый сборник Ламартина, однако во втором — «Новые поэтические раздумья» (1823) выделил два стихотворения — «Умиравший поэт» и «Наполеон». В целом Пушкин не воспринимал Ламартина как романтика, его «Религиозные и поэтические гармонии» считал однообразными и вялыми.

Соч.: Œuvres complètes de Lamartine, publiées et inédites: 4 vol. P., 1863; в рус. пер. — История жирондистов: в 4 т. СПб., 1902; Одиночество. Озеро // Европейская поэзия XIX века. М., 1977.

Лит.: Обломиевский Д. Д. Французский романтизм. М., 1947; Его же. Французский символизм. М., 1973; Луков Вл. А. Ламартин // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003.

[НРЭ] [ИФЛ]

ЛАМЕННЕ (Lamennais) **Фелисите Робер де** (19.06.1782, Сен-Мало, Бретань, Франция — 27.02.1854, Париж, Франция) — французский писатель и философ, аббат, один из основоположников христианского социализма. Начав с критики Великой Французской революции и материализма XVIII в., утверждения идеи христианской монархии, в конце 1820-х годах перешел на позиции либерализма. В «Словах верующего» (1834) объявил о разрыве с официальной церковью. Пушкин неоднократно упоминает Ламенне, в том числе в связи с Чаадаевым («Чедаев и братией»).

[Пушкин]

ЛАНУ (Lanoux) **Арман** (24.10.1913, Париж, Франция — 23.03.1983, Шан-сюр-Марн, Франция) — французский писатель. Вступил в литературу в годы войны как автор развлекательных романов, но вскоре перешел на позиции реализма, при этом испытал особое влияние творчества Золя и Мопассана, которым посвятил книги «Здравствуйте, Эмиль Золя!» («Bonjour, monsieur Zola», 1954) и «Мопассан — Милый друг» («Mopassant le bel ami», 1967). Обреченность мира наживы предстает в его романной трилогии «Безумная Грета» — «Margot enragée» («Майор Ватрен», 1956; «Свидание в Брюгге», 1958; «Когда море отступает», 1963, Гонкуровская премия). Героико-реалистическая диалогия романов о Парижской Коммуне «Полька пушек» («La Polka des canons», 1971) и «Красный петух» («Le Coq rouge», 1972) стала высшей точкой политизации французской литературы на рубеже 1960–1970-х годов.

В романе «Пчелиный пастырь» («Le Berger des abeilles», 1974) Лану обращается к истории Сопrotивления, сплетая ее с мифами и легенда-

ми. Роман открывается эпиграфом из книги Расула Гамзатова «Мой Дагестан»: «Человек и свобода звучат по-аварски одинаково... стало быть, подразумевается, что человек свободен».

Беллетризированная биография писателя XX в. Ролана Доржелеса «Прощай, жизнь, прощай, любовь» («Adieu la vie adieu l'amour», 1977) перерастает в реалистический исторический роман.

В статье «Толстой и сердитые молодые люди» (1960) Лану резко возражает модернистским критикам русского писателя-реалиста: «Обратимся к Толстому — сколько кричат о растянутости его произведений, сравнивают их с “романами-фельетонами”». Очевидно, исходя из своих изысканных теорий, эти обличители считают смертным грехом классиков уже то, что их в состоянии читать все. И действительно, могут ли вдохновить этих денди, этих апостолов бессюжетной литературы, романов без характеров, без персонажей, без фабулы (да это же прямой упадок интеллекта, фабула!), могут ли, повторяю, вдохновить их художники, которые населили добрую сотню книг целыми народами! Да ведь такой труд под силу только мощному таланту. Где они, великие грузчики нашей Литературы? Их-то силы как раз и не хватает современному роману».

[ИФЛ]

ЛАРОШФУКО (La Rochefoucauld) **Франсуа де, герцог** 15.09.1613, Париж, Франция — 17.03.1680, Париж, Франция) — французский писатель, государственный деятель, герцог. Родился в Париже, в семье аристократов, до смерти отца (1650) носил титул принц де Марсийяк. В 1629 г. он участвовал в итальянских походах французской армии, в дальнейшем служил при дворе. Ларошфуко участвовал в заговорах против кардинала Ришелье. За придворные интриги он был брошен в Бастилию, а затем отправлен в ссылку в Вертей, где провел несколько лет. После смерти Ришелье возвращен ко двору, участвовал в заговорах против кардинала Мазарини, во Фронде, был ранен. После установления Людовиком XIV режима абсолютной монархии Ларошфуко отходит от политики, погружается в придворную жизнь, обращается к словесному искусству: пишет «Портрет герцога де Ларошфуко, им самим написанный» (1659), сочиняет максимы (краткие изречения, афоризмы), которые приносят ему известность и делают законодателем интеллектуальной жизни аристократических салонов. В 1662 г. появляются «Мемуары» Ларошфуко (в Руане, под названием «Гражданские войны во Франции с августа 1649 г. до конца 1652 г.», без ведома автора, с искажениями; в том же году в Брюсселе подлинный текст; полное научное издание в 1874 г.), где описываются события, связанные с Фрондой, рисуется портрет придворного общества. А. Дюма из «Мемуаров» Ларошфуко взял эпизод с подвесками Анны Австрийской,

ставший основой сюжета «Трех мушкетеров», а в романе «Двадцать лет спустя» вывел в качестве персонажа самого Ларошфуко (под именем принца де Марсийяка, противника и соперника Арамиса).

В своих «Максимах» (впервые опубликованных в 1664 г. — 188 максим; их было 504 в последнем прижизненном издании 1678 г., при этом 79 максим из более ранних изданий были исключены) Ларошфуко в коротких фразах нарисовал портрет современника, живущего двойной жизнью: «Наши добродетели — это чаще всего искусно переряженные пороки» (этот знаменитый афоризм — «*Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés*» — появился в 4-м издании «Максим», 1675 г., как эпиграф ко всей книге).

С иронией, подчас горькой, Ларошфуко констатирует: «У нас у всех достанет сил, чтобы перенести несчастье ближнего»; «Зло, которое мы причиняем, навлекает на нас меньше ненависти и преследований, чем наши достоинства»; «Истинная любовь похожа на привидение: все о ней говорят, но мало кто ее видел»; «Все жалуются на свою память, но никто не жалуется на свой разум»; «Старики потому так любят давать хорошие советы, что уже не способны подавать дурные примеры»; «Изысканность ума сказывается в умении тонко льстить»; «Уклонение от похвалы — это просьба повторить ее»; «Добродетели теряются в своекорыстии, как реки в море».

Афоризмы Ларошфуко — один из наиболее совершенных образцов прозы французского классицизма. В конце жизни большое влияние на творчество Ларошфуко оказывала М. де Лафайет, в ее романе «Принцесса Клевская» также ощущается связь с афористичным стилем Ларошфуко. Он оказал влияние на всю последующую афористическую традицию. Посмертно, в 1731 г., были опубликованы 7 из 19 «Размышлений на разные темы» (полн. публ. всех размышлений — 1868). В различных эссе цикла («Об истинном», «О манере держать себя и о поведении», «О любви и о жизни», «О различных типах ума», «Об удалении от света» и др.) Ларошфуко выступает как философ-моралист и как хранитель светского уклада жизни и мировоззрения «порядочного человека».

Писатель был хорошо известен в России, первые переводы появились в XVIII в. Особенно значим для истории русско-французского культурного диалога издание, осуществленное Л. Н. Толстым: «Избранные мысли Лабрюйера, с прибавлением избранных афоризмов и максим Ларошфуко, Вовенарга и Монтескье. Перевод с франц. Г. А. Русанова и Л. Н. Толстого» (М. : изд-во «Посредник», 1908).

Лермонтов и Ларошфуко. Лермонтов читал Ларошфуко в подлиннике, нередко обращался к этому автору, испытал влияние его персональной литературной модели, решая задачу создания русского психологическо-

го романа. Велись поиски прямых заимствований Лермонтова в текстах Ларошфуко. Б. В. Нейман указал на связь строчки «Я не могу любовь определить...» из 12-ой строфы обширного стихотворения Лермонтова «1831-го июня 11 дня» с максимой №68 из «Максим» Ларошфуко: «Трудно дать определение любви...». Но представляется, что это чисто внешнее совпадение. Достаточно продолжить текст афоризма Ларошфуко: «Трудно дать определение любви; о ней можно лишь сказать, что для души — это жажда властвовать, для ума — внутреннее сродство, а для тела — скрытое и утонченное желание обладать, после многих околичностей, тем, что любишь»; и точно так же продолжить стихотворение Лермонтова: «Я не могу любовь определить, / Но это страсть сильнейшая! — любить / Необходимо мне; и я любил / Всем напряжением душевных сил» — чтобы увидеть, что у русского поэта речь идет о совершенно другом. Любовь для него не потому трудно определить, что, как у Ларошфуко, за этим возвышенным словом скрывается низменная жажда власти, а потому, что это чувство захватывает все человеческое естество поэта, его переживание включает все душевные силы и отключает понимающую способность разума. Более убедительным было установление Б. В. Нейманом связи между афоризмами Ларошфуко и содержащимся в «Герое нашего времени» размышления Печорина о любви как «жажде власти». В последующем связь прозы Лермонтова со стилем Ларошфуко была подтверждена Т. Т. Уразевой. Она вполне естественна и определяется задачей поиска форм психологизма русского романа, что вызывает потребность обратиться к психологической прозе, достигшей расцвета во Франции уже в XVII в. Можно усмотреть также переключку Лермонтова с афоризмами Ларошфуко (не в форме, словах, а в мироощущении и оттенках стилистики) в программном стихотворении Лермонтова «Дума» (1838), обычно сопоставляемом только с поэзией декабристов, с «Думами» К. Рыльева, но имеющим в поэтическом тезаурусе Лермонтова опору на мировую традицию. Принципиальное различие классицистического взгляда Ларошфуко и реалистического взгляда Лермонтова в том, что скепсис Ларошфуко распространяется на оценку человека вообще, вне времени, в то время как Лермонтов в «Думе» говорит о своем поколении, не перенося мрачного скепсиса на все времена и народы, на человеческую природу.

Соч.: Œuvres : Т. 1–3, album. Р., 1868–1883; в рус. пер. — Размышления, или Моральные изречения и максимы. М., 1959; Мемуары. Максимы. Л., 1971; Максимы. М., 2004; Максимы и размышления. Мемуары. М., 2007.

Лит.: Разумовская М. В. Ларошфуко, автор «Максим». Л., 1971; Виппер Ю. Б. Проза 60–70-х годов XVII в. // История всемирной литературы : в 9 т. Т. 4. М., 1987; Нейман Б. В. Философские интересы Лермонтова // Вопросы русской литературы. М., 1968. С. 74–92; Уразева Т. Т. О роли французской аналитической традиции в становлении русского психологического романа (Лермонтов и Ларош-

фуко) // Проблемы литературных жанров: Материалы VI респ. конф. Томск, 1990. С. 73–83; Фомин С. М. Ларошфуко // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Magne E. Le vrai visage de la Rochefoucauld. P., 1923; Moore W. G. La Rochefoucauld: his mind and art. L., 1969.

[ИФЛ] [НРЭ][Лермонтов]

ЛАФАЙЕТ (La Fayette) **Мари Мадлен де** (урожденная Пиош де ла Вернь; 18.03.1634, Париж, Франция — 25.05.1693, Париж, Франция) — происходила из знатного рода, была заметной фигурой в аристократических салонах, испытала большое влияние Ф. де Ларошфуко. Среди произведений, написанных Лафайет, особое место не только в ее творчестве, но и во всей литературе классицизма занимает роман «Принцесса Клевская» («La Princesse de Clève», 1678). Классицизм отрицал право прозы называться литературой. Поэтому проза классицизма существовала в несобственно художественных формах — публицистическая (Паскаль), проповедническая (Боссюэ), моральная (Лабрюйер), эпистолярная (Севинье), афористическая (Ларошфуко) и т. д. «Принцесса Клевская» (а также «Принцесса Монпансье», 1662; «Заида», 1670–1671) — одно из редчайших исключений в классицистической литературе, произведение собственно романного жанра. Написан он в соответствии с правилами классицизма ясным, отточенным языком, сжато, без лишних сюжетных линий, гармонично по композиции. Это история о несчастной любви замужней женщины — принцессы Клевской к молодому дворянину Немуру, которой героиня не может предаться, строго соблюдая верность мужу, но и после его смерти нереализованная под грузом сомнений в постоянстве Немура и в том, может ли вообще брак быть построенным на любви. Действие романа соотнесено с исторической эпохой — XVI в., среди персонажей есть исторические лица, например Мария Стюарт, живущая при французском дворе. Но исторический колорит пока отсутствует. Главное внимание писательницы сосредоточено на внутренней жизни героини. Лафайет вместе с Расином справедливо признаются основоположниками психологизма во французской литературе. Считается также, что роман «Принцесса Клевская» положил начало т. н. женскому роману в литературе Франции.

Соч.: Romans et nouvelles. P., 1970; Œuvres complètes. P., 1990; La princesse de Clèves. P., 1998; в рус. пер. — Принцесса Клевская. М., 1959; Принцесса Клевская. М., 2003; Сочинения. М., 2007 (Лит. памятники).

Лит.: Стендаль. Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» // Стендаль. Собр. соч. : в 15 т. М., 1959. Т. 7; Забабурова Н. В. Творчество Мари де Лафайет. Ростов-н/Д, 1985; Бондарев А. П. Стендаль и «Принцесса Клевская» // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. М., 1986; Бондарев А. П. Поэтика французского романа XVII века. М., 2010; Niderst A. La Princesse de Clèves. Le roman

paradoxal. P., 1973; Malandain P. Madame de Lafayette. La Princesse de Clèves. P., 1985; Duchêne R. M-me de La Fayette, la romancière aux cent bras. P., 1988.

[ИФЛ]

ЛАФАТЕР (Lavater) **Иоганн Каспар** (15.11.1741, Цюрих, Швейцария — 2.01.1801, Цюрих, Швейцария) — швейцарский священник, создатель физиогномики, позволяющей по внешним чертам человека проникнуть в тайну его характера. Это его учение, далекое от науки, повлияло на литературный процесс в Европе XVIII–XIX вв.

Лафатер родился в Цюрихе, там же изучал теологию. Поездка по Германии расширила его кругозор, у него проявилась тяга к поэзии, по возвращении на родину в 1764 г. он издал поэтический сборник «Швейцарские песни». С 1768 г. началось его служение в цюрихской церкви, он до самой смерти пребывал в сане ее пастора, читал проповеди, опубликовал многочисленные богословские труды. Но параллельно он занимался изучением открывшейся ему закономерности — координации между внешностью человека и его внутренним содержанием. Эту область знания Лафатер называл физиогномикой, в 1775–1778 гг. был опубликован труд «Физиогномические фрагменты, способствующие познанию людей и любви к людям». Согласно Лафатеру, все тело человека отражает его душу, но в наибольшей степени это соответствие проявляется в голове (впоследствии эта идея развила в учение австрийского врача Ф. Й. Галля, которое получило название френология), а еще больше отражается в лице. Верхняя треть лица, как считал Лафатер, отображает интеллектуальную сферу человека, нижняя треть — его животную сущность, средняя часть, прежде всего глаза, — отражает сферу морали и чувств. Другая существенная идея Лафатера — различие черт лица в неподвижном состоянии и в движении (не реализованная им в конкретных примерах физиогномического анализа, которые, как правило, основываются на портретах, скульптурах). Для Лафатера Сократ демонстрирует победу интеллекта и воли над ярко проявленной в его облике животной сущностью, а заключение о поэтическом даре Гёте, своего современника, Лафатер делает по наличию большого носа (средняя зона лица, проявляющая развитость чувств, что лежит в основе лирики).

Учение Лафатера сыграло заметную роль в творчестве Лермонтова. Он увлекся этим учением, достоверно известно, что Лермонтов читал Лафатера: в феврале 1841 г. он раздобыл и купил книгу Лафатера, о чем сообщил А. И. Бибикову. Но это не значит, что он только в последние месяцы жизни познакомился с идеями Лафатера. Его имя упоминается в драме Л. «Станный человек», относимой к 1831 г. («Вы, конечно, не ученик Лафатера?»). В незаконченном романе «Княгиня Лиговская», писавшемся в 1836–1837 гг., Лермонтов характеризует своего героя — 23-летнего

Григория Александровича Печорина — следующим образом: «Лицо его смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера и его последователей: они прочли бы на нем глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности... толпа же говорила, что в его улыбке, в его странно блестящих глазах есть что-то...». Печорин, перейдя в роман «Герой нашего времени», в описании внешности сохраняет связь с лафатеровской физиогномикой, но особенно интересно, что Лермонтов ищет в портрете своего героя зафиксированные противоречия (светлый цвет волос Печорина контрастировал с черным цветом усов и бровей) и, в отличие от Лафатера, действительно сопоставляет лицо в статике с его динамическими изменениями (незаметные морщины благородного лба, которые, по предположению рассказчика, должны были явственно обозначаться в минуты гнева или душевного беспокойства), такое же сопоставление статики и динамики представлено в описании глаз Печорина, которому Лермонтов уделяет целый абзац. Памятуя об оценке Лафатера носа Гёте, можно предположить, что сниженная черта «оригинальной физиономии» Печорина, допущенная Лермонтовым, — немного вздернутый нос (курносый — короткий нос) — намекает на отсутствие у Печорина поэтического дара.

Канадский ученый Э. Гейер предложил видеть влияние Лафатера (как и Ф. Й. Галля) также и в рисунках Лермонтова — своего рода, по мнению исследователя, «физиогномических набросках», которые совпадают с портретами персонажей в «Вадиме», «Княгине Лиговской», «Герое нашего времени», где выявляется соответствие внешнего и внутреннего в рисуемых Лермонтовым образах.

Физиогномика Лафатера, нередко вызывавшая насмешки как ненаучная гипотеза, стала для Лермонтова поводом к более тщательному наблюдению за внешностью окружающих его людей, а в творчестве — инструментом психологизации описания героев, одним из средств, усиливающих психологизм его прозы.

Соч.: Lavater J. C. Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe : Bd. 1–4. Leipzig, 1775–1778.

Лит.: Лермонтов М. Ю. Сочинения : в 6 т. М.–Л., 1954–1957; Основин В. В. О некоторых особенностях психологического анализа в драмах Л. Н. Толстого и М. Ю. Лермонтова // Уч. зап. Горьковского пед. ин-та. 1967. Вып. 77. С. 10–15; Caffisch-Schnetzler U. «Wegzuleuchten die Nacht menschlicher Lehren, die Gottes Wahrheit umwölkt» — Johann Caspar Lavaters literarische Suche nach dem Göttlichen im Menschen, dargestellt an den Wurzeln der Zürcher Aufklärung // Bodmer und Breitingen im Netzwerk der europäischen Aufklärung / A. Lütteken, B. Mahlmann-Bauer (Hrsg.). Göttingen, 2009. S. 497–533; Heier E. Lavater's System of physiognomy as a mode of characterization in Lermontov's prose // Arcadia. 1971. Bd. 6, H. 3. S. 267–283.

[Лермонтов]

ЛАФОНТЕН (La Fontaine) **Жан де** (8.07.1621, Шато-Тьерри, Франция — 13.04.1695, Париж, Франция) — один из наиболее значительных представителей классицизма. Он родился в аристократической семье, но получил образование в сельской школе, так как его отец служил смотрителем вод и лесов. Ему предназначалась духовная стезя, но юноша больше увлекался прециозными романами, поэтому отдал предпочтение юрисдикции, освобождавшей его от богословия. В 1657 г. он поселился в Париже, где в салонах встречался с Корнелем и Мольером, Расином и Буало. Влияние прециозной литературы сказалось в произведении Лафонтена, с которого начинается его известность как поэта, — поэме «Сон в Во» («Le Songe de Vaux», 1658–1662). Его заступничество за опального министра финансов Фуке вызвало гнев Людовика XIV, и Лафонтен был вынужден отправиться в Лимож, однако ссылка обернулась покровительством герцогини Бульонской. Для ее салона он начинает писать стихотворные сказки, полные фrivольности и фантазий («Сказки и новеллы в стихах» — «Contes et nouvelles en vers», 1665–1685). Их сюжеты заимствовались из античной литературы (Петроний, Апулей), но вдохновляли его и ренессансные источники (Боккаччо, Рабле).

Наибольший след в литературе оставили басни Лафонтена. Взяв за образец басни Эзопа, Лафонтен преобразовал этот жанр в духе классицизма («Басни Эзопа, переложенные в стихи Лафонтеном» — «Fables d'Esop, mise en vers par M. de La Fontaine», 12 книг, 1668–1684). В баснях Лафонтен преодолел черты басни как «низкого» жанра, придал им философский характер («Желудь и Тыква», «Павлин, жалующийся Юноне»), создал картину современного высшего общества («Мор зверей», «Крыса и Слон»), портреты человеческих характеров и страстей («Кот и Старая Крыса», «Дуб и Тростник»). Язык басен классически отточен, подчинен принципу ясности. Каждая басня построена как драма с экспозицией, завязкой, кульминацией, развязкой. Басням Лафонтена присущи тенденции демократизма и народности, которые были развиты в русских баснях И. А. Крылова, обращавшегося к сюжетам Лафонтена.

Соч.: *Euvres completes* : V. 1–2. P., 1978–1979 (Bibl. de la Pléiade); *Fables*. P., 1998; в рус. пер. — Басни. СПб., 1901; Любовь Психеи и Купидона. М.–Л., 1964; Басни. М., 2005.

Лит.: Томашевский Б. В. Пушкин и Лафонтен // Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960; Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. М., 1990; Кирнозе З. И. Страницы французской классики. М., 1992; Taine H. La Fontaine et ses fables. P., 1875; Bailly A. La Fontaine. P., 1946; Duchêne R. La Fontaine. P., 1990.

[ИФЛ]

ЛАШОССЕ (La Chaussée) **Пьер Клод Нивель де** (14.02.1692, Париж, Франция — 14.03.1754, Париж, Франция) — французский драма-

тург. Родился в Париже. Дебютировал в литературе поэмой «Послания Клио г-ну Б.» («Épîtres de Cléo à M. de B...», 1731) и сразу оказался в центре одного из литературных диспутов того времени, выступив в защиту стихотворной формы поэзии против нападков А. Удара де Ламотта и его приверженцев в продолжавшемся уже не одно десятилетие эстетическом споре «о древних и новых авторах». В дальнейшем также нередко бросал вызов принятому мнению, внешне на стороне консерваторов, но по существу — на стороне новаторов. Так было в 1733 г., когда он представил публике свою первую пьесу «Ложная антипатия» («La Fausse Antipathie»). Хотя она была в стихах, в ней соблюдались правила классицизма, уже в ней проявились черты жанра, созданного Лашоссе — «слезной комедии» («comédie larmoyante»), разновидности мещанской драмы. В прологе к комедии происходит спор между Здравым Смыслом и Весельем, в котором, по предложению Гения Французской Комедии принимают участие Буржуа, Грациозная дама, Критик и другие аллегорические фигуры, среди которых есть и Благоразумный человек, утверждающий, что в современную эпоху не нужно утрировать характеры, достаточно тех слабостей, которые каждый из них имеет. Так теоретически Лашоссе обосновывает отход от концепции характера у Мольера и других авторов классицистической комедии и намечает переход к буржуазной драме эпохи Просвещения (хотя у Лашоссе действуют не буржуа, а аристократы, пьесы написаны александрийским стихом и т. д.).

Слава пришла к Лашоссе после постановки другой «слезной комедии» — «Модный предрассудок» («Le Préjugé à la mode», 1735). Он становится членом Французской академии (1736), где занял кресло №17 после А. Портая (1675–1736) — первого президента Парижского парламента, которому Лашоссе в соответствии с традицией посвятил свою речь при вступлении в академию. Судья А. Портая ничем особенно не прославился в литературе, но пребывал в академии 12 лет среди писателей, будучи отмеченным за свое красноречие и литературный вкус, что и подчеркнул Лашоссе наряду с благородством и умом своего предшественника.

Последующие пьесы Лашоссе утрачивают остатки юмора, на первый план выходит чувствительность. Пьеса «Меланида» (1741) вызвала всеобщий восторг публики, критики жаловались на то, что им не к чему придраться. Она обычно считается первой «слезной комедией». До и после нее Лашоссе обращался к разработанному Мольером популярному жанру «комедий-уроков», содержащих дидактические наставления и вместе с тем занимающие внимание зрителя искусной комедийной интригой: «Школа друзей» («L'Ecole des amis», 1737), «Школа матерей» («L'Ecole des mères», 1744), «Школа молодости» («L'École de la jeunesse», 1749). Они также вносили определенный вклад в развитие жанра «слезной комедии».

Пьеса «Гувернантка» («La Gouvernante», 1747) стала вершиной этого жанра, одной из самых трогательных пьес репертуара, утрачивая связь с комедией и приближаясь к мелодраме. В пьесе рассказывается о разорении в результате проигранного процесса графской четы Дарфлер, граф, ушедший в армию, убит, а графиня идет в гувернантки в дом баронессы, где оказывается воспитательницей собственной дочери, отданной ею в юности в монастырь. В итоге развития весьма запутанного сюжета все оказываются счастливы и богаты, что и позволяет отнести пьесу к комедийному жанру.

Через сходно построенную пьесу Лашоссе «Памела» («Paméla», 1743) французы познакомились с одноименным романом С. Ричардсона, инсценировкой которого она была, что оказало немалое влияние на французскую литературу, становление сентиментализма (Ж. Ж. Руссо и др.). Лашоссе работал также в жанре трагедии («Максимилиан», иначе «Максимьен», «Maximien», 1738) и других жанрах, писал стихотворные сказки («Contes en vers»).

Драматургию Лашоссе высоко оценивали в Германии (Лессинг) и других странах. Есть работы об использовании мотивов Лашоссе в «Метели» А. С. Пушкина. Финальные сцены из «Гувернантки» были великолепно переведены стихами Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Соч.: Œuvres complètes. P., 1762; Œuvres choisies : V. 1–2. P., 1810; Contes et poésies. P., 1880; в рус. пер. — Гувернантка (фрагм.) // Мокульский С. История западноевропейского театра. М.–Л., 1955. Т. 2.

Лит.: Вольперт Л. И. Пушкин и Лашоссе (о сюжетном мотиве «Метели») // Временник Пушкинской комиссии: 1975. Л., 1979; Lanson G. Nivelles de La Chaussée et la comédie larmoyante. 2 éd. P., 1903.

[ИФЛ]/[НРЭ]

ЛЕБРЕН (Lebrun) Понс Дени Экушар (прозванный Лебрэн-Пиндар; 11.08.1729, Париж, Франция — 31.08.1807, Париж, Франция) — французский поэт-классицист, последователь Малерба и Ж.-Б. Руссо, автор од («Ода Бюффону», «Ода Вольтеру», «Республиканские оды французскому народу», «Национальная ода» и др.), элегий, эпиграмм. Сторонник Великой Французской революции. В России его хорошо знали (начиная с Радищева), переводили (Батюшков, Вяземский и др.). Пушкин высоко ценил Лебрена — «возвышенного галла, цитировал его стихи.

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

[Пушкин]

ЛЕВ ТОЛСТОЙ О ПРЕССЕ И «ДЕЛЕ ДРЕЙФУСА» — высказывания русского писателя Льва Николаевича Толстого (1828–1910) о разоблачении (с участием прессы) сфабрикованного против офицера французско-

го генерального штаба, еврея Альфреда Дрейфуса дела о его якобы шпионаже в пользу Германской империи. Л. Н. Толстой в ставшей знаменитой статье «О Шекспире и о драме» (1903) в поисках объяснения феномена мирового признания Шекспира, в котором он сам не видел особой художественной ценности, обратился к недавнему примеру — «делу Дрейфуса», начавшемуся в 1894 г. (к моменту появления статьи Толстого еще не законченному: Дрейфус был полностью оправдан в 1906 г.). Он справедливо заметил, что этому делу широкую известность придала пресса.

Действительно, значимость дела, сначала во французском, а затем и в мировом масштабе, возникла после того, как Эмиль Золя опубликовал в газете «Орор» 13 января 1898 г. большую статью «Я обвиняю!», в которой бросил обвинения 10 представителям власти и двум правительственным учреждениям в несправедливом преследовании капитана Дрейфуса, обвиненного в государственной измене без достаточных на то доказательств.

Толстой писал: «При развитии прессы сделалось то, что как скоро какое-нибудь явление, вследствие случайных обстоятельств, получает хотя сколько-нибудь выдающееся против других значение, так органы прессы тотчас же заявляют об этом значении. Как скоро же пресса выдвинула значение явления, публика обращает на него еще больше внимания. Внимание публики побуждает прессу внимательнее и подробнее рассматривать явление. Интерес публики еще увеличивается, и органы прессы, конкурируя между собой, отвечают требованиям публики.

Публика еще больше интересуется; пресса приписывает еще больше значения. Так что важность события, как снежный ком, вырастая все больше и больше, получает совершенно несвойственную своему значению оценку, и эта-то преувеличенная, часто до безумия, оценка удерживается до тех пор, пока мировоззрение руководителей прессы и публики остается то же самое. Примеров такого несоответствующего содержанию значения, которое в наше время, вследствие взаимодействия прессы и публики, придется самым ничтожным явлениям, бесчисленное количество.

Поразительным примером такого взаимодействия публики и прессы было недавно охватившее весь мир возбуждение делом Дрейфуса. Явилось подозрение, что какой-то капитан французского штаба виновен в измене. Потому ли, что капитан был еврей, или по особенным внутренним несогласиям партий во французском обществе, событию этому, подобные которым повторяются беспрестанно, не обращая ничьего внимания и не могущим быть интересными не только всему миру, по даже французским военным, был придан прессой несколько выдающийся интерес. Публика обратила на него внимание. Органы прессы, соревнуясь между собой, ста-

ли описывать, разбирать, обсуждать событие, публика стала еще больше интересоваться, пресса отвечала требованиям публики, и снежный ком стал расти, расти и вырос на наших глазах такой, что не было семьи, где бы не спорили об l'affaire. Так что карикатура Карандаша, изображавшая сперва мирную семью, решившую не говорить больше о Дрейфусе, и потом эту же семью в виде озлобленных фурий, дерущихся между собою, совершенно верно изображала отношение почти всего читающего мира к вопросу о Дрейфусе. Люди чуждой национальности, ни с какой стороны не могущие интересоваться вопросом, изменил ли французский офицер, или не изменил, люди, кроме того, ничего не могущие знать о ходе дела, все разделились за и против Дрейфуса, и как только сходились, так говорили и спорили про Дрейфуса, одни уверенно утверждая, другие уверенно отрицая его виновность.

И 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. Такие наваждения бывают во всех областях, но они особенно заметны в области литературной, так как, естественно, печать сильнее всего занимается делами печати, и особенно сильны в наше время, когда печать получила такое неестественное развитие. Постоянно бывает то, что люди вдруг начинают преувеличенно восхвалять какие-нибудь самые ничтожные сочинения и потом вдруг, если сочинения эти не соответствуют царствующему мировоззрению, вдруг становятся совершенно равнодушны к ним и забывают и самые сочинения, и свое прежнее отношение к ним».

Мысль русского писателя о том, что этот пример подходит для объяснения по аналогии возникновения славы Шекспира, не убедительна. Она имеет значение в другом: Толстой заметил процесс становления прессы, журналистики как нового феномена в жизни современного общества. Средства массовой информации (во времена Толстого это только пресса, в наши дни — еще и телевидение, радио, Интернет, сотовая связь и др.) позволяют в определенном смысле управлять не только сознанием, настроениями массы, но и непосредственно влиять на принятие решений правительствами, парламентами, судами, что и позволило их назвать «четвертой властью».

Лит: Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 258–314.

[СФЛ]

ЛЕКЛЕЗИО (Le Clézio) **Жан Мари Гюстав** (род. 13.04.1940, Ницца, Франция) — французский писатель. Родился в семье врача, в Ницце,

где получил филологическое образование в университете (учился также и в Мексике, где в 1977 г. защитил диссертацию по культуре этой страны), преподавал в США. В 1967 г. был призван в армию, служил в Таиланде, но вступил в конфликт с властями и был переведен в Мексику. Литературные склонности обнаружились очень рано, в 7–8 лет, были связаны преимущественно с поэзией. Посещение экзотических для француза стран — Мексики, Нигерии, Панамы, Таиланда, Японии — повлияло на его картину мира, в которой приключения, фантастика, сюр-реалистические сдвиги сознания сочетаются с обыденностью, нищетой, и везде герой ищет себя. Из писателей, как признает сам Леклезю, на него особенно повлияли Д. Джойс и Р. Л. Стивенсон.

Книга «Протокол» (1963) принесла ему известность и престижную премию Ренодо. Последующие произведения — сборник «Лихорадка» (1965); романы «Потоп» (1966); «Терра Амата» (1967); «Книга бегств» (1969) — позволили говорить о связи Леклезю с французским «новым романом» (А. Роб-Грийе, Н. Саррот, М. Бютор, Ж. Перек и др.). Каждое произведение Леклезю привлекало внимание французского читателя, в том числе «Война» (1970), «Гиганты» (1973), «Путешествия на другую сторону» (1975). Соединение веяний «нового романа» с абсурдистской фантастикой т. н. новой волны (или метафизической фантастикой, по определению Т. В. Балашовой) стало отличительной чертой Леклезю. Так, в романе «Гиганты» рисуется фантастический торговый комплекс Гиперболис, воплощенный «вещизм» «новоромантистов», где общество потребления утратило остатки разума. Леклезю не признавал своей связи с «новым романом», хотя критики, исследователи показали глубокое воздействие этого явления французской прозы на писателя. Следование традициям «нового романа», но уже с некоторой иронией, обнаруживается в творчестве Леклезю более позднего периода. В известном романе «Пустыня» (1980, премия Поля Морана) он остается связанным с ново-романистами лишь отдельными приемами. Героиня этого романа юная марокканка Лалла попадает в Марсель, где узнает и бедность и богатство, но возвращается на родину, понимая, что пустыня не Сахара, а «цивилизованный мир», в котором нет души. Здесь с особой ясностью обнаруживается, что Леклезю в центр своих произведений ставит (как и ставил раньше, начиная с «Протокола») экзистенциальные вопросы, что его больше сближает с экзистенциализмом, который именно в этом аспекте критиковался писателями «нового романа». В романах «Поиски клада» (1985) Леклезю продолжил изучение экзистенциальных проблем, его герой Алексис (выросший на острове Св. Маврикия, подобно предкам матери Леклезю) в поисках клада, обретает его совсем не в золоте, а в свободе и согласии с собой.

Во Франции творчество Леклезьо ценится очень высоко. В 1994 г. журнал «Lige» провел опрос «Кого вы считаете величайшим живым писателем, пишущим на французском языке», по итогам Леклезьо занял 1 место (за него проголосовали 13% опрошенных). Последующие его романы — «Золотая рыбка» (1997), «Революции» (2003), «Урания» (2005) и др. — не разочаровали читателей. В 2008 г. Леклезьо был удостоен Нобелевской премии по литературе за «новизну, поэтические искания и чувственность, а также за поиски гуманности за пределами нынешней цивилизации».

Соч.: Le Procès-verbal. P., 1963; La Fièvre. P., 1965; Le Déluge. P., 1966; Terra Amata. P., 1967; Le Livre des fuites P., 1969; La Guerre. P., 1970; Les Géants, P., 1973; Voyages de l'autre côté. P., 1975; Désert. P., 1980; Étoile errante P., 1992; La Quarantaine. P., 1995; La Fête chantée: essais. P., 1997; Poisson d'or. P., 1997; Révolutions. P., 2003; Ourania. P., 2005; Ritournelle de la faim. P., 2008 в рус. пер. — Пустыня. М., 1984; Путешествия по ту сторону. М., 1993; Диего и Фрида. М., 2003; Золотая рыбка. М., 2003; Небесные жители: сборник новелл. М., 2005; Праздник заклятий. М., 2009; Блуждающая звезда. М., 2010;

Лит.: Балашова Т. В. Жан-Мари-Гюстав Леклезьо // Французская литература 1945–1990. М., 1995; Lhoste P. Conversations avec J. M. G. Le Clézio. P., 1971.

[НРЭ]

ЛЕКОНТ ДЕ ЛИЛЬ (Leconte de Lisle) **Шарль** (22.10.1818, Сен-Поль, Франция — 17.07.1894, Лувесьен, Франция) — французский поэт, возглавивший группы «Парнас». Сын фельдшера наполеоновской армии и креолки, он родился на о. Бурбон в Индийском океане. Во Франции получил юридическое образование. В 1840-е годы Леконт де Лиль увлекся социально-утопическим учением Фурье, участвовал в Февральской революции 1848 г., отстаивал отмену рабства во французских колониях, за что был осужден семьей. Разочарование в социальном утопизме приводит его в ряды сторонников «чистого искусства». Парнасцы считали манифестом своей группы предисловие Леконта де Лилия к его поэтическому сборнику «Античные стихотворения» («Poèmes antiques», 1852), где он романтической субъективности и динамизму противопоставил безличность творчества и культ статичной красоты. «Реализовать Красоту» — вот предназначение искусства. Искусство только Красоту имеет в качестве своего предмета и не зависит от Истины, Пользы и Морали. Красота заключается в совершенной, изысканной, гармоничной форме, подобной мраморным античным статуям, которая делает художественное произведение содержательным. При этом, в духе позитивизма, Леконт де Лиль призывает описывать, а не обобщать, опираться не на фантазию и произвольные абстрактные схемы, а на интеллект и точность, которую демонстрирует современная наука. Поэтическое мастерство становится главной целью поэта.

В стихотворениях сборника «Античные стихотворения», реализовавшего эту программу, используются античные мифы, описываются античные статуи. Общая идея такова: в античности, а не в пошлой современности, можно увидеть прообраз будущего.

Столь очевидный возврат к классицизму смягчается в сборнике «Варварские стихотворения» («Poèmes barbares», 1862), где Леконт де Лиль возрождает романтические традиции поэзии Гюго, Виньи, Сент-Бева, к скульптурности, пластичности, материальной осязаемости форм добавляется живописность и некоторая динамичность. В стихотворении «Слоны» поэт описывает огромных животных, которые медленно «бредут среди песков к своей стране родной». Красный песок, синий водоем, золотая чешуя змеи своей живописностью окаймляют мерное движение слонов. Но слоны проходят — «и вновь недвижно все кругом», воцаряется столь дорогая парнасцам статичность.

Леконт де Лиль был провозглашен «королем поэтов». После его смерти этот титул унаследовал Поль Верлен, начинавший как парнасец.

Отголоски парнасской теории «искусства для искусства», культа статической красоты, примата вещей над идеями обнаруживаются в ряде произведений крупнейшего поэта второй половины XIX в. Шарля Бодлера.

[ИФЛ]

ЛЕМОНЬЕ (Lemonnier) **Камиль** (24.03.1844, Иксель, Бельгия — 13.07.1913, Иксель, Бельгия) — бельгийский писатель (писал на французском языке), искусствовед, наиболее значительный представитель натурализма в литературе Бельгии. Учился в Брюссельском университете. Лемонье написал ряд романов, наиболее известные из которых — «Самец» (1881), «Кровопийца» (1886, в рус. пер. — «Завод»), «Конец буржуа» (1892), а также пьесы, новеллы, критические статьи. Испытал большое влияние Ш. Де Костера. В статьях (в частности, в работе «Курбе и его творчество», 1879) утверждает принципы натурализма, воплощая их в романах в манере, близкой Э. Золя. В отдельных произведениях Лемонье обращается к социальному анализу, сближаясь с реализмом («Кровопийца»), но встречаются в его творчестве и символистские тенденции («Жрицы любви», 1892; «Адам и Ева», 1899; «В прохладной чаще леса», 1900). Члены объединения «Молодая Бельгия», по преимуществу символисты, считали Лемонье своим учителем. Лемонье создал самую широкую панораму жизни всех основных слоев населения Бельгии в современную ему эпоху. Его произведения, вскрывающие язвы общества, духовную нищету и разложение дворянства и буржуазии, беспросветность положения рабочих, являются важным художественным документом своего времени.

Соч.: *L'école belge de peinture, 1830–1905*. Brux., 1966; в рус. пер. — Собр. соч. : в 4 т. М., 1910–1911; Конец буржуа. М., 1963.

Лит.: Андреев Л. Г. Сто лет бельгийской литературы. М., 1967; Landau H. Camille Lemonnier. P., 1936.

[НРЭ]

ЛЕОН (León) **Луис де** (15.08.1527 или 1528, Бельмонте, Куэнка, Кастилия — Ла-Манча, Испания — 23.08.1591, Мадригаль-де-лас-Альтас-Торрес, Авила, Кастилия и Леон, Испания) — испанский ученый-богослов, переводчик, поэт-мистик. Представитель Саламанкской школы испанских мистиков.

Родился Бельмонте (провинция Куэнка на востоке Испании) в еврейской семье, его отец был придворным адвокатом. В 1541 г. Леон поступил в школу при Саламанкском университете, затем учился в университетах Саламанки, Толедо, Алкала философии, богословию, языкам (знал латынь, древнегреческий, древнееврейский, итальянский). В 1544, продолжая учение, принял монашество в августинском монастыре св. Петра. Получил ученые степени бакалавра (в Толедо) и доктора богословия (в Саламанке). С 1561 г. преподавал в Саламанкском университете.

Как поэт, написал несколько десятков стихотворений, которые, несмотря на весьма скромный объем поэтического творчества и пренебрежение со стороны самого автора (собрал свои стихи лишь в конце жизни по просьбе друга), принесли ему славу крупнейшего испанского поэта эпохи Возрождения (опубликованы Ф. Кеведо в 1631 г. в ходе борьбы концептистов с «темным стилем» гонгоризма). Леон соединил в своем творчестве религиозное богословие, неоплатонический мистицизм и формы итальянской ренессансной лирики и античных образцов. Заметен вклад Леона в испанскую литературу и в том, что он перевел с итальянского стихи Петрарки, заложив тем самым основы испанского петраркизма. Леон перевел также «Буколики» Вергилия. Под влиянием Пиндара и Горация он, отойдя от жанра сонета (в котором традиция Петрарки постепенно вытеснялась нарождавшимся в испанской поэзии барокко), разрабатывал жанр оды.

Сам Леон придавал значение работе над богословскими и этическими трактатами «Имена Христа» (1572–1585), «Совершенная жена» (1583) и др. Как переводчик переложил на испанский библейские книгу Иова и Песнь Песней. Перевод Песни песней был признан церковными властями еретическим (на Тридентском Соборе 1543–1563 гг. католическая церковь в борьбе с Реформацией запретила любые переводы Библии на народные языки), Саламанкский университет временно закрыт, Леон арестован. Начались студенческие волнения, последствием которых был

особо жестокий приговор, по которому Леон просидел в Вальядолидской тюрьме 5 лет (1572–1576). Здесь он писал трактат-диалог «Имена Христа», стихи, в частности, стихотворение «Тюрьма», в котором благодарит Бога за то, что в тюрьме обрел возможность быть с ним наедине, не завидовать другим и не быть объектом их зависти. Во всех работах о Леоне приводится факт, свидетельствующий о его мужестве и одновременно ироничности: когда 13 декабря 1576 г. Леон, после многолетнего заключения снова взошел на кафедру Саламанкского университета, его первыми словами были: «В прошлый раз мы остановились...» — эта фраза прославила поэта едва ли не больше, чем его стихи.

В Испании имя Леона почитается, в Саламанке ему установлен памятник, в 1956 г. учреждена переводческая премия имени Леона (в 1984 г. переименована в Национальную премию за лучший перевод).

Соч.: De los nombres de Cristo. Madrid, 1991; Poesía. Madrid, 1997; Poesías completas: propias, imitaciones y traducciones. Madrid, 2001; в рус. пер. — [Стихи] // Жемчужины испанской лирики. М., 1985; [Стихи] // Поэзия испанского Возрождения. М., 1990; Посвящение к I книге «Имен Христа», главы «Об именах в общем», «Отрасль», «Лик Господень», «Путь», «Пастырь» / пер. Т. Парфеновой // Парфенова Т. Н. Творчество Луиса де Леона и духовная жизнь Испании XVI века : дис... канд. филол. наук. М., 2003 (приложение).

Лит.: Плавский З. И. Литература Возрождения в Испании. СПб., 1994; Парфенова Т. Н. Неоплатонизм в сочинениях испанского гуманиста XVI века Луиса де Леона // История философии и история культуры. М., 2001; Araúz de Robles S. Lope de Vega y Fray Luis de León desde el humanismo hispánico. Madrid, 1971; Vossler K. Fray Luis de León. Madrid, 1960; Durán M. Luis de León. New York, 1971; Alcántara Mejía R. La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de fray Luis de León. Salamanca; México, 2002.

[НРЭ]

ЛЕОПАРДИ (Leopardi) **Джакомо** (29.06.1798 Реканати, Италия — 14.06.1837, Неаполь, Италия) — итальянский поэт, представитель романтизма. Родился в Реканати (регион Марке, восточное побережье Италии) в аристократической семье, был болезненным ребенком, рано пристрастился к чтению, самостоятельно изучил несколько языков (греческий, латынь, иврит, французский, английский), что открыло ему мир литературы разных народов и эпох (в 13 лет под влиянием античных авторов написал трагедию «Помпей в Египте», перевел с древнегреческого поэму «Война лягушек и мышей», фрагменты «Одиссеи» Гомера, с латинского — фрагменты «Энеиды» Вергилия). В 1822 г., порвав с деспотичным отцом, покинул родовое гнездо, но реализовать себя на службе не получилось, хотя Леопарди посетил в поисках работы самые разные итальянские города. Прожив короткую жизнь, он умер на загородной

вилле в Неаполе. Со временем итальянцы увидели в Леопарди одного из самых значительных своих поэтов и моралистов.

Поэтическое наследие Леопарди невелико, его стихи были опубликованы в 1831 г. в сборнике «Песни», они пронизаны характерной для романтизма «мировой скорбью», что приводит его к философской лирике, хотя ему не чужды мотивы гражданственности. Поэт, разочарованный в идее прогресса, выдвинул свою альтернативную идею — *infelicità*, универсальное зло, источник вечных страданий, отсюда его богоборчество, доходящее до отрицания бога, культ свободы человека, культ воображения, позволяющего человеку достигнуть этой свободы. Отсюда и его тяга к античности, противостоящей современной обыденности разобщенной Италии, что обнаруживается не только в образной системе Леопарди, но и в поэтической форме, не порывающей резко с классицизмом, который опирался на античные образцы. Леопарди обращался даже к сатире, написал поэму в октавах «Паралипомены Войны лягушек и мышей» (опубл. в 1842 г., паралипомены — греч. добавления к прежним сочинениям), в которой в сатирическом виде изображена современная ему итальянская жизнь.

Высоко ценится и проза Леопарди — его «Переписка» (1814–37) и «Моральные сочинения» (ок. 1824; опубл. в 1827 г.), «Мысли» (опубл. посмертно в 1845 г.), «Дневник размышлений» (многочисленные бессистемные заметки, составившие большой том, опубл. в 1900 г.).

На русский язык стихи Леопарди переводила А. А. Ахматова.

Соч.: Tutti le opera : v. 1–5. Milano, 1937–1949; в рус. пер. — Лирика. М., 1967; Этика и эстетика. М., 1978; Избранные произведения. М., 1989; Нравственные очерки; Дневник размышлений; Мысли. М., 2000; Поэмы. М., 2001.

Лит.: Полуяхтова И. К. Жизнь и творчество Джакомо Леопарди. М., 2003; Jonard N. Giacomo Leopardi: essai de biographie intellectuelle. P., 1977; Bellucci N. G. Leopardi e i contemporanei: testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta. Firenze, 1996; Maglione A. Lectura leopardiana. Venezia, 2003; Negri A. Lent genêt: essai sur l'ontologie de Giacomo Leopardi. P., 2006.

[НРЭ]

ЛЕРМОНТОВ Михаил Юрьевич (3/15.10.1814, Москва, Российская империя — 15/27.07.1841, Пятигорск, Российская империя) — великий русский поэт, прозаик, художник. Поверхностный западный читатель может усмотреть в поэмах М. Ю. Лермонтова «Мцыри» (1839) и «Демон» (8 редакций, 1829–1839) подражание «восточным поэмам» Байрона. Уже «Бородино» (1837) и «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1838) М. Ю. Лермонтова продемонстрировали его принципиальное отличие от западной традиции. Лермонтов опирается на традицию русской литературы и фольклора, соз-

дает русские характеры с подчеркиванием их самобытности, своей, русской логики чувствования и поведения. В частности, он одним из первых подчеркнул в своих персонажах обыденность героизма, не сопровождающегося обильной риторикой и спящего до поры до времени в русской душе (а это излюбленный мотив русского фольклора, проявившийся в былинах об Илье Муромце). Сам Лермонтов в 1832 г. точно обозначил суть своего отличия от великого английского романтика:

Нет, я не Байрон, я другой
Еще неведомый изгнанник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

Роман Лермонтова «Герой нашего времени» (1839–1840), при сходности его названия с романом Мюссе «Исповедь сына века», настолько оригинален, что не имеет аналогов в западной литературе ни по характерам и сюжетам, ни по композиции и языку. Это первый русский реалистический психологический роман в прозе (до него аналогичные задачи решал лишь Пушкин в «романе в стихах» «Евгений Онегин»).

[МЛ]

ЛЕСАЖ (Lesage) **Ален Рене** (8.05.1668, Сарзо, ныне департамент Морбиан, Франция — 17.11.1747, Булонь-сюр-Мер, ныне департамент Па-де-Кале, Франция) — французский писатель, представитель раннего Просвещения. Родился в провинции, в семье нотариуса. Он учился в Парижском университете, где получил философское и юридическое образование. Первая публикация Лесажа — вольный перевод 42 эротических писем греческого писателя Аристенета (ок. V в.) под названием «Галантные письма Аристенета» (1695).

Большое воздействие оказало на Лесажа искусство Испании, особенно театр Лопе де Вега и Кальдерона. Сначала он переводит испанских драматургов для театра Комеди Франсез (сб. «Испанский театр», 1700), а затем и сам обращается к театру, следуя традициям Скаррона и Мольера («Криспен, соперник своего господина», 1707). Его лучшая комедия — «Тюркаре» («Turcaret», 1709). Выведенный в ней образ Тюркаре — выходца из лакеев, нажившего обманом огромные деньги, ничтожества и глупца, вес которому придают его богатства, — стал нарицательным. Вокруг этой пьесы, поставленной в театре Комеди Франсез — главном театре страны, разразился настоящий скандал: откупщики и банкиры увидели в Тюркаре свой сатирический портрет. Драматургу пришлось уйти в ярмарочный театр. За 20 лет работы в нем Лесаж написал свыше сотни комических опер, пародий, пантомим («Ярмарочный театр, или Комическая опера», 10 т., 1721–37).

«Хромой бес». Особое значение имеет проза Лесажа, находившаяся у истоков просветительской литературы. В 1707 г. появляется его первый роман «Хромой бес» («Le Diable boiteux»). Начало романа напоминает плутовской роман испанского писателя XVII в. Гевары «Хромой бес». Студент Клеофас, спасаясь от погони после неудачного любовного приключения, попадает в лабораторию астролога и выпускает из склянки хромого беса Асмодея. В награду тот показывает студенту тайную жизнь Мадрида, пролетая с ним над домами, с которых он снял крыши. Этот условный прием позволяет Лесажу вывести на страницах романа целую галерею образов, рассказать множество историй, из которых становится ясно, что в мире царят деньги. Ожидание скорого наследства заставляет детей желать смерти своих родителей. В романе есть гротескный эпизод: племянник лишается рассудка от счастья, когда узнает о смерти своего состоятельного дяди. Рядом — образы талантливых людей, которые погибают в безвестности, не имея никаких средств к существованию, или продают свое вдохновение богачам.

«Жиль Блас». Вершина творчества Лесажа — роман «Похождения Жиль Бласа из Сантильяны» («Histoire de Gil Blas de Santillane», 1715–1735). Действие его снова разворачивается в Испании. Эта страна обрисована так верно, что до конца XIX в. существовал «жильбласовский вопрос»: написал ли этот роман сам писатель, никогда не бывавший в Испании, или же он перевел какой-то испанский роман, скрыв факт его существования. Анализ произведения показал не только, что автором романа был Лесаж, но и что образ Испании — лишь иносказание, прикрывающее изображение современной Лесажу Франции. Роман состоит из 4 частей, появившихся в разное время. В первых двух частях (1715) выходец из низов общества Жиль Блас проходит через низшие и средние общественные слои. В отличие от героев испанских плутовских романов Жиль Блас не может быть назван плутом, но жизненные обстоятельства толкают его на такие жизненные поступки, которые он сам осуждает. Столкновение чистого, неиспорченного «естественного человека» с порочным обществом, в котором царит погоня за золотом, — конфликт, характерный для просветительской литературы. Таким образом, 1 и 2 части «Жиль Бласа» перерастают рамки плутовского романа. Перед нами — один из первых образцов просветительского «романа развращения», который развивался параллельно просветительскому же «роману воспитания». Если «роман воспитания» говорит о формировании лучших свойств человеческой натуры («Эмиль» Руссо), то «роман развращения» подвергает уничтожающей критике цивилизацию, современное общество, губящее юные души. (Самый известный роман этого рода написал руссоист Никола Ретиф де ла Бретонн: «Совращенный поселянин, или Опасности города», 1775).

В третьей части «Жиль Бласа» (1724) Леса́ж проводит своего героя через высшие круги общества. Роман приобретает черты политической сатиры, направленной против режима Регентства. В образе герцога Лерма, других высших испанских сановников представлены новые французские правители, безнравственные, эгоистичные, жаждущие обогащения. Жиль Блас во многом начинает подражать своим хозяевам. Леса́ж показывает, что характер человека не статичен, он изменяется под воздействием действительности. В конце третьей части герой обретает покой: Жиль Блас женится и начинает вести скромную и честную жизнь.

В четвертой части (1735), написанной Леса́жем под влиянием публики, которой любился этот герой, овдовевший Жиль Блас становится помощником всемогущего министра Оливареса, под именем которого изображен правитель Франции кардинал Флери. Этот образ не лишен привлекательности, однако Леса́ж показывает свержение Оливареса в результате народного восстания. Политическая сатира превращается в политическое пророчество.

Художественный метод Леса́жа в отечественном литературоведении характеризовался как просветительский реализм, и для этого есть определенные основания.

«Жиль Блас» оказал глубокое воздействие на просветителей, причем не только во Франции (где среди поклонников романа был Д. Дидро), но и за ее пределами (например, на Г. Филдинга).

В России романы Леса́жа уже с середины XVIII в. оказывали влияние на русскую литературу, давая модели для создания сатирических произведений или для нравоописательного романа. На русский язык роман впервые переведен в 1754–1755 гг. (а вскоре появились и переводы «Хромого беса», 1763; романов, написанных Леса́жем в 1730-е годы по испанским источникам: «Саламанкский бакалавр», 1763, «История Эстебанила Гонсалеса», 1765–1766; пьесы «Криспен, соперник своего господина», 1779). В. Т. Нарезный написал роман «Российский Жильблас, или похождения князя Г. С. Чистякова» (1814). Традиции романа Леса́жа обнаруживаются и в «Иване Выжигине» (1829) Ф. В. Булгарина. И «Хромого беса», и «Жиль Бласа» хорошо знал А. С. Пушкин.

Лермонтов и Леса́ж. Сюжет с полетом беса над Мадридом был известен в изложении Леса́жа, испанский первоисточник будет открыт русским читателем много позже. Образ этого полета, вскрывающего секреты жителей города, увлек Лермонтова. В поэме «Сашка» (предположительно 1835–1836 гг.) этот образ возникает с прямой отсылкой к роману «Хромо́й бес»:

Вы знаете, для музы и поэта,
Как для хромого беса, каждый дом

Имеет вход особый; ни секрета,
Ни запрещенья нет для нас ни в чем...»

Значимо, что за этим ироническим упоминанием беса (что отмечается в связи с дегероизацией Лермонтовым собственного Демона) и столь же ироническим сравнением поэта с хромым бесом стоит вовсе не ироническая мысль о том, что поэту открыто нечто недоступное обычному человеку. Упоминание музыки должно отделить истинных поэтов от тех, кто, слагая вирши, безосновательно относит к себя к особому роду людей, которые, согласно романтической концепции мира, человека и искусства, являются истинными вождями человечества.

Лермонтоведы справедливо рассматривают поэму «Сашка» определенный этап на пути создания «Сказки для детей» (1839–1840) — незавершенной поэмы Лермонтова, которая даже и в дошедшей части может рассматриваться как одна из вершин творчества поэта. Одним из подтверждений преемственности двух произведений может служить возвращение Лермонтова к образу беса, летящего «над сонною столицей» и обнаруживающего «страшных тайн везде печальный ряд».

Парадоксальное соединение образа беса, почерпнутого в произведении Лесажа, с образом поэта, которому открыты все тайны мира, придает заимствованному материалу черты, не присутствующие в первоисточнике, совершенно самобытные.

Другие произведения Лесажа: вольный перевод из Л. Боярдо «Новый перевод Влюбленного Роланда» (1717); роман «Похождения Роберта Шевалье, прозванного Бошеном, капитана флибустьеров в Новой Франции» (1732); повесть «День Парок» (1735); сборник писем «Найденный чемодан» (1740); мемуары «Забавная смесь» (1743); и др.

Соч.: Œuvres : Т. 1–5. Р., 1878–1879; в рус. пер. — Тюркаре. М., 1955; Криппен — соперник своего господина. М., 1957; Похождения Жиль Бласа из Сантьяны : в 2 т. Л., 1958; Хромым бес. М., 1969; Похождения Жиль Бласа. М., 1990; Хромым бес. М., 2006.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М., 1946. Т. 1; Карская Т. Я. Французский ярмарочный театр. Л.–М., 1948; Бондарев А. П. У истоков полифонического романа // Французский фривольный роман. М., 1993; Луков Вл. А. История французской литературы. М., 2008; Найдич Э. Э. О тексте и датировке поэмы М. Ю. Лермонтова «Сашка» // Труды Гос. публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Т. 5 (8). Л., 1958. С. 201–208; Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции / 3-е изд., испр. и доп. Тарту, 2010; Dédéyan Ch. Lesage et Gil Blas. Т. 1–2. Р., 1965; Laufer R. Lesage ou le métier de romancier. Р., 1971.

[ИФЛ] [НРЭ] [Лермонтов]

ЛЕССИНГ (Lessing) **Готхольд Эфраим** (22.01.1729, Каменец, Саксония, ныне Германия — 15.02.1781, Брауншвейг, Нижняя Саксония, ныне

Германия) — немецкий писатель, возглавивший Просвещение в Германии, признаваемый «отцом новой немецкой литературы».

Лессинг родился в семье пастора. Образование получил в Лейпцигском (1746–1748) и Виттенбергском (1748) университетах. Уже в этот период, неудовлетворенный схоластичностью университетского образования, Лессинг начинает писать литературные произведения (комедия «Молодой ученый», 1747–1748; и др.). Затем он на 12 лет поселяется в Берлине, где живет случайными литературными, журналистскими заработками. Захваченный идеями Просвещения, находясь в поиске литературных средств их пропаганды, Лессинг выбирает классический жанр басни, позволяющий через простой бытовой случай, доступный пониманию даже малообразованного человека, говорить о главных проблемах эпохи, разоблачать немецкий карликовый абсолютизм и бюргерское филистерство. В 1759 г. он выпускает свои «Басни» (написанные прозой, как у Эзопа) и трактат «Рассуждения о басне», где он выступил как крупнейший теоретик этого жанра.

Другой сферой, позволяющей обратиться с просветительскими идеями к самой широкой аудитории, Лессинг считал драматургию. Он начал с подражания Готшеду, но мимо него не прошел опыт англичанина Джорджа Лилло (1693–1739), создателя жанра «мещанской драмы» («Лондонский купец, или История Джорджа Барнвелла», 1731; «Роковое любопытство», 1736). Лилло перенес действие из аристократической в третьесловную среду, бытовизм сочетал с дидактизмом (осуждал корыстолюбие и превозносил бережливость и порядочность). Пьесы Лилло дидактичны, наполнены персонажами с «говорящими» именами (например, Трумен — Правдивый человек), их композиция строится на параллелизме «плохих» и «хороших» героев, благоприятных и неблагоприятных ситуаций. Очевидно, определенное влияние на драматургическую концепцию Лессинга оказала и попытка одного из самых популярных в то время писателей Христиана Фюрхтеготта Геллерта (1715–1769) создать немецкую буржуазную комедию («Большая жена», 1747; и др.), а также его трактат «В защиту трогательной комедии» (1751), где Геллерт призывал использовать комедийный жанр не для разоблачения пороков, а для прославления добродетелей, воспевания внутренних моральных ценностей бюргерства, поставив в центр не порочную, а нравственную личность из бюргерской среды. Поэтому смех в таких комедиях должен изменить свою природу, вызываться не комическими ситуациями, а заблуждениями и ошибками хороших людей. Смех должен приобрести трогательный характер.

Огромную роль в создании собственной концепции драматического произведения сыграло для Лессинга знакомство с творчеством Шекспира. Это позволило ему еще в середине XVIII в., раньше других немецких дра-

матургов, вступить в полемику с классицистом И. К. Готшедом. В теоретико-эстетической форме он резко полемизирует с Готшедом в «Письмах о новейшей литературе» (1759–1765). Лессинг в ходе спора с самым авторитетным из немецких классицистов защищает драматургию Шекспира, считая, что она ближе к подлинному духу античной трагедии, чем формальные подражания классицистов.

Бросив вызов правилам Готшед, Лессинг еще до этих теоретических высказываний обращается к литературной практике, он создает первую немецкую «бюргерскую трагедию» «Мисс Сара Сампсон» (1755), заостренную против классицизма и по форме, и по содержанию. Героиня этого произведения — добродетельная девушка Сара Сампсон, соблазненная аристократом Меллефонтом. Отец Сары, предупрежденный ревнивой Марвуд, бывшей любовницей Меллефонта, находит дочь с ее соблазнителем в гостинице. Отец прощает Сару и согласен на ее брак с раскаявшимся Меллефонтом, но Марвуд отравляет Сару, тогда Меллефонт кончает с собой. Преобразование жанра классицистической трагедии в жанр «бюргерской трагедии» идет по пути замены среды с аристократической на третьесословную, проблематики с общественной, гражданской на частную, бытовую, моральную, героев с действующих на страдающих от действий других, замены поэтического языка на язык прозы.

В 1767 г. Лессинг создает первую выдающуюся немецкую комедию «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье», в которой принципы «трогательной комедии», изложенные Геллертом, дополняются введением в произведение живых народных типов. Майор фон Телльхейм и его невеста Минна фон Барнхельм становятся воплощением благородства, доброты, идей патриотизма (что было особенно актуально в условиях раздробленности Германии и Семилетней войны, в которую в 1760–1765 гг. Лессинг оказался вовлеченным в качестве секретаря прусского генерала Тауэнцина).

В 1769 г. Лессинг переехал в Вольфенбюттель, где провел последние годы своей жизни, заведя библиотеку герцога Брауншвейгского. Здесь он написал свои лучшие произведения — трагедию «Эмилия Галотти» (1772) и драматическую поэму «Натан Мудрый» (1779). Если второе произведение, при всей своей глубине и значительности, мало ориентировано на сценическое воплощение, то первое — самое сценичное и популярное из драматических произведений Лессинга.

Сюжет «Эмилии Галотти» напоминает сюжетные ходы из «Мисс Сары Сампсон», но он значительно ярче подчеркивает зависимость судьбы простых людей от прихотей правителей, отражение деспотизма на жизни каждой отдельной семьи. Трагедия более действенна и в то же время более психологична, чем предыдущие произведения Лессинга. За исключением

Маринелли, обрисованного в основном черной краской (хотя его злодейство объясняется не природной злобой, а услужливостью, которая, в свою очередь, проистекает из желания сменить свое подчиненное положение на роль «серого кардинала», правящего своим хозяином, т. е. имеет социальную подоплеку), персонажи трагедии неоднозначны, наделены силой и слабостью, разумом и чувством, способностью ошибаться и жалеть об ошибках. Из двух типов образцов — французского классицизма и шекспировской трагедии — Лессинг, безусловно, ближе к Шекспиру. Язык трагедии менее выпретен, чем в произведениях современников Лессинга, драматург подчас использует символику, но она носит общедоступный, почти простонародный характер. Так, в финале Эмилия, умоляя отца убить ее, вынимает из волос розу и обрывает ее лепестки, а когда отец наносит ей удар кинжалом, произносит последние слова: «Сорвали розу, прежде чем буря унесла ее лепестки...» Однако, в отличие от Шекспира, Лессинг не создает титанические трагические характеры, не поднимается до философских обобщений относительно мира, общества, человека, искусства, он стремится быть ближе к современной ему (в Германии уже вполне буржуазно-филистерской) действительности, что позволяет ему принять участие в создании (подобно Дидро) нового жанра — жанра драмы.

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 другом труде, «Гамбургская драматургия» (2 т., 1767–1769), Лессинг создает теорию немецкой национальной драмы. Он рассматривает театр как трибуну для просветительской деятельности, как «добавление к законам», служащее средством общественного воспитания. Естественность и правдивость, которые Лессинг хочет видеть на немецкой сцене, противопоставляются им неестественности, холодности французской классицистической драматургии. Из трех единств он признает только единство действия. К традиционной для искусства XVIII в. ориентации на античные образцы Лессинг добавляет в качестве образца произведения Шекспира, чем закладывает основы «шекспиризации» немецкой литературы рубежа XVIII–XIX вв.

Произведения Лессинга были известны в России с XVIII в., в 1787 г. в Москве была поставлена «Эмилия Галотти» в переводе Н. М. Карамзина (в заглавной роли — У. Синявская), пьеса шла до 1793 г., что необычно для того времени и свидетельствует о ее популярности. Лессинга высоко ценили А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, В. Г. Белинский, позже появятся знаменитая работа о Лессинге Н. Г. Чернышевского, статья о «Лаокооне» Н. А. Добролюбова, значимые высказывания о нем Д. И. Писарева, И. С. Тургенева, в 1882–1883 гг. выйдет 5-томное собрание его сочинений в русском переводе (а в 1904 г. — 10-томное собр. соч.).

Лессинг и Лермонтов. Произведения Лессинга несомненно были знакомы Лермонтову, считается, что это был один из любимых его авторов. Начиная с П. А. Висковатова (Висковатого), в юношеской драме Лермонтова в 5 действиях «Испанцы», написанной в 1830 г. (ее текст дошел не до конца, что не помешало в XX в. ее представлению в театре: в 1923 г. она была поставлена К. В. Эггертом в Москве, затем в Ленинграде, Вологде, в Московском государственном еврейском театре, затем по всей стране — на сценах театров Абакана, Воронежа, Грозного, Пензы, Петрозаводска и др.) обнаруживается прямая параллель с «Натаном Мудрым»: отношения центральных персонажей драмы Л. — Фернандо, Моисея и Ноэми интерпретируются как сходные с отношениями Храмовника, Натана и Рэхи в произведении Лессинга. Н. Н. Мотовилов со ссылкой на исследования Б. В. Неймана, Л. П. Гроссмана, А. Д. Жижиной и др. называет и другие примеры сближений текстов Лермонтова с произведениями Лессинга: так, сцена похищения Эмилии в «Испанцах» аналогична сцене в трагедии «Эмилия Галотти»; убийство Эмилии ее возлюбленным мотивировано у Л. так же, как и убийство в трагедии Лессинга Эмилии Галотти отцом, есть сходство в некоторых чертах характера и поведения Соррини у Лермонтова и Маринелли у Лессинга. Вместе с тем многие параллели выглядят натянутыми и недостаточно убедительными (особенно, например, гипотеза Л. П. Гроссмана о связи «Испанцев» и «Баллады» Лермонтова с ранней драмой Лессинга «Евреи», гипотеза А. Д. Жижиной о влиянии «Лаокоона» Лессинга на поздние редакции «Демона»). Другие исследователи (М. А. Яковлев, Э. Дюшен и др.) видят большую, чем от Лессинга, зависимость «Испанцев» от трагедий Ф. Шиллера, от романа В. Скотта «Айвенго», от произведений В. Гюго, Дж. Г. Байрона и даже У. Шекспира. Т. Ю. Хмельницкая отмечала: «...Стилистически и драматургически “Испанцы” восходят не к Лессингу, а к Шиллеру и отчасти к Гюго. “Разбойники”, “Коварство и любовь” и “Дон Карлос” Шиллера определяют как стиль “Испанцев”, так и ряд основных сцен и ситуаций. Самая мысль написать трагедию в стихах явилась, вероятно, под впечатлением “Дон Карлоса”, — тем более, что действие этой пьесы происходит тоже в Испании времен

инквизиции» (Хмельницкая, 1935: 482). Если добавить высказывавшееся предположение о влиянии Марлинского, а, возможно, и других русских авторов, получается, что в «Испанцах» нет ни одного слова Лермонтова.

Между тем, это вполне самостоятельный текст, особенно если учесть, что автору было 16 лет, а в этом возрасте самостоятельные идеи нередко передаются через усвоенные шаблоны образов и сюжетов, здесь уместнее говорить не о влиянии конкретных писателей, а о закреплении в культурном тезаурусе эпохи определенных устойчивых структур, констант, по своему типу напоминающих вечные образы, это общий арсенал художественного языка, поэтому гипотезы о прямом влиянии какого-либо источника на писателя в большинстве случаев окажутся несостоятельными или, по крайней мере, преувеличенными.

Соч. : Sämtliche Schriften. 3 Aufl. : Bd. 1–23. Stuttgart, 1886–1924; в рус. пер. — Собр. соч. : Т. 1–10. СПб., 1904; Гамбургская драматургия. М.–Л., 1936; Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957; Драмы. Басни в прозе. М., 1972; Избранное. М., 1980.

Лит. : Фридлендер Г. М. Лессинг. М., 1957; Рейман П. Основные течения в немецкой литературе 1750–1848. М., 1959; Гриб В. Г. Лессинг // История немецкой литературы : в 5 т. М., 1963. Т. 2. С. 121–159; Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967; Лессинг и современность. Сб. статей. М., 1981; Храповицкая Г. Н. О развитии интеллектуализма в немецкой просветительской драме Лессинга // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе : межвуз. сб. науч. тр. М., 1982. Вып. 7. С. 139–161; Байкель В. Б. Лессинг и немецкая драма 70-х — начала 80-х гг. XVIII века (проблема типологии) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1985; Стадников Г. В. Лессинг: Литературная критика и художественное творчество. Л., 1987; Висковатый П. А. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество // Лермонтов М. Ю. Собр. соч. / под ред. Висковатого. Т. 6. М., 1891; Дудова Л. В. Лессинг // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 1. С. 627–635; Жижина А. Д. Лермонтов и Лессинг // Очерки по истории русской литературы. Ч. 1 / Уч. зап. Моск. пед. ин-та им. В.И. Ленина. Т. 56. М., 1967. С. 92–107; Ипатова А. В. Лессинг в России : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1997; Перфильева З. Е. Осмысление творческого наследия Г. Э. Лессинга в России в XVIII–XX веках // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета: Электронный научный журнал. 2012. №4. С. 64–72. URL: http://www.vestospu.ru/archive/2012/stat/perfil_2012_4.pdf; Хмельницкая Т. Ю. «Испанцы» [Комментарий] // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. : в 5 т. М.–Л.: Academia, 1935. Т. 4. С. 476–484; Чернышевский Н. Г. Лессинг, его время, его жизнь и деятельность // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. : в 16 т. М., 1948. Т. 4. С. 5–221; Albrecht W. Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart–Weimar, 1997; Fick M. Lessing-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung / 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart, 2010.

[МШ] [Лермонтов]

ЛЕ ТУРНЁР (Le Tourneur) Пьер (1736, Валонь, Франция — 24.01.1788, Париж, Франция) — французский переводчик предромантического скла-

да. В 1769 г. осуществил прозаический перевод на французский язык «Ночных дум» (1742–1745) основоположника «кладбищенской поэзии» Эдуарда Юнга. В 1777 г. перевел (также прозой) «Песни Оссиана» (1760–1765) Джеймса Макферсона, заложив тем самым фундамент для формирования оссианизма в литературе и культуре континентальной Европы.

Наиболее значительное создание Ле Турнёра — перевод на французский язык драматических произведений У. Шекспира. Ле Турнёр не был первооткрывателем Шекспира для французов. Впервые о нем заговорил Вольтер после вынужденного пребывания в Англии, где он познакомился с шекспировскими произведениями. Перевод основных сочинений Шекспира осуществил П. А. де Лаплас (Laplace) в 1745–1748 гг., выпустив восьмитомное издание под названием «Английский театр». Первые четыре тома были отведены переводам пьес Шекспира. Ле Турнёр превзошел своего предшественника как количеством переведенных произведений, так и качеством перевода. Перевод Ле Турнёра выходил с 1776 по 1782 г. и занял 20 томов. В предисловии к первому тому переводчик писал: «Никогда еще гениальный писатель не проникал так глубоко в тайники человеческого сердца, как Шекспир. Щедрый, как природа, он наделил своих персонажей тем удивительным разнообразием характеров, которым она наделяет свои создания». Появление первых томов собрания шекспировских пьес вызвало протесты классицистов. Вольтер, в прошлом гордившийся тем, что открыл французам Шекспира, обратился с письмом во Французскую Академию (публично зачитано 25 августа 1776 г.), в котором говорил о «варварстве» Шекспира. Крупнейший теоретик позднего классицизма Жан Франсуа де Лагарп (La Harpe) в «Литературной корреспонденции» (письмо 43-е от 1776 г.) также называл Шекспира «варварским автором варварского века», писавшим «чудовищные пьесы», а восторженный тон предисловия Ле Турнёра считал смешным.

По переводам Ле Турнёра и П. А. де Лапласа (Laplace) написал свои пьесы на шекспировские сюжеты Жан-Франсуа Дюси (Ducis), в которых в основном выполнялись требования классицизма, и поэтому они ставились в цитадели классицизма парижском театре Комеди Франсез.

Переводы Ле Турнёра открыли путь творчеству Шекспира к культурной элите европейских стран, где первоначально читали Шекспира в основном по-французски.

Лит.: Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006.

[МШ]

ЛИЛИ (Lyly) **Джон** (?1554, графство Кент, Англия — 27.11.1606, Лондон, Англия) — английский писатель. Выступал в жанрах романа, высокой комедии Возрождения. Принадлежал к числу авторов-елизаветинцев

и входил в более узкий круг т. н. университетских умов, которые отличались образованностью и изысканным вкусом, часто общались между собой и подчас находились в состоянии творческого соперничества. Не будучи дворянином по происхождению, Лили был призван ко двору после ошеломляющего успеха его первого романа «Эвфуэс, или Анатомия остроумия» (1579). Герой этого и последовавшего за ним романа («Эвфуэс и его Англия», 1580) — начитанный молодой человек, полностью отрицающий возможность обучения искусству жить посредством книг или советов, остается сторонником познания жизни только через опыт. К концу романа он терпит фиаско, поскольку Возрождение не приемлет крайностей, стремясь к обретению золотой середины. Стиль романов, получивший название «эвфуистического» (с большим количеством метафор, эпитетов, риторических фигур) оказал влияние на У. Шекспира и других писателей эпохи.

При дворе Лили получил должность помощника мастера королевских увеселений. В его обязанности входило написание сценариев праздников и текстов пьес, которые во время Рождества должны были исполнять при дворе в присутствии королевы мальчики хоровой капеллы собора Св. Павла. Спектакли игрались также в здании Блекфрайерс для широкой публики. Всего за время пребывания при дворе Лили написал 8 комедий: «Кампаспа» (опубл. в 1584 г.), «Сафо и Фаон» (1584), «Галатея» (1584), «Эндимион» (1588), «Мидас» (1589), «Матушка Бомби» (ок. 1590, опубл. в 1594 г.), «Женщина на Луне» (1593). Комедии Лили отличаются изысканностью и остроумием.

Соч.: The Complete Works : V. 1–3. Oxford, 1973.

Лит.: Стороженко Н. И. Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елизаветы. Предшественники Шекспира: Лилли. Марло. СПб., 1872; Черноземова Е. Н. Система жанров английской драматургии 80–90 годов XVI века. М., 1995; Черноземова Е. Н., Штейн А. Л. Этюды по истории английской драмы. Трагедии и комедии. М., 2004.

Е. Н. Черноземова, Вл. А. Луков [НРЭ]

ЛИТЕРАТУРА (literatura — лат. написанное, от litera — лат. буква) — совокупность зафиксированных на письме и имеющих общественную значимость текстов; в более узком смысле — только художественная литература, вид искусства. Дифференциация литературы происходила волнообразно, отсюда на определенных стадиях в понятие литературы включаются зафиксированный на письме фольклор, религиозные, философские, эстетические, документальные, научные и другие тексты, однако литературоведами они рассматриваются только с той стороны, которая позволяет их отнести к области искусства, т. е. с позиций раскрытия их отношения к художественности — конкретно-чувственному,

образному способу освоения мира. Если культура понимается как термин для характеристики мира, созданного людьми с целью ориентации в природе, и отношения к природе и любым (в том числе и искусственным) явлениям с точки зрения законов этого мира, то литература оказывается особым элементом культуры.

В рамках культуры большее значение имеет художественная деятельность как более древняя и, следовательно, более фундаментальная ее составляющая. Литература, являясь частью художественной деятельности, содержит в себе наиболее существенные признаки искусства, сложившиеся при его рождении и сохраняющиеся во всех видах искусства:

тезаурусность — обращение только к материалу, важному для человека (что определяет темы, проблемы, идеи, конфликты, образную систему); включение нового художественного материала только сквозь призму уже сложившейся, освоенной прежде системы художественных ориентиров, ожиданий; это свойство воплощается в диалектике опоры и импровизации в фольклоре, традиции и новаторства, ожидаемого и неожиданного, интертекстуальности в искусстве;

символичность, или открытость образа — передача в искусстве только части информации, которая дополняется в сознании воспринимающего (этим объясняется закономерность множественности интерпретаций и невозможность абсолютно адекватного понимания произведения искусства, что особенно заметно при его восприятии человеком другой эпохи, национальности, культурного слоя);

суггестивность — способность искусства передавать информацию, минуя критику сознания, и одновременно невозможность восприятия искусства вне измененного состояния сознания;

условность — признанное обществом замещение действительности системой художественных средств (иносказание, передача объема на плоскости, традиционность и др.);

завершенность — существование искусства в виде отдельных, отграниченных в пространстве и времени от остального мира произведений; это и свойство восприятия искусства, поэтому даже незавершенные произведения и отдельные фрагменты, чтобы стать фактом искусства, должны отвечать данному признаку искусства (закону композиции);

иммортальность (лат. *immortalis* — бессмертный, вечный) — стремление к длительному сохранению произведения искусства (основа импровизации в фольклоре, прочные материалы, краски, книгопечатание, ноты, традиция в мимолетных видах искусства, подобных искусству чаепития или икебаны, и др.).

В отличие от других видов искусства литература выполняет особую функцию медиатора (посредника) благодаря словесной форме, т. е. она

может соединять художественную и системно-логическую формы освоения мира человеком. Это свойство она может придать некоторым синтетическим видам и жанрам искусства — театру, опере, песне и т. д.

Литература как вид искусства обладает и другими качествами, определяющими ее специфику, в которой, помимо словесно-письменной формы, в первую очередь обнаруживаются:

эффект виртуальности — т. е. способность создания в сознании человека воображаемых миров, как бы реально существующих, не имеющих ничего общего со значками (буквами, иероглифами) на бумаге (папирусе, пергаменте) и, напротив, своей полноценностью (пространство, время, люди, вещи, существа, запахи, вкус, эмоции, законы существования) конструирующих с действительностью и сном;

эффект ментальности — т. е. способность передачи умственной деятельности человека в ее обусловленности национальными, историческими, социальными стереотипами мышления, определяющей рефлексивные и устойчивые типы реагирования на действительность;

эффект переводимости — т. е. способность в основном сохранять свое содержание при переходе в устную форму, переводе с одного языка на другой, а также при инсценировании в театре, экранизации в кино и на телевидении, превращении в либретто для оперы, балета и даже при пересказе (следует учитывать, что неперебиваемость или неполная переводимость поэтических текстов объясняется не их литературной природой, а связью с природой музыки); а также способность с помощью слов в большей или меньшей степени передавать содержание и форму других видов искусства.

Все другие виды искусства если обладают этими чертами, то лишь отчасти, в виде элементов, без такой степени полноты проявления. Очевидно, это объясняется наличием в литературе специфических средств их реализации, к которым в первую очередь должны быть отнесены: оперирование концептами на уровне слова; оперирование идеями на уровне высказывания; оперирование художественными средствами, обеспечивающими перенос и смешение информации: микрогенами (метафора, метонимия, эпитет, сравнение и т. д.) и макрогенами (герои и сюжеты) на уровне образной системы. Эти средства как система присутствуют еще только в устном словесном народном творчестве (хотя функционирование строится на иных основаниях). По отношению к фольклору литература выработала такое специфическое средство, как авторство (авторская концепция мира, человека и искусства, авторская идея, авторский стиль, автор как персонаж и т. д.). Фольклор и литература разошлись и в создании разных систем жанров.

Жанр — наиболее общее средство реализации принципа условности в искусстве. Помимо жанрового мышления литературу с другими видами

искусства роднят ритм (повтор, мотив), композиция, интертекстуальность (традиции и новаторство в тексте).

Социологи художественной культуры на обширном эмпирическом материале показали, что по силе воздействия на духовный мир человека литература уступает только театру (в котором тоже присутствует в виде драматического текста).

Лит.: Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978; Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957; Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957; Кант И. Критика способности суждения. М., 1994; Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. М., 1968–1973; Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1996; Тэн И. Философия искусства. М., 1996; Белинский В. Г. Общее значение слова литература // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 5. М., 1954; Веселовский А. Н. Историческая поэтика. литература, 1940; Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990; Бахтин М. М. Тетралогия. М., 1998; его же. Эстетика словесного творчества. М., 1979; его же. Литературно-критические статьи. М., 1986; Томашевский Б. В. Поэтика. М., 1996; Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1979; Теория литературы: [Т. 1–3]. М., 1962–1965; Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998; Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2000; Луков Вл. А. История литературы. М., 2003; его же. Основы теории литературы. М., 2004; Верли М. Общее литературоведение. М., 1957; Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978; Фарыно Е. Введение в литературоведение. Варшава, 1991; Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1948; Todorov T. Poétique de la prose. P., 1971; Modern literary theory. L., 1987; Deleuze G. Critique et clinique. P., 1993.

[ИИ] [НРЭ]

ЛИТЕРАТУРА «МАССОВОГО СПРОСА» — литература, составляющая в XX в. основной объем литературной продукции, развивается вне моделей, подобных модернизму и реализму, в функции модели в ней выступает избранный автором жанр: детектив, шпионский роман, фэнтези, приключения, триллер, хоррор (литература ужасов), женский роман, сериал, ситком (комедия положений) и др. При этом жанровые границы становятся жесткими, жанровые модификации дробными: не роман, а «женский роман», «полицейский роман» и т. д. Литература «массового спроса» имеет особые формы функционирования, описываемые такими понятиями, как бестселлер (наиболее продаваемая литература), дайджест («выжимка»), краткое изложение произведения, в том числе и классики), комикс (перевод текста в серию картинок), покет-бук (карманное издание, которое удобно читать в транспорте) и др. Здесь эстетический принцип вытесняется коммерческим. Характерная черта литературы «массового спроса» — связь со средствами массовой информации и компьютеризацией общества. В литературе «массового спроса» тоже существует жанровая генерализация, но она, в отличие от литературы

«культурного запроса», происходит вокруг сюжетных, визуальных, эмоциональных стержней: детективная, фантастическая, эротическая литература и др.

[ИФЛ]

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗАИМОВЛИЯНИЯ И ВЗАИМООТРАЖЕНИЯ — взаимодействия литературных феноменов (можно отнести к писателям, произведениям, литературным школам, течениям, направлениям, методам, стилям и т. д.). Тезаурусный подход позволил рассмотреть некоторые неконтактные взаимодействия в литературном процессе как особого рода контактные. Например, Кальдерон мог повлиять и несомненно повлиял на его переводчика на русский язык поэта-символиста К. Бальмонта. Но абсурдно было бы утверждать, что это взаимовлияние и взаимоотражение. Между тем, если вести речь не о реальном Кальдероне, жившем в Испании в XVII в., а о Русском Кальдероне, т. е. его русском образе, занявшем определенное место в русском культурном тезаурусе, то здесь влияние и взаимоотражение драматурга и его переводчика не только возможно, но оно может быть доказано филологическими средствами. Такова же ситуация с Русскими Сервантесом и Лопе де Вега, как и с Русским Шекспиром, Русским Мольером, Русскими Вольтером и Руссо, Русскими Гёте и Шиллером.

[ИИЛ]

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕМИИ — награды в области литературы. Обычно включают памятную медаль и/или диплом, денежное вознаграждение (от чисто символического, как, например, при вручении Гонкуровской премии во Франции, до крупных сумм в миллионы долларов, как при награждении писателя Нобелевской премией). Вручаются в торжественной обстановке. Присуждение премий и их торжественное вручение становятся событиями культурной жизни всего мира, страны, региона, города, писательского цеха — в зависимости от престижности премии и ее задач.

Премии присуждались и до XX в. Но в XX в. в гуманитарной культуре появилась настоятельная необходимость выделить из огромного и все растущего потока литературных произведений наиболее значимые в эстетическом отношении, что привело к созданию новых способов поощрения писателей и в то же время привлечения всеобщего внимания к их творчеству, среди которых литературные премии заняли одно из ведущих мест. Они учреждаются государствами, научными академиями, профессиональными ассоциациями литераторов, издательствами, редакциями газет и журналов, частными лицами. Наиболее престиж-

ные премии устанавливают достаточно прочный писательский рейтинг. Произведения писателей-лауреатов издаются тысячными и миллионными тиражами, что позволяет литературе авторско-концептуальной противостоять засилью литературы массового спроса. Присуждение премий стало в XX в., в условиях противостояния двух социально-политических систем, и механизмом политического давления на читателей. Присуждение премий — одно из могущественных средств влияния на структуру тезауруса читателей и должно тщательно изучаться и историками литературы, и культурологами.

Национальные премии. Уже на рубеже XIX–XX вв. определенную роль играют национальные премии. Здесь Россия была одной из первых: Академией наук в 1881 г. была учреждена престижная Пушкинская премия Академии наук, она присуждалась до 1919 г., среди награжденных — И. А. Бунин (еще раньше, в 1878 г., по инициативе А. Н. Островского была учреждена Грибоедовская премия, за лучшую пьесу, но первое вручение состоялось в 1883 г.). В СССР в 1941–1953 гг. присуждалась Сталинская премия в области литературы и искусства. Первым ее получил А. Н. Толстой за роман «Петр I» (1941), впоследствии он был удостоен этой премии еще дважды (1943, 1946, посм.). Вместе с ним в 1941 г. Сталинской премии были удостоены М. А. Шолохов, Н. Н. Асеев, С. В. Михалков, К. А. Тренев, Н. Ф. Погодин и др., в дальнейшем — И. Г. Эренбург, С. Я. Маршак, В. В. Вересаев, А. С. Серафимович, В. А. Каверин, П. А. Антокольский, А. А. Фадеев, А. Т. Твардовский и др. К. М. Симонов был удостоен премии 6 раз. В 1966 г. Сталинская премия была приравнена к созданной Государственной премии СССР (вручалась в 1967–1991 гг.). Эту новую премию получали В. С. Розов, В. В. Быков, Ф. А. Абрамов, В. Г. Распутин и др. Однако наиболее престижной литературной премией была Ленинская премия, присуждавшаяся писателям (наряду с другими деятелями искусства и науки) с 1957 г. Среди награжденных — М. Джалиль (посм.), М. А. Шолохов, Н. Ф. Погодин, А. Т. Твардовский, Ч. Т. Айтматов, Р. Г. Гамзатов, С. В. Михалков, Ю. В. Бондарев и др.

Престижной была и формально негосударственная премия Ленинского комсомола (в том числе и за достижения в области литературы). Ее первым лауреатом в марте 1966 г. был назван Н. А. Островский (посм.).

В Российской Федерации с 1992 г. присуждается Государственная премия Российской Федерации, в том числе и за достижения в области литературы. среди награжденных — В. П. Астафьев, Д. А. Гранин, Б. А. Ахмадулина, Е. А. Евтушенко и др. Но в настоящее время более влиятельны негосударственные премии. Среди них одна из первых по времени возникновения и по вниманию со стороны любителей литературы — «Русский Букер», которая учреждена по инициативе Британского Совета в России

как проект, аналогичный британской Букеровской премии. Со временем руководство премией было передано российским литераторам — Букеровскому комитету, который с 1999 г. возглавляет литературовед И. О. Шайтанов (среди лауреатов — М. С. Харитонов, В. С. Маканин, Б. Ш. Окуджава, В. П. Аксенов).

Возникают и симбиозы государства и негосударственных структур, самый убедительный пример которых — национальная литературная премия «Большая книга», на сегодня крупнейшая в России и СНГ литературная премия и вторая в мире по размерам суммы призового фонда (5,5 млн руб. в совокупности для лауреатов 1-й, 2-й и 3-й премий) из литературных премий после Нобелевской премии по литературе, вручается с 2006 г. (среди лауреатов — Д. Л. Быков, Л. Е. Улицкая, П. В. Басинский и др., премия присуждается и посмертно за вклад в литературу, так, в 2010 г. ею был награжден А. П. Чехов).

Есть и полностью негосударственные литературные премии. Яркий пример — Бунинская премия, учрежденная Московским гуманитарным университетом, рядом других негосударственных вузов и организаций (председатель попечительского совета — ректор МосГУ и председатель Национального союза негосударственных вузов И. М. Ильинский, жюри возглавлял до своей кончины С. И. Бэлза) с большим призовым фондом, широким освещением в СМИ, вручается с 2005 г., ее лауреаты — А. Г. Битов, А. Д. Дементьев, Г. Я. Горбовский, И. Л. Лиснянская, Ю. М. Поляков, С. Н. Есин, Л. С. Петрушевская, Л. Н. Васильева, Г. М. Кружков и др. Нередко присуждение этой литературной премии становится для писателя предвестием получения других наград.

Среди других премий современной России — Большая литературная премия России, учреждена в 2000 г. Союзом писателей России и Акционерной компанией «АЛРОСА» (крупнейшей алмазной компанией), лауреаты — Н. Н. Скатов, С. Ю. Куняев, В. Н. Ганичев, Ю. М. Лошиц и др.; литературная премия Александра Солженицына, вручается с 1998 г., лауреаты — И. Л. Лиснянская, В. Г. Распутин, В. П. Астафьев (посм.) и др., в том числе деятели киноискусства В. В. Бортко, Е. В. Миронов за фильм «Идиот»; литературная премия «Национальный бестселлер», вручается в Санкт-Петербурге с 2001 г., лауреаты — Л. Юзефович, А. Проханов, В. Пелевин, М. Шишкин, Захар Прилепин и др., десятки других литературных премий, в том числе региональных.

Во Франции существует около 70 ежегодных литературных премий, присуждаемых Французской академией и другими организациями. Из них крупнейшая — Гонкуровская премия, учрежденная в 1896 г. в соответствии с завещанием Эдмона Гонкура (первое вручение — 1903 г.). Ее присуждают 10 видных литераторов Франции — Академия Гонкуров.

Размер премии символичен (10 евро), но за нее идет настоящая борьба. Среди лауреатов — А. Мальро, А. Труайя, Э. Триоле, М. Дрюон, Р. Мерль, С. де Бовуар, Р. Гари, П. Модигано, М. Дюрас, А. Макин, М. Уэльбек и др. С 1904 г. существует премия «Фемина», которая присуждается женщинам-писательницам за лучший роман года. Среди крупнейших литературных премий Франции — премии Ренодо, Медичи.

В Великобритании выдающиеся поэтические произведения награждаются Золотой медалью королевы, литературные премии присуждаются Британской Академией, Ассоциацией книгопродавцев, Британской писательской ассоциацией, английским и шотландским отделениями Пен-клуба, Шеффилдским университетом и др. Наиболее престижной считается Букеровская премия (англ. Booker Prize, с 2002 г. спонсором премии стала группа компаний Man, потому теперь официальное название премии — The Man Booker Prize), которая присуждается с 1969 г. авторам, проживающим в одной из стран Содружества наций, Ирландии или Зимбабве, за роман, написанный на английском языке. В 1993 и 2008 г. в связи с юбилеями премии присуждалась премия «Букер Букеров», оба раза победителем был назван С. Рушди за роман «Дети полуночи».

В Италии наиболее значительна присуждаемая ежегодно премия Багutta, а в Испании — премия Мигеля Сервантеса, также присуждаемая ежегодно. В Германии присуждаются литературные премии И. В. Гёте, Г. Э. Лессинга, Г. Бюхнера, Г. Клейста, Ф. Шиллера и др.

Много литературных премий существует в США. Крупнейшая из них — Пулитцеровская премия (англ. Pulitzer Prize), учрежденная в соответствии с завещанием издателя и журналиста Дж. Пулитцера, присуждаемая с 1917 г., в области литературы она ежегодно вручается по шести номинациям: «За художественную книгу, написанную американским писателем, желательнее об Америке»; «За книгу по истории Соединенных Штатов»; «За биографию или автобиографию американского автора»; «За стихотворение»; «За нехудожественную литературу»; «За лучшую драму»; размер премии 10 тыс. долларов, что немного, но авторитетность значительна (ее получали Э. Хемингуэй за «Старика и море», Х. Ли за «Убить пересмешника», У. Фолкнер за «Притчу», Т. Уильямс за «Трамвай «Желание»», М. Митчелл за «Унесенных ветром» и др.

В Японии существует около 25 авторитетных литературных премий. В Индонезии литературные премии присуждает Джакартская академия.

В некоторых странах есть общегосударственные премии, например, Большая Австрийская государственная премия. Такой род поощрения был особенно характерен для стран социалистического содружества: Димитровская премия в Болгарии; Национальная премия ГДР; Премии

им. Лайоша Кошута и Аттилы Йожефа в Венгрии; Государственная премия МНР; Государственная премия им. Клемента Готвальда в Чехословакии; Государственная премия ПНР.

Национальные литературные премии не раз играли видную роль в выдвижении писателей в число лидеров литературного процесса. Так, например, первый том романа М. Пруста «В поисках утраченного времени» («По направлению к Свану»), вышедший в 1913 г. за счет средств автора, не был замечен, но присуждение Гонкуровской премии за 1918 г. второму тому романа («Под сенью девушек в цвету») принесло Прусту сначала общенациональную, а затем и международную известность. Точно так же роман А. Барбюса «Огонь» был отвергнут реакционной прессой, но присуждение ему Гонкуровской премии 1916 г. выдвинуло его в число самых знаменитых французских романов о первой мировой войне.

Международные премии. Формирование всемирной литературы как реальности вызвало появление международных премий. Некоторые из них не были собственно литературными премиями, хотя присваивались крупным писателям. Так, Международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами» (учреждена в СССР в 1949 г., до 1956 г. называлась Сталинской) была присуждена писателям Го Мо-жо (Китай), А. Зегерс (ГДР), Ж. Амаду (Бразилия), И. Бехеру (ГДР), Л. Кручковскому (Польша), П. Неруде (Чили), Б. Брехту (ГДР), А. Боннару (Швейцария), Н. Гильену (Куба), Э. д'Астье де ла Вижери (Франция), Д. Дольчи (Италия), А. Цвейгу (ГДР), Л. Арагону (Франция), У. Э. Дюбуа (США), К. Варналису (Греция), М. Садовяну (Румыния), Ф. А. Фаизу (Пакистан), Р. Альберти (Испания), М. А. Астуриасу (Гватемала) и др. Здесь очевиден всемирный охват, но писатели награждались не собственно за литературное творчество, а за определенную социальную, политическую деятельность.

Международные премии, присуждаемые писателям и критикам, охватывают все континенты. Так, Ассоциация писателей стран Азии и Африки присуждает премию «Лотос». В 1973 г. Международным книжным комитетом под эгидой ЮНЕСКО была учреждена Международная книжная премия, которая присуждается организациям и лицам за вклад в дело укрепления взаимопонимания между людьми с помощью книги. С 1956 г. Международный совет по книгам для юношества в Базеле (Швейцария) присуждает премию им. Х. К. Андерсена.

Нобелевская премия по литературе. Самой престижной в XX в. стала Нобелевская премия по литературе. Ее учредитель — шведский ученый-химик Альфред Нобель (1833–1896), ставший одним из богатейших людей мира благодаря изобретению динамита и других взрывчатых веществ. В молодости он увлекался литературой, творчеством Шелли, Гюго,

Бальзака, Мопассана, Тургенева, Ибсена, сам написал множество стихов, пьес, романов. Но в историю литературы он вошел не своими произведениями, а учреждением премиального фонда его имени. В завещании он разделил его на пять равных частей, одна из них предназначалась «лицу, которое в области литературы создаст выдающееся произведение идеалистической направленности».

Только в 1901 г. была присуждена первая Нобелевская премия по литературе. Первым лауреатом оказался французский поэт Р. Сюлли-Прюдом. Большинство ожидало, что первая премия будет присуждена Л. Н. Толстому. Поэтому решение дать премию Сюлли-Прюдому вызвало разочарование. Впоследствии много раз нобелевский комитет подвергался критике за неправомерные награждения. И действительно, до первой мировой войны премии получили немецкий историк Т. Моммзен (1902), норвежский писатель Б. Бьёрнсон (1903), французский поэт Ф. Мистраль, пытавшийся возродить литературу на провансальском языке, и совместно с ним испанский драматург Х. Эчегарай (1904), польский писатель, мастер исторического романа Г. Сенкевич (1905), итальянский поэт Д. Кардуччи (1906), английский писатель Р. Киплинг (1907), немецкий философ-идеалист Р. Эйкен (1908), шведская писательница С. Лагерлёф (1909), немецкий писатель П. Хейзе (1910), бельгийский драматург и поэт М. Метерлинк (1911), немецкий драматург Г. Гауптман (1912), индийский писатель Р. Тагор (1913). Среди награжденных — историк и философ, что вызвало обоснованные вопросы к комитету. Первым немецким писателем-лауреатом стал Хейзе, чьи многочисленные произведения (24 тома новелл, 6 романов, около 60 пьес, 9 поэтических сборников) в большинстве своем были забыты уже к моменту присуждения премии. В то же время не получили премии Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, А. М. Горький, Г. Ибсен, Э. Золя, Т. Гарди, Г. Уэллс, М. Твен, Д. Лондон, другие крупнейшие писатели рубежа веков.

Однако следует учитывать, что любая, даже спорная кандидатура, выдвинутая на Нобелевскую премию, — это непременно крупная творческая индивидуальность.

В 1914 г. премия не присуждалась. В 1915 г. ее получил выдающийся французский писатель Р. Роллан, вставший в годы первой мировой войны «над схваткой» (как он назвал сборник своей пацифистской публицистики). В 1916 г. премию получил шведский поэт и исторический романист В. фон Хейденстам (1859–1940), который после этого события не выпустил ни одной новой книги до конца жизни и был прочно забыт, в отличие от его сначала друга, а потом политического противника А. Стриндберга, крупнейшего шведского писателя, так премии и не получившего. В 1917 г. премии были удостоены два датских писателя — романист и дра-

матург К. А. Гьеллеруп (1857–1919) и романист Х. Понтоппидан (1857–1943), писатели не мирового, а регионального масштаба, ныне мало читаемые даже датчанами.

В год окончания первой мировой войны, 1918 г., Нобелевская премия не присуждалась. Как же отразился мировой литературный процесс от начала стабилизации (первая мировая война и Великий Октябрь в России) до середины 1980-х годов, когда стабильная эпоха подошла к концу? Вот перечень писателей в хронологическом порядке присуждения им Нобелевской премии по литературе: 1919 г. — К. Шпиттелер (Швейцария); 1920 г. — К. Гамсун (наст. фамилия Педерсен, Норвегия); 1921 г. — А. Франс (наст. имя и фамилия Анатолий Франсуа Тибо, Франция); 1922 г. — Х. Бенавенте-и-Мартинес (Испания); 1923 г. — У. Б. Йейтс (Ирландия); 1924 г. — В. С. Реймонт (Польша); 1925 г. — Д. Б. Шоу (Великобритания); 1926 г. — Г. Деледда (Италия); 1927 г. — А. Бергсон (философ, Франция); 1928 г. — С. Унсет (Норвегия); 1929 г. — Т. Манн (Германия); 1930 г. — С. Льюис (США); 1931 г. — Э. А. Карлфельдт (Швеция); 1932 г. — Д. Голсуорси (Великобритания); 1933 г. — И. А. Бунин (русский писатель, с 1920 г. жил в эмиграции во Франции); 1934 г. — Л. Пиранделло (Италия); 1935 г. — Нобелевская премия не присуждалась; 1936 г. — Ю. О'Нил (США); 1937 г. — Р. Мартен дю Гар (Франция); 1938 г. — П. Бак (США); 1939 г. — Ф. Э. Силланта (Финляндия); в 1940–1943 гг. Нобелевская премия не присуждалась; 1944 г. — Й. Йенсен (Дания); 1945 г. — Г. Мистраль (наст. имя Лусила Годой Алькайага, Чили); 1946 — Г. Гессе (Хессе, Германия, Швейцария); 1947 г. — А. Жид (Франция); 1948 г. — Т. С. Элиот (США, Великобритания); 1949 г. — У. Фолкнер (США); 1950 г. — Б. Рассел (философ, Великобритания).

Во второй половине века (до середины 1980-х годов, когда начался новый период развития литературного процесса) Нобелевские премии получили: 1951 г. — П. Лагерквист (Швеция); 1952 г. — Ф. Мориак (Франция); 1953 г. — У. Черчилль (политический деятель, Великобритания); 1954 г. — Э. Хемингуэй (США); 1955 г. — Х. Лакснесс (наст. имя Хальдоур Гудонссон, Исландия); 1956 г. — Х. Р. Хименес (Испания); 1957 г. — А. Камю (Франция); 1958 г. — Б. Л. Пастернак (СССР); 1959 г. — С. Квазимодо (Италия); 1960 г. — Сен-Жон Перс (Франция); 1961 г. — И. Андрич (Югославия); 1962 г. — Д. Стейнбек (США); 1963 г. — Г. Сеферис (наст. фамилия Сефериадис, Греция); 1964 г. — Ж.-П. Сартр (Франция); 1965 г. — М. А. Шолохов (СССР); 1966 г. — Ш. Й. Агнон (Шмуэль Йозеф Халеви Чачекс, Израиль); Н. Закс (еврейская писательница, родилась в Германии, в 1940 г. эмигрировала в Швецию и приняла шведское подданство); 1967 г. — М. А. Астуриас (Гватемала); 1968 г. — Я. Кавабата (Япония); 1969 г. — С. Беккет (Ирландия, Франция); 1970 г. — А. И. Солженицын

(СССР); 1971 г. — П. Неруда (наст. имя Нефтали Риккардо Рейес Басуальто, Чили); 1972 г. — Г. Бёльль (ФРГ); 1973 г. — П. Уайт (Австралия); 1974 г. — Э. Йонсон (Швеция); Х. Мартинсон (Швеция); 1975 г. — Э. Монтале (Италия); 1976 г. — С. Беллоу (наст. имя Соломон Беллоуз, США, родился в Канаде в еврейской семье, эмигрировавшей в 1913 г. из России); 1977 г. — В. Алейксандре-и-Мерло (Испания); 1978 г. — И. Б. Зингер (наст. имя Ицек-Башевис Зингер (США, родился в Польше, писал на идиш); 1979 г. — О. Элитис (наст. фамилия Алепуделис, Греция); 1980 г. — Ч. Милош (США, родился в Литве, входившей в состав Российской империи, в польской семье); 1981 г. — Э. Канетти (Австрия, родился в Болгарии в еврейской семье, писал по-немецки); 1982 г. — Г. Гарсия Маркес (Колумбия); 1983 г. — У. Голдинг (Великобритания); 1984 г. — Я. Сейферт (Чехословакия); 1985 г. — К. Симон (Франция); 1986 г. — В. Шойинка (Нигерия).

Обращает на себя внимание присуждение премий писателям из регионов мира, прежде не занимавших в сознании западного читателя какого-либо заметного места: Латинская Америка (Гватемала, Колумбия), Ближний Восток (Израиль), Африка (Нигерия), Австралия. Выделены и писатели стран с великими классическими традициями, чья новейшая литература должна была заново завоевывать мировое признание (Греция, Япония). Уделено внимание и восточному региону Европы (СССР, Чехословакия, Югославия). Это косвенное, но очень весомое свидетельство формирования единой всемирной литературы.

В последние полтора десятилетия XX в. Нобелевские премии по литературе получили представители разных стран и континентов, поэты, прозаики и драматурги И. Бродский (1987), Н. Махфуз (1988), К. Х. Села (1989), О. Пас (1990), Н. Гордимер (1991), Д. Уолкот (1992), Т. Моррисон (1993), К. Оэ (1994), С. Хини (1995), В. Шимбарская (1996), Д. Фо (1997), Ж. Сарاماгу (1998), Г. Грасс (1999), Гао Синьдзян (2000), В. С. Найпол (2001), И. Кертес (2002), Д. М. Кутзее (2003), Э. Елинек (2004), Г. Пинтер (2005), О. Пампук (2006), Д. Лессинг (2007), Ж.-М.-Г. Леклезьо (2008), Г. Мюллер (2009), М. Варгас Льюса (2010).

Большинство из этих имен, при всей значимости их литературного творчества, ничего не говорит современному читателю. Здесь отразились объективные особенности переходного периода, когда заметно уменьшается количество выдающихся писателей, литературный процесс утрачивает свою определенность, обнаруживаются признаки кризиса.

Но именно в этот период зарождается нечто принципиально новое, что определит развитие литературы в последующие десятилетия.

Лит.: Лауреаты Нобелевской премии : энциклопедия / пер. с англ. : в 2 т. М., 1992; Бунинская премия. М., 2009; Литературные премии России // <http://>

ru.wikipedia.org/wiki/Литературные_премии_России; [Официальный сайт Пулитцеровской премии: <http://www.pulitzer.org/>].

[НРЭ]

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ — отрасль филологии и искусствознания, предметом изучения которой является художественная литература во всем многообразии составляющих ее элементов. В свою очередь литературоведение представляет собой системное единство основных (теория литературы, история литературы и литературная критика) и вспомогательных и смежных (архивоведение, атрибуция авторства, библиография художественной литературы и литературоведение, библиографическая эвристика, библиотековедение, историография литературоведения, музееведение, текстология, палеография, психология творчества, методика преподавания литературы и пр.) дисциплин. В совокупности их можно представить как систему сообщающихся сосудов, не имеющих четких непродолимых границ. Нередко они обмениваются территориями и сферами влияния, а разрабатывающие их ученые не могут быть узкими специалистами, по определению, приобретая репутацию теоретиков, историков литературы, лит. критиков, текстологов, библиографов и т. д. только при условии преимущественного внимания к той или иной отрасли литературоведения. Вместе с тем литературоведу в известной мере необходимы знания и навыки специалистов смежных гуманитарных наук: лингвистики, фольклористики, герменевтики, искусствознания, эстетики, философии, истории, психологии, социологии, культурологии: а в некоторых случаях и наук естественного цикла: математики (методы статистики, теории вероятностей и теории множеств широко применяются в стиховедении), кибернетики, даже астрономии (так, к примеру, данные астрономов подтвердили солнечное затмение 1 мая 1185 г., описанное в «Слове о полку Игореве», Ипатьевской и Лаврентьевской летописях).

Литературоведение ставит перед собой чрезвычайно широкий круг разнообразных задач: осознание сущности и назначения литературного творчества, ознакомление с арсеналом художественных приемов, образительно-выразительных средств поэтического языка, технологий и секретов их использования и интерпретации, воспитание читательского вкуса и общественного мнения о литературных явлениях, выработку критериев их оценки, методов и приемов анализа, комментирование литературных текстов (причем это могут быть и автокомментарии, как в сатирах Кантемира и пушкинском «Евгении Онегине», и технические комментарии в разного рода изданиях, от популярных до академических, целые книги-комментарии, как, к примеру, соответствующие работы Н. Л. Бродского, В. В. Набокова и Ю. М. Лотмана, посвященные комменти-

рованию «Евгения Онегина», и даже, наконец, комментарии к комментариям), совершенствование писательского мастерства, синхронное и асинхронное описание литературного процесса и т. д. литературоведение само является разновидностью лит. творчества, отражая не столько реальную действительность, сколько ее отражение в произведениях художественной литературы, и одной из наиболее действенных форм публицистики, направленной на преобразование этой действительности.

Литературоведение и его предмет генетически взаимосвязаны. Долгое время они на этом основании фактически отождествлялись. Литературоведение расценивалось как разновидность художественной литературы. Считалось, что только писатель способен со знанием дела понять и описать результаты своего и чужого творчества. В древние времена, когда искусство еще не выделилось из синкретического единства всех видов духовной деятельности человека, действительно, художественное творчество обрело свою теоретическую рефлексию не со стороны, а исключительно внутри себя. Особенно ярко этот феномен проявлялся в литературе античности. Трудно, например, сказать, страстное признание в любви или философское раздумье о мироздании представляет собой элегический дистих Платона «Звездным хотел бы я быть, звездным всевидящим небом,/ Чтобы тебя созерцать всеми очами его». Точно так же у Гомера Одиссей, сооружая плот, скрепляет бревна «гармониями», а Афродита проливает на своего любимца... «красоту». Ни Платон, ни Сократ не ставили перед собой собственно научных целей. Эстетика самым органичным образом сочеталась у них с поэзией, и где кончалась одна и начиналась другая, — не различишь. Таким образом, первые литературоведческие идеи были выдвинуты в сфере практической поэтики, в связи с чем первыми литературоведами были сами писатели, одновременно осваивавшие и объяснявшие себе и другим эстетические понятия или секреты своего художественного мастерства. Не случайно среди авторов нормативных риторик и поэтик не было ни теоретиков, ни прагматиков в чистом виде. Их советы, обращенные к конкретному (Гораций в «Науке поэзии») или абстрактному адресату, можно расценивать как акты метапоэтики. Иными словами, они создавали произведения о том, как делались или, вернее, как следует делать эти и им подобные произведения. Древняя традиция нашла продолжение и в новое время. Примеры многочисленны — от открытого письма А. Кантемира «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» до статьи В. Маяковского «Как делать стихи?». Аналогичную картину можно наблюдать и в памятниках других архаичных культур: в индийских ведах и в египетских папирусах, в «Книге преданий» («Шан шу»), составленной, возможно, Конфуцием, и в вавилоно-ассирийских клинописных таблицах, хранившихся в библиотеке

Ашшурбанипала, в персидских и арабских поэтических руководствах, в средневековых византийских («Лексикон Суды») и исландских («Младшая Эдда») текстах.

Пифагорейцы, Платон и Аристотель, стремясь объяснить специфику мусических видов искусства, выдвинули понятие, маркированное многозначным греческим словом «мимесис» (подражание), сохранившее генетическую связь с ритуальным действием, синкретически сочетавшим представление и выражение, танец и жест, ритм, слово и мелодию. Поэтическое искусство, согласно учению пифагорейцев, отличается соразмерностью, гармонией, измеряемой и поверяемой математически, а поэтические произведения как продукты творческой деятельности способствуют «врачеванию человеческих нравов и страстей», т. е. обладают нешуточными терапевтическими свойствами. Платон, более всего ценивший воспитательную функцию искусства, в проекте своего идеального государства допускал только те формы поэзии и тех авторов, которые оказывают реальную пользу обществу. Придуманная им система «оценщиков» из числа компетентных людей, не моложе 50 лет, стала прообразом института цензуры.

Начало разделению практической и теоретической поэтики в классическом варианте положил Аристотель. Дошедшие до нас фрагменты его «Поэтики» и «Риторики», скорее всего, были конспектами прочитанных им лекций, записанными учениками («перипатетиками»). В дальнейшем эти две ветви поэтики развивались параллельно, продолжая и дополняя друг друга. Основоположник европейской теории литературы разработал основы учений о литературном творчестве и литературном произведении. Значительный вклад был им внесен в теорию мимесиса, а также в постановку таких кардинальных проблем, как соотношение разных видов искусства, специфика поэзии, родовое и жанрово-видовое деление литературы; особенно обстоятельно рассмотрены им структура, генезис и воспитательная функция трагедии, в частности, свойственный ей очищающий эффект катарсиса. С оглядкой на концептуальные установки Аристотеля в дальнейшем развивалось все европейское литературоведение.

Литературоведческая мысль европейского средневековья, правда, несколько притормозила, как бы забыв об античном наследии. Чистые литературоведы уступили место писателям-практикам, рефлектирующим о секретах своего мастерства. Так, поэты-рыцари трубадуры «восстанавливали» биографии своих коллег, характеризуя их лирического героя, спорили о преимуществах «ясного» или «темного» стиля в специфическом жанре тенсоны, обсуждали вопросы версификационной техники. В сочинении исландского прозаика и поэта рубежа XII–XIII вв. Снорри Стурлсона «Младшая Эдда», в двух ее заключительных частях под условными

наименованиями «Язык поэзии» и «Перечень размеров», помимо изложения традиционных языческих мифов содержатся своеобразные практические советы по поэтике. Мастер дает подробное объяснение так называемым «кенингам» — ведущей формы образного выражения в поэзии скальдов, приводит образцы их различных видов, среди которых современная поэтика усматривает метафору с отклонением, метонимию, аллегория, синекдоху и всевозможные перифрастические выражения. Что касается «размеров», они имеют мало общего с современными представлениями о метрике; речь, на самом деле, идет о риторических фигурах, инкрустированных аллитерацией и рифмоподобными созвучиями, и стилистических приемах, в основе которых лежат разнообразные канонические комбинации все тех же кенингов.

Качественные изменения наметились в эпоху Возрождения. Все также писатели продолжали рефлектировать по поводу своего творчества (ср.: разбор собственных сонетов и кансон в «Новой жизни» Данте Алигьери, крупнейшего представителя Предвозрождения), но уже предпринимали попытки оценить и прославить творчество своих современников или предшественников («Новая жизнь» и «Божественная комедия» великого флорентийца, биографическая книга «Жизнь Данте Алигьери» и научный комментарий к 17 песням «Божественной комедии», а также посвященные ей лекции Дж. Боккаччо, сонеты и размышления о театре, вложенные в уста Гамлета в одноименной трагедии У. Шекспира). Наибольшее внимание гуманисты уделяли отстаиванию права на статус литературного языка новоевропейских национальных языков, пришедших на смену латыни («О народной речи» Данте Алигьери, «Защита и прославление французского языка» Ж. Дю Белле). При этом отдавалось должное и культу античности, ее эталонным образцам, в том числе и теоретическим (прежде всего, «Поэтике» Аристотеля).

Эпоха классицизма ознаменовалась динамическим равновесием между практическим и теоретическим литературоведением. Рационализм, присутствующий как научному, так и художественному мышлению эпохи, обуславливал пафос классификации, свойственный поэтическим манифестам, которые, кстати, также создавались не чистыми теоретиками, а практиками, обладавшими выраженной склонностью к теоретической рефлексии. Первым и основополагающим «катехизисом европейского классицизма» стал трактат Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674), написанный по лекалам античности («Поэтика» Аристотеля и стихотворное послание Горация «Наука поэзии»). Непосредственным своим предшественником Буало считал Ю. Ц. Скалигера («Поэтика», 1561), обосновавшего теорию трех единств в классицистической драме, а также описавшего ведущие жанровые и стихотворные формы. Аналогичные нормативные поэтики

для своих национальных литератур создали в Германии М. Опиц («Книга о немецком стихотворстве», 1624), в Англии Д. Драйден, А. Поуп («Опыт о критике», 1711), в России В. Тредиаковский («Новый и краткий способ к сложению российских стихов», 1735), М. Ломоносов («Письмо о правилах российского стихотворства», 1739), А. Сумароков (эпистолы «О русском языке» и «О стихотворстве», 1747).

На протяжении всего XVIII в., особенно в пору доминирования просветительских идей, можно наблюдать попытки кардинального решения проблем специфики художественной литературы в ее соотношении с другими видами искусства («Критические размышления о поэзии и живописи» Ж. Б. Дюбо, 1719; «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» Г. Э. Лессинга, 1766), конфронтацию отстаивания традиционных классических норм и их демонстративного преодоления («Гамбургская драматургия» Г. Э. Лессинга, 1767–1769; «Парадокс об актере» Д. Дидро, 1773–1778), первые опыты критического обзора современного литературного процесса, а также построения курсов истории национальных и региональных литератур («О древнем, среднем и новом стихотворении российском» В. Тредиаковского, 1755; «Письма о новейшей немецкой литературе» Г. Э. Лессинга, 1759–1765; «Опыт о драматической поэзии» Д. Драйдена, 1668; «История итальянской литературы» Д. Тирабоски, 1774–1782; «Жизнеописания наиболее выдающихся английских поэтов» С. Джонсона, 1779–1781, «Лицей, или Курс древней и новой литературы» Ж. Ф. де Ларпа, 1799–1805).

Особое место в эволюции европейского литературоведения занимает классическая немецкая эстетика рубежа XVIII–XIX вв. Этот период ознаменовался тем, что к проблемам науки о литературе профессиональный интерес стали проявлять философы. Концептуальные литературоведческие проблемы основательнее других ставили в своих трудах И. Кант и Г. В. Ф. Гегель. Кант в «Критике способности суждения» (1790) глубоко проник в закономерности художественного познания действительности. Искусство, по его мнению, есть не что иное, как бескорыстная «игра познавательных способностей» человека, никак не связанная с представлением о работе познания; «познание происходит незаметно, доставляет наслаждение, познавательные способности как бы не работают, а играют, <...> будто тренируются, приходят в состояние, располагающее к познанию вообще». Среди всех искусств явное предпочтение он отдает поэзии, расширяющей душу тем, что «дает воображению свободу и в пределах данного понятия среди безграничного разнообразия возможных соответствующих ему форм указывает ту, которая соединяет его пластическое воображение с такой полнотой мыслью, которой не может быть вполне адекватным ни одно выражение в языке; следовательно, эстетически под-

нимается до идей». Гегель в «Лекциях об эстетике» (1817–1826) строит грандиозную модель человеческой цивилизации как системы, концентрирующейся вокруг основы всего сущего абсолютного духа, не имеющего иной цели, кроме как уяснить для себя свою сущность. Если содержанием искусства является абсолютная идея, то его формой, соответственно, ее чувственное воплощение в образах. Идея прекрасного, по мнению философа, не логическая идея, а идея, воплощенная в действительность. Центральным эстетическим понятием, таким образом, оказывается идеал, в зависимости от развития которого дифференцируются эпохальные формы искусства: 1) символическая (идея и ее облик абстрактны; они не соответствуют друг другу; таково искусство древнего Востока); 2) классическая (форма и содержание гармонично соответствуют друг другу; идея находит адекватное внешнее воплощение в искусстве античности); 3) романтическая (соответствие формы и содержания снова нарушается; абсолютный дух освобождается от материи; чувственная форма становится недостаточной для воплощения идеи; искусство приобретает духовный характер в искусстве средних веков и нового времени). На идеи Гегеля опирались впоследствии теоретики литературы, разрабатывающие проблемы взаимодействия формы и содержания, родового и жанрово-видового деления литературы, а также разнообразных форм художественного воплощения эстетического идеала.

Романтизм на переломе XVIII–XIX вв. принес с собой значительное расширение культурного кругозора за счет переосмысления художественного опыта античности, средневековья и Ренессанса, обращение к ориентальным мотивам и фольклору, национальным истокам, выражающим дух народа, местному колориту, осознание активного присутствия автора в художественном мире произведения, преобладание лирики над эпосом, лиризацию драмы, уничтожение рампы, расчет на активизацию читательского и зрительского восприятия, решительный пересмотр жанровой системы, поиски экспрессивных изобразительно-выразительных форм. Новые эстетические и литературоведческие веяния так или иначе декларировались в теоретических манифестах Фридриха Шлегеля («Фрагменты», 1798; «Идеи», «Разговор о поэзии», 1800) и Августа Вильгельма Шлегеля («Нечто о Шекспире», 1796; «Лекции о драматическом искусстве и литературе», 1808), Вильгельма и Якоба Гриммов («О старонемецком мейстерзанге», 1811; «Немецкие предания», т. 1–2, 1816–1818), в философских трудах Ф. Шеллинга («Система трансцендентального идеализма», 1800; «Об отношении изобразительных искусств к природе», 1807) и Жан Поля [Рихтера] («Приготовительная школа эстетики», 1804), а также в Предисловии У. Вордсворта к «Лирическим балладам» (1798, сборник создан совместно с С. Т. Кольриджем), чуть позднее, во Франции, в Предисловии

к «Кромвелю» В. Гюго (1827), в книге Ш. О. Сент-Бева «Исторический и критический обзор французской поэзии и театра XVI века» (1828), в его же грандиозной галерее литературно-критических портретов и бесед.

В России литературоведческая рефлексия, как, собственно, и во всех европейских странах, в элементарной форме имела место с незапамятных времен. Уже в «Слове о полку Игореве» автор осознанно противопоставляет две стилистических манеры: Бояна, образно запечатленной в его описании в начале произведения, и свою собственную, ориентированную на «былины сего времени». Подобный же ход обнаруживается в «Житии Бориса и Глеба», а также в «Молении Даниила Заточника», где противопоставляются стили «гуслей» и «псалтыри» (музыкального инструмента, под аккомпанемент которого Давид и его последователи распевали свои песнопения во славу Бога). Секреты греческого стихосложения приоткрывает для своих русских учеников Максим Грек в статьях «О пришельцах философах», «О том, как подобает входить в святые божия храмы» и «Другой перевод тех же строк по собранию речей». Первым опытом историко-литературных курсов стали курсы на лат. языке по поэтике и риторике, читанные Феофаном Прокоповичем в Киево-Могилянской академии. Сведения о версификации излагались в Грамматиках Лаврентия Зизания, Мелетия Смотрицкого, в «Новом и кратком способе к сложению стихов российских» В. Тредиаковского, а затем в открытых письмах Ломоносова и Кантемира.

Полноценный статус науки о литературе отечественное литературоведение обрело в начале XIX в. Бурно развивалась литературная критика, появились основательные теоретические и историко-литературные исследования. Исключительную роль в их становлении и канонизации сыграло яркое дарование В. Белинского, который с успехом выступал во всех трех основных литературоведческих дисциплинах. Значимы высказывания о литературе крупнейших русских писателей (А. Пушкин, Н. Гоголь, И. Тургенев, литературоведение Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов, М. Горький), большую роль сыграла литературная борьба, отразившаяся в журналах «Современник», «Отечественные записки», «Библиотека для чтения», «Русский вестник» и др., где печатались статьи Н. Чернышевского, Н. Добролюбова, А. Григорьева, А. Дружинина, А. Суворина, многих других представителей противоборствующих лагерей в духовной жизни России.

В дальнейшем литературоведение развивается как совокупность и чередование национально обособленных и общеевропейских методологических школ, оперирующих соответствующими методами: филологическим, биографическим, сравнительно-историческим, мифологическим, психологическим, психоаналитическим (фрейдизмом), культурно-историческим,

формалистическим, вульгарно-социологическим, структурно-семиотическим и пр. Среди крупнейших литературоведов Европы — Г. Лансон (Франция) и М. Арнолд (Англия), Г. Брандес (Дания) и Д. Лукач (Венгрия), литературоведение бурно развивается в США (Р. Уэллек, О. Уоррен и др.), в азиатских странах и на др. континентах. Некоторые частные разделы литературоведения получили особое развитие, например, шекспироведение (ежегодно выходит несколько тысяч работ о Шекспире).

Глубокую трансформацию испытало литературоведение под влиянием постмодернизма, который придал современной философии литературоведческий характер (Р. Барт, Ж. Деррида, Ю. Кристева, Ж. Женетт, Ж. Старобинский и др.), а само литературоведение представил как постструктурализм и деконструктивизм.

В отечественном литературоведении огромное значение приобрела деятельность литературоведов рубежа XIX–XX вв. (историческая поэтика А. Веселовского, теоретическая поэтика А. Потебни), 1920-х годов (формальная школа: В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Томашевский, Б. Эйхенбаум и др.; В. Переверзев и его школа; особенно значимы в свете последующего развития литературоведения работы М. Бахтина, В. Проппа). В середине века окончательно сложились в систему идеи М. Бахтина (представления о хронотопе, полифоническом романе, диалогичности и т. д., которые, будучи воспринятыми на Западе, породили теорию интертекстуальности), были разработаны категории типического (А. Ревякин), лирического (Л. Гинзбург) и др., изучены многие проблемы литературоведения от жанров древнерусской литературы (Д. Лихачев, Н. Прокофьев) до литературной борьбы 1920-х годов (С. Шешуков). Во второй половине XX в. всеобщее внимание привлекли труды Тартусско-Московской школы (Ю. Лотман, Б. Успенский и др.). Было положено начало крупнейшему литературоведческому коллективному труду века — многотомной «Истории всемирной литературы». Но в течение двух десятилетий коллектив не мог определиться с общей методологией издания (ни системно-структурный, ни типологический методы себя в этом отношении не оправдали), и долгожданный первый том (вышедший в 1983 г.) не только представил материал о древних литературах мира, но и знаменовал утверждение в литературоведении уже начавшего складываться, но находившегося в тени историко-теоретического метода (подхода) в литературоведении. У истоков этого подхода стояли Д. Лихачев с его концепцией теоретической истории литературы, А. Лосев с его идеей исторической изменчивости содержания теоретических категорий, школа Б. Пуришева, один из учеников которого Ю. Виппер реализовал идеи школы, непосредственно руководя коллективом создателей «Истории всемирной литературы». Основная теоретическая идея историко-теоретического подхода заключалась

в признании необходимости внести в историю литературы теоретический момент, а в литературную теорию — исторический момент. Главная же историко-литературная идея этого подхода заключалась в признании необходимости исследовать все, а не только вершинные явления литературы (это касалось и произведений, и писателей не только первого, но и второго, и третьего ряда, и литератур, не получивших всемирного признания, но без которых нельзя говорить о полноте представления мирового литературного процесса). Историко-теоретический подход оказался необычайно плодотворным для филологических исследований. С ним было связано много не только частных, но и общих открытий. Одно из них носит наиболее фундаментальный характер: был открыт целый класс явлений, которые получили название переходные эстетические явления. Сгруппировав сведения о них и о самом принципе переходности, исследователи смогли показать, что весь мировой литературный процесс представляет собой закономерную смену художественных систем (самодостаточных каждая для своего времени), в которой выделяются два типа временных этапов развития: стабильные эпохи и переходные периоды. Стабильные эпохи несколько длиннее, переходные периоды более интенсивны. Смена эпох происходит не непосредственно, а после изменений, происходящих в связывающем их переходном периоде. Было установлено, что, по крайней мере, в Новое и Новейшее время (т. е. с XVII в.) переходные периоды приходятся на рубежи веков. Этот подход дал превосходные результаты в трудах отечественных литературоведов (таких, как Н. Михальская, М. Никола, В. Пронин, В. Трыков и др.).

За последнюю четверть века произошли кардинальные изменения в отечественном литературоведении. Резкий, стремительный отход от марксистско-ленинской методологии лежит на поверхности и неизбежно вызывает мысль о политической, конъюнктурной подоплеке. Между тем, есть более глубокий пласт: признание недостаточности одной методологии. Уже в рамках историко-теоретического подхода было сформулировано положение: в гуманитарном знании научность определяется не жесткостью системы определений, а полнотой исследования. Эту полноту и пытался обеспечить историко-теоретический подход. Но со временем стало ясно, что абсолютная полнота недостижима, более того, даже относительная полнота мешает за огромным числом литературных фактов, уравниваемых в своем значении, разглядеть главное. Проявилось и другое слабое место методологии: если она прекрасно описывала историю литературы как литературный процесс (на ее основе фактически возникла новая самостоятельная дисциплина, выделившаяся из теории литературы, — теория истории литературы), то оказывалась малоэффективной в исследовании отдельного произведения, поэтологический арсенал

был ей чужд. Поэтому параллельно в нашей науке возрождался интерес к исторической поэтике (работы И. Шайтанова и др.). В недрах историко-теоретического подхода в 1990-е годы начала складываться новая, во многом ему оппозиционная методология, впоследствии интенсивно развивавшаяся и в настоящее время известная и в нашей стране, и за рубежом как тезаурусный подход. В его основе лежит цель объективно исследовать субъективный образ и соответствующее ему системно-логическое понимание объективного мира или, другими словами, субъектную организацию гуманитарного знания. Тезаурусный подход изменил представления о желаемых итогах исследования. Если системно-структурный подход видел итог в создании непротиворечивой системы знаний («истинной» системы, не зависящей от истории), а историко-теоретический подход, показав невозможность создания такой системы, определил желаемый итог исследования как максимальную полноту знаний о предмете, то тезаурусный подход, показав субъективность систем и неполноту представлений, предпочел другой итог: объемность итогового гуманитарного знания (на основе принципа дополнительности).

Современное мировое литературоведение вступает в контакт с Интернетом, некоторые литературоведы приобретают широкую известность созданием информационных баз данных (И. Пильщиков, Н. Захаров и др.). Очевидно, постепенно системные характеристики литературоведения под влиянием новых веяний будут потеснены сетевыми характеристиками, что не должно разрушить традиции науки, но потребует ее глубинной трансформации.

Лит.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1962–1965 : Т. 1–3; Академические школы в русском литературоведении. М., 1975; Возникновение русской науки о литературе. М., 1975; Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978; Курилов А. С. Литературоведение в России XVIII века. М., 1981; Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989; Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: Концепции, школы. Термины. М., 1996; Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М., 2008; Федотов О. И. Основы теории литературы : в 2 ч. Ч. 1. Литературное творчество и Литературное произведение. Ч. 2. Стихосложение и Литературный процесс. М., 2010.

О. И. Федотов, Вл. А. Луков [НРЭ]

ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА — жанр средневековой литературы, формирующийся в IX в. Тексты месс, читаемых в церкви на латинском языке, становятся все менее понятными прихожанам. Появляется необходимость их актуализировать, для чего используется театрализация текстов, появляются вставленные в литургию диалоги на понятном прихожанам языке.

Первая такая литургическая драма, относящаяся к этому веку, очень короткая. Священники, надев на головы акимты (наплечные платки из одежды священнослужителей), превращаются в трех Марий, они подходят к поставленному посреди церкви раскрытому гробу, у которого сидит молодой священник, изображающий ангела.

Ангел. Кого вы ищете, христианки?

Марии. Иисуса Назареянина распятого, о небожитель!

Ангел. Его здесь нет, он восстал, как предсказал раньше. Идите, возвестите, что он восстал из гроба.

Таков полный текст «Сцены трех Марий» — самой первой литургической драмы, с которой начинается многовековая блистательная история европейской драматургии.

Значительно более обширный текст — в литургической драме «Женех, или Девы мудрые и девы неразумные» (XI в.), написанной на латинском языке со вставками на провансальском языке. Скоро должен прийти Жених (Иисус Христос). Мудрые девы готовы к встрече с ним, их светильники полны масла. Неразумные девы маслом не запаслись и просят его у Мудрых дев. Те отсылают их к торговцам. Торговцы говорят: «Милые дамы, не следует вам здесь быть. Вы просите света — мы его дать не можем; ищите того, кто вам может дать свет, о скорбные». Появляется Иисус Христос (в исполнении священника) и говорит: «Вам вещаю: / Вас не знаю. / Угас ваш свет. / Кто им пренебрег, / Тому на мой порог / Ходу нет!» — и на провансальском языке: «Идите, скорбные, идите, несчастные. / Навеки обречены вы на мучения. / В ад вас сейчас поведут». Далее следует ремарка на латинском языке: «Пусть черти схватят их и бросят в ад».

С середины XII в. церковь вытесняет драму из внутреннего помещения на церковную паперть (крыльцо, выходящее на соборную площадь города). На смену литургической драме приходит полулитургическая драма, или драма на паперти. Текст значительно расширяется и произносится уже не на латыни с отдельными вставками, а на французском языке («Представление об Адаме», XII в., где только ремарки даны по латыни). Позже на смену полулитургической драме придут мистериаль, мистерия, другие драматургические жанры городской средневековой литературы.

Тексты: Sponsus // Monmerque L. J. N., Michel F. Théâtre français au moyen âge. P., 1839. P. 1–9; в рус. пер. — Девы мудрые и девы неразумные // Хрестоматия по истории западноевропейского театра : в 2 т. / сост. С. С. Мокульский; 2-е изд. М., 1953. Т. 1. С. 61–62.

Лит.: Мокульский С. С. История западноевропейского театра : в 2 т. М., 1936. Т. 1; Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 г. М.–Л., 1941; История западноевропейского театра : в 8 т.

М., 1956. Т. 1; Андреев М. Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X–XIII века). М., 1989.

[ИФЛ]

ЛОГИЧЕСКАЯ ИНВЕРСИЯ и причинно-следственная логика в творчестве Шекспира. Трудности трактовки произведений Шекспира во многом объясняются тем, что они ориентируются на мировосприятие более поздних эпох. Французский мыслитель XX в. Мишель Фуко в работе «Слова и вещи» блестяще показал, что после XVI в. произошла смена парадигм мышления: на смену характеристики явлений по принципу Великой аналогии пришел научный анализ, основанный на выявлении причинно-следственных отношений.

Принцип Великой аналогии, в известном смысле, вневременен, сопоставление самых различных объектов проводится на основе сходства (в том числе и внешнего, даже случайного). Шекспир соединяет аналогию с модусом времени, но мыслит мир в аристотелевской традиции — телеологически, как стремление к некой идеальной цели или форме. В его произведениях на основе телеологического взгляда выстраивается логическая инверсия: сюжеты, судьбы героев определяются не исходной, а финальной точкой, композиция выстраивается от конца к началу.

Жанровые варианты концепции мира (ход всемогущего Времени в хрониках, торжество случайностей в комедиях, человек как творец событий и самой судьбы в трагедиях) оказываются разными лишь на феноменальном уровне, а на сущностном они сливаются в общем представлении о самом глубинном и всеобъемлющем законе — неизбежности. Но Шекспир потому не эпик, он потому драматургичен в подлинном смысле этого слова, что в самой его картине мира заложен конфликт: вневременному закону неизбежности противостоит личностный закон свободы воли (а следовательно, выбора, который порождает причинно-следственную зависимость). Встречаясь в пространственно-временном континууме шекспировского произведения, логическая инверсия, вектор которой направлен от конца к началу, и причинно-следственная логика, вектор которой направлен от начала к концу, сталкиваются и порождают конфликт (трагической или комической природы). Неизбежность всегда побеждает свободу воли при их несовпадении. Но из творчества Шекспира, по существу, уходит идея рока, на которой строились античные трагедии. У Шекспира неизбежность утверждается в результате противостояния свободных волеизъявлений не одного только протагониста, а многих личностей, руководствующихся не одним, а разными, в том числе противоположными мотивами. Отдельный человек столь же могуществен, как судьба (он остается ренессансным человеком-титаном, «мерой всех вещей», «венцом всего живущего»), но

люди в своей совокупности слабее неизбежности. Шекспировскую драматическую композицию можно представить как систему препятствий, задержек, отсрочек: необходимость создает препятствия для осуществления планов, намерений, желаний героя, но и герой создает препятствия на пути осуществления неизбежности.

Молодой Гёте в статье «Ко дню Шекспира» (1771) гениально предсказал именно такую возможность понимания Шекспира, когда писал: «Шекспировский театр — это чудесный ящик редкостей, в котором мировая история как бы по невидимой нити времени шествует перед нашими глазами. Его планы в обычном смысле слова даже не планы. Но все его пьесы вращаются вокруг скрытой точки (которую не увидел и не определил еще ни один философ), где вся своеобычность нашего «я» и дерзновенная свобода нашей воли сталкивается с неизбежным ходом целого». Гёте прозорливо определил то качество произведений Шекспира (прежде всего трагедий и хроник), которое не следует ни из специфики драматургии, ни из особенностей современного Шекспиру английского театра, а вытекает из более общего источника (гуманистические представления о Единой цепи бытия, Великой аналогии и т. д.) и одновременно из индивидуальных особенностей всеобъемлющего, многомерного гения Шекспира (судя по тому, что скрытая, неопределимая точка обнаруживается и в наиболее личных его произведениях — сонетах). Оба фактора невозможно адекватно оценить и истолковать спустя несколько столетий после смерти писателя, в рамках совершенно иной ментальности, свойственной современному сознанию, и поэтому Шекспир навсегда останется загадкой для новых поколений, будоражащей умы и порождающей новые концепции, соответствующие не столько предмету изучения, сколько парадигме очередной наступающей эпохи.

Лит.: Гёте И. В. Об искусстве. М., 1975; Луков Вл. А. Шекспир // Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М.: Академия, 2009.

[МШ]

ЛОКК (Locke) **Джон** (29.08.1632, Рингтон, Сомерсет, Англия— 28.10.1704, Эссекс, Англия) — английский философ. В «Опыте о человеческом разуме» (1690) утверждал, что в основе всех человеческих знаний лежит опыт. Локк развивал теорию естественного права и общественного договора, оказав огромное влияние на социально-политическую мысль просветителей. Пушкин в черновиках VII главы «Евгения Онегина» называет Локка в ряду просветителей и античных писателей, чьи труды читал Онегин, судя по книгам, найденным Татьяной в его доме.

[Пушкин]

ЛОПЕ ДЕ ВЕГА (полное имя Феликс Лопе де Вега-и-Карпио — Félix Lope de Vega у Carpio, традиционно называют Лопе де Вега, Лопе; 25.10.1562, Мадрид, Испания — 27.08.1635, Мадрид, Испания) — испанский драматург, поэт, прозаик, крупнейший представитель гуманистического протореализма в Испании.

Он родился в Мадриде, в семье со скромным достатком (что приучило его к упорству в труде и способности выживать в трудных жизненных обстоятельствах). Лопе получил хорошее образование в университете Алкала-де-Энарес (в городе, где родился Сервантес) и в Королевской академии математических наук. Очень рано Лопе проявил выдающиеся способности к поэзии и драме, с 11 лет он сочинял комедии. В конце 1580-х годов он уже профессиональный драматург, о его творчестве с похвалой отзывался Сервантес, впоследствии пустивший в оборот определение Лопе де Вега как «чудо природы». Лопе провел довольно бурную молодость, у него уже были дети (всего их было 14), он имел проблемы с законом и, скрываясь от них, оказался участником военного похода «Непобедимой армады» (1588). Если вспомнить, что Сервантес участвовал в снаряжении этого испанского флота в его походе на Англию, Кристофер Марло, видимо, в качестве английского разведчика занимался сбором разведывательных данных об Армаде, а Шекспир, примерно в это время переехавший в Лондон, был свидетелем колоссального энтузиазма англичан, разгромивших этот флот и испытавших взлет национального самосознания, что отразилось в шекспировских исторических хрониках, можно утверждать, что величайшие драматурги того времени оказались исторически связанными друг с другом, пусть и принадлежали к враждующим государствам.

Хотя Лопе де Вега был крупным поэтом и прозаиком, мировую славу он снискал как драматург, основоположник испанской национальной драмы. Лопе, безусловно, превзошел и Сервантеса, и других своих современников, в превращении довольно скромных драматических опусов, каковыми были испанские пьесы до него (включая комедии наиболее успешного предшественника — Лопе де Руэда), в подлинные шедевры мировой драматургии, какими стали его «Учитель танцев» («El maestro de danzar», 1593), «Фуэнте Овехуна» («Fuente Ovejuna», около 1612–1613, опубл. в 1619 г.), «Собака на сене» («El perro del hortelano», написана между 1613 и 1618, опубл. в 1618 г.), «Звезда Севильи» («La estrella de Sevilla», 1623), «Девушка с кувшином» («La moza de cántaro», написана до 1627, опубл. в 1646 г.) и др. Среди его произведений для нас особенно любопытна историческая драма «Великий князь московский и гонимый император» (1617), которая посвящена событиям в России «Смутного времени». Его работе не мешало то, что в 1590-е годы он выполнял обременительные обязанности секретаря у аристократов — его нанимателями были Франси-

ско де Рибера Баррозо, позже второй маркиз Мальпика, а некоторое время спустя — дон Антонио де Толедо-и-Беамонте, пятый герцог Альба.

Манифестом национальной драмы стал поэтический трактат Лопе де Вега «Новое искусство сочинять комедии в наше время» («El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», 1609). В нем, в отличие от трактатов по поэтике того времени, автор ориентируется не на некие абсолютные правила искусства, а на зрительское восприятие, «приказ черни». Исходным для концепции Лопе становится принцип правдоподобия: «Необходимо избегать всего / Невероятного: предмет искусства — / Правдоподобное». Особенности зрительского восприятия объясняет Лопе и отказ от следования законам «ученой комедии», на которых настаивали представители испанского академизма: «Порой особенно бывает любо / То, что законы нарушает грубо». Писатель отрицает пресловутые три единства (времени, места и действия), предлагает свободно смешивать в одном произведении комическое и трагическое (слово «комедия» для него обозначает лишь пьесу со счастливым финалом). Лопе страстно отстаивал необходимость разделения пьес не на 5 (как требовали академисты), а на 3 акта (по-испански — хорнады): ведь испанские зрители привыкли именно к такой форме представления. Особое значение он придавал построению искусной интриги (т. е. действия с непредсказуемыми поворотами событий), так как только сюжет, основанный на интриге, может удержать внимание зрителей.

Чтобы удовлетворить запросы зрителя, Лопе, считавший, что пьеса интересна только при первом посещении спектакля, написал около 2000 пьес, из которых сохранилось около 500. В этом немислимом изобилии трудно разобраться, и до сих пор приходится пользоваться весьма условной типологией произведений Лопе, согласно которой выделяются исторические комедии (например, «Фуэнте Овехуна»), драмы чести (например, «Звезда Севильи»), а также комедии плаща и шпаги, комедии интриги и некоторые другие.

Одно из изобретений Лопе — мнимо счастливые финалы, позволяющие ему, не нарушая правды жизни, вписываться в рамки жанра комедии (пример утраты жанром своего главенствующего положения в творчестве).

Одна из лучших пьес Лопе — «Фуэнте Овехуна» (ок. 1612–1613), которая только условно может быть отнесена к жанру комедии. Владеющий селением Фуэнте Овехуна (в переводе — Овечий источник) тиран Командор притесняет крестьян, пытается овладеть дочерью алькальда Эстебана Лауренсией накануне ее свадьбы с крестьянином Фрондосо. После страстной речи Лауренсии крестьяне поднимают восстание и убивают Командора. Король дон Фернандо (историческое лицо, правил в XV в.), под чью

защиту отдали себя жители селения, отправляет туда судью, который даже пытками не может добиться, кто же был убийцей. Ответ у всех был один: «Фуэнте Овехуна!». Королю приходится простить жителей. Вот его слова, завершающие пьесу (мнимо счастливый финал): «... Село за мною остается, / Пока, быть может, не найдется, / Чтоб вами править, командор».

Такой же мнимо счастливый финал и в драме чести «Звезда Севильи». Лопе де Вега — мастер интриги, но особым его достижением следует считать те моменты, когда механизм интриги связан не с внешней событийностью, а с противоречивостью внутреннего мира героев. Так, например, построена интрига в «Собаке на сене». Лопе де Вега внес выдающийся вклад в развитие принципа психологизма в драматургии.

«Персональная модель» Лопе оказалась очень плодотворной, и по его пути пошли многочисленные последователи еще при жизни драматурга. Однако это было не простое подражание. В творчестве представителей школы Лопе де Вега обнаруживается проникновение в испанскую национальную драму религиозных мотивов, принципов искусства барокко и одновременно формирование классицизма. Наиболее близок учителю Гильен де Кастро (1569–1631), автор многочисленных пьес, среди которых выделяется только двухчастная хроника, драма чести «Юность Сида» (1618), давшая сюжет великому французскому драматургу Пьеру Корнелью для «Сида» (1637) — первой великой классицистической трагедии. Сближение с классицизмом отмечается у Аларкона, с барокко — у Тирсо де Молина.

Лопе де Вега прославился и как поэт. Он написал более 20 поэм, среди которых есть поэма-памфлет «Песнь о драконе» («La dragontea», 1598), поэмы на мифологические сюжеты: «Андромеда» («De Andrómeda», 1621); «Цирцея» («La Circe», 1624); ирои-комическая поэма «Война котов» («La gatomaquia», 1634) и множество других. Он был автором около 10 тысяч сонетов. В прозаических жанрах Лопе де Вега также оставил яркий след, написав пасторальный роман «Аркадия» («La Arcadia», 1598), любовно-авантюрный роман «Странник в своем отечестве» («El peregrino en su patria», 1604), роман в диалогах «Доротея» («La Dorotea», 1632) и др.

В 1614 г. под влиянием трагических событий (умерла вторая жена, утонул сын) — Лопе де Вега принимает сан священника. Но он продолжает жить полной страстей жизнью и писать. Даже когда накануне смерти Лопе пережил несколько катастроф (умер еще один сын, дочь Марсела ушла в монастырь, другая дочь, Антония-Клара, была похищена распутником-дворянином, умерла последняя его любовь — Марта де Неварес, ослепшая и обезумевшая), он пишет поэму «Золотой век» («El siglo de oro», 1635), отстаивающую идеалы гуманистов. Хотя еще в 1625 г. Совет Кастилии запретил печатать пьесы Лопе де Вега, он по-прежнему воспри-

нимался испанскими и итальянскими литераторами как вождь самой авторитетной драматургической школы. Не случайно на смерть Лопе де Вега отозвались в стихах 153 испанских и 104 итальянских писателей.

[ИИЛ]

ЛОУРЕНС (Lawrence) Герберт (XVIII в., даты жизни не известны) — английский писатель, хирург и фармацевт. Будучи близким другом актера и драматурга Дэвида Гаррика (1717–1779), считается родоначальником «шекспировского вопроса» (хотя есть свидетельства и о более ранних высказываниях против авторства Шекспира).

В 1769 г. в романе «Жизнь и приключения здравого смысла» («The Life and Adventures of Common Sense») Лоуренс высказал сомнение в том, что Шекспир мог написать столь великие произведения. В романе есть примечательный эпизод с участием Шекспира, когда аллегорические фигуры Мудрость, Гений и Юмор путешествуют во времени и, в конце концов, попадают в Англию 1588 г. Шекспир предстает как малоизвестный актер с сомнительной репутацией браконьера, более того, Лоуренс называет его «изворотливым театральным персонажем ... и неисправимым вором». Он привязывается к Мудрости и остальным и похищает у них разнообразные талисманы, наполненные метафорическим смыслом: книгу, маску, окуляр — которые помогают ему сойти за драматурга.

Кроме того, что это первое упоминание драматурга в беллетристике, но и первое предположение, что таким автором мог бы быть Фрэнсис Бэкон (1561–1626), великий английский философ — современник Шекспира. Таким образом, роман Лоуренса является источником и важной частью Бэконского спора. В 1927 г. каталог антикварного дома «Братья Мэггс» (Maggs Brothers) характеризовал эту работу так: «Первая книга, которая приписывает авторство пьес Шекспира Бэкону». Однако каких-либо веских аргументов в защиту авторства Бэкона Лоуренс не привел. Взгляды Лоуренса (а также Дж. Уилмота, поддержавшего версию Лоуренса в 1785 г., правда, его выводы не были опубликованы) не привлекли тогда особого внимания. Это была пора, когда к Шекспиру пришло международное признание и начал складываться его культ. Наступившая романтическая эпоха проигнорировала эту точку зрения. Для романтиков именно Шекспир, незнатный, не получивший университетского образования, с неустроенной семейной жизнью, наиболее ярко воплотил романтическую концепцию гения.

Лит.: Lawrence H. The Life and Adventures of Common Sense: An Historical Allegory. Publisher: Printed for Montagu Lawrence, Stationer at the Globe, near Durham-Yard, in the Strand, 1769; Michell J. Who Wrote Shakespeare. Thames & Hudson, 1996.

Вл. А. Луков, Н. В. Захаров [МШ]

ЛОУРЕНС (Lawrence) **Дэвид Герберт** (11.09.1885, Иствуд, графство Ноттингемшир, Англия — 2.03.1930, Ванс, Франция) — английский писатель.

Родился в многодетной семье шахтера (был четвертым ребенком), учился в Ноттингеме, был клерком, четыре года работал учителем без диплома, пока не получил право на преподавание, закончив педагогические курсы Ноттингемского университета (1906). Работая учителем в начальной школе Кройдона (на юге Большого Лондона), начал писать стихи и рассказы, а в 1909 г. приступил к созданию первого романа — «Белый павлин». Он был опубликован в 1911 г., вскоре после смерти (в декабре 1910 г.) матери Лоуренса, потрясшей писателя, приведшей его к болезни, которая помешала продолжать преподавательскую работу, и Лоуренс вынужден был ограничиться литературной работой, не дававшей стабильного заработка. Роман «Нарушитель границ» (1912) был промежуточной работой, через которую Лоуренс осмысливал свое новое положение. Следующим романом «Сыновья и любовники» (1913) писатель заявил о себе в большой литературе. В основе его сюжета лежат наблюдения Лоуренса над проблемами в отношениях его родителей. В то же время произведение не укладывалось в традицию английского реализма, Лоуренс стал одним из родоначальников модернизма. Уже здесь реалистичность, даже натуралистичность описаний переплетается с созданием символов и мифов, даже, как считали некоторые современники, «новой религии» отказа от урбанизации, машинизации и возвращения к природной сексуальности. В 1919 г. В. Вулф в получившей широкую известность статье «Современная художественная проза» отнесла Лоуренса (прежде всего как автора этого романа) к главным выразителям новейших тенденций наряду с Д. Джойсом и Т. С. Элиотом, признанными лидерами модернизма в прозе и поэзии.

Незадолго до выхода романа Лоуренс познакомился с Фридой Уикли, женой ноттингемского профессора, бывшего преподавателя Лоуренса, матерью троих детей. Страстные отношения, вызвавшие осуждение общества, привели к тому, что молодые люди в 1912 г. покинули Англию. Пропутешествовав два года по Германии и Италии, они вернулись в Англию и поженились в 1914 г., за несколько дней до начала 1-й мировой войны. Война обошла Лоуренса стороной, радость брака захватила его и привела к появлению сборника стихов «Смотри! Мы справились!» (1917), одном из ярких образцов поэзии английского имажизма. В 1928 г. Дж. Петоза и К. Грэхем написали пьесу «Смотри! Мы справились!» о взаимоотношениях Лоуренса и Фриды по их письмам и произведениям Лоуренса и успешно поставили ее в г. Олни (США).

На этот же период приходится продолжение работы Лоуренса над произведением «Сестры», из которого сложились два романа — «Радуга»

(опубл. в сентябре 1915 г., запрещен в ноябре того же года) и «Влюбленные женщины» (1917, опубл. в 1920 г. в Нью-Йорке).

Постоянные запреты на публикацию произведений породили столь сильное разочарование Лоуренса в родной Англии, что в 1919 г. он и Фрида ее покидают навсегда. Лоуренс побывал в Австралии (где написал роман «Кенгуру», 1923), в других странах. В дальнейшем он с удовольствием работал в жанре путевых заметок («Утро в Мексике», 1927; «По следам этрусков», 1932; начало было положено «Сумерками Италии», 1916). Этот период можно считать своего рода открытием Лоуренса для себя мировой литературы. Еще в 1918 г. началась журнальная публикация его работы «Этюды о классической американской литературе» (1918–23), которая обратила внимание европейцев на творчество тогда еще не получивших широкой известности Г. Мелвилла и Н. Готорна. Лоуренс занимался и переводом. Так, он перевел (совместно с С. С. Котелианским) — новеллу И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» (1922), выпустил три сборника переводов из Д. Верга (1923, 1925, 1928), в последнем из которых была самая знаменитая новелла итальянского писателя «Сельская честь».

Пребывание во Флоренции в 1928 г. было ознаменовано созданием самого известного произведения Лоуренса — романа «Любовник леди Чаттерлей», затем дважды перерабатывавшегося и законченного в 1929 г., незадолго до смерти. В романе, относимом к вершинам английского модернизма, судьба утонченной Констанции (Конни), сочувствующей своему мужу баронету Чаттерлею, нижняя часть тела которого парализована из-за серьезного ранения на войне, но увядающей, ощущающей, как в ней погибает женщина, круто меняется, когда муж знакомит ее со своим новым лесником — сыном углекопа Оливером Меллерсом. Став любовниками, Конни и Оливер покидают Англию, оба ведут бракоразводные дела, желая соединиться, создав семью, и уже ждут ребенка. Лоуренс соединяет две линии: социально-критическую, раскрывая проблему неравенства сословий, и психоаналитическую, погружая и героев, и читателей в обсуждение проблем половых отношений. Вторая линия в наибольшей степени вела Лоуренса к модернистской дегуманизации человека, в котором сексуальное (даже животное) начало становится ведущим и непреодолимым, сознательное уступает место подсознательному и бессознательному. Укреплению этой линии способствовало увлечение Лоуренса трудами З. Фрейда, фрейдизмом (в 1921–1922 гг. Лоуренс написал работы «Психоанализ и бессознательное» и «Фантазия о бессознательном»). Английское общество не приняло в романе неприличные сцены (особенно из-за того, что в них аристократка показана в связи с представителем социальных низов), отступление от разрешен-

ных норм в лексике, и на родине роман был впервые опубликован лишь в 1960 г., когда в западном мире развернулась сексуальная революция, опрокинувшая незыблемые до того культурные барьеры, и то после скандального судебного процесса.

Другие произведения Лоуренса — романы «Пропавшая девушка» (1920, премия им. Джэймса Тайта Блэка — James Tait Black Memorial Prize), «Жезл Аарона» (1922), «Пернатый змей» (1926), «Дева и цыган» (1930) и др., сб. рассказов «Прусский офицер» (1914), «Англия, моя Англия» (1922), «Сент-Мор и другие истории» (1925), сб. стихов «Стихи о любви» (1913), «Новые стихи» (1918), «Книга стихов» (1919), «Птицы, звери и цветы» (1923), пьесы «Невестка» (1912), «Вдовство миссис Холройд» (1914), «Давид» (1926) и др., литературно-критические, исследовательские работы «Этюды о Томасе Харди и другие эссе» (1914), «Движения в европейской истории» (1921, опубли. под псевдонимом Lawrence H. Davison), «Размышления о смерти дикообраза и другие эссе» (1925), «По поводу Любовника леди Чаттерлей» (1929) и др. Лоуренс занимался также живописью, в 1929 г. в Лондоне был опубликован альбом его работ (наиболее полное собрание вышло в Японии в 2004 г.).

Несмотря на тяжелую болезнь (туберкулез), Лоуренс много работал до самой смерти, настигшей его в г. Вансе (юг Франции). Впоследствии вдова Лоуренса Фрида, снова выйдя замуж, переехала в США, куда и был перевезен прах Лоуренса, где он захоронен в горной часовне в округе Таос, штат Нью-Мексико.

Лоуренс, сначала признанный, а потом отвергнутый английским обществом, но признанный ведущими писателями, сыграл видную роль в литературе XX в. и посмертно, после скандалов, судов, обвинений в безнравственности, восхищений вошел в число классиков столетия. Его произведения экранизируются. В СССР, России переведены основные сочинения Лоуренса.

Соч.: The Letters of D. H. Lawrence : V. 1–7 / ed. J. T. Boulton. Cambridge, 1979–1993; Sons and Lovers. Cambridge, 1992; Lady Chatterley's Lover. Cambridge, 1993; The Plays. Cambridge, 1999; D. H. Lawrence's Paintings / ed. K. Sagar. L., 2003; The Virgin and the Gipsy and Other Stories. Cambridge, 2006; в рус. пер. — Собр. соч. : в 7 т. М., 2006–2008; Сыновья и любовники. Любовник леди Чаттерли. М., 2010; Запах хризантем и другие произведения. М., 2010; Любовник леди Чаттерлей. М., 2011.

Лит.: Михальская Н. П. Пути развития английского романа 1920–1930-х годов: Утрата и поиски героя. М., 1966; ее же. Лоуренс // Зарубежные писатели : в 2 т. М., 2003. Т. 1; Leavis F. R. Thought, Words and Creativity: Art and Thought in D. H. Lawrence. L., 1976; Burns A. Nature and Culture in D. H. Lawrence. L.–Basingstoke, 1980; Preston P. A D. H. Lawrence Chronology. L., 1994; Fernihough A., ed. The Cambridge Companion to D H Lawrence. Cambridge, 2001; Roberts W., Poplaw-

ski P. A Bibliography of D. H. Lawrence. Cambridge, 2001; Sagar K. The Life of D. H. Lawrence: An Illustrated Biography. L., 2003; Worthen J. D. H. Lawrence: The Life of an Outsider. L., 2005.

[НРЭ]

ЛУ (Loe) **Эрленд** (род. 24.05.1969, Тронхейм, Норвегия) — норвежский писатель. Родился в Тронхейме. Проходил альтернативную службу в театре, сменил множество профессий: снимал видеоклипы, работал в психиатрической больнице, был школьным учителем. Живет в Осло, работает консультантом по игровому кино в Норвежском Кинофонде.

Первый роман Лу «Во власти женщины» был опубликован в 1993 г., в нем наиболее чувствуется влияние Р. Бротигана, американского писателя, знаковой фигуры контркультуры 1960–1970-х годов, чьи «Грезы о Вавилоне» Лу перевел на норвежский язык и которого он ценит за свободу высказывания, юмор, эксперименты в литературе. Герой романа испытывает невероятное напряжение, когда в его жизни появляется девушка Марианна, а потом не меньшее напряжение, когда она к нему охладевает и бросает его, заставляя учиться жить в одиночестве. Роман был экранизирован в 2007 г. (реж. П. Нессе).

Европейскую известность Лу принес роман «Наивно. Супер» (1996), где создал иронический образ своего современника — молодого человека, стремящегося жить в мире без проблем. Наивность, обозначенная в названии романа, соединяется с обращением к сложным вопросам жизни и судьбы (что иногда определяется как нарочитая наивность, романтико-юмористический экзистенциализм). В романах «У» (1999), «Лучшая в мире страна, или Факты о Финляндии» (2001), «Допплер» (2004), «Грузовики «вольво»» (2005), «Мулей» (2007) Лу продолжает эту тему, создавая пародию на действительность. Наивный стиль присущ «Сказкам о Курте» (1994–2003 гг., созданы как детские книги). В книге «Органист» (2006), написанной совместно с П. Амундсеном (органистом, предпринимателем), сделана попытка разрешить шекспировский вопрос (скорее с пародийной целью, поэтому в книге соединяются действительные проблемы шекспироведения с сенсациями, подобными «шифру Бэкона», с историей розенкрейцеров и т. д.). Лу — автор целого ряда книг для детей, обращался к драматургии, автор киносценария «Детектор» (2000), работает и в других жанрах.

Лу в настоящее время — самый известный современный норвежский писатель, лауреат различных национальных и международных литературных премий, его книги переведены на многие языки, в том числе почти все произведения — на русский. В 2005 г. Лу побывал в Москве

и Санкт-Петербурге, в интервью, данном в ходе этого визита, признавался в почти полном незнании русской литературы и вообще в ограниченности круга своего чтения, даже скандинавских классиков. Возможно, это форма иронии по отношению к постмодернистской теории интертекстуальности и подчеркивания своей самобытности как автора.

Соч.: Tatt av kvinnen. Oslo, 1993; Naiv. Super. Oslo, 1996; Fakta om Finland. Oslo, 2001; в рус. пер. — Во власти женщины. Наивно. Супер. Лучшая страна в мире. СПб., 2004; Мулей. СПб., 2009; Амундсен П., Лу Э. Органист. СПб, 2009; Лучшая страна в мире. СПб., 2010.

Лит.: Кингисепп М. Эрленд Лу. Беседы с писателем о литературе // <http://www.blogslov.ru/date.php/2005>.

А. В. Коровин, Вл. А. Луков [НРЭ]

ЛЬЮСИ (Лусу) **Томас, сэр** (или Люси; 24.04.1532 — 07.07.1600) — хозяин заповедника Чарлькоута, где, по свидетельству оксфордского преподавателя Ричарда Дэвиса, незаконно охотился на оленей Шекспир, был пойман и подвергся унижительному наказанию, на что ответил сатирической балладой, снова был наказан по приказу Льюси и, опасаясь дальнейших нападков, решил покинуть родной Стратфорд-на-Эйвоне и отправившись в Лондон (так объяснялся крутой поворот в жизни Шекспира, приведший его к работе в лондонских театрах).

Хотя Льюси вполне реальный человек и Шекспир его знал (он высмеял Льюси в «Виндзорских насмешницах», д. I, сц. 1, а также в «Генрихе VI, часть 2»), сейчас доказано, что рассказ Р. Дэвиса не более чем легенда. Он не только не находит подтверждения в других свидетельствах, но и противоречит действительному положению вещей. Установлено, что заповедник Т. Льюси был учрежден через два года после смерти Шекспира.

Лит.: Смирнов А. А. Шекспир. М.–Л., 1963.

Н. В. Захаров, Вл. А. Луков [МШ]

ЛЭ (lai, слово кельтского происхождения) — жанр, по традиции относимый к средневековым рыцарским романам. Это своего рода микро-романы, небольшие стихотворные повести, в которых, в отличие от романов, обычно не серия эпизодов, выстроенных в цепочку как «роман дороги», а один эпизод. Первым известным и самым ярким представителем этого жанра стала Мария Французская.

[ИФЛ]

ЛЭМ (Lamb) **Чарлз** (10.02.1775, Лондон, Англия — 27.12.1834, Эдмонтон, Мидлсекс, ныне часть Лондона, Великобритания) — английский

писатель, литературный критик. Он родился в Лондоне в семье клерка частной фирмы. Еще в годы учебы в лондонской школе для бедных «Христов приют» (Christ's Hospital) Лэм сблизился с учившимся там же С. Т. Колриджем, впоследствии одним из первых английских романтиков, представителем «Озерной школы». Не пройдя полного цикла образования, Лэм поступил на службу клерком сначала в Тихоокеанский торговый дом, потом в контору Ост-Индийской компании. В 1794 г. Колридж опубликовал сонет Лэма в газете, а в 1796 г. — еще 4 сонета в сб. «Стихи на разные случаи» (без подписи автора). В том же году сестра Лэма Мери (1764–1847), потеряв рассудок, зарезала их мать и ранила отца. Лэм вынужден был взять на себя заботы о сестре, когда через год ее выпустили из дома умалишенных, он увлек ее работой над прозаическими пересказами для детей пьес Шекспира, и в 1807 г. их совместное произведение «Рассказы из Шекспира» («Tales from Shakespeare») было опубликовано, принеся Лэму наибольшую славу: он до сих пор почитается на родине как классик детской литературы, сделавший простыми и понятными сюжеты шекспировских произведений (разделяя эту славу с сестрой). В то же время эта работа вошла в историю английского романтизма как пример романтической шекспиризации литературы. В том же ключе в 1808 г. Лэм выпустил «Приключения Улисса» (по «Одиссее» Гомера, пересказ для школьников, в соавторстве с М. Лэм), а также антологию «Образцы творчества английских поэтов-драматургов, живших приблизительно во времена Шекспира».

Лэм после своего поэтического дебюта продолжал писать стихи, в 1798 г. вышел поэтический сборник Лэма в соавторстве с Ч. Ллойдом «Белый стих». Он работал в ряде журналов, с 1820 г. печатал свои «Очерки» (под псевдонимом Элиа, 1-я серия, «Очерки Элии», — 1823, 2-я серия, «Последние очерки Элии», — 1833), став одним из признанных мастеров жанра эссе. Его окрашенные романтизмом картины жизни низов общества, образ рассказчика Элии — доброго чудака продолжили традицию Л. Стерна и предварили приход в литературу Ч. Диккенса. Лэм писал и в других жанрах — у него есть повесть «Розамунда Грей» (1798), трагедия «Джон Вудвиль» (1802, в духе Шекспира и Шиллера), фарс «Мистер С.» (1806, постановка на сцене провалилась), вместе с сестрой Мери он написал сборник рассказов для детей «Школа миссис Лестер» (1808).

На русский язык Лэма переводили А. Н. Плещеев, М. Л. Михайлов, в 1865 г. вышел перевод «Рассказов из Шекспира», в 1979 г. — «Очерков Элии».

Соч.: The Works of Charles and Mary Lamb : In 2 vols. Oxford, 1908; The Complete Works and Letters. N. Y., 1935; в рус. пер. — Очерки Элии. Л., 1979; Лэм Ч.

и М. Сказки из Шекспира. М., 1993; Шекспир У. Комедии и трагедии: Пересказали Чарлз Лэм и Мэри Лэм. М., 2006.

Лит.: История английской литературы : в 3 т. М., 1953. Т. 2, вып. 1; Дьяконова Н. Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма, Л., 1970; Ее же. Чарльз Лэм и Элия // Очерки Элии. Л., 1979; Lucas E. V. Life of Charles Lamb : Vol. 1–2, L., 1921; Dobrée B. English Esseists. L., 1964.

[НРЭ] [МШ]

ЛЮБОВЬ — форма духовной культуры, представленная во внутреннем мире человека как индивидуальное переживание чувства преданности людям, предметам и явлениям окружающего мира, идеям, мечтам, когда объект этого чувства становится выше и ценнее личного «Я» и без слияния с избранным объектом, овладения им, единения человек не мыслит своего существования или, по крайней мере, ощущает глубокую неудовлетворенность, свою неполноценность, неполноту индивидуального бытия. Любовь может быть обращена человеком и на самого себя (нарциссизм, по терминологии З. Фрейда). В общественном сознании стереотипы любви преимущественно связаны с молодежным возрастом и ассоциируются с жизненной энергией, самоотверженностью в отношениях юноши и девушки, намеренных вступить в брак.

Широкое понимание любви включает в себя все ее виды — к жизни, женщине или мужчине, детям и родителям, славе, власти, искусству, науке, символам, Родине, Богу и т. д., объединяет все три значения слова в русском языке — чувство глубокой привязанности к кому-, чему-либо; чувство горячей сердечной склонности, влечение к лицу другого пола; внутреннее стремление, склонность, тяготение к чему-либо (Современный толковый словарь..., 2004: 328) и шире, чем обыденное представление о любви как сильном влечении к лицу противоположного пола, но фрейдизм с его учением о сексуальной природе всех культурных явлений и сублимации либидо возвращает термину «любовь» именно это обыденное значение как основное.

В античности любовь (Эрос у греков, Амур у римлян) носила сакральный характер, что затрудняет осмысление любовных отношений того времени. Для обозначения форм любви, отличных от Эроса, мыслители древности использовали другое слово — *phileō* (люблю), отсюда названия «философия» (любовь к мудрости), «филология» (любовь к слову). В учении Платона любовь (Эрот) — стремление человека к изначальной целостности (Платон, 1993: 100). Духовные мотивы любви у Платона определили концепцию «платонической любви», которая у философа легко соединяется с любовью к прекрасному, вечному обладанию благом, к мудрости и добродетели. В средние века на первый план выходит лю-

бовь к Богу, а любовь плотская осуждается (Августин, Абеляр). В светской рыцарской литературе (поэзия трубадуров, средневековый роман) отражено формирование нового ощущения любви, близкого к современному, в концепции куртуазной (рыцарской) любви: это «некоторая врожденная страсть, проистекающая из созерцания и неумеренного помышления о красоте чужого пола...» (Андрей Капеллан, 1993: 384), любовь должна быть верной, скромной, тайной и т. д. Любовь отделяется от проблемы брака: рыцарь должен любить жену своего сюзерена. Это требование сугубо социально, превращает любовь в форму вассального служения.

После Данте любовь становится едва ли не основным объектом описания в литературе (в поэзии — от Петрарки до Пушкина, Бодлера и поэтов современности; в прозе — от Боккаччо до Стендаля, Тургенева, Толстого, Достоевского, Мопассана, Пруста, Мердок, любовного романа в массовой беллетристике, в том числе различных отклонений от традиционной любви от маркиза де Сада до Уайльда, Жида, Жене, Болдуина; в драматургии — от Шекспира до Уильямса), выступая как с радостной, так и с печальной стороны. Огромный массив текстов позволяет проводить исследования любви в рамках социологии литературы. Характерная черта литературного понимания любви — противопоставление возвышенной любви и низменной любви, с другой стороны — любовь к женщине (мужчине) — любовь к богатству, славе, власти (а иногда — к Родине, революции, творчеству).

Любовь близка к дружбе, но отличается от нее. Ее антонимы — ненависть (более широкий аспект), ревность (по отношению к любимому человеку). В человеческих отношениях любовь обычно связывается с сексом, но возможна «любовь издалека» (впервые описана Дж. Рюделем, XII в.), неразделенная любовь (как в «Страданиях юного Вертера» Гёте), возможно и противопоставление любви сексу как духовной близости в противовес животному вожделению или близости за деньги. Любовь формируется в процессе «кристаллизации» чувства (термин Стендаля).

В социологии молодежи внимание к проблемам любви проявлялось активно на первом этапе развития теорий молодежи (Ш. Бюлер, Г. Стенли Холл, Э. Шпрангер и др.). В 1920-е годы эта тематика в советской России приобретала нередко черты вульгарного социологизма (А. Б. Залкинд), позже почти полностью ушла из отечественной социологии. Между тем, исследования (в частности, мониторинг МосГУ по студенческой молодежи) показывают, что более 50% 17–19-летних характеризуют себя как влюбленных в кого-то и как объект влюбленности (в момент проведения опроса). Любовь входит в число главных ценностей молодежи, составляет

один из ведущих мотивов деятельности. Более обстоятельное рассмотрение вопросов любви в рамках социологии молодежи связано с тезаурусным подходом.

Лит.: Современный толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. М., 2004; Платон. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. М., 1993; Августин А. Исповедь. Абеляр П. История моих бедствий. М., 1992; Андрей Капеллан. О любви // Жизнеописания трубадуров. М., 1993; Ковалева А. И., Луков В. А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. М., 1999.

[Соц. мол.]

М

«МАГНИТНЫЕ ПОЛЯ» («Les Champs magnétiques», 1919, опубл. в 1920 г.) — поэтический сборник Андре Бретона (Breton, 1896–1966) и Филипа Супо (Soupault, 1897–1990), признанный первым собственно сюрреалистическим произведением.

«Мы — пленники капель воды, бесконечно простейшие организмы. Бесшумно мы кружим по городам, завораживающие афиши больше не трогают нас. К чему эти великие и хрупкие всплески энтузиазма, высохшие подскоки радости? Мы не ведаем ничего, кроме мертвых звезд, мы заглядываем в лица людей и вздыхаем от удовольствия. У нас во рту сухо, как в затерянной пустыне; наши глаза блуждают без цели, без надежды. Нам остались только кафе, мы собираемся здесь вместе: пить освежающие зелья, разбавленные алкоголи за столиками, липкими, как тротуары, на которые пали наши вчерашние мертвые тени», — так начинается открывающий книгу текст, названный авторами «Зеркало без зеркала». Кульминация сборника — обмен авторов высказываниями: в ответ на 10 стихотворений Бретона под общим названием «Изречения рака-отшельника» Супо помещает свои 10 стихотворений с точно таким же общим заглавием. Здесь особенно очевиден автоматизм письма.

Вот первое из десяти стихотворений Супо, названное «Бесплатные чувства»:

След дух сера
Трясина здравоохранений
Помада с преступных губ
Марш два такта рассол
Обезьяний каприз
Маятник цвета дня.

(Пер. Е. Гальцовой)

Текст: Les Champs magnétiques // Breton A. Œuvres complètes. P., 1988. V. 1. P. 53–105; в рус. пер. — Магнитные поля // Антология французского сюрреализма: 20-е годы / сост. С. А. Исаев, Е. Д. Гальцова. М., 1994. С. 12–60.

Лит.: Андреев Л. Г. Сюрреализм. М., 1972, 2004; Breton A. Œuvres complètes. P., 1988. V. 1. P. 1121–1172 (articles de M. Bonnet, E.-A. Hubert).

Вл. А. Луков, М. В. Луков [СФЛ]

МАКАМА (араб. — сходка, собрание) — жанр восточной литературы, обычно определяемый как плутовская новелла. Макамы объединялись в циклы («макамат») вокруг образа героя-плута, повествование велось от первого лица, но в стиле «садж» (ритмизированная проза с рифмами).

«Макамат» — популярная литература на арабском языке и иврите на испанской территории, которой владели арабы в 911–1492 гг., например, «Тахкмони» («Ты умудряешь меня») Иехуды аль-Харизи (на иврите, 1165–1225), эта литература могла дать испанским писателям первоначальные модели плутовского романа (хотя и не в области стиля).

[ИИЛ]

МАКФЕРСОН (Macpherson) **Джеймс** (27.11.1736, Рутвен, Инвернесс, Шотландия — 17.02.1796 поместье Беллвилл, Инвернесс, Шотландия) — английский писатель шотландского происхождения, видный участник шотландского национального возрождения, создатель поэта-мифа Оссиана. Макферсон родился в Рутвене (графство Инвернесс на севере Шотландии, недалеко от озера Лох-Несс) в семье фермера (в том же графстве, в г. Белвилле, он закончил свой жизненный путь). Образование получил в университетах Абердина и Эдинбурга — центрах движения за шотландское национальное возрождение. Мысль о возрождении народной поэзии и привела Макферсона к созданию «Поэм Оссиана» — уникального памятника культуры, в котором некоторые фольклорные записи шотландских преданий дали толчок для имитации обширного творческого наследия древнего барда Оссиана. Макферсон начал создавать первые «переводы» древних шотландских песен в 1759 г. в шотландском городке Моффат, куда он прибыл в качестве гувернера 11-летнего Томаса Греема, в будущем известного полководца. Познакомившийся с опытами Макферсона Джон Хоум, автор первой предромантической драмы «Дуглас» (1756), а затем и члены эдинбургского кружка шотландцев-интеллектуалов высоко оценили эти работы. Глава кружка Хью Блэр настойчиво потребовал от Макферсона опубликования его «переводов». Макферсон отказывался от выпуска в свет «переводов», очевидно, сознавая опасность разоблачения мистификации. Но, наконец, в 1760 г. он опубликовал 16 первых фрагментов без указания имени переводчика (впоследствии 11 из них вошли в состав других произведений Оссиана, а 5 больше не публиковались). В конце 1761 г. выходит издание поэмы Оссиана «Фингал» и ряда его малых поэм с предисловием и комментариями Макферсона (с указанием даты: 1762), в 1763 г. издается новая эпическая поэма «Темора» в сопровождении «малых» поэм — а в 1765 г. — двухтомное издание «Творений Оссиана», включавших две большие «эпические поэмы» — «Фингал» (в 6 книгах) и «Темора» (в 8 книгах) и «малые» поэмы: следовавшие в первом томе за «Фингалом» «Темора», «Комала» (драматическая поэма), «Сражение с Каросом», «Война Инис-тоны», «Битва при Лоре», «Конлат и Кутона», «Картон», «Смерть Кухулина», «Дар-тула», «Карик-тура», «Песни в Сельме», «Кальтон и Кольмала», «Латмон», «Ойтона», «Крома», «Бератон» и сле-

довавшие во втором томе за «Теморой» «Катлин с Клуты», «Суль-мала с Лумона», Кат-лода» (в 3 песнях), «Ойна-Морул», «Кольна-дона».

Так возник корпус поэм Оссиана, поэта, который, по утверждению Макферсона, жил в Каледонии (Шотландии) в III — начале IV в. Имя Оссиана (Ойзина) встречается в поэме на латинском языке «Диалог св. Патрика с Ойзином», относящейся к VI в. Макферсон категорически отрицает возможность общения Оссиана с Патриком, обратившим в V в. Ирландию в христианство. С Оссианом связывают и фольклорный фенианский цикл ирландских саг, но установлено, что этот цикл не мог появиться раньше IX в. Так что Оссиан легендарен. И эта легендарность дала исключительные возможности для создания поэта-мифа. Вопреки подлинной фольклорной традиции, Макферсон делает Оссиана не только автором, но и одним из основных героев своих поэм. Он буквально лепит образ поэта-мифа, наделяя его обликом то воина с копьем, мечом и щитом, то (по прошествии многих лет) седовласого старца с лирой, оплакивающего свое одиночество и вспоминающего битвы прошлых времен. Макферсон создает его семью и ближайшее окружение: отца — не знающего поражений короля каледонцев Фингала, сына — храброго воина Оскара, погибающего в поединке с узурпировавшим ирландский престол Карбаром (возлюбленная Оскара Мальвина после его смерти становится спутницей престарелого Оссиана), еще более 500 персонажей, так или иначе фигурирующих в песнях Оссиана, — его 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.

Выпуская в 1761 г. поэму «Фингал» с добавлением «малых» оссиановских поэм, Макферсон снабдил издание «Рассуждением о древности и других особенностях поэм Оссиана, сына Фингала», которое впоследствии перепечатывалось в «Творениях Оссиана» (1765) и в «Поэмах Оссиана» (окончательный вид памятника, 1773). В «Рассуждении» творения древнего поэта представляются одной из вершин искусства, что противоречит просветительской идее прогресса в искусстве. Среди предромантических черт текста — особенности композиции произведений Оссиана, нередко расцениваемой как рыхлая, противоречивая, что во многом объясняется движением Оссиана по извилинам и закоулкам его памяти, ассоциативным, а не риторическим способом изложения материала.

Интересно и жанровое новаторство Макферсона, создающего тексты Оссиана. Среди его поэм встречается драматическая поэма «Комала»,

что никак не вписывается в фольклорную традицию (зато впоследствии будет часто использоваться подражателями Оссиана). Если включение элементов элегии в эпическую поэму вполне вписывается в эстетику сентиментализма, то рождение под пером Макферсона жанра литературной баллады — яркое проявление тенденций предромантизма в английской поэзии.

Самое интересное литературное изобретение Макферсона — это создание не текста поэм Оссиана, а образа текста. Читатель знакомится не с самим текстом, а с «прозаическим переводом», нередко сопровождаемым комментариями о том, как прекрасно это звучит в подлиннике, какой ритм избрал поэт и т. д.

Макферсон до конца жизни не признавался в мистификации, спор о фольклорных источниках поэм Оссиана не закончен и поныне. Поэмы сыграли огромную роль в европейской культуре конца XVIII — начала XIX в., их образы отразились в литературе, театре, живописи, бытовой культуре и т. д., породив литературный феномен культа Оссиана, оссианизма. Молодой Гёте устами Вертера в «Страданиях юного Вертера» изрек: «Оссиан вытеснил из моего сердца Гомера», выразив дилемму Гомер и Оссиан, предварившую одну из центральных эстетических дилемм романтизма — Расин и Шекспир. Перевод П. Летурнера на французский язык сделал доступным текст поэм всей Европе.

Русская культура не стала исключением. Первые впечатления русские читатели получили в 1781 г. через посредство романа Гёте (в котором приведен фрагмент оссиановского текста). Первый перевод поэм был выполнен Е. И. Костровым с перевода Летурнера. Яркий пример русского оссианизма — трагедия В. А. Озерова «Фингал» (1805). Оссианизм представлен в творчестве Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, других деятелей русской культуры. Затем наступил период почти полного забвения Оссиана и его создателя — Макферсона. Только в последнее время интерес к Макферсону и «Поэмам Оссиана» возродился, во многом в связи с оживлением исследования проблем предромантизма.

Соч.: The Poems of Ossian and Related Works / ed. Howard Gaskill. Edinburgh, 1996; Ossian and Ossianism : in 4 v. L., 2004; в рус. пер. — Поэмы Оссиана. Л., 1983.

Лит.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе: Конец XVIII — первая треть XIX века. Л., 1980; Вершинин И. В., Луков Вл. А. Предромантизм в Англии. Самара, 2002; Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры. Самара, 2003; Saunders T. B. The life and letters of James Macpherson. N. Y., [1969] (1 ed. — 1894); Thomson D. S. The Gaelic sources of MacPherson's «Ossian». Norwood, 1978 (1 ed. — 1952); Smart J. S. James Macpherson; an episode in literature. L., 1973; Moore D. Enlightenment and Romance in James Macpherson's the Poems of Ossian: Myth, Genre and Cultural Change. L., 2003.

[НРЭ]

МАЛЕРБ (Malherbe) **Франсуа** (ок. 1555, Кан, Франция — 16.10.1628, Париж, Франция) — французский поэт, родоначальник классицизма в литературе Франции. Родился в Нормандии (г. Кан), в дворянской семье. Отец занимал пост в местном магистрате. В 1576– 86 М. был секретарем герцога Ангулемского. После смерти герцога жил то в Провансе, то в Нормандии. В ранней поэзии чувствуется влияние «Плеяды». Поэтические сочинения этого времени поначалу не были замечены. Положение изменилось в 1605 г., когда Малерб был представлен кардиналом дю Перроном королю Генриху IV. Король назначил его камергером и своим придворным поэтом. При Людовике XIII Малерб получил пост казначея Франции. Его старость была омрачена гибелью сына на дуэли.

Генрих IV стремился установить в стране режим абсолютной монархии. Малерб всецело поддерживал короля. Он воспел его в знаменитой «Оде королю Генриху Великому на счастливое и успешное окончание Седанского похода» («Ode au Roi Henri le Grand...», 1606): «О король наш полновластный, безгранична мощь твоя!» В последнем известном своем произведении — «Оде на поход Людовика XIII для усмирения бунта в Ла-Рошели» («Ode au Roi Louis XIII allant châtier la rébellion des Rochellois», 1628) Малерб воспевае короля Людовика XIII. Малерб во многом следовал за Ронсаром, он был лирическим поэтом, писал сонеты и песни. Но, в отличие от Ронсара, Малерб предпочитает не сонет или песню, а оду, которая стала благодаря поэту первым разработанным жанром классицизма. Малерб определил круг тем оды (воспевание абсолютизма требует выбора больших тем, и поэт их находит в центральных политических событиях Франции), круг персонажей (короли и полководцы), композицию (порядок рассказа о событиях), язык.

Творчество Малерба невелико. Ш. Сент-Бёв удачно отметил, что все его стихи можно прочесть за полчаса. Малерб отрицал работу по вдохновению, считал, что настоящая поэзия возникает в результате длительной работы и хорошего знания правил поэтического творчества. Много сил тратил он на поиски нужного слова, того порядка слов, который будет восприниматься как единственно возможный. «Создав поэму в сто стихов или написав речь в три листа, надо отдыхать десять лет», — говорил Малерб, подчеркивая, что занятие литературой — это тяжелый труд, требующий больших знаний.

Свои представления о том, что должен знать поэт, какие поэтические правила учитывать, Малерб изложил в трактате «Комментарии к Депорту» («Commentaire sur Des Portes», 1600). В этом трактате он подверг резкой критике поэзию Депорта, который был последователем Ронсара и других поэтов «Плеяды». Здесь же содержится первое изложение теории классицизма.

Малерб выдвинул один из ведущих принципов классицизма — принцип ясности (*clarté*). Поэтическое произведение должно быть понятно каждому образованному человеку, а не только узкому кругу близких друзей поэта, в нем должно быть как можно меньше личного и как можно больше общезначимого. С этой целью нужно избегать образов, которые могут иметь не одно, а много толкований. Необходимо очистить поэтический язык от латинизмов, затемняющих смысл произведения. С этих позиций Малерб критиковал «темный стиль» Ронсара. Не принимал он и использование Ронсаром просторечных слов, диалектизмов и т. д. Принцип ясности лежит в основе многих частных требований Малерба к поэзии. Так, во имя ясности поэт должен уметь уложить каждую мысль в отдельную строку. Малерб был против поэтической игры рифмами. Поэзия должна обращаться к разуму. Она не развлекает, а поучает. Малербовский принцип ясности был проявлением рационалистических тенденций в классицизме. С ним соотносятся принцип строгости стиля (*sobriété*), ряд поэтических правил (запрещение переноса — *enjambement*, зияния — *hiatus* и т. д.).

В России Малерба переводили мало. Большую роль в привлечении внимания нашего читателя к поэзии Малерба сыграли ученые Б. И. Пуришев и Ю. Б. Виппер.

Соч.: *Œuvres complètes* : V. 1–5. P., 1862–1869; в рус. пер. — Стихотворения // Пуришев Б. И. Хрестоматия по западноевропейской литературе семнадцатого века. М., 1949 (нов. изд. 2003); Стихотворения // Европейская поэзия XVII века. М., 1977; Стихотворения // Колесо фортуны: Из европейской поэзии XVII в. М., 1989.

Лит.: Виппер Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М., 1967; Fromilhague R. Malherbe, technique et création poétique. P., 1954; Fromilhague R. La vie de Malherbe. Apprentissages et luttes (1555–1610). P., 1954; Brunot F. La doctrine de Malherbe. P., 1969 (1 éd. 1881).

[НРЭ] [ИФЛ]

МАЛИНОВСКИЙ (Malinowski) **Бронислав Каспер** (7.04.1884, Краков, Польша, Российская империя — 16.05.1942, Нью-Хейвен, штат Коннектикут, США) — английский этнограф, культуролог и социолог польского происхождения, сыгравший основополагающую роль в становлении английской школы антропологии. Окончил Ягеллонский ун-т (Краков), где изучал математику и физику. Доктор философии (1908). Учился также в Лейпцигском университете (психология под рук. Вундта), Лондонской школе экономики. Под влиянием работы Фрезера «Золотая ветвь» занялся антропологией, проводил полевые исследования (Н. Гвинея, о-ва Тробриан, 1914–1918). С 1927 г. работал в Лондонском университете (профессор социальной антропологии, заведую-

щий кафедроз антропологии), с 1938 г. до конца жизни — в Йельском университете (США). Основные труды: «Аргонавты западной части Тихого океана» (1922), «Преступление и обычай в аборигенном обществе», «Секс и подавление в аборигенном обществе» (оба — 1927), «Сексуальная жизнь аборигенов северо-западной Меланезии» (1929), «Коралловые сады и их магия» (1935), посм. — «Научная теория культуры» (1944), «Динамика культурного изменения» (1945), «Магия, наука и религия» (1948).

Малиновский поднял на новый уровень методiku полевых исследований, придавая первостепенное значение методу «включенного» наблюдения исследователя, отсюда установка на изучение только живых культур, в которых нужно фиксировать мельчайшие детали. Малиновский исходил из универсальности культуры, принципиальной сравнимости культурных явлений, которые необходимо исследовать в общем культурном контексте, создавая цельное представление, в котором каждая деталь становится необходимой (впоследствии обозначено термином «постулат универсальной функциональности»).

Осмысление универсальных законов, принципов, явлений культуры Малиновский основывал на едином принципе — функциональном подходе, в котором базировался на идеях и методах французской социологической школы. Малиновский отказался от исторического рассмотрения культурных явлений, они для него несущественны, так как первичные потребности людей не меняются (эта сторона его концепции была подвергнута решительной критике в научном сообществе). Культура общества предстает у Малиновского как система взаимосвязанных институтов, равновесие между которыми и обеспечивает ее существование (разработка понятия «институт» — главный вклад Малиновского в социологию). На социологию молодежи оказали влияние как функционализм Малиновского, так и его этнографические исследования.

Соч.: The Dynamics of Culture Change. New Haven–L., 1946; A Scientific Theory of Culture, and Other Essays. N. Y., 1960; Dzieła : T. 1–6. Warsz., 1984–1987; в рус. пер. — Магия, наука и религия // Магический кристалл. М., 1992.

Лит.: Токарев С. А. История зарубежной этнографии. М., 1978; Николаев В. Г. Малиновский // Культурология : в 2 т. СПб., 1998. Т. 2; Panoff M. Bronislaw Malinowski. P., 1983.

[Соц. мол.]

МАЛЛАРМЕ (Mallarmé) **Стефан** (18.03.1842, Париж, Франция — 9.09.1898, Вальвен близ Фонтенбло, Франция) — французский поэт, наиболее последовательный из крупных символистов, глава символистской школы 1880–1890-х годов.

Начало литературной деятельности. Малларме родился в Париже, в семье чиновника, учился в Англии, затем во Франции, с 1863 г. преподавал английский язык в различных городах Франции (с 1871 г. — в Париже). Начал печататься в 1862 г. 1860-е годы — «парнасский» период творчества Малларме. В 1866 г. ряд его стихов был напечатан в сборнике «Современный Парнас». Наиболее значительное произведение этого периода — эклога «Послеполуденный отдых фавна» (1865–1866), которая легла в основу одноименной симфонической прелюдии Клода Дебюсси (1892).

Уже в 1860-е годы намечается переход Малларме на позиции символизма. В 1864 г. он пишет: «Я изобретаю язык, который бы проистекал из совершенно новой поэтики: рисовать не вещь, но производимый ею эффект. Стихотворение в таком случае не должно состоять из слов, но из намерений». Первым собственно символистским опытом стали фрагменты драматической поэмы «Иродиада» (1867–1869).

Малларме окунулся в революционную атмосферу, в дни Парижской Коммуны он остается в Париже, оказывается среди сторонников коммунаров. После разгрома Коммуны характерной для Малларме становится «темная» поэзия, отмеченная разочарованием в реальности и тягой к потустороннему. Таков известный сонет «Гробница Эдгара По» (1875).

С 1880 г., когда Малларме организовал «вторники», на которые собирались молодые поэты символистской ориентации, он, по существу, начал формирование символистской школы.

Сонет «Лебедь». В 1880–1890-е годы в творчестве Малларме сосуществуют две противоречивые тенденции: он создает трудные для понимания символистские стихи (сб. «Стихи», 1887) и одновременно пишет ясные по форме, злободневные и демократические «Стихотворения на случай» (1880–1898, изд. 1920 г.). Это противоречие поэт выразил в лучшем из поздних стихотворений — сонете «Лебедь» (1885):

Могучий, девственный, в красе извивных линий,
Безумием крыла ужель не разорвет
Он озеро мечты, где скрыл узорный иней
Полетов скованных прозрачно-синий лед.
И Лебедь прежних дней, в порыве гордой муки,
Он знает, что ему не взвиться, не запеть:
Не создал в песне он страны, чтоб улететь,
Когда придет зима в сиянье белой скуки.
Он шеей отряхнет смертельное бессилье,
Которым вольного теперь неволит даль,
Но не позор земли, что приморозил крылья,
Он скован белизной земного одеяния

И стынет в гордых снах ненужного изгнания,
Окутанный в надменную печаль.

(Пер. М. Волошина)

Теоретические работы. В формировании эстетики символизма важную роль сыграли теоретические статьи Малларме (сб. «Отклонения», 1897).

Очень значимо интервью, которое дал Малларме журналисту Жюлю Гюре в 1891 г. Оно под названием «О литературном развитии» было включено в Собрание сочинений Малларме в качестве теоретического труда поэта.

В интервью Малларме утверждал, что происходит переход к новому этапу развития поэзии: «Мы присутствуем в данный момент на поистине необычном спектакле, уникальном во всей истории поэзии: каждый поэт избирает свой уголок, откуда собирается играть на флейте любые арии, какие ему заблагорассудится; впервые с начала времен поэты не поют больше в хоре. До сих пор, не правда ли, чтобы выступить под аккомпанемент, нужен был мощный орган, каковым выступал официальный глава школы. И что же! На нем слишком много играли, и его устали слушать. Умирая, великий Гюго, в чем я ничуть не сомневаюсь, был убежден, что он похоронил всю поэзию на целый век; и, однако, Поль Верлен тогда уже написал «Мудрость»...»

Для Малларме характерен оригинальный взгляд на поэзию: «Стихи существуют в языке повсеместно, где есть ритм, везде, за исключением афиш и четвертой страницы газет. В жанре, называемом прозой, обнаруживаются стихи, подчас восхитительные, всех ритмов. Да, по правде говоря, никакой прозы нет: есть алфавит, а затем стихи, в той или иной степени сжатые, в той или иной степени растянутые. Всякий раз, когда возникает стремление к стилю, появляется и версификация».

Говоря о содержательной стороне поэзии, Малларме отмечал: «Мне представляется <...>, что, если касаться содержания, молодые поэты ближе к поэтическому идеалу, чем парнасцы, которые все еще излагают свои сюжеты в манере старых философов и старых риториков, представляя предметы непосредственно. Я же, напротив, думаю, что нужно давать только намеки. Созерцание предметов, неуловимый образ, этот плод разбуженной ими способности мечтать — это и есть песня: парнасцы берут вещь целиком и выставляют ее на обозрение; тем самым они изгоняют тайну; они лишают читателя восхитительной радости самостоятельного творчества. Назвать предмет — это утратить три четверти наслаждения поэтическим произведением, проистекающего из счастливой возможности постепенного угадывания; внушить представление о нем — вот мечта. Глубокое постижение этой тайны и составляет символ: мало-помалу воскрешать

в памяти предмет, чтобы раскрыть состояние души, или, наоборот, выбирать предмет и в нем найти выражение состояния души путем многократного расшифровывания. <...> В поэзии всегда должна быть загадка, и цель искусства — других и не существует — заключается в том, чтобы воскрешать предметы».

Раскрывая вопрос о взаимоотношении поэта и общества, Малларме отмечал: «С моей точки зрения, положение поэта в этом обществе, которое не позволяет ему жить,— это положение человека, уединившегося для того, чтобы соорудить свою собственную гробницу. <...> А в сущности, видите ли, <...> мир создан для того, чтобы появилась одна хорошая книга».

В последние годы жизни поэт продолжает утверждать, что поэзия — это «тайна, ключ от которой должен отыскать читатель». В программной статье «Тайна в поэзии» (1896) и других работах он уподобляет поэзию музыке. Полный отрыв поэзии от ее социальных задач обнаруживается в утверждении Малларме, согласно которому высшая поэзия заключена в полном отсутствии слов, в молчании. И одновременно в статье «Конфликт» (1895) поэт выражает мечту о том, чтобы его понимали простые люди.

Отход от символизма. Символистское творчество Малларме получает широкое признание, и в 1896 г., после смерти Верлена, его провозглашают «королем поэтов». Но именно в этот момент Малларме отходит от символизма. Крупнейшее произведение последнего, постсимволистского периода его творчества — поэма «Удача никогда не упразднит случая» (1897). Тот эксперимент, который предпринят в поэме, состоящей из одной фразы без знаков препинания, расположенной на листе особым образом («лестницей») и напечатанной разными шрифтами (создание текста-«партитуры»), поэт следующим образом истолковывает в «Предисловии»: «Здесь нет больше... соразмерных с правилом звучащих отрезков, нет стихов, это скорее спектральный анализ идей».

Эта поэма, как и остальное творчество Малларме, в дальнейшем оказала влияние и на модернистов (футуристов, кубистов, сюрреалистов), и на представителей французской поэзии XX в., сблизившихся с реализмом (Арагон, Элюар и др.).

[ИФЛ]

МАЛЬРО (Malraux) Андре (3.11.1901 Париж, Франция — 23.11.1976, Креть, Франция) — французский писатель, эссеист. Активно участвовал в радикальных движениях, выступал на Первом съезде советских писателей, был командиром авиационной эскадрильи защитников республики в Испании, одним из наиболее видных организаторов Сопротивления

в годы фашизма, министром информации в первом правительстве Шарля де Голля и министром культуры во втором его правительстве. Столь же активная позиция, вопреки флюберовскому принципу объективности, заявлена им в романном творчестве («Завоеватели» — «Les Conquistadors», 1928; «Королевский путь» — «La Voie royale», 1930; «Удел человеческий» — «La Condition humaine», 1933; и др.). Автор проступает и через диалоги героев, занимающих беспрецедентно большое место в текстах, и через использование монтажа в духе кинематографа (не случайно С. М. Эйзенштейн и Мальро заявили о постановке фильма «Удел человеческий» по роману, в котором Эйзенштейн находил черты фильмов Чаплина). Насыщенные философскими проблемами жизни и смерти, свободы и выбора, одиночества и объединения в революции, романы Мальро предвещали его переход к жанру эссе в послевоенный период. Согласно Р. Барту, эссе — особый тип памяти, в котором события личной жизни преломляются через весь пласт культуры. Именно таковы многочисленные эссе, которые составили книги «Психология искусства» («La Psychologie de l'art», 3 тома, 1947–1950, дополненное издание под названием «Голоса молчания» — «Les Voix du silence», 1953), «Воображаемый музей мировой скульптуры» («Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale», 1952–1955), «Метаморфозы богов» («La Métamorphose des dieux», 1957–1976), обширные эссе о Гойе, Леонардо да Винчи, Вермеере Дельфтском и др.

[ИФЛ]

МАНН (Mann) **Томас** (6.06.1875, Любек, Германская империя — 12.08.1955, Цюрих, Швейцария) — немецкий писатель, крупнейшим представителем интеллектуально-философской прозы в литературе XX в. Он родился в семье сенатора, владельца крупной хлеботорговой фирмы. Его старший брат, Генрих Манн, прославился как писатель, опубликовав в 1900 г. роман «Земля обетованная» — первый в немецкой литературе роман о Германии как современной капиталистической стране. Через год известность пришла и к Томасу Манну как автору романа «Будденброки» (1901). Его подзаголовок «Упадок одной семьи» характеризует его тему, а также жанр: это семейная хроника. Но уже в больших новеллах (повестях) «Тристан» (1902), «Тонио Крегер» (1903) и ставшей особенно знаменитой «Смерти в Венеции» (1913) писатель открывает свою главную тему — судьба художника в условиях кризиса культуры — и раскрывает ее не в конкретно-социальном, а в философском ключе. В его романах, повестях, новеллах, эссе обычно уже заглавие содержит иногда открытый, а чаще скрытый, представленный символом, ключ к идейному содержанию произведения. Нередко название относит читателя к фундаменталь-

ному для романа мифу, легенде. Так, «Волшебная гора» в названии романа Т. Манна, вышедшего в 1924 г., — это Герцельберг, Греховная, или Волшебная гора, где, согласно легенде, миннезингер Тангейзер провел семь лет у богини Венеры. Судьба молодого немца Ганса Касторпа, приезжающего в туберкулезный горный санаторий «Берггоф» навестить друга на несколько дней, но задержавшегося там до начала 1-й мировой войны, реализует эту легенду в современности. В романе Т. Манна «Доктор Фаустус» (1947) трагическая судьба гениального композитора Адриана Леркюна, вступившего, как ему кажется, в сделку с дьяволом, утрачивающего и талант, и разум, сопоставляется с легендой о средневековом ученом и чернокнижнике Фаусте.

Томас Манн — один из сложнейших писателей мировой литературы, но художественность его произведений такова, что он стал одновременно одним из самых читаемых немецких авторов.

[МЛ]

МАНЬЕРИЗМ (ит. *manierismo* — вычурность, *maniera* — манера) — стиль литературы и искусства Западной Европы XVI — первой половины XVII в. Расположение маньеризма на границе двух эпох, Ренессанса и Нового времени, оставляет открытыми вопросы о его включенности в литературный процесс Возрождения и о его взаимоотношениях с барокко. Распространенным является суждение о том, что маньеризм — выражение кризиса Ренессанса, однако преувеличенность такого подхода была отмечена еще А. Ф. Лосевым, который видел в маньеризме «черты колоссального порыва вырваться за пределы всего успокоенного, всего гармоничного и благоприличного». Маньеризм в значительной мере продолжает развивать идейную направленность ренессансной культуры, разрабатывая эстетические категории Возрождения («прекрасное», «грация», «гений» и др.), воплощая гуманистическую этику и пафос созидания, направленного на «улучшение природы искусством». Но гармония духовного и телесного утрачивается, уравновешенность общей композиции, элементов произведения уступает место их противопоставленности, доходящей до гротеска.

Общими чертами стиля маньеризма являются повышенная экспрессивность, игра контрастов, подчеркивание экстравагантных деталей, использование эмблематических образов. Преимущественное развитие маньеризм получил в художественной культуре Италии и Франции (Дж. Вазари, Т. Тассо, Б. Челлини, М. Монтень, Г. С. де Дю Бартас и др.). Знаменитый пример стиля маньеризма в английской литературе — эвфуизм, предельно искусственный, вычурный стиль романа Д. Лили «Эвфуэс» (1578–80), влияние которого обнаруживается в творчестве У. Шекспира и его современ-

ников. Маньеризм непосредственно предшествовал стилю маринизма в Италии, гонгоризма и концептизма в Испании, прециозной литературы во Франции, метафизической школы в Англии и других национальных разновидностей европейского барокко, в более отдаленной перспективе — рококо. Маньеризм иногда понимается более широко — как направление в искусстве (например, у А. Ф. Лосева), что шире определения маньеризма как стиля; как тип творчества (с установкой на искусственность, претенциозность, формотворчество в противовес установки на естественность, природосообразность), проходящего через все эпохи от античности до наших дней; как не самостоятельный стиль, а ранняя форма барокко и т. д., в чем отражается соотносительность маньеризма с переходной эпохой, в которую он сформировался и чертами которой наделен.

Лит.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978; Чекалов К. А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. М., 2001; Barilli R. *Maniera moderna e manierismo*. Milano, 2004.

О. Ю. Поляков, Вл. А. Луков [НРЭ]

МАРАТ (Marat) **Жан Поль** (24.05.1743, Будри, Невшатальское княжество, ныне — кантон Невшатель, Швейцария — 13.06.1793, Париж, Франция) — французский революционер, один из вождей якобинцев, выдающийся оратор. С 1789 г. издавал газету «Друг народа». Был убит Шарлоттой Корде. Его родной брат де Будри был одним из учителей Пушкина в Лицее. Пушкин, как и декабристы, отрицательно относился к Марату, видя в нем воплощение стихии революционного террора. В стихотворении «Кинжал» (1821) он его называет «исчадьем мятежей», «палачом»: «Апостол гибели, усталому Аиду / Перстом он жертвы назначал, / Но вышний суд ему послал / Тебя и деву Эвмениду». То же — в элегии «Андрей Шенье» (1825): «Ты пел Маратовым жрецам / Кинжал и деву-эвмениду!»

Лит.: Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997. С. 322–324.

[Пушкин]

МАРБОД (Marbodus, Marbod) **РЕННСКИЙ** (ок. 1035, Анже, Мен и Луара, Франция — 11.09.1123, Анже, Мен и Луара, Франция) — французский церковный деятель, писатель (писал на латинском языке). Епископ Реннский (с 1096 г.). Получил церковное образование, блестяще овладел латинским языком. Занимал ряд церковных должностей, пока папа римский Урбан II не возвел его в сан епископа Реннского.

Как деятель церкви, отличался требованием аскетичности монастырской жизни, женоненавистничеством, считая женщину «сладким злом», «самым опасным силком», заявляя, что женщины несут в мир все смерт-

ные грехи (завистливы, жадны, прожорливы, похотливы и т. д.). В 1101 г. Марбод Реннский написал письмо отшельнику Роберу д'Арбрисселю, главе религиозной общины недалеко от Анже (Анжу), наполненное упреками и обличениями в адрес его последователей: «Безземельные крестьяне, прокаженные, больные и здоровые, мужчины и женщины, благородного происхождения и простолюдины, священнослужители и миряне, вдовы, девы и блудницы, — все живут вместе ко всеобщему стыду». Это письмо Марбода Реннского подвигло отшельника основать монастырь, в котором мужчины и женщины, а также девственницы и вдовы, прокаженные были отделены друг от друга, — так возник один из самых известных средневековых монастырей, получивший в дальнейшем название Королевское аббатство Фонтевро (в нем окончили свои дни и похоронены королевские особы — Генрих II Плантагенет, Ричард Львиное Сердце, Алиенора Аквитанская).

Как писатель Марбод Реннский известен своими религиозными стихами («Три гимна о священниках», «Молитва к Богу»). Он сочинял жития святых в стихах и прозе. Версия Марбода Реннского жития Таис (Таисии Египетской Фивайдской), египетской куртизанки IV в., принявшей христианство и пришедшей в монастырь к святой жизни, в конце XIX в. было использовано А. Франсом в романе «Таис» (1890) и Ж. Массне в опере «Таис» (1894).

Марбод Реннский написал также лирико-философскую поэму «Книга десяти глав». Но особую известность в веках ему снискала поэма «Лапидарий» (иначе: «Книга о камнях», ок. 1080), которую рассматривают и как дидактико-аллегорическую поэму (в духе «овидианского возрождения»: отмечается, что Марбод Реннский был старшим другом его видных представителей Хильдеберта и Бальдерика), и как научно-популярное сочинение о камнях. Опираясь на античные (Плиний Старший) и арабские источники, Марбод Реннский описывает агат, хрусталь, берилл, хризопасий — всего 60 драгоценных минералов, каждому из них посвятив главу, характеризую их вид, способы добычи, места распространения, лечебные свойства (например, настой на бериллах применяют для лечения астмы), и непременно магические возможности (напр.: «Тем, кто носит агат, он дарует и силу, и крепость, / Делает красноречивым, приятным и с виду цветущим»). Книга обрела такую славу, что была переведена на французский, английский, итальянский, датский языки. В XX в. произведения Марбода Реннского увидели свет и в русских переводах С. С. Аверинцева, латиниста Ю. Ф. Шульца.

Соч.: в рус. пер. — Три гимна о священниках. Молитва к Богу / пер. С. С. Аверинцева // Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков. М., 1972; Лапидарий / пер. Ю. Ф. Шульца // Минералы в медицине античности и средних

веков. М., 1985; Валафрид Страбон. Вандальберт Прюмский. Марбод Реннский. Садик. О названиях, знаках зодиака, культурах и климатических свойствах двенадцати месяцев. Лапидарий / изд. подготовил Ю. Ф. Шульц. М., 2000 (Лит. памятник); Из «Книги десяти глав» // Репина Л. П. Женщины и мужчины в истории: новая картина европейского прошлого: Очерки. Хрестоматия. М., 2002.

Лит.: Шульц Ю. Ф. Дидактическая поэзия Каролингского и посткаролингского времени // Валафрид Страбон. Вандальберт Прюмский. Марбод Реннский. Садик. О названиях, знаках зодиака, культурах и климатических свойствах двенадцати месяцев. Лапидарий. М., 2000; Degl'Innocenti A. L'opera agiografica di Marbodo de Rennes. Spoleto, 1990.

[НРЭ] [ИФЛ]

МАРГАРИТА НАВАРРСКАЯ (Marguerite de Navarre, 11.04.1492, Ангумем, Франция — 21.12.1549, Одос близ Табра, Франция) — дочь Генриха II Валуа и Екатерины Медичи, королева Наварры и сестра короля Франции Франциска I. Маргарита Наваррская была широко образованной женщиной, знала греческий (читала Платона) и латынь, немецкий (читала М. Лютера), итальянский, испанский языки. Испытала влияние Северного Возрождения (в частности, Эразма Роттердамского), поддерживала французских писателей и поэтов К. Маро, П. де Ронсара, Ф. Рабле. Будучи католичкой, оказывала поддержку и протестантам (известна ее переписка с Ж. Кальвином).

Маргарита Наваррская была выдающейся писательницей своего времени. Самое известное ее произведение «Гептамерон» («L'Heptaméron des nouvelles», 1542–1549, опубликовано частично и без имени автора в 1558 г. П. Бозэстою под заголовком «Истории счастливых любовников» («L'histoire des amants fortunés»), а в 1559 г. К. Грюже полностью) — незавершенный сборник новелл (72 новеллы), написанный под влиянием «Декамерона» Дж. Боккаччо. Маргарита Наваррская, помимо «Гептамерона» и поэтического сборника «Перлы жемчужины принцесс», писала сказки, драматические произведения — моралите, фарсы, небольшие комедии, а также поэмы на любовные, исторические, религиозные сюжеты. Она откликнулась на смерть Франциска I. Большинство ее произведений дошло только в отрывках. В 1841 г. была опубликована переписка Маргариты Наваррской с братом и друзьями, в которой обнаруживается стилистика «Гептамерона».

Соч.: Heptameron de Marguerite de Navarre. P., 1976; в рус. пер. — Гептамерон / пер. А. М. Щедрина, И. Г. Русецкого. М., 1993.

Лит.: Михайлов А. Д. Новеллисты первой половины XVI в.: [Французская литература] // История всемирной литературы : в 9 т. Т. 3. М., 1985; Ловернь-Ганьер К., Попер А. и др. История французской литературы. Краткий курс. М., 2007; Ерофеева Н. Е. Маргарита Наваррская // Новая Российская Энциклопедия : в 12 т.

Т. 10 (1): М., 2012. С. 416; Tetel M. Marguerite de Navarre's Heptaméron: Themes, language and structure. Durham, 1973.

[ИФЛ]

МАРЖЕРЕТ (Margeret) **Жак (Яков)** (1560, Ослон, Бургундия, Франция — после 1619) — французский военный, служил в войсках Генриха IV, затем в Германии, Польше. В России был капитаном немецкой роты при Борисе Годунове, впоследствии перешел на службу к Лжедмитрию I. В 1606 г. вернулся во Францию, в 1607 г. выпустил книгу «Современное состояние Российского государства и великого княжества Московии, с тем что произошло наиболее достопамятного и трагического с 1590 год а до сентября 1606». Эта книга, давшая материал для некоторых эпизодов «Бориса Годунова», была в библиотеке Пушкина, она цитировалась и Карамзиным в «Истории государства Российского». Маржерет выведен в качестве персонажа в «Борисе Годунове» (именно его там называют «лягушкой заморской»). Грубые французские выражения, вложенные автором в уста этого персонажа, вызвали возмущение цензуры.

[Пушкин]

МАРИВО (Marivaux) **Пьер Карле де Шамблен де** (4.02.1688, Париж, Франция — 12.02.1763, Партж, Франция) — французский писатель, член Французской Академии (1743), впоследствии ее непременный секретарь.

Мариво родился в семье директора Монетного двора. Он провел детство и юность в провинции (в 1706 г. написал раннюю комедию в подражание Мольеру — «Осторожный и справедливый отец, или Криспен, удачливый плут», «Le Père prudent et equitable», опубли. в Лиможе, 1712), вернулся в Париж в 22 года. Мариво получил юридическое образование, но неприязни отца, его разорение разрушили надежды на адвокатскую карьеру, и Мариво обратился к журналистике и театру. Он взялся за выпуск журнала «Французский наблюдатель» («Le spectateur français», сначала еженедельного, потом выходившего раз в месяц в 1722–1723). Затем были журналы «Нищий философ» («L'indigent philosophe», 1728), «Кабинет философа» («Le cabinet du philosophe», 1734). В журналистике Мариво развивал традиции английских журналов Д. Аддисона и Р. Стила, опубликованные в них заметки стали подготовительным этапом для основных романов Мариво. Молодой литератор посещал кружок Б. Фонтенеля, стоявшего у истоков Просвещения, что привело Мариво к участию в возобновившемся в эстетике «споре о древних и новых» — на стороне «новых», критиковавших классицизм с его тягой к античным образцам. Мариво написал бурлескную поэму «Илиада наи-

знанку» («Iliade travestie», 1716) и пародийный роман «Телемак наизнанку» («Le Télémaque travesti», 1717, опубл. в 1736 г.), в которых с большим остроумием подвергает осмеянию многие положения классицистов и их излюбленные образы. Эстетическая позиция, занятая Мариво в споре, объясняет, почему он обратился к низким и даже малопримлемым для классицистов жанрам комедии и романа (дав образцы для искусства рококо и психологической линии в Раннем Просвещении). Единственная трагедия, написанная Мариво в духе требований классицизма, «Ганнибал» («Annibal», 1720) успеха не имела. Другая трагедия — «Магомет Второй» (Mahomet second) писалась в прозе около 1726 г. и не была закончена, что лишний раз подтвердило несоприродность жанра трагедии дарованию Мариво.

Помимо кружка Фонтенеля Мариво поддерживал отношения и с литературным кружком А. Удара де Ла Мота, одного из первых во французской литературе ностелей тенденций предромантизма.

Мариво считал себя литератором-любителем, первые произведения выпускал анонимно. Его романы — «Приключения***, или Удивительные действия симпатии» («Les aventures de***, ou les effets surprenants de la sympathie», v. 1–5, 1713–1714), «Фарзамон, или Новый Дон Кихот» («Pharsamon, ou les Nouvelles folies romanesques», 1712, изд. 1737), «Карета, застрявшая в грязи» («La voiture embourbée», 1714, где пародируется прециозная литература XVII в.; «Удивительные действия симпатии», 1736) сыграли заметную роль в становлении литературы рококо — в меньшей степени со стороны воплощенного в системе образов идеала, в чем Мариво был ближе к Раннему Просвещению, а прежде всего со стороны стиля, получившего в его честь название «мариводаж» (marivaudage). В этом стиле возродились черты прециозного стиля XVII в., его пасторальность, галантность, при этом усилилась изысканность и при этом добавились ироничность над подобного рода искусственностью, пародийность, многослойность. Внешне это обычная «салонная болтовня», легкая, беззаботная речь, но симпривизировать ее очень непросто, не случайно Мариво прославился своими метафорами, неологизмами, крылатыми фразами, которые запоминались из поколения в поколение («Кокетки умеют нравиться, но не умеют любить; вот почему их так любят мужчины»; «Нужно очень много самолюбия для того, чтобы не слишком его выказывать»). Термин «мариводаж» появился еще в XVIII в. Ж. Ф. де Лагарп дал такое определение термина: мариводаж — это «тончайшая смесь метафизики и тривиальности, двусмысленных чувств и просторечных оборотов». Мариводаж стал характерным воплощением в стиле французской драматургии XVIII в. культуры рококо, позже, в XIX в., элементы мариводажа использовал А. де Мюссе в своих комедиях-«пословицах».

В самом известном романе Мариво «Жизнь Марианны, или Приключения графини де ***» («*Vie de Marianne*», 11 частей, 1731–1741, незакончен) мариवादжа уходит в тень, на первом плане — развитие психологизма в описании чувств молодой девушки. Второй значительный роман Мариво — «Удачливый крестьянин, или Мемуары г-на ***» («*Le Paysan parvenu*», 1734–1735) — тоже незакончен, но вместе с предыдущим романом рассматривается как начало (вместе с романами А. Лесажа и А. Прево) просветительского психологического романа.

Линия рококо, мариवादжа в большей степени, чем в прозе, проявилась в драматургии Мариво. Его отличие от современных ему парижских драматургов, писавших для Комеди Франсез, главного привилегированного театра Франции, во многом объясняется тем, что он предпочитал работать для Итальянского театра в Париже (Комеди Итальянн, *Comédie Italienne*, восстановлен в 1716 г.), сохранившего тесную связь с комедия дель'арте, с ее масками и характерными сюжетами. С 1720 г., после первого успеха комедии «Арлекин, любовью исправленный» («*Arlequin poli par l'amour*»), поставленной в этом театре, Мариво сотрудничал с итальянской труппой Л. Рикобони, нередко писал пьесы для конкретных актеров, например, для актрисы Сильвии (ее имя носят некоторые героини Мариво, наст. имя актрисы — Дж. Р. Беноцци). Успешно шли комедии Мариво и на сцене Комеди Франсез. Среди написанных им 36 комедий: «Сюрприз любви» («*La Surprise de l'amour*», 1722), «Двойное непостоянство» («*La double inconstance*», 1723), «Мнимая служанка, или Наказанный плут» («*La fausse suivante ou Le Fourbe puni*», 1724), «Остров рабов» («*L'île des esclaves*», 1725), «Остров разума» («*L'île de la raison*», 1727), «Второй сюрприз любви» («*La Seconde Surprise de l'amour*», 1727), «Триумф Плутона» («*Le Triomphe de Plutus*», 1728), «Игра любви и случая» («*Le jeu de l'amour et du hazard*», 1730), «Безрассудные клятвы» («*Les Serments indiscrets*», 1732), «Торжество любви» («*Le triomphe de l'amour*», 1732), «Школа матерей» («*L'École des mères*», 1732), «Счастливая уловка» («*L'Heureux Stratagème*», 1733), «Исправленный шеголь» («*Le Petit-Maître corrigé*», 1734), «Ошибка» («*La Méprise*», 1734), «Мать-наперсница» («*La Mère confidente*», 1735), «Наследство» («*Le Legs*», 1736), «Ложные признания» («*Les fausses confidences*», 1737), «Нечаянная радость» («*La Joie imprévue*», 1738). По жанру они достаточно разнообразны: комедия интриги соседствует с нравоучительной комедией, комедией-уроком, феерии с комедиями философского плана и т. д. Мариво также, по мнению французского литератора Г. Ларруме, создал свой особый комедийный жанр, который критик назвал, используя название одной из комедий Мариво, «surprises de l'amour» (нечаянности любви). Мольеровская модель, не лишенная сатиры и дидактизма (впрочем, художественно убедительного),

все реже и реже встречается у Мариво, он переносит центр тяжести комедии с осмеяния порока на исследование любовной страсти, становясь последователем модели трагедий Ж. Расина, перенесенной Мариво в комедию. Название его комедии «Игра любви и случая» как нельзя лучше передает специфику содержания комедий Мариво, ту их особенность, которая больше всего привлекла публику и затем оказала влияние на французских комедиографов (Бомарше, Виньи, особенно Мюссе в жанре «комедий-пословиц»).

Один из афоризмов Мариво — «Желание нравиться своему веку часто бывает поводом к тому, чтобы не нравиться потомству» — предрек судьбу автора: самый популярный писатель 1720–1730-х годов, он ушел из жизни почти забытым. Его ненадолго вспомнили в связи с комедиями Мюссе, затем опять забыли. Только в XX в. к Мариво возвращается интерес, его комедии ставят в ряде стран. В 1940 г. на испанском языке снимается фильм «Игра любви и случая», появляются и другие фильмы (в том числе и телевизионные: «Игра любви и случая», 1954; «Ложная служанка», 1955; «Удачливый крестьянин», 1960; и др.). Интерес кинематографа к «Опасным связям» Шодерло де Лакло краем захватил и других писателей XVIII в., в том числе и такого характерного писателя в духе становящегося модным искусства рококо, как Мариво. По его произведениям снимаются фильмы «Марианна» (1997), «Мнимая служанка» (2000), «Триумф любви» (2001), телефильмы «Двойная неверность» (2008), «Второй сюрприз любви» (2009) и др.

О Мариво писал Г. Э. Лессинг в «Гамбургской драматургии». На комедиях Мариво воспитывались такие знаменитые актрисы, как А. Лекуврер, мадемуазель Марс (наст. имя — Анн-Франсуаз-Ипполита Буте-Сальвета), С. Бернар, в России — А. Е. Асенкова, среди переводчиков на русский язык — П. А. Катенин.

Соч.: Œuvres complètes : V. 1–10. P., 1825–1830; Théâtre complet. P., 1955; Œuvres de jeunesse / Deloffre F., éd. P., 1972; в рус. пер. — Комедии / вступ. ст. А. Д. Михайлова. М., 1961 (Библиотека драматурга); Жизнь Марианны. М., 1965, 1968, 1992, 1994, 1999; Удачливый крестьянин, или Мемуары г-на ***. М., 1970 (Лит. памятники).

Лит.: Мокульский С. Мариво // Литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1932; История западноевропейского театра. Т. 2. М., 1957; Михайлов А. Д. Мариво в русских переводах и на русской сцене // Мариво. Удачливый крестьянин, или Мемуары г-на ***. М., 1970; Бондарев А. П. Жизнь Марианны — игра любви и случая // Мариво. Жизнь Марианны, или Приключения графини де ***. М., 1994; Алташина В. Д. Философия чувствительности и концепция чувствительного героя в романах Мариво и Прево // Литература в контексте культуры. СПб., 1998. Вып. 5; Ерофеева Н. Е. Этические основы «Школы матерей» Мариво и Лашоссе // VIII Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте.

М., 1996; Третьякова Е. А. Концепция любви в аллегорических произведениях П. К. Мариво // Сб. науч. тр. / Моск. лингвист. ун-т. М., 1998. Вып. 442; Михайлов А. Замечательный мастер любовно-психологического романа («Жизнь Марианны» Мариво) // Мариво. Жизнь Марианны, или Приключения графини де ***. М., 1999; Пахсарьян Н. Т. Об одном из предшественников Пруста в области повествования : [поэтика романа П. К. де Мариво «Жизнь Марианны»] // Вестн. Ун-та Рос. акад. образования. 2004. № 2; Fleury J. Marivaux et le marivaudage. P., 1881; Larroumet G. Marivaux. Sa vie et ses œuvres / 4 éd. P., 1910; Meyer E. Marivaux. P., 1930; Arland M. Marivaux. P., 1950; Deloffre P. Marivaux et le marivaudage: Étude de langue et de style. P., 1955; McKee K. N. The theater of Marivaux. N. Y., 1958; Ratermanis J. B. Étude sur le comique dans le théâtre de Marivaux. Gen.; P., 1961; Deguy M. La Machine matrimoniale ou Marivaux. P., 1982; Deloffre F. Marivaux et le marivaudage: une préciosité nouvelle / 3e éd. P., 1993; Rubellin F. Marivaux dramaturge. La Double Inconstance, Le Jeu de l'amour et du hazard. P., 1996; Rubellin F. Lectures de Marivaux. La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hazard. Rennes, 2009; Marivaux et les Lumières / éd. G. Goubier-Robert. Aix-en-Provence, 1996; Boudet M. La Comédie italienne : Marivaux et Silvia P., 2001; Frantz P. (dir.). Marivaux : jeu et surprises de l'amour. P., 2009. [ИФЛ] [НРЭ]

МАРИНЕТТИ (Marinetti) **Филиппо Томмазо** (22.12.1876, Александрия, Египет — 2.12.1944, Белладжо, Италия) — итальянский писатель, основатель футуризма. Родился в Александрии (Египет) в семье богатого адвоката. Учился в Египте и Париже (получил степень бакалавра в 1893 г.). Первые поэтические произведения (поэма «Завоевание звезд», 1902; «Разрушение», 1903; и др.) написаны верлибром (для утверждения верлибра в поэзии Маринетти в 1906 г. организовал «Интернациональную анкету о свободном стихе»). Писал также пьесы («Король-кутеж», 1905; и др.), очерки. В ранних произведениях представлены мотивы последующего творчества: механизация городской жизни, культ сильной личности, эстетика разрушения старой культуры.

Свою новую эстетику Маринетти теоретически обосновал в броских «манифестах футуризма». В 1909 г. вышел его «Первый манифест футуризма». В нем указывалось: «Мы хотим воспеть любовь к опасности, привычку к дерзновенности. Хотим восславить агрессивность, лихорадочную бессонницу и кулачный бой... Не может быть шедевром произведение, лишённое агрессивности... Мы утверждаем новую Красоту скорости... Рычащий автомобиль, мчащийся словно под обстрелом, прекраснее Самофракийской Победы... Мы хотим восславить войну — единственную гигиену мира... Хотим уничтожить библиотеки, музеи и академии... Хотим освободить Италию от зловонной гангрены профессоров, археологов и антиквариев». После первого манифеста появи-

лось множество других: «Убьем лунный свет» (1909), «Футуристический манифест по поводу Итало-Турецкой войны» (1911), «Технический манифест футуристской литературы» (1912), «Программа футуристской политики» (1913, совместно с У. Боччони и др.), «Великолепные геометрии и механики и новое численное восприятие» (1914), «Новая футуристическая живопись» (1930). В «Техническом манифесте футуристской литературы» Маринетти ради адекватного отображения изменившейся действительности требует отказаться от расстановки существительных в логическом порядке, а соединять их по аналогии, без грамматических связей; употреблять глаголы только в неопределенной форме (как наиболее растяжимой по смыслу); уничтожить прилагательные и наречия как дающие дополнительную информацию (на ней некогда останавливаться в вихре движения, при динамическом видении); отменить все знаки препинания, мешающие принципу непрерывности; применять математические и музыкальные знаки для указания направления движения и т. д. В отличие от экспрессионизма, пессимистически рисовавшего урбанизацию и машинизацию жизни, футуризм воспевае эти процессы, связывая с ними будущее. Для футуризма, как он представлен в различных «манифестах» Маринетти, характерны антигуманизм (человек — «штифтик» в механизме «всеобщего счастья», подобный детали машины — «единственной учительницы одновременности действий»), антипсихологизм («горячий металл и ... деревянный брусок волнуют нас теперь больше, чем улыбка и слезы женщины»), антирационалистичность (призыв «вызвать отвращение к разуму»), антифилософичность, антиэстетичность, антиморальность («мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом»), отказ от культурных традиций (призыв «наплевать на алтарь искусства»), от литературного наследия («нужно вымести все уже использованные сюжеты, чтобы выразить нашу вихревую жизнь стали, гордости, лихорадки и быстроты»), от словесных форм выражения (призыв «восстать против слов»). Маринетти воспевае движение, динамизм современной жизни. Его идеал — человек на мотоцикле, «новый кентавр».

Среди произведений, в которых воплощены принципы Маринетти, — его роман «Мафарка-футурист» (1910, на французском и итальянском языках), в котором Мафарка-эль-Бар, африканский деспот, подобен Заратустре из «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, но нарочито лишен интеллектуальности. Он приходит к выводу, что великий герой может родиться только без участия женщины, ослабляющей его, и усилием воли рождает крылатого бога Газурмаха, отдавая свою жизнь для его оживления, при этом изрекая некие истины (фактически программу футуризма). Еще более характерное для футуризма произведение — сти-

хотворение «Занг тумб тумб» (в одноименном сборнике, 1914), имеющее подзаголовок «Осада Константинополя» (в нем воспроизводится эпизод из итало-турецкой войны 1913 г.). Словесная образность заменяется коллажем, игрой шрифтов, произвольным расположением цифр и математических действий, звукоподражательных восклицаний для имитации выстрелов и взрывов.

Маринетти был в России в 1910 и 1914 г., пропагандируя футуризм. Создавал националистические кружки. В 1911–1912 гг. Маринетти был военным корреспондентом, освещавшим итало-ливийской войну, в 1913 г. — военные столкновения между болгарами и турками. С восторгом принял 1-ю мировую войну, пошел воевать добровольцем, был ранен и награжден медалью. После прихода к власти Б. Муссолини, с которым Маринетти сблизился в годы 1-й мировой войны, поэт-футурист получает различные награды, становится академиком (1929), а футуризм становится официальным художественным направлением фашистской Италии (Маринетти вступил в фашистскую партию в 1919 г., участвовал в разгроме левых изданий, в других активных действиях по установлению и укреплению фашистского режима в Италии, но в мае 1920 г. вышел из партии, протестуя против компромиссов Муссолини с правыми партиями и став «беспартийным фашистом»). Его революционность и анархизм уступили место официозу.

Маринетти стал основоположником аэроживописи (итал. Aeropittura), автором (совместно с художниками-футуристами Доттори, Тато, Крали, Прамполини и др.) «Манифеста аэроживописи» (1929) — течения в итальянской живописи, относимого ко «второй волне» футуризма и построенного на эстетике новых ракурсов, открывающихся художнику при полете на самолете. Футуризм, развивавшийся не более двух десятилетий и затем сошедший на нет, стало одним из основных источников поп-арта.

Соч.: Mafarce, le futuriste. P., 1910; Les mots en liberté futuristes. Milano, 1919; Teatro : V. 1–3. Roma, [1960]; Teoria e invenzione futurista... [Verona], 1968; Marinetti correspondence and papers, 1886–1974 : in 8 ser. Los Angeles, 1984–1989; в рус. пер. — Футуризм. [СПб., 1914]; Манифесты итальянского футуризма. М., 1914; Футурист Мафарка. М., 1916.

Лит.: Луначарский А. В. Футуристы. Сверхскульптор и сверхпоэт // Луначарский А. В. Собр. соч. : в 8 т. М., 1965. Т. 5; Можейко М. А. Маринетти // Постмодернизм. Минск, 2001; Ristori R. J., F. T. Marinetti di profilo. Milano, 1919; Altomare L. Incontri con Marinetti e il futurismo. Roma, [1954]; Vaccari W. Vita e tumulti di F. T. Marinetti. Milano, 1959; Pinottini M. Peruzzi futurista presentato da F. T. Marinetti. Con un manifesto del 1941. Oli e collages 1932–1981. Milano, 1981; Martin S. Futurismus. Köln, 2005.

[НРЭ]

МАРИЯ ФРАНЦУЗСКАЯ (Marie de France; XII в., Бретань, Франция — XIII в.) — поэтесса второй половины XII в., жившая при дворе английского короля Генриха II. Она написала сборник из 12 лэ на старо-французском языке.

В лэ «О Ланвале» в концентрированном и предельно лаконичном виде представлены особенности средневекового рыцарского романа. Уже в исходной сюжетной формуле — рыцарь Ланваль полюбил фею — мы находим самое зерно жанра: авантюру как соединение любви и фантастики. Фея ответила на эту любовь, потребовав от рыцаря сохранить их отношения в тайне (принцип куртуазной любви). Но, в соответствии с куртуазным кодексом, Ланваль должен любить жену своего сюзерена короля Артура Гениевру, и та ожидает от него любовного служения. Ланваль, нарушая запрет, признается Гениевре, что любит женщину, которая прекраснее королевы. Наиболее оскорбленным этим признанием оказывается король Артур, которому Гениевра пожаловалась на непочтительность Ланваля. Он требует от Ланваля доказать, что есть кто-то прекраснее его жены, иначе рыцарь будет казнен. Но фея, также оскорбленная нарушением тайны любви, исчезает. Ланваль не может доказать своей правоты и должен погибнуть. Когда все уже готово для казни, появляется фея верхом на чудесном коне, и все вынуждены признать, что она прекраснее Гениевры. Ланваль вскакивает на круп коня и вместе с феей уносится в неведомую страну, откуда он уже больше не возвращался (по-видимому, Ланваль и фея отправились в Аваллон — страну бессмертия в кельтских сказаниях).

В лэ «О Ланвале» отчетливо проявляется авторская позиция: Мария Французская осуждает крайности куртуазного кодекса любви, она на стороне любви как естественного чувства, а не как формы служения сюзерену через любовь-служение его жене.

Марии Французской также принадлежат другие сочинения, это переводные работы: религиозно-дидактическая поэма-видение «Чистилище св. Патрика», в которой видят перевод с латинского трактата английского монаха Генриха Солтрейского «Tractatus de Purgatoris sancti Patrici» и перевод с латыни на французский язык сборника басен «Ромул», заканчивающийся сообщением Марии Французской о себе, которое является едва ли не единственным свидетельством о ее жизни и деятельности: «В конце этого текста, который я написала на романском диалекте, я назову себя ради потомства: Мария мое имя, я из Франции».

Соч.: Les Lais de Marie de France / éd. Par Jean Rychner. P. : Droz, 1969 (Textes littéraires français, 66); Lais / éd. Par Philippe Walter. P. : Gallimard, 2000; в рус. пер. — О жимолости [пер. М. Замаховской] // Зарубежная литература средних веков: Хрестоматия / сост. Б. И. Пуришев. 3-е изд., испр. М., 2004. С. 268–269;

Жимолость [пер. Н. Я. Рыковой] // Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976. С. 307–309. (Лит. памятники); Йонек [пер. М. Морозовой] // Кентавр. *Studia classica et medievalia*. Вып. 2. М., 2005. С. 329–350.

Лит.: Сычева Н. М. Кельтские элементы в писательском тезаурусе Марии Французской (Эксплицитные признаки кельтского происхождения сюжетов) // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 20 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М., 2010. С. 30–47; Baum R. Recherches sur les œuvres attribuées à Marie de France. Heidelberg, 1968; Mickel E. J. Marie de France. N. Y., 1974; Hatzfeld A., Ménard Ph. Les lais de Marie de France: contes d'amour et d'aventure du Moyen Age. P., 1979; Mikhaïlova M. Le présent de Marie. P., 1996.

[ИФЛ]

МАРО (Marot) **Клеман** (23.11.1496, Кагор, Франция — 13.09.1544, Турин, Франция) — французский поэт. Родился в семье поэта Жана Маро, с которым в 1506 г. он попал в Париж, где и начал свою литературную деятельность. Исследователь Н. Е. Ерофеева в краткой энциклопедической характеристике Клемана Маро отбирает о нем следующие сведения: первую поэму «Храм Купидона» (1514) Маро преподносит Франциску I. В 1519 г. Маро поступает на службу к Маргарите Наваррской, сестре короля, в 1526 г. он назначен придворным поэтом, но в 1532 г. за нарушение поста заключен в тюрьму, освобожден благодаря своей покровительнице. После тюремного заключения стал активным борцом против церковного фанатизма, обнаружил дар сатирика в стиле Рабле. В 1533 г. выпускает сочинения Вийона. В 1533 из-за подозрений в ереси уезжает в Феррару и возвращается в Париж только в 1536 г. 1542 г. — период вынужденного изгнания в Женеве, затем в Пьямонте. Умер в Турине. Маро писал сонеты в подражании Горацию и Петрарке (1532), эклоги, элегии (1538), оды, светские придворные миниатюры, послания в стиле античности, любовную лирику, эпиграммы («О себе самом», 1535), эпитафии, сатиры. Переводил Вергилия. Наиболее известны поэма «Храм Купидона», элегия «О несчастном богаче Жаке де Санблансе, сеньоре де Санблансе» (1520), сборник стихотворений «Клеманова юность» (1532), «Продолжение Клемановой юности» (1534), аллегорическая сатирическая поэма «Ад» (1542). С 1534 г. под влиянием идей Реформации переводит псалмы Давида: «Тридцать псалмов» (1541), «Пятьдесят псалмов» (1543). Клемана Маро называют последним поэтом средневековых стихотворных форм — баллад, рондо, жалобных песен. В то же время он стал первым, кто преодолел «великую риторику», поэтическое течение, к которому его приобщил отец. Стихи Маро отличает легкость, остроумие, галантность. Маро обогатил поэзию гуманистическими идеями, новыми формами (блзон — «Брови», 1536). Он, предвосхитив Ронсара, модернизировал форму сонета — вместо классической терцины cdc + dcd или удвоенной

cde + cde, образующей заключительное шестистишие (коду), он использует произвольную расстановку рифм: ecd + eed или cded + ee. Творчество Клемана Маро привлекало внимание А. С. Пушкина, который много переводил и сам писал «маротическую эпиграмму», обращался к образу поэта в споре с литературными критиками.

Соч.: L'adolescence clémentine. P., 2005; Poésie // Anthologie de la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles / présentée par J. Dufournet. P., 1989; в рус. пер. — Европейские поэты Возрождения. М., 1974.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М.; Л., 1946. Т. 1; Виппер Ю. Б. О своеобразии художественного мироощущения Клемана Маро // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века). М., 1990; Ермоленко Г. Н. А. С. Пушкин и К. Маро: К проблеме гипертекстуальности в лирике Пушкина // Пока в России Пушкин длится, Метелям не задуть свечу: Труды семинара «Творчество А. С. Пушкина в историко-литературном контексте» (Смоленск, 10–12 февр. 1998 г.) / сост. и ред. В. С. Бавеский и Н. В. Кузина. Смоленск, 1998. С. 11–18; Ерофеева Н. Е. Маро // Новая Российская Энциклопедия : в 12 т. / редкол.: А. Д. Некипелов, В. И. Данилов-Данильян и др. Т. 10 (1). М. : ООО «Издательство «Энциклопедия» ; ИД «ИНФРА-М», 2012. С. 465–466; Каплан А. Я. Судьба Клемана Маро // Двор монарха в средневековой Европе: явление, модель, среда. СПб., 2001. Вып. 1; Defaux G. Le Poète en son jardin: Étude sur Clément Marot et L'Adolescence clémentine. P., 1996; Clément Marot «Prince des poètes françois» (1496–1996): Actes du Colloque International de Cahors en Quercy (21–25 Mai 1996). P., 1997.

[ИФЛ]

МАРТЕН ДЮ ГАР (Martin du Gard) **Роже** (23.03.1881, Нёйи-сюр-Сен, Франция — 22.08.1958, Серины, Франция) — французский писатель-реалист. В наиболее значительных произведениях до первой мировой войны (романы «Становление», 1909; «Жан Баруа», 1913) писатель рассматривает проблемы становления человеческой личности. В центре романа «Жан Баруа» — политическая борьба вокруг дела Дрейфуса, имеющего, с точки зрения писателя, решающее значение для понимания своего времени.

В августе 1914 г. Р. Мартен дю Гар был призван в армию, в которой находился в течение всей первой мировой войны.

Крупнейшее произведение Р. Мартен дю Гара — роман «Семья Тибо» («Les Thibault», 1920–1940). Первоначально повествование не выходило за рамки жанра семейной хроники («Серая тетрадь», 1922; «Исправительная колония», 1922), но в последних частях («Лето 1914 года», 1936; «Эпилог», 1940) пласт семейного времени вытесняется пластом исторического времени, семейная хроника перерастает в эпопею, подобно тому как это произошло в «Очарованной душе» Р. Роллана. Роман вошел в золотой

фонд мировой литературы XX века. Автор романа-эпопеи «Семья Тибо» в 1937 г. был отмечен Нобелевской премией «за художественную силу и правду в изображении человека, а также наиболее существенных сторон современной жизни». Историю создания романа «Семья Тибо» писатель рассказал в «Автобиографических и литературных воспоминаниях» (опубл. в 1955 г.). Здесь же Р. Мартен дю Гар изложил свои реалистические воззрения, отметил огромное влияние творчества Л. Н. Толстого на его литературную деятельность, охарактеризовал Толстого как лучшего учителя для будущего романиста.

[ИФЛ]

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА (массовая беллетристика) — часть массовой культуры индустриального и постиндустриального обществ. По внешним признакам совпадает с литературой как формой искусства, но решает иные, в том числе внеэстетические (например, коммерческие) задачи и является продуктом литературной индустрии, прообраз которой можно найти в различные исторические эпохи, формирование системы которой может быть отнесено к XIX в., а расцвет — к XX–XXI вв. Литературная индустрия создает массовую литературу в противовес традиции литературы «культурного запроса» (классической, элитарной, общенациональной и т. д.) как по проблематике, системе образов, художественным средствам, так и по способу создания текста: массовая литература перестает быть концептуально-авторской, в чем-то возвращаясь к традициям фольклора, но соединенным с современными технологиями производства печатной продукции.

Возникновение понятия массовой литературы — следствие развития теорий «массового общества», «массовой культуры». Крах феодального общественного устройства, революционные движения народных масс еще в XVIII в. приводят предромантиков (Э. Берк) и некоторых романтиков (Ж. де Местр) к определению массы как «великого животного», «яростной толпы», а других романтиков (В. Скотт, В. Гюго) к представлению о народных массах как движущей силе истории, но силе темной, управляемой великими личностями. К. Маркс и Ф. Энгельс видели в народных массах созидательное начало. Напротив, французский социальный психолог Г. Лебон, создавший в книге «Психология народов и масс» (1895) один из первых вариантов теории «массового общества», рассматривал массу как разрушительную силу, подавляющую индивидуальность человека («целый народ... иногда становится толпой»). Линия Лебона была продолжена в известной работе Х. Ортеги-и-Гассета «Восстание масс» (1930), где он писал: «Солистов больше нет — один хор»; «Масса — всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит

себя особой мерой, а ощущает таким же, “как все”, и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью»; «Сегодня весь мир стал массой». Развивая эту позицию, немецкий философ К. Ясперс в одной из основных своих работ «Истоки истории и ее цель» (1949) отмечал: «Отдельный человек олицетворяет собой одновременно народ и массу»; «...В качестве массы я стремлюсь к универсальному, к моде, к кино, к сегодняшнему дню; в качестве народа я хочу быть незаменимой личностью, мне нужен живой театр, нужно присутствие исторического; в качестве массы я в упоении аплодирую звезде у дирижерского пульта; в качестве народа — познаю в глубине интимных переживаний возносящуюся над обыденной жизнью музыку...». Взгляды Ортеги-и-Гассета, Ясперса и других влиятельных мыслителей легли в основу концепции «массовой культуры» и ее разновидности — массовой литературы, доминировавшей вплоть до конца XX в. Ее характерная особенность — резко отрицательное отношение к любым проявлениям «массовости». Утвердившееся в филологии под влиянием этой концепции отнесение массовой литературы к «низу» литературной иерархии, противопоставление ее «высокой» литературе для элиты общества, определение ее как «бульварная литература», «псевдолитература» носит отчетливо выраженный негативно-оценочный характер. Его основу составляет эстетический фактор: сопоставление художественных достижений «высокой» литературы и сомнительного эстетического уровня произведений массовой литературы.

Более поздний, постмодернистский взгляд на литературу очень точно выражается в теории интертекстуальности и в работе Р. Барта «Смерть автора» (1968). В этой статье он утверждал, что эпоха авторской литературы прошла, Малларме, Пруст, сюрреалисты изменили лицо литературы: отныне «текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, а читатель. Читатель — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых складывается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все штрихи, что образуют письменный текст». Р. Барт считал, что «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора».

Постмодернисты, таким образом, приписывают всей литературе (Ю. Кристева) или, по крайней мере, всей литературе XX в. (Р. Барт) свойства массовой литературы: вторичность и определяющую роль читателя.

В рамках социологии культуры понятие массовой литературы перестает быть негативным концептом (как у последователей Ортеги-и-Гассета и Ясперса) или ассоциироваться с позитивной программой дальнейшего развития литературы (как у ряда постмодернистов) и приобретает характер объективно-научного термина. В социологической точке зрения, к массовой литературе должны быть отнесены все произведения, получившие массовое распространение, читаемые большими массами людей вне зависимости от художественных достоинств и особенностей произведений. Социология культуры исходит из признания того факта, что никакое художественное явление не может получить массового распространения, если оно не удовлетворяет определенных человеческих потребностей. Социология культуры объясняет позднее развитие массовой литературы не только недавним появлением «массового общества», но и социологической спецификой литературы как вида искусства. В этом случае стирается грань между «высокой» и «низовой» литературой, в определенном отношении они оказываются в равных условиях.

В отличие от других видов искусства литература с момента своего возникновения неразрывно связана с образованием. Ведь под литературой понимается совокупность текстов, зафиксированных в письменной форме. Поэтому на протяжении тысячелетий литература была одним из наименее доступных для широких масс видов искусств. Только религиозные тексты, произносившиеся священниками в храмах, и драматургические тексты, озвучивавшиеся актерами на сцене, могли быть известными большинству населения. Но собственно читателей литературных произведений никогда, вплоть до последнего времени, не могло быть много. В ряде случаев это связано со спецификой письма. Так, чтобы прочесть обычную китайскую газету, нужно знать около 5000 иероглифов. Но и европейцы, которым достаточно знать несколько десятков букв, оставались в своем большинстве неграмотными. В одной из главных мировых держав — Англии — образование стало обязательным лишь в 1870 г. В большинстве стран введение всеобщего образования относится к еще более позднему времени. Не менее важный социологический фактор — возможность массового знакомства с тем или иным произведением искусства. Целые столетия тиражи изданий были небольшими. Только в XX в. стало возможно издавать произведения миллионными тиражами, сложилась мощная издательская индустрия. Между тем, живопись, танец, музыка, пение, театр, архитектура, устное народное словесное творчество были доступны для массового восприятия с момента своего возникновения в первобытном обществе. Эзотерические формы (для посвященных, для избранных) в этих искусствах возникали после тысячелетий развития в общедоступной форме.

Социологическое исследование явления «массовости», дополненное эстетическим критерием, позволяет выделить три ветви литературы, ставшей доступной массам: во-первых, это классика мировой литературы, во-вторых, «высокая мода» — значительные произведения современной читателю литературы, получившие широкое признание (в том числе благодаря рекламе, СМИ, престижным премиям, даже шумным скандалам и т. д.); в-третьих, особая разновидность литературного чтения, называемая массовой литературой в узком смысле слова (или «массовой беллетристикой» — в которой, по верному замечанию литературоведа А. В. Михайлова, «сам процесс чтения обращает в нечто безусловно занимательное и доставляющее большое удовольствие, а результат чтения — в нечто бесплотно эфемерное»; такое чтение отвечает на потребность в вере и поэтому основано на «полнейшем и некритическом доверии читателя к тексту»). В третьей ветви доминирует установка на читателя, а не на действительность, эстетический идеал или авторское самовыражение, а форма, в которой проявляется установка на читателя, — «занимательность».

Из специфического положения литературы среди других видов искусств вытекает несколько следствий: (1) при любой трактовке понятия массовой литературы это новое явление мировой культуры, ставшее реальностью только в обществе, в основном решившем проблему всеобщего образования и обеспечившем развитие индустрии книгопечатания; (2) у массовой литературы не могло быть достаточно оформившегося прообраза собственной эстетики и поэтики (в отличие от живописи, музыки и т. д.), и ее эстетическая природа формировалась на основе переосмысления отдельных элементов литературной эстетики и поэтики в свете образцов развития массовых форм других искусств и фольклора; (3) на основе этой эстетики и лежащей в ее основе «философии» авторами массовой литературы была построена определенная «картина мира» (а не наоборот, как было в истории литературы), которая поэтому выступает как своего рода игра с читателем по определенным условным правилам.

Социологическое понимание термина «массовая литература» как произведений, читаемых большими группами людей, когда показателями являются число читателей и тираж изданий, заставляет обратиться к проблеме классики мировой литературы. Современный тезаурусный подход (тезаурус — вся совокупность знаний, представлений, ценностей, оценок субъекта, структурированная по основанию «свое — чужое») отмечает, что классика (1) соответствует центру тезауруса (наиболее «освоена» субъектом), (2) соответствует константам (наиболее устойчивым концептам), (3) поэтому обладает наибольшей силой структурирования (подобно идеалу) и ориентирования (подобно архетипу). Социологический подход добавляет еще один параметр классики применительно к литературе по-

следних двух столетий: масштабность влияния на духовный мир больших масс людей. Классика, созданная до последних десятилетий XVIII в., как правило, приобрела этот параметр позже, когда она получила статус массовой литературы в социологическом смысле. В XX в. классические произведения литературы входят в программу обязательного образования населения. Уже одно это обеспечивает массовые тиражи и широкое знакомство читательской аудитории даже с трудными, не «развлекательными» текстами.

Новое явление в литературном процессе последних двух столетий (особенно XX в.) — влияние феномена моды на восприятие литературы. Мода складывается в сфере одежды и интерьера во второй половине XVIII в. Уже в XIX в. можно говорить и о модной музыке, живописи, литературе. Мода — явление социологическое, здесь действуют не столько эстетические, сколько внеэстетические факторы. В частности, огромную роль играет реклама. В литературе XX в. сложилась ветвь массовой литературы, которую, по аналогии, можно назвать «высокой модой». Пример: в Англии издательство «Пингвин Букс» издало модернистский роман Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерли», совсем не ориентированный на массового читателя, но долгое время запрещенный, что подогрело к нему огромный интерес, рекордным разовым тиражом в 3 млн экземпляров. К литературе «высокой моды» можно отнести роман М. Пруста «В поисках утраченного времени», «Игру в бисер» Г. Гессе, «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса, «Волхв» Дж. Фаулза, произведения В. В. Набокова, Х. Кортасара, Х. Л. Борхеса, из относительно недавних произведений — «Имя розы» У. Эко, «Парфюмера» П. Зюскинда и целый ряд других. Произведения «высокой моды» обычно впоследствии переходят в разряд «классики», когда их необычная, рвущая с традициями манера «осваивается» большим количеством читателей и начинает восприниматься как еще одна традиция.

Массовая литература не имела таких исторических корней, как другие виды искусств, столетиями вырабатывавшие формы воздействия на массы. Поэтому важным источником для нее стали художественные решения, приводившие к безусловному успеху в других искусствах, прежде всего — в театре, в жанре мелодрамы.

Создание массовой литературы — это самая настоящая индустрия литературного труда наподобие фабричного производства. Помимо основного автора нередко существовала целая группа «литературных негров», между которыми производилось разделение функций (по частям произведения, сюжетным линиям, персонажам, подбору исторических фактов и т. д.) и имена которых тщательно скрывались. Уже в первые десятилетия XIX в. были изобретены специальные формы презентации

произведений, дававшие наибольшую коммерческую выгоду. Так, 28 января 1800 г. во французской газете «Journal des Débats» впервые появился вложенный дополнительный листок (фр. *feuilleton*), где печатались объявления, известия, шарады, рецензии, обзоры моды и прочая смесь. Позже, с увеличением формата газет, возникшей рубрике был отведен «подвал» газетных страниц, но название «фельетон» закрепилось за новым художественно-публицистическим жанром, у которого появились уже свои мэтры (Ж. Жанен и др.). А в 1840 г. впервые появилось новое понятие — «роман-фельетон», когда в «подвалах» стали публиковать маленькими частями романы, что резко подняло тираж газет и, с другой стороны, необычайно расширило читательскую аудиторию романистов и их гонорары. В жанре романа-фельетона написаны «Парижские тайны» Э. Сю, «Блеск и нищета куртизанок» О. Бальзака, к нему обращался Ч. Диккенс. Но большинство романов-фельетонов нужно отнести к массовой литературе. Сама форма презентации произведений требовала напряженной интриги (непредсказуемого действия), особой композиции (короткие, примерно одного размера главы, достаточно законченные, но в конце содержащие некую «зацепку», неожиданный поворот, заставляющий читателя ждать продолжения), запоминающихся героев, обрисованных по неизбежности довольно схематично, ориентации на вкусы массового читателя, выписывающего или покупающего газеты, и даже на условия их чтения. На этой почве могла формироваться особая «картина мира», отвечающая этим, по существу, технологическим требованиям. Примером является знаменитый роман «Три мушкетера» (1844), написанный не только А. Дюма, но и оставшимся в тени Огюстом Маке (он же был соавтором его продолжения — «Двадцать лет спустя» и «Виконт де Бражелон», а также «Графа Монте-Кристо» и др.). Здесь уже есть и мир тайн, и супермены, что широко будет представлено в последующие времена развития массовой литературы.

Массовая литература, составляющая в XX в. основной объем литературной продукции, развивается в рамках системы специфических для нее жанров: детектив, шпионский роман, фэнтези, приключения, триллер, женский роман и др. При этом жанровые границы становятся жесткими, жанровые модификации дробными: не роман, а «женский роман», «полицейский роман» и т. д. Массовая литература имеет особые формы функционирования: бестселлер (наиболее продаваемая литература), дайджест («выжимка», краткое изложение произведения, в том числе и классики), комикс (перевод текста в серию картинок), покет-бук (карманное издание, которое удобно читать в транспорте) и др. Здесь коммерческий принцип проявляется в наиболее откровенной форме. Характерная черта массовой литературы как литературы «массового споро-

са» — связь со средствами массовой информации и компьютеризацией общества, с рекламой.

Парадокс оценки массовой литературы заключается в следующем. Она оценивается литературоведами, культурологами, шире — общественным мнением крайне низко. Обычно при этом от нее отделяется своего рода классика (А. Дюма, А. Конан-Дойл, А. Кристи, Ж. Сименон, М. Митчелл, Дж. Р. Р. Толкиен и др.), и тогда оставшаяся часть оценивается еще ниже. Сами авторы обычно невысоко ценят свое слово, превращая работу над произведениями в подобие комбината, нередко скрывая свое имя за различными псевдонимами. Так, в США синдикат Ника Картера (Дж. Р. Кориелл, Т. К. Харбоу, Ф. В. Р. Дей) с 1889 по 1915 г. выпустил в свет более 1260 историй отдельными выпусками. Кэтлин Линдсей (1903–1973) из Южной Африки опубликовала 904 романа под фамилиями двух своих мужей и восемью псевдонимами. Английский новеллист Джон Кризи (1908–1973) опубликовал 564 книги под своим именем и 25 под псевдонимами.

В то же время эту литературу читают миллионы людей, она пользуется самым высоким спросом. 88 произведений Агаты Кристи (1890–1976) еще при ее жизни и за последующее десятилетие были переведены на 103 языка и проданы тиражом в полмиллиарда экземпляров. Вплотную приближаются к ней Барбара Картленд (автор 450 произведений), Эрл Стенли Гарднер и некоторые другие авторы. Читатели становятся настоящими «фанатами» этой литературы. На Бейкер-стрит, в дом, куда Конан Дойл поселил Шерлока Холмса, до сих пор со всего света идут письма, даже с просьбой о проведении частного расследования. В 1975 г. Колорадский университет присвоил Шерлоку Холмсу звание почетного доктора. Жюлю Мегрэ, герою детективных романов Ж. Сименона, в 1966 г. поставлен памятник в Делфзее (Нидерланды). Получили массовое распространения организации толкинистов. Невероятных масштабов достигло увлечение детской аудитории Гарри Поттером (первый роман — «Гарри Поттер и философский камень» — вышел в 1997 г.). Автор романов о мальчике-волшебнике скромная английская учительница Джоан Кэтлин Ролинг (род. 1965) в настоящее время — одна из богатейших женщин Земли (ее гонорары еще до выхода пятой книги о Гарри Поттере превысили полмиллиарда долларов).

Среди поклонников детективов можно назвать множество представителей политической и интеллектуальной элиты мира. Это президенты США А. Линкольн, Т. Вильсон, Ф. Рузвельт, английская королева Елизавета II (которая возвела Агату Кристи в рыцарское достоинство, читает все романы Дика Френсиса). Это такие интеллектуалы, как лауреаты Нобелевской премии английский поэт Т. С. Элиот, ирландский поэт У. Б. Йейтс,

французский писатель А. Жид. По свидетельствам близких, крупнейший немецкий драматург Б. Брехт в последние месяцы жизни, борясь с сильными болями, прочитал множество детективов. И это не единичные факты. Неожиданные данные опубликовал американский Институт Гэллага в 1986 г.: в США 60% мужчин и 64% женщин регулярно читают детективную литературу, а среди людей с высшим образованием (а ведь именно эта аудитория определяет негативную оценку массовой литературы) число любителей жанра процент значительно выше — 74%.

Отмеченный парадокс научно разрешим в рамках культурологического осмысления массовой литературы. До сих пор она рассматривается как сфера литературы, которая, в свою очередь, определяется как часть духовной и художественной культуры человечества. Предъявляя массовой литературе требования «духовности» и «художественности», деятель культуры или серьезный читатель неизбежно придут к низкой оценке этого рода литературной продукции. Между тем, массовую литературу следует рассматривать как часть современной обыденной культуры (применительно к западной цивилизации примерно совпадающей с тем, что принято называть «массовой культурой», но без вкладываемого в это понятие негативного или апологетического оттенка) и искать в ней воплощение черт именно этой культуры. Если сферой обыденной культуры является быт и постоянная профессиональная деятельность, отражение реального мира в обыденном сознании, то «массовая культура» касается более широких сфер, выходящих за рамки, очерченные обыденной культурой, но воспринимаемых через стереотипы массового сознания. Тем не менее, это родственные сферы культурной жизнедеятельности человека.

Являясь частью массовой культуры, массовая литература выполняет в ней функцию, сопоставимую с функцией фольклора (устного народного творчества) в народной культуре. Как и в фольклоре, в ней затушевано авторское начало, произведение подчинено требованиям жанра, на уровне содержания решающую роль играют мифы, на уровне формы — импровизация по готовым клише («формульность»).

Существенным для понимания массовой литературы как части обыденной культуры становится наблюдение над формой ее презентации. Формат издания соответствует быту: одежде («pocket-book», дешевые карманные издания, предназначенные для чтения в дороге и выбрасываемые по прочтении), дизайну интерьера (формат, вмещающийся на типовую полку; в роскошном переплете с суперобложкой, вписывающейся в дизайн с дорогими обоями, эксклюзивной мебелью). Даже у самых дешевых изданий яркая обложка, как правило, серийная (именно она привлекает внимание читателя, идущего вдоль прилавков магазина или по

улице мимо киосков), в книгу включена реклама, и сама она становится объектом рекламы.

Для понимания феномена массовой литературы следует учитывать, что в настоящее время в гуманитарных науках разрабатывается новое осмысление понятия «дизайн». Культурологическая интерпретация дизайна строится на его отнесении к обыденной культуре, перерастающей в компьютерно-телевизионную эру в культуру повседневности. Дизайн имеет установку не на авторское самовыражение или следование неким «объективным» эстетическим законам, а на те законы, которые устанавливает публика, законы, диктуемые потребителями обыденной культуры, следовательно, их уровнем развитости вкуса, характером ожиданий и предпочтений, их амбициями, степенью их внушаемости и т. д. Из этой характеристики вытекает явная соотношенность массовой литературы с дизайном. Иначе говоря, массовая литература относится не собственно к искусству, а к дизайну, следовательно, оценивать ее нужно не по законам искусства, а по законам хотя и близкой, но все же иной сферы культурной деятельности — дизайна. Именно на этом пути можно будет разрешить парадокс развития массовой литературы.

В отечественной литературе в развлекательной линии видели уход от актуальных проблем искусства (критика А. Пушкиным и В. Белинским Ф. Булгарина и т. д.), та же традиция была унаследована в СССР. В современной России массовая литература получила стремительное развитие, выдвинулись наиболее успешные авторы — Б. Акунин, Д. Донцова, Т. Устинова и др. Массовая литература, как и за рубежом, выполняет определенную функцию, связанную с развитием городов, появлением мегаполисов с разветвленной системой транспортных связей, с выделением больших групп людей с обширным досугом и т. д., т. е. выполняет определенные социальные задачи.

Самым читаемым романом начала XXI в. объявлен «Код да Винчи» Д. Брауна, получивший широкую читательскую аудиторию и в России. В нем помимо традиционных для массовой литературы приемов детектива широко использована культурно-историческая информация (сенсационного и не всегда достоверного характера), тем самым закрепляя успех новой разновидности массовой литературы, популяризирующей научные и культурные достижения человечества.

Лит.: Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994; Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994; Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. М., 1997; Костина А. В. Массовая культура: теория и практика. М., 1999; Ее же. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М., 2003; Мельников Н. Г. Массовая литература // Литературная энциклопедия

терминов и понятий. М., 2001; Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». М., 2003; Кузнецова Т. Ф. Формирование массовой литературы и ее социокультурная специфика // Массовая культура. М., 2004; Adorno T. W. The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. L., 1991; Hartley J. Creative Industries. Oxford, 2005.

Вл. А. Луков, М. В. Луков, Т. Ф. Кузнецова [НРЭ]

МАЧАДО (Machado y Ruiz) **АНТОНИО** (Мачадо-и-Руис; 26.07.1875, Севилья, Испания — 22.02.1939, Кольюр, деп. Восточные Пиренеи, Франция) — испанский поэт, наряду с Х. Р. Хименесом крупнейший представитель поэзии «Поколения 1898 года». Он родился в Севилье, в семье ученого фольклориста, получил образование в педагогическом мадридском Свободном институте просвещения, занимался преподавательской и журналистской деятельностью. В первых сборниках («Томления», 1903; 2-е изд., 1907; «Поля Кастилии», 1912; 2-е изд. 1919) стремился достигнуть прозрачности слова, ритма, образов. Переиздавая сборники, он перерабатывал их, отчего стихи приобретали большую глубину значительность. В период между двумя мировыми войнами тяготел к предельно коротким афористичным формам поэзии. Его сонеты и трехстишия получают широкую известность. Совместно со своим братом Мануэлем Мачадо-и-Руисом он создает пьесы в стихах («Хуан де Маньяра», 1927; «Олеандры», 1930).

В ряде критических работ «барочному» началу в современном искусстве, трактуемому как выражение декаданса, Мачадо противопоставлял «классическое» и «народное». Мачадо считал: «Фольклор — это живая творческая культура народа, у которого надо многому учиться...» С этих позиций он осуждает «культ искусственной сложности», унаследованный современной поэзией от барокко: «Трудность сама по себе неэстетична. Классические поэты побеждают сложность и трудности, поэты барокко выставляют их напоказ», что ведет «к засилью непрямого выражения, к фальшивому динамизму, интенсивному синтаксису, гиперболической утрированной образности».

Гарсиа Лорка подметил основную особенность личности и творчества Мачадо на рубеже 1920–1930-х годов: «Он очень человечен, почти святой, и стоит выше людских страстей, погруженный в созерцание богатств своего поистине удивительного внутреннего мира». Во второй половине 1930-х годов под влиянием событий в Испании в поэзии Мачадо происходят существенные изменения. Она отвечает сформулированной поэтом задаче: «Воодушевить всех одним чувством, заставить хором петь одни песни... и, таким образом, установить на земле справедливость и всеобщее братство...» Мачадо призывает поэтов разорвать замкнутый круг тем

и мотивов, основанных на сугубо личных переживаниях: «В искусстве всякое чувство обращено к всеобщим ценностям... когда же оно уменьшает свой диапазон и обращается лишь к собственному “я”, обособленному и противопоставленному другим, оно обедняет себя и, наконец, выпускает фальшивую ноту».

Поэт остро чувствует трагическое в жизни, его волнуют философские проблемы взаимоотношений между отдельным человеком и народом. В годы гражданской войны в Испании встал на сторону республики, выступал на собраниях, на Втором Международном конгрессе писателей в защиту культуры (1937), создавал яркие антифашистские стихи. Вместе с последними соединениями республиканской армии в 1939 г. вынужден был покинуть Испанию и через несколько дней умер в маленьком французском местечке Кольюр. И. Эренбург назвал Мачадо «самым большим поэтом Испании за последние сто лет».

[ИИЛ]

МЕЛИКА (мелос) — вокальная лирика в Древней Греции, в которой поэзия соединялась с пением и танцем. Виды мелики различались по типу мелодии, основанной на дорийской гармонии (величественного, мужественного характера), эолийской гармонии (веселого, уверенного, гордого, а также чувственного, нежного характера), ионийской гармонии (торжественного характера с оттенком тревожности, беспокойства, грусти) и некоторых других.

Дорийский мелос, связанный с религиозными церемониями, представлен прежде всего поэзией ее основателя Терпандра, который, по свидетельству Плутарха, четыре раза побеждал на поэтических состязаниях в Дельфах — Пифийских играх (произведения его не сохранились). Другой поэт этого направления — Фалет. Он ввел в поэзию четырехстопные размеры — пеоны, что было связано с быстрыми ритмами танцев его родины Крита, которыми сопровождалось исполнение песен.

Эолийский мелос, развившийся на острове Лесбос, был связан с политической жизнью и выражением личных чувств поэтов, представлен именами Алкея и Сапфо.

[ИЛ]

МЕЛОДРАМА (от греч. μέλος — песня, δράμα — действие) — жанр художественной литературы, театра, кино, телевидения, обычно относимый к «низовому искусству», массовой культуре, в основе которого лежат трогательные истории преследования невинных жертв, поиска истинных родителей и детей, несчастья хороших людей на фоне успеха негодяев, верной и самоотверженной любви, преданности в сопоставлении

с ненавистью, завистью и предательством, пафос борьбы добра со злом, предельное напряжение чувств. Отличительная черта мелодрамы — наличие в сюжете некой тайны, отсюда построение произведения как интриги (непредсказуемого действия). При обилии намеков, приоткрывающих завесу над тайной, этой тайны не знают не только герои пьесы, но и зрители, которые, смутно догадываясь о втором, «роковом» плане событий, вынуждены пристально следить за развитием первого плана, за интригой. Тайна никому неизвестна, но она определяет весь ход событий.

Название жанра пришло из итальянского музыкального искусства XVII в., где оно было синонимом понятия «опера». Первоначально у мелодрамы была отличительная формальная черта — соединение драматического действия, текста с музыкой, его сопровождающей (впоследствии это сочетание искусств стало необязательным). мелодрама получила распространение в конце XVIII в. Она не допускалась на привилегированные сцены, где царили трагедия и комедия, жанры классицизма, но на сценах непривилегированных театров она пользовалась огромной популярностью у самой широкой публики и приносила немалые доходы. Вскоре мелодрама начала влиять на искусство в целом, особенно в рамках предромантизма и романтизма. При этом такое влияние обрело форму особого принципа, получившего впоследствии название «мелодраматизация» (по образцу других предромантических принципов-процессов, таких как шекспиризация, руссоизация и т. д.).

У истоков мелодрамы оказалась маленькая пьеса Ж. Ж. Руссо «Пигмалион» (первый вариант 1762, окончательный вариант 1770). Она состояла из монолога Пигмалиона, восхищающегося своей Галатеей, которая в финале оживает и вступает с ним в диалог (приведены только первые его фразы). В варианте 1770 г. текст сопровождался музыкой О. Куанье, написанной в точном соответствии с указаниями Руссо (который сам был композитором, поэтом и возможным соавтором музыки). Главное открытие Руссо, сделавшее его основателем жанра мелодрамы по форме, заключалось в утверждении нового художественного принципа — «принципа художественного резонанса». Он противопоставлен в использовании различных искусств при создании театрального спектакля классицистической традиции, которая требовала единого средства воздействия на зрителей (таким средством было слово), все же остальное рассматривала как фон. В опере, в соответствии с этой традицией, главное место занимала музыка, слово же становилось фоном. Фон, как нечто второстепенное, в классицистическом театре существовал отдельно от главного средства (слова в трагедии и комедии, музыки в опере). Суть «художественного резонанса» заключается в том, что все средства

в меру своих возможностей одновременно направлены на раскрытие того или иного содержания. Исчезает разделение средств на главные и неглавные, стирается понятие фона как условного антуража, на смену требованию чистоты жанра приходит синтез искусств. В «Пигмалионе» музыка должна была в звуках выразить всю ту быстро сменяющуюся гамму чувств, которая предстает в словесной партитуре роли главного героя, то есть музыка «дублировала» текст, а текст «дублировал» музыку. В оформлении спектакля также воплощается основной принцип: декорации изображают не условное помещение, а мастерскую скульптора, где «по сторонам видны куски мрамора, скульптурные группы, начатые статуи». В этой обрисовке места действия во вступительной ремарке Руссо используются средства скульптуры и живописи для выражения как проблематики пьесы (проблема искусства, человека-творца, пытающегося уподобиться природе в сотворении новых существ, но неспособного их оживить), так и основного конфликта и идеи пьесы. «Дублирование» прослеживалось и в актерской игре Жана Ларива, исполнявшего роль Пигмалиона (в парижской постановке 1775 г. на сцене Комеди Франсез). Таким образом, слово, музыка, движение, декорации, характер актерской игры, даже костюм одновременно, в синтезе, создавали индивидуальный облик спектакля. Принцип «художественного резонанса» вскоре стал одним из ведущих принципов романтического театра.

У истоков мелодрамы по содержанию стоят трагедии П. Ж. Кребий-она-старшего с их культом ужасного, английские «готические драмы», «драмы рока» с их культом тайны («Дуглас» Д. Хоума и др.), французские «драмы спасения» («Монастырские тайны» Ж. М. Монвеля и др.), в которых спасение приходит к героям лишь в последний момент, немецкие драмы А. Коцебу («Человеконенавистничество» и др.) с их преувеличенными страстями. В Англии родоначальником мелодрамы принято считать Мэтью Грегори Льюиса (1775–1818), одного из ведущих авторов «готического романа». В 1797 г. в лондонском театре Дрюри-Лейн была поставлена его мелодрама «Призрак замка» — первый и наиболее яркий образец английской предромантической мелодрамы. Примерно в то же время мелодрама появились и в других странах (например, в США: пьесы У. Данлепа «Роковой обман, или Усугубление вины», 1794, опубликована в 1806 г. под названием «Лестер»; «Аббатство Фонтениль», 1795).

Вскоре английскую, немецкую, американскую, русскую и другие сцены мира захватила предромантическая мелодрама Франции, ставшая одним из важнейших явлений мировой театральной культуры рубежа XVIII–XIX вв. если она не по своим художественным достоинствам, весьма незначительным, то по тому колоссальному влиянию, которое она оказала на драматургию и театр многих стран.

Подлинным основоположником, «канонизатором» жанра мелодрамы справедливо признан Рене Шарль Гильбер де Пиксерекур (1773–1844), получивший прозвище «Шекспир мелодрамы». В 1797 г. в театре «Амбигю комик» была поставлена его первая мелодрама «Маленькие овернцы», выдержавшая 392 представления (тогда в печати и появился термин «мелодрама» применительно к такого рода спектаклям, потом его стали употреблять и сами авторы в подзаголовках своих пьес). В последующие годы Пиксерекур создал около 120 пьес, многие из которых пользовались огромным успехом, выдерживали до 300–400, а иной раз по полторы тысячи представлений, а их общее количество достигло 30 тыс. Наиболее известны мелодрамы Пиксерекура «Виктор, или Дитя леса» (1798), «Селина, или Дитя тайны» (1800), «Белый паломник» (1801), «Человек о трех лицах» (1801), «Жена двух мужей» (1802), «Текели, или Осада Монгаца» (1803), «Робинзон Крузо» (1805), «Ангел-хранитель, или Женщина-демон» (1808), «Собака Монтаржи, или Лес Бонди» (1814), «Христофор Колумб, или Открытие Нового света» (1815), «Дочь изгнанника» (1819) и др.

В драматургии Пиксерекура легко обнаруживаются истоки жанра. Как в мелодрамах, подобных «Пигмалиону» Руссо, наиболее напряженные места пьес разыгрываются в сопровождении музыки, обычный финал — куплеты, которые поют основные персонажи. Руссоистский культ девственной природы, «естественного человека» отразился в ряде экзотических мотивов («Христофор Колумб», «Робинзон Крузо»), в образе таинственного леса («Виктор», «Собака Монтаржа»), в любви к горным пейзажам, скалам, пещерам, потокам. С образом леса связывается тема разбойников, утвердившаяся в творчестве Пиксерекура под влиянием Шиллера и Ламартьера. Исторические сюжеты трагедий Шиллера и Гёте, интерес к исторической проблематике шекспировских пьес, французская историческая трагедия вызвали тягу Пиксерекура к историческим сюжетам. Таковы мелодрама «Человек о трех лицах», в которой привлечена история Венецианской республики, мелодрама «Текели» из венгерской истории, «Христофор Колумб» и др. В творчестве Пиксерекура ясно обнаруживается связь с пантомимой — одним из важнейших источников мелодрамы. Так, в «Викторе» есть пантомимическое изображение битвы, пантомимические разбойничьи сцены. В «Селине» один из главных персонажей — немой отец Селины Франциск. В этой связи огромное внимание уделяется зрелищности декораций (в «Христофоре Колумбе», например, выстраивается грандиозный корабль). Сохраняется тесная связь мелодрамы с «готическим романом». Из «готических» писателей Пиксерекур предпочитал Ф.-Г. Дюкре-Дюмениля, использовал его сюжеты для своих пьес. В драматургии Пиксерекура

можно предвидеть лишь конечный результат: тайна разъяснится, зло будет наказано, добродетель восторжествует, влюбленные соединятся. Так развивается сюжет самой известной мелодрамы Пиксерекура «Селина, или Дитя тайны», также заимствованный у Дюкре-Дюмениля. В таком построении сюжета обнаруживается близость Пиксерекура к тем представителям предромантического «готического романа», которые сохраняли связь с сентиментализмом, создавая так называемые «аффектированные романы» (Радклиф, Жанлис, Дюкре-Дюмениль и др.). По существу, французская предромантическая драматургия от Монвеля и Ламартельера до Пиксерекура — это та же «аффектированная драма» в отличие от более мрачной, более мистической английской «готической драмы».

С Пиксерекуром соперничали Луи Шарль Кенье (1762–1842) и Жан Гильом Антуан Кювелье де Три (1766–1824), создавшие первые свои мелодрамы в 1797–1798 гг. Мелодрама Кенье «Германштадтский лес» (1805) — образец предромантического произведения с «готическим» сюжетом, развернутым на фоне средневековых замков и дикой природы. В отличие от Пиксерекура, Кенье особое внимание уделил психологии своих героев, прежде всего, душевным движениям принцессы, которая, скрываясь от роковых опасностей, переодевается в простую служанку.

Мрачный мелодраматический колорит сохраняется в самой известной пьесе Кенье — мелодраме «Сорока-воровка» (1815), написанной совместно с д'Обиньи (псевдоним Ж. М. Т. Бодуэна). А. И. Герцен в своей повести «Сорока-воровка» дает следующую характеристику мелодраме Кенье и д'Обиньи: «Страшная пьеса, после которой ничего бы не оставалось на душе, кроме отчаяния, если бы не приделали мелодрамную развязку». Но пьеса эта по ряду признаков отличается от предромантических мелодрам: в основе ее лежит реальное событие (искажен лишь финал: реальная Анетта, которую обвинили в краже серебра, была казнена, в пьесе же ее перед самой казнью оправдывают); конфликт связан с социальной сферой (Анетту можно обвинить в краже именно потому, что она служанка, а не знатная госпожа, обвинение выносит преследующий девушку судья, в руках которого социальная власть); в обрисовке образа Анетты используются средства, близкие к реалистическим. Таким образом, мелодрама «Сорока-воровка» находится у истоков реалистической социальной мелодрамы 1830–1840-х годов.

Напротив, в творчестве Кювелье де Три совершается переход от предромантической мелодрамы к романтической. Страшные преступления, роковые тайны, кровавые сражения составляют предмет изображения Кювелье де Три (мелодрама «Фальшивомонетки, или Мечь», 1797; пантомимы 1790-х «Дитя несчастья, или Немые любовники», «Дочь гусара, или

Шведский сержант»; мелодрама «Невидимый трибунал, или Преступный сын», 1802; и др.). мелодрама Кювелье де Три и Леопольда «Жан Сборгар» (1818) по одноименному роману Ш. Нодье свидетельствует о возникновении французского романтического театра, который первоначально утверждается в сфере низового, «бульварного» искусства.

В предромантической мелодраме обычно действует «квартет» персонажей, определяемых одной чертой. Первая маска — юный герой или героиня, отличающиеся добродетельностью, честностью, добротой. Этот персонаж всегда страдает, преследуемый роковыми несчастьями. Вторая маска — тиран и негодяй, в котором персонифицируется злое начало. Третья маска (защитник незаслуженно страдающей героини или героя, благородный спаситель) и четвертая маска (комический слуга) завершают систему основных персонажей мелодрамы. Одномерность мелодраматических персонажей лишь внешне схожа с классицистическим принципом типизации. В предромантической мелодраме происходит весьма важный процесс: на смену классицистическому единству характера приходит единство функции персонажа в сюжете. Генетически связанный с трагическим классицистическим конфликтом, конфликт в мелодраме уже не строится на противопоставлении долга и чувства, в его основе — столкновение добродетели и порока как отражение борьбы мирового Добра с мировым Злом. Персонификация Зла не приводит к его ликвидации. В мелодраме использовался целый комплекс средств для усиления эмоционального воздействия на зрителя. При всей значимости музыки, декораций главное из них заключалось в эффекте идентификации зрителей со страдающим героем (в театрах при представлении мелодрамы нередко были обмороки зрителей, подогревая их чувствительность, афиши сообщали о том, что у театра во время спектакля дежурит карета скорой помощи).

Всем этим арсеналом художественных средств мелодрамы и пользовалась массовая литература (в жанрах женского романа, детектива), в XX в. — кино (характерно для немого кино, голливудских фильмов вплоть до блок-бастера «Титаник», большинства индийских фильмов) и телевидение (особенно в сериалах — «Рабыня Изаура», «Богатые тоже плачут», «Империя» и др., иногда растянутых на несколько тысяч серий, как «Санта-Барбара»).

Каноническая мелодрама с середины XIX в. уступает место «мелодраматизации» других жанров. Яркий пример — роман А. Дюма-сына «Дама с камелиями» и его одноименная драма, давшие сюжет для оперы Дж. Верди «Травиата». В конце века возникает оппозиция мелодрамы в неоромантизме, где утверждается жанр героической комедии («Сирано де Бержерак» Э. Ростана). Но и у Ростана в драме «Орленок» о судьбе несчастного сына Наполеона обнаруживаются черты мелодраматизации.

В России мелодрама пользовалась огромной популярностью — как переводные пьесы, так и собственно русские сочинения для сцены (одно из первых — мелодрама «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» В. Федорова, 1804, по повести Н. Карамзина «Бедная Лиза»). Мелодраматизацию можно обнаружить в прозе («Антон-Горемыка» Д. Григоровича, «Полинька Сакс» А. Дружинина, «Бедные люди» Ф. Достоевского и др.), в драме («Маскарад» М. Лермонтова, «Таланты и поклонники» А. Островского, «Цена жизни» Вл. Немировича-Данченко и др.), но общие тенденции развития русской литературы не совпадали с этим принципом. В советское время это несовпадение еще более выявилось. Хотя считается, что в драматургии А. Софронова, С. Алешина, А. Володина и ряда других драматургов видны черты мелодрамы, а пьесы А. Арбузова («Таня», «Иркутская история») — это собственно советские мелодрамы, такая трактовка не вполне правомерна. В своих исходных чертах каноническая мелодрама противостояла жанру трагедии в нескольких отношениях: в ней выбирались герои из непривилегированных слоев общества, по крайней мере, не из правителей и полководцев; в ней масштабная картина мира уступала место схематическому изображению мира, а ситуация как всемирно-историческое событие заменялась частным случаем; объективно-ориентированная эстетика менялась на субъективно-ориентированную, на зрителя, ставшего главным звеном в цепочке автор-герой-зритель; но особенно существенное отличие было в героях трагедии и мелодрамы: если герой трагедии, будь он верхом совершенств или преступником, постигая суть вещей или ошибаясь, был сам хозяином своей судьбы, сам принимал решение (подчас и неверное), то герой мелодрамы — прекрасное слабое существо (поэтому чаще женщина), которое преследуемо роковыми силами, страдает, вызывая своей слабостью сопереживание и слезы у зрителя (сильные трагические герои вызывают восхищение). В этом ключе герои русской, советской литературы, даже не наделенные силой характера, как правило, — герои ищущие, становящиеся, никак не совпадающие со статичными масками мелодрамы, а мир предстает в монументально-реалистическом понимании и воплощении, поэтому жанр мелодрамы и не получил заметного развития в отечественной литературе и оживился в постсоветский период скорее в результате переориентации на западные образцы массового искусства. Тем не менее роль мелодрамы в истории культуры во многом позитивна: демократизация героев и сюжетов, обращение к чувствам зрителей, высокоморальная позиция стали базой необыкновенной популярности мелодрамы у зрителя и способствовали рождению новых художественных систем (прежде всего романтизма). У Р. Роллана были основания написать в «Народном театре» (1903): «Нет труднее и возвышеннее задачи, чем создать истинно поэтическую

мелодраму», а у М. Горького, А. Блока, А. Луначарского, В. Мейерхольда — поддерживать этот жанр.

Лит.: История западноевропейского театра. М., 1957, 1963. Т. 2, 3; Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1976; Балухатый С. Д. Поэтика мелодрамы // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л., 1990; Вознесенская Т. И. Литературно-драматический жанр мелодрамы. М., 1996; Михайлова О. В. Мелодрама // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Ginisty P. Le Mélodrame. P., 1910. Hartog V. G. Guilbert de Pixérécourt, sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence. P., 1913; Van Bellen E. C. Les origines du mélodrame. Utrecht, 1927; Maclin D. Famous Victorian melodramas. N. Y., 1983.

[НРЭ]

МЕРИМЕ (Mérimé) **Проспер** (28.09.1803, Париж, Франция — 23.09.1870, Канны, Франция) — французский писатель, драматург. Сыграл выдающуюся роль в утверждении критического реализма во французской литературе, заложил основы для развития реалистической драматургии и новеллистики, одним из первых познакомил европейских читателей с русской литературой.

Начало жизненного пути. Мериме родился 28 сентября 1803 г. в Париже, в семье художника. От природы чувствительный и мечтательный, Мериме скоро освобождается от этих качеств. Молодой англоман, безжалостно ироничный, в юности восприняв уроки руссоизма, начинает с насмешкой говорить о великом женевце. «Во времена нашей молодости нас шокировала фальшивая чувствительность Руссо и его подражателей, — вспоминал в конце жизни писатель. — С нашей стороны это был протест против устарелого направления и, как всегда в таких случаях, преувеличенный. Мы хотели быть сильными и презирали сантименты». Борьба с сентиментальностью Руссо — это борьба с субъективизмом, поиски объективных начал искусства. В этом отношении идеалом для Мериме становится Шекспир. Дружба со Стендалем (с лета 1822 г.), знакомство с его трактатом «Расин и Шекспир» (1823–1825), посещение литературного кружка Делеклюза, где царил культ Шекспира, усилили преклонение Мериме перед великим драматургом.

Драматургия Мериме. Успех приходит к Мериме с публикацией его первой книги — «Театр Клары Гасуль» («Théâtre de Clara Gazul», 1825). Прибегнув к мистификации, писатель выдал сборник написанных им пьес за создание испанской актрисы. Стремясь к эксперименту с различными точками зрения, он удваивает мистификацию, введя образ переводчика Жозефа Л'Эстранжа, комментирующего пьесы Клары Гасуль. Мистификация не преследовала цель скрыть имя автора. Мериме вступил в «жанровую игру», разрушал незыблемость традиционной структуры классицистических произведений.

Очень смелыми были пьесы и по содержанию. Мериме прямо заявил о своих атеистических, антиклерикальных взглядах, хотя в 1825 г. во Франции был принят закон о святотатстве, грозивший противникам церкви смертной казнью. Нет почтения к церковникам ни у Л'Эстранжа, рассказывающего биографию Клары Гасуль, ни у нее самой, смелой, независимой женщины. В комедии «Женщина — дьявол, или Испытание святого Антония» инквизиторы обвиняют девушку Марикиту в связи с нечистой силой. Но, охваченный страстью к Мариките, один из инквизиторов, Антонио, убивает своего собрата и соперника в любви Рафаэля. Земное торжествует над небесным. Впрочем, любовь изображается не в романтически-возвышенных тонах, а гротескно, как «африканская страсть», приводящая к убийствам, после которых слуга может произнести: «Господин! Ужин подан, и представление окончено» («Африканская любовь»). Автор на стороне народов, борющихся против французского владычества («Испанцы в Дании»). Вопрос о правах народов, займет видное место в произведениях Мериме.

«**Жакерия**» («La Jacquerie», 1828). В этой «драме для чтения» дается масштабное, не скованное условностями французской сцены, изображение восстания французских крестьян в XIV в., получившего название Жакерия. Мериме преодолевает романтическое понимание «шекспиризации», одним из первых разрабатывает реалистические основы драматургии. Жанр «драмы для чтения» позволил Мериме в «Жакерии» намного опередить драматургов, писавших для театра, в освобождении от условностей, в раскрытии подлинных механизмов, управляющих историческим процессом и действиями отдельных личностей. Мериме никого не идеализирует, ни знатных феодалов, как это было принято в классицистических трагедиях, ни бедняков-изгоев в духе романтиков. Так, жестокий барон Жильбер д'Апремон в сцене гибели проявляет известное благородство. Его дочь Изабелла, кажущаяся идеальным, неземным существом, не лишена аристократической спеси. История Изабеллы кончается ее полным унижением, когда она вынуждена, следуя своим представлениям о феодальной чести, просить опозорившего ее Сиварда жениться на ней, ибо тот — дворянин, с готовностью предлагая обидчику все свои поместья. Нет у Мериме и романтических благородных разбойников. Атаман воровской шайки Оборотень при всей его смелости и находчивости совершенно лишен нравственного начала. Уход его отряда в опасную для восставших минуту обрекает их на полное поражение и гибель. Образ Пьера, влюбленного в Изабеллу, особенно подошел бы для воплощения в нем романтического идеального героя: выходец из низов, он постиг душу поэзии, он любит свою прекрасную госпожу, он храбр, благороден, способен на подвиг во имя любви. Но, приняв участие в восстании, он оказывается ненадеж-

ным союзником крестьян и в конце концов идет на прямое предательство их интересов, устраивая побег Жильбера, Изабеллы и других феодалов из осажденного замка. Подобно Жильберу, Изабелле, Оборотно, Пьеру, и другие герои меняют характер своего поведения, иногда по несколько раз, и в зависимости от этого меняется их оценка в восприятии читателя. В этой смене нет авторского субъективизма. Действиями героев управляют социальные обстоятельства в их исторической динамике и социальная психология персонажей. Здесь обнаруживается новая, реалистическая установка Мериме в изображении общества и личности. Отсюда и новые принципы построения сюжета: не судьба отдельной личности, семьи или пары влюбленных, а история возникновения, развития, кульминации и гибели восстания — вот основа сюжета. По-новому трактует Мериме и личность вождя восстания. Им становится священник брат Жан, чей характер, волевой и плутоватый, раздражительный и энергичный, глубоко разработан драматургом. Брат Жан не похож на романтического героя, возвышающегося над пассивной толпой, он выражает народные интересы в момент восходящего развития восстания и оказывается не понятым крестьянами в период разгрома Жакерии, и от этого зависит вся его личная судьба.

Композиционные особенности драматургии Мериме. Писатель придает построению своих пьес большую гибкость и разнообразие, чем это было свойственно драматургии предшествовавших периодов. Мериме широко использует принцип свободной композиции, выразившийся в множественности точек зрения, разрушении стройности условной архитектоники классицистической драмы, диалектическом сочетании завершенности и незавершенности и т. д. Однако наиболее значительным открытием Мериме является установление непосредственной координации между построением художественного произведения и развитием действительности, которая становится предметом изображения в драматическом произведении. В «Театре Клары Гасуль» эта тенденция выступает еще в окружении тех принципов драматургического построения, с которыми молодой писатель полемизирует и которые он воспроизводит в ироническом свете. В «Жакерии» принцип, открытый писателем, выступает в чистом виде. «Шекспиризация» находит там свое высшее воплощение и одновременно преодолевается в осуществленном Мериме переходе к «драме для чтения». Построение «Жакерии» в наибольшей мере отражает стремление Мериме к безличности, объективности творчества. Писатель пытается создать впечатление, что не автор, а сама жизнь определяет построение произведения.

«Гюзла». «Гюзла» («Guzla») — вторая книга Мериме, которая была опубликована в 1827 г. без указания имени автора. Имитация южно-

славянской поэзии, собранной и переведенной прозой на французский язык анонимным фольклористом, была выполнена столь тщательно, что мистификацию раскрыли очень немногие. В книгу вошли около трех десятков песен, фрагментов, заметок, из них несколько приписаны народному певцу Иакинфу Маглановичу, чей колоритный, запоминающийся образ воссоздан в предпосланной книге заметке о нем. Это своего рода новый, сербский Оссиан, как его и восприняли читатели. В предисловии к изданию «Гюзлы» 1840 г. Мериме прибег к новой мистификации, представив работу над книгой как сущую безделицу с корыстной целью заполучить деньги на реальное путешествие по странам Адриатики, как дань романтизму с его требованием «местного колорита». В представленной им мозаике обнаруживается стремление к «жанровой игре», ирония над романтической фрагментарностью. Но есть в композиции «Гюзлы» и скрытая направленность: от свободной фантазии в открывающей книгу истории жизни никогда не существовавшего певца к близкой фольклорному первоисточнику песне «Конь Фомы II» и включенным позже действительным переводам сербских песен, т. е. от мистификации, игры через иронию по отношению к романтикам, которые ищут в фольклоре или «безыскусность», или ужасы о вампирах и т. д., к подлинным народным истокам. И тогда становится очевидной искренность интереса Мериме к дикуватой манере исполнения иллирийских песен («Заметка об Иакинфе Маглановиче»), к истории славян («Смерть Фомы II, короля Боснии»), их обычаям и поверьям («Погребальная песня», «Красавица Елена»), их свободолобию («Черногорцы»): писатель хотел проникнуть в национальное сознание и психологию, в образ жизни иного народа и приблизить его своеобразную и вовсе не примитивную культуру к читателю.

В издании «Гузлы» 1840 г. появилось саморазоблачительное «Предупреждение» Мериме, где он уверял, что написал все баллады за две недели, чтобы собрать средства для поездки на Балканы с целью записать подлинный фольклор славян.

Между тем, это такая же мистификация, как и «Театр Клары Гасуль». Ныне установлено, что Мериме серьезно подготовился к работе, был знаком с рядом записей подлинных фольклорных песен западных и южных славян. В том же «Предупреждении» за ироничными строками можно разглядеть истинные мотивы мистификаций, к которым Мериме прибег в двух своих первых книгах: «В 1827 году я был романтиком. Мы говорили классикам: «Ваши греки вовсе не греки, ваши римляне вовсе не римляне. Вы не умеете придавать вашим образам местный колорит. Все спасение — в местном колорите». (...) Что касается стихов, то мы восхищались только произведениями иноземными и, возможно, более древними: баллады шот-

ландского рубежа, романсы о Сиде представлялись нам несравненными шедеврами, и все из-за того же местного колорита).

Курсивом Мериме выделил слова, над которыми он как бы потешается в 1840 г., но которые, на самом деле, являются ключевыми для понимания его истинных мотивов, заставивших писателя прибегнуть к мистификации: разделяя романтическую концепцию местного колорита, он стремился осуществить эксперимент проникновения в жизнь, психологию, искусство иных народов.

«Хроника царствования Карла IX». «Хроника царствования Карла IX» (*«La Chronique du règne de Charles IX»*, 1829) — один из лучших французских исторических романов, в нем Мериме «вживается» в психологию, нравы своих соотечественников, живших в XVI в. Мериме не принял той формы исторического романа, которую разработали романтики. Мериме борется с «романностью», например, в известной главе 8 «Разговор между читателем и автором», где прерывает повествование во имя эстетического спора. Таковы и финальные фразы: «Утешится ли Бернар? Появится ли новый возлюбленный у Дианы? Это я предоставляю решить читателям, — таким образом, каждый из них получит возможность закончить роман, как ему больше понравится». На протяжении всей «Хроники» идет скрытая полемика как с историческим романом Вальтера Скотта, так и с «этической» ветвью исторического романа, представленной Гюго и Виньи. Проспера Мериме не захватывает исторический процесс сам по себе, как не волнуют его и отвлеченные моральные идеи. Его интересует «изображение человека». Взгляд Мериме на человека историчен: «...К поступкам людей, живших в XVI в., нельзя подходить с меркой XIX». Через судьбу Бернара де Мержи просматриваются события эпохи, а противостояние католиков и гугенотов, приведшее к Варфоломеевской ночи и религиозным войнам, отражается в истории любви этого протестанта к католичке Диане де Мержи (любовь для Мериме, в отличие от других исторических романистов, не носит неизменного, внеисторического характера, а приобретает черты, свойственные изображаемой эпохе). То же противостояние становится источником семейной трагедии де Мержи: братья Бернар и Жорж оказываются в разных лагерях, и пуля, пущенная Бернаром, обрывает жизнь Жоржа.

Исторические персонажи, в том числе и король Карл IX, изображены писателем как частные лица. Не мысли или желания отдельных личностей, а общее состояние национального сознания, нравов народа определяет ход исторических событий — таков вывод Мериме, свидетельствующий о развитии писателем романтического историзма в направлении, близко подходящем к реализму.

Новеллы 1829–1830 гг. В жанре новеллы Мериме решает весьма сложную задачу: через единичное событие раскрыть характер иных народов, иных эпох. Событие, отмеченное исключительностью, придает произведениям романтическое звучание; выявление характера, типичного для данной нации и данного времени, т. е. характера, конкретно-исторически обусловленного, свидетельствует о переходе от «местного колорита» к реалистическому историзму. В письме к И. С. Тургеневу (от 3 декабря 1868 г.) Мериме так разъяснил свой метод: «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». Следовательно, Мериме особое внимание обращает на типизацию психологии. Именно в развитии реалистического принципа типизации его заслуги особенно велики. Герои Мериме нередко живут двойной жизнью, и писатель глубоко проникает в тайну внутренней жизни человека, раскрывает двойственность натуры своих современников.

Углубление психологизма сказалось на художественных приемах, в частности на изменении роли рассказчика. Если в ранних произведениях за счет «жанровой игры» («мистификации») и объективного «свободного повествования» писатель стремился как бы изнутри раскрыть мир чужого сознания, чужой психологии, то теперь появляется фигура рассказчика-француза, который хочет проникнуть в чуждую ему психологию извне, стараясь понять ее природу и не отвергая того, что противоречит традициям французов.

«Матео Фальконе». Так построена новелла «Матео Фальконе» («Matteo Falcone», 1829). Она начинается с описания Корсики, ее дикой природы и таких же диких, но исполненных своеобразно понятого достоинства нравов местных жителей, которых в цивилизованном обществе приняли бы за разбойников. Рассказчик повествует о Матео Фальконе как о человеке, ему знакомом. Избран сюжет вполне руссоистский: в жизнь «естественного человека» проникает разлагающее влияние нравов цивилизованного общества. Десятилетний Фортунато, сын Матео Фальконе, за обещанные часы выдает жандармам местопребывание преследуемого ими человека, которого он до этого спрятал, повинаясь неписаным законам корсиканцев. Этот последний момент показывает, что в основе произведения лежит антирусссоистская тенденция: не «естественное чувство», а сложившиеся нравы определяют поведение Фортунато, когда он спасает человека. Точно так же Матео расстреливает собственного сына (за то, что он этого человека выдал жандармам), руководствуясь

моральными требованиями, сложившимися исторически, а не исконно присущими людям. Не случайно поэтому новелла завершается репликой Матео, что сын умер христианином. Для него важно заказать заупокойную мессу, чтобы все было в соответствии с установленной традицией. Чувства отца никак не обнаруживаются, читатель может их домыслить только из своего духовного опыта (особенность психологизма Мериме). При сохранении внешних черт романтического «местного колорита» в новелле торжествует реалистическая установка: социально-исторические обстоятельства формируют образ жизни, психологию, характеры типичных представителей своих народов.

«Этрусская ваза». «Этрусская ваза» («Le Vase étrusque», 1830) — новелла, в которой исследуется образ жизни, психология французского общества. Развивая социальный анализ, Мериме показывает, как в светском обществе чистое чувство Сен-Клера и Матильды де Курси становится поводом для сплетен, а ложные представления о чести, оторванные от подлинной морали, приводят к гибели лучших и позволяют процветать низким душам. Психологический анализ приводит писателя к раскрытию двойной жизни светского человека: чтобы скрыть свою любовь, Сен-Клер играет роль разочарованного, холодного денди. Образ этрусской вазы в новелле — символ двойной жизни и хрупкости всего прекрасного.

Произведения 1833–1846 гг. В реалистических новеллах этого периода Мериме нередко обращается к мотивам ранних произведений. Так, в «Двойной ошибке» («La Double méprise», 1833) развивается мысль «Этрусской вазы» о двойственности жизни светского общества, о гибельности пусть даже слабого естественного чувства для человека, не защищенного от мнений света. Корсиканские нравы, обрисованные в «Матео Фальконе», становятся предметом исследования в новелле «Коломба» («Colomba», 1840). Но новеллы 1833–1846 гг. приобретают масштабность, усиливается критицизм, особой глубины достигает разработка характеров, логика развития которых начинает управлять движением сюжета. Каждый персонаж Мериме — личность. Такова Жюли де Шаверни, героиня новеллы «Двойная ошибка», искавшая в любви к скептику и прожигателю жизни Дарси альтернативу пошлой светской жизни. Образ Жюли де Шаверни предвосхищает образ флюберовской Эммы Бовари. Таковы корсиканка Коломба, натура цельная и непреклонная, осуществившая кровавую месть за убийство отца; ее брат Орсо дела Реббиа, мужественный и благородный человек, испытывающий противоречивые чувства по отношению к неписаному корсиканскому закону вендетты (кровной мести); его возлюбленная Лидия Невиль, которая, приходя в ужас от вендетты, тем не менее высоко ценит мужество Орсо,

его несходство с потерявшей нравственные ориентиры светской молодежью («Коломба»). Таковы, несомненно, Кармен и Хосе («Кармен»).

«Арсена Гийо». Ярко выписанные характеры мы находим в новелле «Арсена Гийо» («Arsène Guillot», 1844). Мерме ироничен по отношению к ханже и лицемерке нгоспоже де Пьен. Совсем в ином ключе рисуется образ Арсены Гийо, в прошлом статистки Оперы, жившей на содержании, заболевшей чахоткой и ведущей нищенское существование. Мерме показывает, что именно нищета заставила ее искать себе любовников: «Я тоже была бы честной, будь у меня такая возможность», — говорит она «нравственной» де Пьен, которая незаметно уводит от нее, умирающей, возлюбленного Макса де Салиньи. Мерме усиливает аналитичность сюжета: экстраординарное событие (попытка Арсены покончить с собой) здесь не в конце, а в начале новеллы, основное внимание уделено раскрытию характеров. Высокого мастерства Мерме достигает в использовании реалистической художественной детали. Емкой деталью заканчивается новелла: «Бедная Арсена! Она молится за нас», — приписано карандашом на могильном камне Арсены Гийо. Читатель догадывается по этой детали о дальнейшей судьбе героев, о том, что де Пьен соединилась с Максом вопреки своим проповедям не иметь любовников, обращенным к Арсене.

Жанровая характеристика произведений 1833–1846 гг. В этот период Мерме ищет некий универсальный, синтетический жанр, который пришел бы на смену «жанровой игре», «свободному повествованию», «мозаичности». Он разрабатывает синтетический жанр, являющийся переходной формой от новеллы к повести и роману. Это своеобразная удвоенная новелла, или эллипс. Под эллипсом подразумевается такая структура художественного произведения, в которой все содержание организуется вокруг двух скрытых или явных центров, равноправных и взаимодействующих друг с другом. Принцип эллипсности использовался давно (например, в творчестве Шекспира). В XIX в. он становится жанрообразующим принципом той переходной формы, к которой обратился Мерме. В структуре новеллы должен быть один центр, в романе — множество. Эллипсная новелла разрывает рамки единичности, но сохраняет лаконизм. Контрастность и равноправие двух центров позволяют в самой структуре жанра заложить возможность для диалектического раскрытия жизни в объективном изображении ее противоречий.

Обычно два центра у Мерме возникают из соединения двух историй, одна из которых кажется фоном другой. В «Двойной ошибке» история короткой любви Жюли и Дарси развивается на фоне ее увлечения Шатофорсом. В «Душах чистилища» история семьи дона Хуана, его увлечений

и раскаяния соединяется с историей семьи Охеда, которую дон Хуан погубил. В «Венере Илльской» история ожившей статуи наслаивается на повествование рассказчика об Испании и ее людях. Так же построены новеллы «Коломба», «Арсена Гийо», «Кармен».

«Кармен». В новелле «Кармен» («Carmen», 1845) писателю удалось создать один из «мировых образов», подобных Гамлету, Дон Кихоту, Дон Жуану, — образ Кармен, для которой свобода дороже жизни. Под влиянием оперы Жоржа Бизе (1875) Кармен давно уже воспринимается как романтический персонаж, а большие этнографические описания, включенные в новеллу, истолковываются как стилистический прием (для контраста «ученого» повествования с описанием страстей Кармен и Хосе). Между тем «Кармен» — лучший образец эллипсной новеллы, и «этнографическое» обрамление есть не что иное, как второй скрытый центр структуры произведения, определяющий его реалистическую ориентацию: автора интересует Кармен не как исключительная личность, а как носительница типичных черт цыганского народа. Кармен призвана подчеркнуть его главные культурные и психологические особенности, «физиономию», разгадать его загадку. Трагическое столкновение Кармен и Хосе — следствие не только их индивидуальных качеств: в их лице сталкиваются два взгляда на мир, присущие разным народам.

Под влиянием оперы Бизе в обыденном сознании Кармен и Хосе ассоциируются с испанцами. На самом деле Хосе — баск, а Кармен — цыганка, они сближаются, в частности, и на основе общей враждебности к испанцам. Но разница в жизненном укладе басков с их крестьянской, патриархальной моралью и цыган, для которых главное — свобода, настолько велика, что страстная любовь Хосе и Кармен закономерно должна завершиться катастрофой. В финале Хосе, оплакивая убитую им Кармен, произносит знаменательные слова: «Бедные дети! Это калес (т. е. цыгане) виноваты в том, что воспитали ее так». Отсюда объективная манера повествования, призванная подчеркнуть главную мысль: измена, убийство лишь кажутся результатом своеволия исключительных страстей, здесь не мелодрама, а трагедия, и нельзя встать на чью-либо сторону, потому что это значило бы осудить не личность, а уклад жизни целого народа, между тем ни один народ нельзя поставить над другим, все народы достойны равного уважения.

Поздние произведения Мериме. Во второй половине XIX в. Мериме отходит от художественного творчества, занимается исследовательской работой и переводами с русского языка.

«Локис». «Локис (рукопись профессора Виттенбаха)» («Lokis», 1869) — последняя новелла Мериме, в которой синтезированы основные тенденции его творчества. Писатель возвращается к эллипсности, сталкивая два

национальных сознания: рационалистическое немецко-прусское (в лице профессора Витгенбаха из Кенигсберга) и иррациональное литовское, связанное с легендами, преданиями, суевериями (в лице графа Шемета и его окружения). В конце новеллы читатель остается в неведении: связана ли гибель панны Юльки с тем, что граф превратился в медведя (что вполне возможно в жанре романтической, фантастической новеллы), или есть иные, более естественные причины катастрофы. Страшный финал лишь внешне представляется неразъясненным, «открытым». Мериме убрал скрытое завершение в глубь новеллы, в нем дается однозначное, при этом антиромантическое, истолкование событий.

Читателю, погружающемуся в экзотический мир литовцев, кажется, что в образе человека-медведя воплотилась литовская народная легенда. Это иллюзия, умело созданная писателем. На самом деле ассоциация человека и медведя возникает в сознании образованных людей, оторвавшихся от народной почвы. Граф Шемет не интересуется национальной стариной, он читает «только современные произведения», «немецкую метафизику», «физиологию». Когда он ссылается на народные предания о зверином царстве, Мериме делает характерную сноску: «См. Пан Тадеуш Мицкевича и Плененная Польша Шарля Эдмона». Сноска указывает на чисто книжные источники сведений графа Шемета. Точно так же пanna Юлиана Ивинская читала «одни только романы», ее «жмудская баллада» есть не что иное как переложение баллады Мицкевича, а танцуемый ею с графом народный танец «русалка» вовсе не случайно от начала до конца придуман самим Мериме. Итак, мировосприятие героев «Локиса» сложилось под влиянием современной романтической литературы, идеалистической философии, модного мистицизма, которые, не слишком затронув рационалистическую душу прусского профессора, нашли благодатную почву в склонных к иррациональному душах литовцев. При таком взгляде на произведение скрытый финал обнаруживается в главе шестой, где Михаил Шемет истолковывает «дуализм, или двойственность, нашей природы». Граф необычайно точно рисует парадокс романтического сознания: «У вас в руках заряженное ружье. Перед вами стоит ваш лучший друг. У вас является желание всадить ему пулю в лоб. Мысль об убийстве вызывает у вас величайший ужас, а между тем вас тянет к этому». Беда Шемета в том, что для него слишком несущественна грань между мыслью и поступком: «Я думаю, господа, что если бы все мысли, которые приходят нам в голову в продолжение одного часа... я думаю, что если бы записать все ваши мысли, профессор, — а я вас считаю мудрецом, — то они составили бы целый фолиант, на основании которого, быть может, любой адвокат добился бы опеки над вами, а любой судья засадил вас в тюрьму или сумасшедший дом».

Таким образом, преступление действительно совершается графом и совершается закономерно, ибо романтическое сознание, воплощенное в действии, выходит за рамки человеческих норм. Убийство можно было предотвратить, но окружение Шемета, зараженное романтическими фантазиями, ждет от графа действий, ждет из года в год, со дня его рождения — и романтический бред материализуется, обретая форму преступления.

Мериме — пропагандист русской литературы. Мериме переводит на французский язык повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» (1849), «Выстрел» (1856), пишет восторженную статью о Пушкине (1868), публикует статью «Литература в России: Николай Гоголь» (1851) и перевод «Ревизора» (1853), пишет предисловие к переводу романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1863), редактирует перевод романа «Дым» (1867), переводит повести «Призраки» (1866), «Странная история» (1870), выпускает вместе с Тургеневым сборник переводов его произведений «Московские новеллы» (1869), пишет о нем развернутые статьи «Литература и рабство в России. Записки русского охотника Ив. Тургенева» (1854), «Иван Тургенев» (1868), оставляет статьи и заметки о многих русских поэтах и писателях. Не все Мериме верно воспринял в русской литературе. Так, он совершенно не оценил первые произведения Льва Толстого, а в Гоголе увидел только сатирика, много позаимствовавшего у Стерна, Скотта, Шамиссо и Гофмана. Тем не менее он, по существу, не знал в Европе равных по глубине понимания русской литературы и исторической роли русского и других славянских народов (Мериме был автором исторических работ об эпохе Бориса Годунова, о Богдане Хмельницком, о Разине, об истории казаков, о Петре I, в 1853 г. он написал историческую драму «Первые шаги авантюриста», где изложил свою гипотезу появления на Руси фигуры Лжедмитрия), он в огромной степени способствовал началу мирового признания русской литературы.

Пушкин и Мериме. Пушкин говорил друзьям: «Я желал бы беседовать с Мериме»» (по «Запискам» А. О. Смирновой, возможно, недостоверным). Через С. А. Соболевского, друга Мериме, Пушкин познакомился со сборником «Гюзла». В «Песни западных славян» Пушкин включил 11 переводов из «Гюзлы», в том числе стихотворение «Конь» — наиболее известное из них. Это достаточно вольные переводы. В предисловии к публикации цикла (1835) Пушкин упоминает о мистификации Мериме, представшего в «Гюзле» неизвестным собирателем и издателем южнославянского фольклора: «Сей неизвестный собиратель был не кто иной, как Мериме, острый и оригинальный писатель, автор Театра Клары Газюль, Хроники времен Карла IX, Двойной ошибки и других произведений, чрезвычайно замечательных в глубоком и жалком упадке нынешней французской

литературы». Мериме познакомил французских читателей с творчеством Пушкина, им были переведены «Пиковая дама», «Выстрел», «Цыганы», «Гусар», «Будрыс и его сыновья», «Анчар», «Пророк», «Опричник», фрагменты из «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова». В статье «Литература и рабство в России. Записки русского охотника Ив. Тургенева» (1854) Мериме писал: «Только у Пушкина я нахожу эту истинную широту и простоту, удивительную точность вкуса, позволяющую отыскать среди тысячи деталей именно ту, которая способна поразить читателя. В начале поэмы “Цыганы” пяти-шести строк ему достаточно, чтобы показать нам цыганский табор и освещенную костром группу с прирученным медведем. Каждое слово этого краткого описания высвечивает мысль и оставляет неизгладимое впечатление». Мериме посвятил поэту большую статью «Александр Пушкин» (1868), в которой он ставит Пушкина выше всех европейских писателей.

Лермонтов и Мериме. Пушкин упомянул новеллу «Двойная ошибка», но, очевидно, в России знали и другие его новеллы. Поэтому не выглядит невозможным предположение С. Р. Тайандье, высказанное еще в 1856 г., о близости манеры повествования в поэме Лермонтова «Хаджи Абрек» к новелле Мериме «Матео Фальконе». Эта новелла, написанная в 1829 г., начинается с описания Корсики, ее диковатой природы и таких же диковатых, но исполненных своеобразно понятого достоинства нравов местных жителей, которых в цивилизованном обществе приняли бы за разбойников. Рассказчик повествует о Матео Фальконе как о человеке, ему знакомом. Избран сюжет вполне руссоистский: в жизнь «естественного человека» проникает разлагающее влияние нравов цивилизованного общества. Чувства отца, который убивает своего сына, руководствуясь корсиканскими представлениями о чести, никак не обнаруживаются, читатель может их домыслить только из своего духовного опыта (особенность психологизма Мериме). При сохранении внешних черт романтического «местного колорита» в новелле торжествует реалистическая установка: социально-исторические обстоятельства формируют образ жизни, психологию, характеры типичных представителей своих народов. Впрочем, первая опубликованная поэма Лермонтова «Хаджи Абрек» (1833) по сюжету очень далека от новеллы Мериме (похищение женщины и кровная месть), сравнивали ее и с «Корсаром» Дж. Г. Байрона, но представляется, что жизненные истории из кавказской действительности здесь играли более значительную роль, чем любые литературные реминисценции.

Не намного более обоснованным выглядит проведенное А. К. Виноградовым сравнение Печорина с Сен-Клером, героем новеллы Мериме «Этрусская ваза». В этой новелле Мериме, написанной в 1830 г., иссле-

дуется образ жизни, психология французского общества. Развивая социальный анализ, Мериме показывает, как в светском обществе чистое чувство Сен-Клера и Матильды де Курси становится поводом для сплетен, а ложные представления о чести, оторванные от подлинной морали, приводят к гибели лучших и позволяют процветать низким душам. Психологический анализ приводит писателя к раскрытию двойной жизни светского человека: чтобы скрыть свою любовь, Сен-Клер играет роль разочарованного, холодного денди. Образ этрусской вазы в новелле — символ двойной жизни и хрупкости всего прекрасного. Но в романе Л. Печорин имеет несколько иные мотивы для своих действий, которые в дальнейшем предстали в концепции «лишних людей» как героев русской литературы от Онегина до Обломова. Не обязательно Лермонтову было читать новеллу Мериме, чтобы сделать психологические наблюдения над современным молодым человеком, живущем в обществе, от которого он не может быть свободным.

Высшим достижением Мериме стали новеллы 1840-х годов, прежде всего «Арсена Гийо» (1844) и «Кармен» (1845), но эти произведения появились уже после гибели Лермонтова.

Отношение к Лермонтову у Мериме долгое время было несколько иным, чем к русской литературе в лице А. С. Пушкина и др. Он считал его значительно ниже Пушкина, находя у него «слишком много гор, долин, снега и роз».

Авторитет Мериме как знатока русской литературы, читающего ее в подлинниках, был во Франции и в сопредельных странах так велик, что хотя в его статьях упоминались и другие русские писатели (начиная с Ломоносова и Карамзина), но в культурном тезаурусе отразились и закрепились только три имени, которым Мериме придавал первостепенное значение, — Пушкин, Гоголь, Тургенев. Этот выбор можно считать обоснованным, но в то же время есть здесь и некая узорность: Мериме не заметил появления величайших русских прозаиков Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, хотя ушел из жизни после того, как появились «Война и мир» и «Преступление и наказание». Так же могло получиться и с Лермонтовым, не завоевавшим признания Мериме, а значит, не открывшимся французским и западноевропейским читателям. Но ситуацию изменил И. С. Тургенев, в начале 1860-х годов задумавший перевести на французский язык поэму Лермонтова «Мцыри»: ему понадобилась помощь такого уже достаточно опытного переводчика шедевров русской литературы, как Мериме. Углубленное изучение творчества Лермонтова, предпринятое Мериме, заставило его полностью пересмотреть оценку великого русского поэта, он пришел к убеждению, что Лермонтов «почти столь же велик», как Пушкин (этот процесс приобщения Мериме к твор-

честву Лермонтова проследил Ю. Д. Левин). В 1864 г. перевод «Мцыри», в котором Тургенев сотрудничал с Мериме, был опубликован в июльском номере журнала «Ревю модерн» (*Revue moderne*, 1864: 31–43).

Мериме, таким образом, внес вклад в утверждение значимости творчества Лермонтова за рубежом.

Соч.: Œuvres complètes : V. 1–12. P., 1927–1933; Correspondance générale : T. 1–17. P.; Toulouse, 1941–1964; Romans et nouvelles : T. 1–2. P., 1967; в рус. пер. — Собр. соч. : в 6 т. М., 1963; Собр. соч. : в 4 т. М., 1983.

Лит.: Луначарский А. В. Гений безвременья // Луначарский А. В. Собр. соч. : в 8 т. М., 1965, т. 6; Виноградов А. К. Мериме в письмах к Соболевскому. М., 1928; Его же. Лермонтов как автор «Героя нашего времени» // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М., 1932. С. 3–26; Его же. Мериме в письмах к Дубенской. М., 1937; Елизарова М. Е. Мериме и Пушкин. «Гюэла» и «Песни западных славян» // Уч. зап. МГПИ, каф. истории всеобщ. лит., вып. 4. М., 1938; Лермонтовская энциклопедия. М., 1981; Луков Вл. А. Проспер Мериме. М. : МГПИ, 1983; Его же. Мериме: Исследование персональной модели литературного творчества. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006; Его же. Пушкин: русская всемирность // Знание. Понимание. Умение. 2007. №2. С. 58–73; Мериме — Пушкин: сб. М., 1987; Паевская А. В., Данченко В. Т. Проспер Мериме: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке, 1828–1967. М., 1968; Проспер Мериме в русской литературе. М., 2007; Raitt A. W. P. Merimee. L., [1970]; Freustie J. Prosper Merimee (1803–1870). P., 1982; *Revue moderne*. 1864. T. 34. 1 juillet; Taillandier S. R. Allemagne et Russie. P., 1856.

[ИФЛ] [НРЭ] [Пушкин] [Лермонтов] [МШ]

МЕРЛЬ (Merle) **Робер Жан Жорж** (28.08.1908, Тебесса, Алжир — 28.03.2004, Париж, Франция) — французский писатель, литературовед, переводчик. Родился в Алжире, в семье офицера. В 1918 г. переехал в Париж получил филологическое образование в университете (литературный факультет). В годы 2-й мировой войны ушел на фронт, был участником трагедии под Дюнкерком, три года провел в лагере для военнопленных. С 1949 г. — профессор английской литературы сначала в Реннском, затем Тулузском, Алжирском и Парижском университетах. Увлекался театром, пробовал свои силы в актерском и режиссерском искусстве, в драматургии (ему принадлежат 3 тома пьес).

Мерль дебютировал фундаментальной литературоведческой монографией «Оскар Уайльд» (1948), внесшей заметный вклад в исследование жизни и творчества О. Уайльда (в 1955 г. Мерль снова обратился к этому писателю, опубликовав книгу «Оскар Уайльд, или “судьба” гомосексуала», за которую получил степень доктора литературоведения). Переводил Дж. Уэбстера, Дж. Свифта («Путешествие в Лилипутию» с обширным введением, 1956), Э. Колдуэлла и др. В романах «Воскрес-

ный отдых на южном берегу» (1949, Гонкуровская премия 1949, русский перевод под названием «Уик-энд на берегу океана», 1969) и «Смерть — мое ремесло» (1953) нашли отражение события военных лет. Роман «Смерть — мое ремесло» написан как исповедь коменданта концентрационного лагеря, чей психологический портрет создан убедительными реалистическими средствами. Мерль не приемлет прусский дух солдатчины и дисциплины, абсолютного подчинения военачальникам, бесчеловечные законы военного времени, из-за которых самым изощренным способом уничтожается не только человеческое достоинство, но и сам человек. В философской пьесе «Сизиф и смерть» (1950) и антиколониальном романе «Остров» (1962, премия Фратерните) Мерль приходит к осознанию того, что революционные насильственные меры иногда более действенны, чем непотворение злу насилем. Произведения Мерля 1950–1960-х годов написаны в занимательной форме, отличаются авантюризм, иногда условными сюжетами, в которых поднимаются актуальные философско-этические проблемы насилия над человеком и народом, колониальной борьбы, права на свободу, расизма и антисемитизма, личной ответственности человека, роли и места европейской интеллигенции в событиях и процессах, происходящих в современном мире. Для реалистической прозы и драматургии Мерля характерно глубокое проникновение в психологию героев, показанную сквозь призму столкновений характеров и поступков персонажей.

Книги «Монкада, первое сражение Фиделя Кастро» (1965), «Ахмед бен Белла» (1967, о первом президенте Алжира) — образцы документальной прозы Мерля. В романе «Разумное животное» (1967) соединены черты политического романа и научно-фантастической утопии: действие разворачивается в ближайшем будущем (в 1970-е годы), дельфинов обучают говорить, приручают — и используют для организации провокационного ядерного взрыва крейсера «Литл Рок», представляющего как действия Китая против США. Ученые и дельфины, скрываясь от американской военщины, бегут на Кубу. В центре романа «За стеклом» (1970) — события «студенческой революции» 1968 г. во Франции. В книге действуют герои, прототипами которых являются вполне реальные люди (например, Д. Кон-Бендит, один из лидеров студенческих волнений, ныне член Европарламента), их имена известны по газетным хроникам, и персонажи вымышленные, однако не менее достоверные как социальные типы. Автор романа критически оценивает современную французскую образовательную систему, которая, впадая в левозкстремистский авантюризм, калечит личность, а отнюдь не сулит ей подлинного раскрепощения. Роман «За стеклом» принес Мерлю международную славу, в нем видели лидера реализма XX в. в его новом облики

по сравнению с классическим реализмом, но сохраняющего достижения социального и психологического анализа. Роман-утопия «Мальвиль» (1978, премия памяти Джона Вуда Кемпбелла) посвящен проблеме угрозы атомной катастрофы.

После романа «Мадрапур» (1976), метафорически представлявшего современность в образе самолета, потерпевшего катастрофу, Мерль отошел от романов-парабол, своего рода аллегорико-символических романов-предупреждений и обратился к жанру исторического романа и начал работать над циклом «Судьба Франции» из 13 романов (1977–2003), охватывающих историю Франции 1547–1661, среди которых «Судьба Франции» (1978), «В наши молодые годы» (1979), «Париж, мой добрый город» (1980), «На заре» (1985), «Дитя-король» (1993), «Меч и любовь» (2003, большая премия Жана Жионо за роман и творчество в целом) и др. Эта работа перемежалась с созданием романа о современности («Солнце встает не для нас», 1986), романа из итальянской истории XVI в., где ренессансная картина создает фон для истории любви (Идол, 1987). Несколько романов Мерля экранизировано (в том числе фильм «Мальвиль», 1981, с участием Ж.-Л. Трентиньяна и других известных французских артистов, реж. К. Де Шалонж, Мерль — один из сценаристов; популярный телесериал «Остров», 1987, реж. Ф. Летерье). В 2008 г. сын писателя Пьер Мерль выпустил в «Editions de l'Aube» объемную иллюстрированную биографию Мерля.

Мерль сохранил традиции французского реализма в изменившемся мире, придав этому миру художественную масштабность и включив его в историческую ретроспективу и перспективу.

Соч.: Week-end à Zuydcoote. P., 1949, 1972; Theatre : T. 1–4. P., 1950–1992; Derrière la vitre. P., 1970; Fortune de France. P., 1977, 2007; Oscar Wilde. P., 1984; Jour ne se lève pas pour nous. P., 1986; Le Glaive et les Amours. P., 2003; в рус. пер. — Сизиф и смерть // Иностранная литература. 1955. № 4; За стеклом. М., 1972; Умное животное. Вильнюс, 1984; Солнце встает не для нас: роман-репортаж // Иностранная литература. 1988. №10; Остров. Уик-энд на берегу океана. Кишинев, 1990; Мальвиль. М., 1990; Сочинения : в 2 т. М., 1999; Смерть — мое ремесло. Уик-энд на берегу океана. СПб., 2001; Мадрапур. М., 2010.

Лит.: Евнина Е. М. Книги Роберта Мерля // Иностранная литература. 1964. №9; Гамарра П. Политическая фантастика Робера Мерля // Гамарра П. Читая и перечитывая. М. 1985; Ржевская Н. Ф. Робер Мерль // Французская литература 1945–1990. М., 1995; Онущенко Н. М. Гендерный аспект в конструировании образа читателя (на примере цикла исторических романов Р. Мерля «Судьба Франции») // Знание. Понимание. Умение. 2011. №1; Wurmser A. Les livres heureux ont beaucoup d'histoire // Les Lettres françaises. 1963. №923; Merle P. Robert Merle: Une vie de passions. P., 2008.

[ИФЛ] А. Р. Оценков, Вл. А. Луков [НРЭ]

МЕРСЬЕ (Mercier) **Луи Себастьян** (6.06.1740, Париж, Франция — 25.04.1814, Париж, Франция) — французский драматург, в творчестве которого получили своеобразное развитие идеи Руссо. Родился в Париже, в семье ремесленника. Получил хорошее образование (в коллеже Четырех наций). В 1760 г. написал «героиду» (классицистический эпический жанр того времени, в стихах) «Гекуба — Пирру», с чего началось его творчество (позже отошел от классицизма, подвергал его критике, не оставляя ее даже в следующем веке: одно из поздних произведений Мерсье — «Сатира против Расина и Буало», 1808).

В 1766 г. сочинил «восточную» повесть «История Изербена, арабского поэта», а также трактат «О бедствиях войны». В следующем году появился роман Мерсье «Дикарь» (1767). Все эти ранние произведения пронизаны влиянием Ж. Ж. Руссо. Впоследствии Мерсье (в сотрудничестве с Г. Бризаром, П. Летурнером и др.) осуществил издание полного собрания сочинений Руссо в 38 т. (1788–1793). Но Мерсье была не чужда и более рационалистическая линия Просвещения, не случайно в «Истории Изербена» приведено сравнение Руссо и Вольтера, а в сборнике «Моралистические сказки» (1769) эта вторая линия становится ведущей. Своего рода синтезом этих линий стал утопический роман «2440 год» (1768–1770, опубл. анонимно в Амстердаме в 1770 г., дата оспаривается, возможно — в 1771 г.), в котором рассказчик во сне путешествует по Парижу далекого будущего, когда изменились к лучшему города, люди, быт (отсюда дополнительное название романа — «Сон, которого, возможно, и не было»). Утопизм романа условен, при этом Мерсье нашел новый подход: в утопических романах его предшественников Т. Мора, Т. Кампанеллы, Ф. Бэкона, французов Г. де Фуаньи, Д. Вераса и др. совершенное общество находится на несуществующих островах или континентах, тогда как у Мерсье решение дано не в пространстве, а во времени: реально существующий Париж, но в 25-м в. Для Мерсье это оригинальная форма утверждения социальных идей руссоизма.

В своих трактатах «О театре, или Новый опыт о драматургическом искусстве» (*Du theatre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, 1773) и «О Ж. Ж. Руссо, как одном из первых авторов революции» (*De J. J. Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la révolution*, 1791) Мерсье раскрыл значение взглядов учителя и, в частности, показал, что мысли Руссо, объявившего войну современному театру, могут стать программой деятельности по созданию нового театра. Мерсье развивал просветительский, сентименталистский вариант руссоизма (в драмах «Тачка укусника» — «*La Bruette du vinaigrier*», 1775; «Дезертир» — «*Le Deserteur*», 1782; и др.). В своей драматургической деятельности он испытывал также большое влияние Дени Дидро. Трактат «О театре...» под-

тверждает эту близость. Мерсье, как и Дидро, выступает за соединение комического и трагического. Однако для него это способ создания резкого контраста, против чего возражал Дидро. Контраст — основа поэтики Мерсье, закономерно подводящая писателя к жанру мелодрамы, в подготовке которого он сыграл видную роль. Мерсье ратует также за естественность языка, живость действия. В драмах Мерсье осуществлялся переход к предромантизму. Формирование предромантического принципа «мелодраматизации» обнаруживается в одной из самых известных драм Мерсье «Неимущие» (точнее, «Неимущий» — «L'Indigent», 1772).

«Неимущие». Вся пьеса построена на контрастах: богатство соседствует с нищетой, добродетель кружевницы Шарлотты противопоставляется беспутству богатого молодого человека де Лиса, благородство нотариуса Фаля — бесчестности и низости стряпчего Дюнуара.

Особую роль в пьесе играет мотив тайны, истолкованный в духе предромантической поэтики. Богач де Лис, преследующий бедную Шарлотту, оказывается ее братом, а ткач Жозеф, которого она считала братом, предназначается ей в мужья. Безнравственный де Лис мгновенно исправляется (ремарка Мерсье в последнем, четвертом действии: Лис «стоит, закрыв лицо руками. Вся поза его говорит о совершающейся в душе его бурной, стремительной перемене») и делит свое наследство с обретенной им сестрой Шарлоттой. «Тайна» составляет существо пьесы, намеки на внешнее сходство де Лиса и Шарлотты делаются при первом же появлении де Лиса. Раскрытие тайны происходит в кульминационном третьем действии («Роковая встреча! Коварная судьба!» — как характерно это восклицание де Лиса, узнавшего в Шарлотте свою сестру).

Не менее существенно и то, что при обилии намеков, приоткрывающих завесу над тайной, этой тайны не знают не только герои пьесы, но и зрители, которые, смутно догадываясь о втором, «роковом» плане событий, вынуждены пристально следить за развитием первого плана, за интригой. Итак, тайна никому неизвестна, но она определяет весь ход событий. Конечно, в каждой пьесе тайна раскрывается, но и в «Неимущих», и в других драмах предромантической ориентации отчетливо звучит мысль: человек не знает причин того, что с ним происходит.

Исторические драмы. Обращаясь к другим драматическим произведениям Мерсье, нужно вспомнить близкие к предромантизму его исторические драмы, в которых первые проблески историзма сочетались с выбором кровавых сюжетов, с разработкой эстетики ужасного, с концепцией дисгармонии, вносимой в природу людьми. Кошмары Варфоломеевской ночи — предмет драмы «Жан Анньюе, епископ Лизье» («Jean Hennuyer, évêque de Lisieux», 1772), о феодальных смутах и религиозных войнах XVI в. повествуется в драме «Разрушение Лиги, или Сдача Пари-

жа» («La Destruction de la Ligue, ou la Réduction de Paris», 1782). Еще более характерен предромантический колорит в описании испанского двора XVI в., над которым нависла атмосфера преступлений, в исторической драме «Портрет Филиппа II, короля Испании» («Portrait de Philippe II, roi de l'Espagne», 1785). Просветительские пристрастия своеобразно сочетались в творчестве Мерсье с предромантическим увлечением Мильтоном, «Песнями Оссиана» и особенно Шекспиром. «Портрет Филиппа II» — «свободная» (книжная) драма, которая выдержана в традициях шекспировских хроник. В 1782 г. Мерсье написал драму «Веронские гробницы», представляющую собой переделку «Ромео и Джульетты», в 1792 г. — драму «Старик и его три дочери», в которой создал предромантический вариант шекспировского «Короля Лира». В основе драмы лежит принцип «мелодраматизации» (младшая дочь обеспечивает отцу спокойную старость, старшие дочери раскаиваются в своих злодеяниях, и отец дарует им прощение). В 1795 г. Мерсье создает своего «Тимона Афинского» («Timon d'Athènes») по шекспировской трагедии.

Обращение Мерсье к Шекспиру — лишь один из многочисленных фактов, свидетельствующих о том, что с 1770-х годов начинает складываться культ Шекспира, истолкованного в предромантическом духе.

В 1780-х годах Мерсье возвратился к прозе, выпустив многотомные «Картины Парижа» (2 т., 1781; полностью: в 12 т., 1782–1789), впоследствии ставшие одним из важных источников об укладе жизни в предреволюционной Франции (Мерсье продолжил описание столицы в дополнительных разделах цикла — «Новый Париж», 1798). Революцию Мерсье встретил с энтузиазмом, сразу же опубликовав трактат «1789 год». Однако ему, как представителю умеренных сил, пришлось в период якобинской диктатуры испытать тяжесть преследования и тюремного заключения. В годы воцарения Наполеона Мерсье оставался республиканцем.

Произведения Мерсье переведены на многие языки мира. Его творчество оказало большое влияние на немецких штюрмеров — представителей движения «Бура и натиск». В России пьесы Мерсье были переведены еще в XVIII в. (например, «Неимуший», 1784; «Укусник», 1785; «Судья», 1788), т. е. он получил признание в русской культурной среде еще при жизни.

Соч.: Le tableau de Paris / Édition établie sous la dir. de J.-C. Bonnet : V. 1–2. P., 1994; L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais. P., 1999; в рус. пер. — Картины Парижа : в 2 т. М., 1935–1936; Неимушие. Тачка укусника // Французский театр эпохи Просвещения : в 2 т. М., 1957. Т. 2; Год две тысячи четыреста сороковой: Сон, которого, возможно, и не было. Л., 1977. (Лит. памятники); Картины Парижа / 2-е изд. (с сокращ.). М., 1995.

Лит.: Левбарг Л. А. Луи Себастьян Мерсье. Л.–М., 1960; Заборов П. Р. Утопический роман Мерсье // Год две тысячи четыреста сороковой: Сон, которого, возможно, и не было. Л., 1977. Фафурин Г. А. Когда и как попал роман Мерсье «Год 2440» к российскому читателю // Философский век. Альманах. Вып. 13. СПб, 2000; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Bechard L. Sebastien Mercier, sa vie, son œuvre. P., 1903; Bonnet J.-C. Louis Sébastien Mercier (1740–1814): un hérétique en littérature. P., 1995; Bourguinat É. Les Rues de Paris au XVIII^e siècle: le regard de Louis Sébastien Mercier. P., 1999; Turcot L. Lecture d'un regard, écriture du promeneur: Louis-Sébastien Mercier et Nicolas-Edmé Rétif de la Bretonne // Le promeneur à Paris au XVIII^e siècle. P., 2007.

[НРЭ] [ИФЛ]

МЕСТР (Maistre) **Ксавье де** (Xavier de Maistre, в России: Ксаверий Ксаверьевич де Местр; 8.11.1763, Шамбери, ныне Франция — 12.06.1852, Санкт-Петербург, Российская империя) — французский писатель, ученый, художник, военный деятель. Родился в Савойе, бывшей тогда частью Сардинского королевства, в семье президента савойского сената. Младший брат Ж. де Местра. После присоединения Наполеоном Савойи к Франции де Местр эмигрировал в Пьемонт, затем примкнул в Италии к войскам Суворова, совершавшим свой легендарный альпийский поход, и вместе с ними прибыл в Россию в 1800 г. В Петербурге де Местр был принят на службу в русскую армию и получил офицерский чин. Он скрывал свое графское происхождение и был известен в России под именем капитана Ксавье. В 1810 г. принял участие в Кавказской войне с персами, которую Россия вела за обладание Грузией и окончила Гюлистанским договором 1813 г. Во время Отечественной войны 1812 г. де Местр как русский офицер принимал активное участие в сражениях с наполеоновскими войсками, дослужился до генерала. Позже был назначен директором петербургского музея и библиотеки Адмиралтейства. Одновременно занимался активной научной деятельностью, публиковал работы по физике и химии в итальянских и швейцарских академических издательствах. С 1825 по 1839 г. жил в Неаполе. Был членом академий наук Турина и Савойи.

Де Местр проявил себя и как талантливый писатель, поэт и переводчик. Им создано мало, все его произведения уместаются в один небольшой том. К числу первых литературных произведений де Местра относится «Путешествие вокруг моей комнаты» (1794), опубликованное в Турине. После этой публикации начинающий автор приобрел известность в кругах любителей французской «causerie» (болтовни). Его ценили как светского рассказчика, усвоившего салонную манеру литературного изложения. Были и серьезные удачи. А. де Ламартин признавался одному из своих знакомых, что чтение повести де Местра «Прокаженный из Аосты» (1811) сделало из него поэта. Эта повесть упоминается и в романе

Ж. Санд «Лелия», что подтверждает интерес романтиков к творчеству де Местра.

Обычно де Местр брал за основу произведений реальные факты своей или чужой биографии. В связи с его необычной судьбой де Местр выделяется среди других французских прозаиков экзотической тематикой, связанной с изображением сцен из русской жизни. Поэтому особую популярность ему принесли две «экзотические» повести, написанные на русском материале, «Молодая сибирячка» и «Пленники Кавказа» — первое издание обеих относится к 1815 г., когда они вышли в Париже, куда де Местр на короткое время вернулся. В. Г. Белинский ставил первую из этих повестей выше пьесы «Параша-сибирячка» Н. Полевого, написанной на тот же сюжет, видя в этом романтическом произведении отклики реальной жизни: «Удивительно ли, что чтение этой маленькой повести производит на душу такое сильное впечатление? Действительность всегда выше всякого так называемого идеального вымысла, — и само искусство, чтоб действовать на дух человека, должно быть воспроизведением действительности, а не погрешностью, сделанною из мечтаний и пустых вымыслов праздного воображения». Спустя много лет В. В. Набоков вспомнил эту повесть в «Других берегах», рисуя русскую зиму глазами француженки.

Связь с Россией проявилась и в том, что он первым познакомил французского читателя с баснями И. А. Крылова. Де Местр умер и был похоронен в Петербурге.

Соч.: Œuvres : 3 v., 1825; Œuvres complètes. Nouv. éd. précédée d'une notice par Sainte-Beuve, 1868; Œuvres inédites: Premiers essais, fragments et correspondances / Notes et commentaires par E. Réaume : 2 v., 1877; Œuvres complètes / Nouv. éd., précédée d'une notice de M. Sainte-Beuve. P., 1894; в рус. пер. — Молодая сибирячка: Истинное происшествие. СПб., 1840; Пленники Кавказа. М., 1894.

Лит.: Белинский В. Г. Молодая сибирячка. Истинное происшествие. Перев. с французского А. Попова // Белинский В. Г. Собр. соч. : в 9 т. М., 1976. Т. 3; Шахов А. Очерки литературного движения в первую половину XIX в. / 3-е изд. М., 1907; Словарь русских генералов, участников боевых действий против армии Наполеона Бонапарта в 1812–1815 гг. // Российский архив. М., 1996. Т. VII.; Ощепков А. Р. Ксавье де Местр о русском национальном характере // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 1; Sainte-Beuve Ch. A. Portraits contemporains. V. 3. P., 1870; Berthier A. X. de Maistre. Lyon, 1921.

А. Р. Ощепков, Вл. А. Луков [НРЭ]

МЕТАСТАЗИО (Metastasio) **Пьетро** (наст. имя Пьетро Антонио Доменико Трапасси, Trapassi; 13.01.1698, Рим, Италия — 12.04.1782, Вена, Австрия) — итальянский драматург, оперный либреттист. Родился в Риме. Адвокат и поэт Джан Винченцо Гравина (1664–1718), заметивший поэ-

тические способности ребенка, усыновил его, дав ему фамилию Метастазιο (греч. перевод фамилии Трапасси — «Переходов»), дал ему образование, способствовал созданию юношеской трагедии «Юстин» (1712), а впоследствии оставил немалое наследство. В 1719 г. Метастазιο переехал в Неаполь, в том же году был принят в академию Аркадия (литературное сообщество салонно-аристократического типа, которое боролось с маринизмом, оставаясь одной из разновидностей итальянского барокко, движущимся к рококо; Гравина был главным теоретиком Аркадии), имея на своем счету сборник «Стихи» (1718), в который он поместил трагедию «Юстин», идиллии на античные сюжеты «Пир богов», «Похищение Европы» и некоторые другие стихи.

Признание пришло к Метастазию в 25-летнем возрасте, когда он написал лирическую трагедию «Покинутая Дидона», обретшую форму оперного либретто. Метастазιο взял сюжет из IV песни «Энеиды» Вергилия, где повествуется о страданиях Дидоны, покинутой Энеем, и о ее печальной кончине, развил его в нежных, меланхолических стихах. В этой опере он хотел услышать певицу Марианну Бульгарелли (по прозвищу Романина), предмет своей страстной любви, поэтому отработывал каждую строку, прикидывая, как она прозвучит в вокальном исполнении (Метастазιο в это время занимался музыкой под руководством известного композитора Н. Порпоры), драматург стремился к ясности и выпуклости образов, красоте стихов, в которых подчеркнуты гласные звуки, наиболее значимые в пении, так как на них опирается мелодия. Музыка Доменико Сарро реализовала заложенные Метастазию потенциальные возможности оперной формы, и премьера «Покинутой Дидоны» в 1724 г. стала триумфальной. В этот период к удачному либретто нередко обращались другие композиторы, и в дальнейшем появилось еще около 50 опер, в которых использовано либретто Метастазιο (среди этих композиторов — Порпора, Гассе, Дуни, Йомелли, Майо). Те черты произведения, которые были вызваны к жизни конкретной задачей раскрыть лучшие качества любимой певицы, затем определили стиль Метастазия, воплотивший в себе черты классицизма и при этом не избежав влияния нарождавшегося предромантизма. Драматург редко отступал от выработанной им композиционной и образной схемы: в опере должно быть 3 действия, 6 персонажей, охваченных любовью, из которых две женские партии (примадонна и первое сопрано) и одна мужская (тенор) обязательно включают в себя по 5 арий разного характера (ария страстная, ария браваурная, ария блестящая и т. д., в каждой по три куплета, причем 1-й и 3-й совпадают). В сюжете Метастазιο перенес центр тяжести с событийного ряда на психологическое раскрытие характеров, осуществляемое в коротких, но насыщенных содержанием и фонетически красивых ариях,

отошел от мифологических, фантастических мотивов. Эти стилистические приметы характерны и для последующих трагических опер — «Сирое» (1726), «Катон в Утике» (1728), «Эцио» (1728), «Александр в Индии» (1729) и др. В произведениях Метастазิโอ текст соединяется с музыкой различных композиторов: на текст «Узнанной Семирамиды» (1729) написали оперы Вивальди, Порпора, Граун, Иомелли, Траэтта; на текст «Артаксеркса» (1730) — Лео, Гассе, Граун, Дуни, Терраделас, Скарлатти, Иомелли, Майо и т. д. Подобное использование текстов Метастазิโอ соответствовало классицистической традиции в использовании различных искусств при создании театрального спектакля, которая требовала единого средства воздействия на зрителей (таким средством в драматическом театре было слово), все же остальное рассматривала как фон. В опере, в соответствии с этой традицией, главное место занимала музыка, слово же становилось фоном (как и декорации, например, условные декорации Джузеппе Биббены, в которых исполнялись многие оперы на либретто Метастазิโอ). Лишь через несколько десятилетий Ж. Ж. Руссо в своей лирической монодраме «Пигмалион» (1762, 1770) противопоставил этой традиции «принцип художественного резонанса»: все средства в меру своих возможностей одновременно направлены на раскрытие того или иного содержания, исчезает разделение средств на главные и неглавные, стирается понятие фона как условного антуража, на смену требованию чистоты жанра приходит синтез искусств.

С 1730 г. и до конца своих дней Метастазิโอ жил и работал в Вене, заняв пост придворного поэта. Среди его либретто, написанных в Вене, — «Адриан в Сирии» (1731), «Димитрий» (1731), «Олимпиада» (1732), «Милосердие Тита» (1734), «Ахил на Скиросе» (1736), «Узнанный Кир» (1736), «Фемистокл» (1736), «Аттилий Регул» (1740). Эти либретто, послужившие для пышных постановок в жанре оперы-серии, принесли Метастазию общеевропейскую известность. После 1740 г. в его творчестве обнаруживается спад, произведения (относимые исследователями к «третьему периоду») не поднимаются на прежнюю высоту художественности, некоторые из них, называемые по традиции того времени мелодрами (т. е. пьесами, сопровождаемыми музыкой), предвещают появление нового, еще не оформившегося драматического жанра — мелодрамы. Среди пьес Метастазิโอ этого периода — «Китайский герой» (1752), «Торжество Клелии» (1762) и др. Для понимания эстетики Метастазิโอ существенна его теоретическая работа «Изложение поэтики Аристотеля и рассуждения о ней» (1782). В этой и других работах называются кумиры Метастазิโอ — древнегреческие трагики, Аристотель, Гораций. Специалисты видят влияние и более поздних писателей — Т. Тассо, Дж. Марини и др.

Метастазियो стал свидетелем заката своей славы. Лишь позже была признана его ведущая роль в формировании либретто как особого литературного жанра. Значим его вклад в историю классической музыки: на либретто Метастазियो писали оперы А. Вивальди, Г. Ф. Гендель, Дж. Перголези, К. В. Глюк, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Дж. Мейербер и др. Высокую оценку творчеству Метастазियो дали К. Гольдони, Стендаль.

В России XVIII в. имя Метастазियो и его произведения были хорошо известны, 17 из них были тогда же переведены (большинство еще при жизни Метастазियो) на русский язык. Г. Р. Державин и Я. Б. Княжнин перевели «Милосердие Тита» (оба дав название пьесе «Титово милосердие»). Державин перевел также «Фемистокла».

Соч.: Opere : V. 1–12. Parigi, 1780–1782; Drammi scelti / a cura di Paolo Emiliani Giudici. Milano, s. a.; в рус. пер. — Александр в Индии. СПб., 1755; Фемистокл // Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1867. Т. 4; [Отрывки из писем и «Фемистокла»] // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / сост. и ред. С. Мокульского. М., 1955. Т. 2.

Лит.: Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазियो // Стендаль. Собр. соч. : в 15 т. М., 1959. Т. 8; Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М., 1964. Т. 2; Рейзов Б. Г. Итальянская литература XVIII века. Л., 1966; Голенищев-Кутузов И. Н. Литературные теории Италии XVII–XIX веков // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы: Исследования и статьи. М., 1975; Хлюдовский Р. И. Метастазियो // История всемирной литературы : в 9 т. М., 1988. Т. 5; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Astaldi M. L. Metastasio. Milano, 1979; Maeder C. Metastasio, L'olimpiade e l'opera del Settecento. Bologna, 1993.

[НРЭ]

МЕТАФОРА (др.-греч. *μεταφορά* — перемещение, вращение, перенос, перевозка; употребление слова в переносном значении) — в литературоведении, риторике, стилистике один из видов тропов, заключающийся в отождествлении (приравнивании) предметов, явлений, свойств на основании внешнего или внутреннего сходства каких-либо (представляющихся существенными в момент возникновения метафоры) черт, аспектов. Термин «метафора» существен также для современных наук когнитивного круга — философии, психологии, семиотики и др., исследование метафоры значимо для теории перевода и создания прикладных программ компьютерного перевода, для поисков в области создания искусственного интеллекта. Эстетическая ценность метафоры осмыслена практически во всех видах искусства, признается не только писателями, но и художниками, музыкантами, архитекторами, театральными и кинорежиссерами, балетмейстерами, а также дизайнерами, модельерами, фотографами, т. е. использование метафоры и — шире — метафоризации распространяется и на невербальные языки и социальные практики.

Существуют различные классификации метафоры. Так, Н. Д. Арутюнова выделяет метафоры номинативные (порождающие омонимы); образные (порождающие синонимы); когнитивные (порождающие полисемию); генерализующие (порождающие логическую полисемию). Метафоры могут быть яркими (свежими, броскими, напр., «хрипун, удавленник, фагот» о Скалозубе у А. С. Грибоедова); стертыми («Солнце село, господа» в «Вишневом саде» А. П. Чехова); развернутыми (например, монолог Скупого рыцаря о холме из монет в маленькой трагедии А. С. Пушкина); сквозными (например, образ чайки в «Чайке» Чехова: ее убийство — символический жест для Треплева, «сюжет для небольшого рассказа» для Тригорина, образ для самоидентификации Нины Заречной) и т. д.

Если в метафоре переносятся свойства человека на неодушевленные предметы, то такая ее разновидность называется олицетворением (персонификацией, прозопопеей). Пример: «Но нежданно по портъере / Пробежит сомненья дрожь...» (Б. Л. Пастернак. «Никого не будет в доме...», 1931). Есть и противоположная модель метафоры. К ней привлёк читательское внимание Ш. О. Сент-Бёв как автор сборника стихов «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма» (1829), где использована «натурофикация». В отличие от олицетворения, уподобляющего природу человеку, натурофикация Сент-Бёва уподобляет явления внутренней жизни явлениям природы (одушевленным или неодушевленным). Так, в стихотворении «Возвращаясь» ум сравнивается с лампой, в «Вечерней молитве» чувства человека уподобляются на время уснувшему вулкану, в «Вечере молодости» душа тает, как виноград в чане виноделов.

Теория метафоры — обширная область гуманитарного знания от простейшего определения (метафора — это сравнение без слова «как») до масштабных теоретических исследований. Метафора была выделена Аристотелем, который писал в «Поэтике»: «Метафора — это приложение к одной вещи имени, принадлежащего другой. Мы можем приложить (а) имя рода к элементу рода, или (б) имя элемента рода приложить к роду, или (в) имя одного элемента рода приложить к другому элементу того же рода, или (г) перенос может основываться на пропорции». В этой первой известной теории метафоры особое внимание уделено родо-видовой иерархии как порождающей модели метафоры. В «Риторике» Аристотель развил эту теорию, отметив, что метафора («живая метафора») не просто сравнение, а такое, которое дает быструю информацию: «Нам нравятся те метафоры, которые предоставляют нам новую информацию сразу, как только высказаны или если наш ум лишь немного отстает» (с этим видом метафоры он связывал совершенствование процесса обучения).

Метафора, понимаемая как скрытое сравнение, в поздней античности и средние века оказалась включенной в орбиту концепции, создание кото-

рой приписывалось Гермесу Трисмегисту, в чьей «Измурдной скрижали» был сформулирован Великий закон аналогии: «То, что находится внизу, соответствует тому, что пребывает сверху; и то, что пребывает сверху, соответствует тому, что находится внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи». Если Аристотель в основу метафоры положил принцип иерархии, то в средневековой концепции аналогии метафора подчинялась принципу равенства (сопоставляемых сущностей).

Теоретическое осмысление метафоры на протяжении веков шло рука об руку с направлением в теологической экзегезе, истолковывающим Библию как аллегорический текст (Филон Александрийский, Климент Александрийский, Ориген, несколько иначе — у Иеронима, Амброasia Медиоланского, Августина). Вершина этой тенденции — средневековое учение (схоластиков во главе с Фомой Аквинским) о 4-х смыслах священного текста: а) буквальном, б) аллегорическом, в) моральном, г) аналогическом («влекущем ввысь»). Эта концепция легла в основу «Божественной комедии» Данте. Метафорическое измерение Библии признавал и метафора Лютер, но в ситуации выбора между буквальным и метафорическим (аллегорическим) истолкованиями священного текста предпочитал буквальное. Библейская экзегеза вывела метафору за установленные Аристотелем рамки риторической фигуры, тропа, предположив возможность истолковывать метафорически события, персонажи, исторические периоды и т. д. вплоть до создания метафорической картины мира.

В эпоху Возрождения эта тенденция сохраняется, притом что исчезает или уходит на второй план мистический аспект метафоры, она входит в сферу приемов гротеска («Похвала Глупости» Эразма Роттердамского, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле и др.). Особый интерес представляет метафорический стиль английского писателя Д. Лили, получивший название «эвфуистического» по названию его романа «Эвфуэс, или Анатоμία остроумия» (1579). Это «богатый стиль», которому не свойственна лапидарность, экономия художественных средств, напротив, присуща цветистость, велеречивость вплоть до выпренности. Излюбленное средство эвфуизма — метафора, в том числе развернутая метафора. Этот стиль оказал влияние на культуру повседневности шекспировской эпохи, на язык аристократов, их устное слово в обществе и их переписку. Немалое влияние он оказал на современных Лили писателей, на творчество У. Шекспира. Любопытно, что в шекспировских «Сонетах», явлении глубоко интимном, это влияние невелико. Но в произведениях для театра, явлении общественного, «эвфуистический стиль», как и отдельные «эвфуизмы» (т. е. метафоры, характерные обороты эвфуистического стиля), повсеместно встречаются — и в трагедиях, и в комедиях, и в исторических хрониках. Шекспир не ограничился эвфуизмами, его метафоры

приобрели глубокий философский смысл, легли в основу его картины мира, образа титанической личности, концепции искусства. Такова сцена с флейтой в «Гамлете». Таковы слова из монолога Жака из комедии «Как вам это понравится»: «Весь мир — театр. / В нем женщины, мужчины — все актеры. / У них свои есть выходы, уходы, / И каждый не одну играет роль» (пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник). Шекспир (вслед за своим современником Лило и более ранними авторами вплоть до Петрония, сравнившего мир с театром, чья фраза «*Mundus universus exercet histrioniam*» в форме «*Totus mundus agit histrionem*» — «Весь мир занимается лицедейством») была помещена на входе в лондонский театр «Глобус») значительно расширил поле метафоры: если у Аристотеля речь шла о «приложении к одной вещи имени, принадлежащего другой», то у Шекспира метафора обнаруживается не только в именах, но и в глаголах, наречиях, в любых значимых частях речи, также как в образах от простейших до самых сложных и грандиозных, в картине мира, в невербальных языках искусства, в поэтической и обыденной речи, в чередовании стихотворного и прозаического текста.

С распространением рационализма в философии XVII в. возникло отрицание метафоры, которая трактовалась как свидетельство несовершенства естественных языков, своей неоднозначностью мешающих выразить однозначно истинное научное знание (Т. Гоббс, Д. Локк). Допустимая сфера метафоры — искусство, вненаучное знание (в религии, обыденной жизни).

К теории метафоры обращались Ж.-Ж. Руссо, Г. В. Ф. Гегель и другие мыслители Нового времени. Ф. Ницше преодолел отнесение метафоры к сфере эстетического, расширив само представление об эстетическом до уровня всеобщего, ибо, по Ницше, между субъектом и объектом существуют только эстетические отношения и истина — это не что иное, как «движущаяся толпа метафор» («Об истине и лжи во вненравственном смысле», 1873). Но такой вывод приводил философа к признанию ненадежности знания, так как он не видел в метафоре эвристических возможностей.

Поворот в этом отношении относится к 1920-м годам и связан с философией символических форм Э. Кассирера, с философско-эстетической позицией Х. Ортеги-и-Гассета. Кассирер, в противовес Ницше, снова отделил метафорическое мышление от научного, но наделил его (вместе с другими дологическими формами мышления) особой функцией в процессе формирования знания — синтезом в противоположность анализу, свойственному науке. Ортега-и-Гассет также не распространял особенности метафоры на всю область знания, но подчеркивал, что та область, в которой «работает» метафора, — это сфера наибольшей абстракции:

«...Метафора служит тем орудием мысли, при помощи которого нам удастся достигнуть самых удаленных участков нашего концептуального поля» («Две великие метафоры», 1924). Он же начал разработку представления о ключевых метафорах, в том числе уровня «великих метафорах», определяющих парадигму знания целых эпох. Так, он отмечал, что метафора человеческого сознания как следа печати, оставленного на воске, свойственна античности, «на смену метафоре печати и восковой дощечки приходит метафора сосуда и его содержимого». Проблема ключевых метафор впоследствии стала значимой для создателей теории фреймов, специалистов в области искусственного интеллекта (М. Майский и др.).

Представители сюрреализма, вопреки традиционному мнению о цели метафоры как выявления сходства, подчеркнули возможности метафоры в создании далеких аналогий, в чем им виделась и общая для литературы задача: «Сравнить два предмета, предельно далеких друг от друга... в необычном и поражающем единстве остается высочайшей и дерзновенной целью, достичь которую может только поэзия» (А. Бретон. «Сообщающиеся сосуды», 1932). Эта теория выросла из поэтического опыта предшествующих десятилетий, отразившихся в символизме (например, «Пьяный корабль» А. Рембо, 1871), футуризме (например, «Облако в штанах» В. В. Маяковского, 1914–1915), дадаизме (например, «Белый павлин, прокаженный пейзажем» Т. Цара, 1918).

У родоначальников модернизма М. Пруста, Д. Джойса, Ф. Кафки метафора широко представлена, при этом приобретает новый оттенок: это не столько скрытое сравнение, аллегория, аналогия (даже далекая), сколько ассоциация. Метафора сближается с метонимией (тоже ассоциацией, но не по сходству, а по смежности), и метонимо-метафоризация становится ведущим приемом в романе Пруста «В поисках утраченного времени» (1905–1922, опубл. в 1913–1927 гг.), что показал в своих исследованиях французский филолог, видный представитель постмодернизма Ж. Женетт, выявляя философский подтекст его использования: «Единственная подлинная реальность для Пруста — это, как известно, та, которая дается нам в опыте произвольного воспоминания и воспроизводится в метафоре, — это присутствие одного ощущения в другом, “отблеск” воспоминания, глубина аналогий и различий, многозначная прозрачность текста, палимпсест письма». Женетт называет язык Пруста «непрямым», подчеркивая, что для этого писателя характерна «критика той реалистической иллюзии, которая сводится к поискам в языке верного отображения, прямого выражения действительности».

В русской литературе метафора занимает видное место, как основной из тропов. Но исследование, проведенное М. Л. Гаспаровым, показало, что

употребление тропов, риторических фигур в количественном отношении очень различается. Так, тропеичность прозы А. С. Пушкина и Л. Н. Толстого — 2–3%, тропеичность стихов Пушкина, написанных в народном стиле («Песни западных славян»), — 5%, в то время как у Г. Р. Державина было 36%; у Н. А. Некрасова тропеичность стихов — 12%, а у позднего О. Э. Мандельштама и раннего Б. Л. Пастернака — до 80%. Как показано ученым, метафоричность, тропеичность поэтического языка не является критерием художественности, отвечает критерию уместности. В этом плане в поэзии Некрасова как создателя социально-философской поэзии не следует ожидать количества метафор, соразмерных авторам философской поэзии (например, у Ф. И. Тютчева). В современной поэзии это правило тоже действует (примеры: метафоричность философско-психологической поэзии Б. А. Ахмадуллиной, нечастое использование метафоры в социально-философских стихах И. М. Ильинского в сборнике «Кредо», 2011). Отмеченное М. Л. Гаспаровым отставание тропеизма прозы от поэзии вполне естественно, но может нарушаться целыми повествования (ученый показал, что тропеизм романа А. Белого «Петербург» превышает показатель поэзии Некрасова). В современной прозе обращение к метафоре становится все более и более редким явлением под натиском обыденного стиля речи, обыденного уклада жизни, ставшего одним из ведущих объектов описания. Тем не менее в отдельных произведениях (как правило, философской направленности) сохраняется метафоричность языка. Пример: «...Злость на себя... бушует во мне, как океан в период штормов, и по временам накатывает свои девятые валы на палубы моего рассудка, рвет в клочья паруса моей души, ломает мачты мироощущения моего и пытается поглотить и утащить на дно весь корабль моего существа. Лишенный всех своих принципов, суждений, верований, стремлений, лишенный мачт, руля и курса, корабль этот превратился в беспомощную игрушку в руках стихии» (М. В. Луков. «Архивы Адмиралтейства», 2011).

В последнее время внимание ученых привлекла теория метафоры, разрабатываемая профессором когнитивной лингвистики в Калифорнийском университете (Беркли, США) Д. Лакоффом (Лейкоффом). Он выводит метафора за пределы сферы слова, считая, что метафора принадлежит сфере мысли. В трудах современных исследователей метафоры складывается представление о том, что метафора — «фундаментальное свойство языка, не менее фундаментальное, чем, например, оппозиция элементов языка. Посредством метафоры говорящий... вычленяет... из тесного круга, прилегающего к его телу и совпадающего с моментом его речи, другие миры» (Ю. С. Степанов).

Лит.: Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957; Гусев С. С. Наука и метафора. Л., 1984; Метафора в языке и тексте. М., 1988; Теория метафоры / вступ. ст.

и сост. Н. Д. Арутюновой. М., 1990; Гаспаров М. Л. Тропы в стихе: попытка измерения // Онтология стиха. СПб., 2000; Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004; Москвин В. П. Русская метафора: Очерк семиотической теории / 3-е изд. М., 2007; Metaphor and thought. Cambridge, 1979; The ubiquity of metaphor: metaphor in language and thought. Amsterdam; Philadelphia, 1985; Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor. Cambridge, 1992; Haverkamp A. Metapher. Die Ästhetik in der Rhetorik. München, 2007.

[НРЭ]

МЕТЕРЛИНК (Maeterlinck) **Морис Полидор Мари Бернар** (29.08.1862, Гент, Бельгия — 5 [или 6].05.1949, Ницца, Франция) — бельгийский драматург, поэт, критик, лауреат Нобелевской премии. Писал на французском языке. Родился в Генте, в семье нотариуса. После окончания юридического факультета Гентского университета занимался адвокатской практикой. Стремясь совершенствовать свои знания в области юриспруденции, отправился в Париж, где испытал влияние французского символизма. В марте 1886 г. Метерлинк написал рассказ «Избиение младенцев», в котором повествование о гибели детей от рук испанских солдат сплетается с библейским планом и звучит как тема непреодолимости судьбы. Этот рассказ открывает первый период творчества писателя, связанный с формированием символистской концепции мира и человека и символистской поэтики. В сборнике стихов «Теплицы» (1889) возникает мысль о разделенности мира на «теплицу», где живет человек, и недоступную ему сферу жизни природы. Драма «Принцесса Мален» (1889) является первым значительным достижением символистского театра. Бессилие человека перед роком, персонифицированным в образе королевы Анны, передается нагнетанием тревожной атмосферы в драме. Французский драматург и критик О. Мирбо в своей хвалебной рецензии назвал автора пьесы «новым Шекспиром». После этого успеха Метерлинк оставляет юридическую практику и целиком посвящает себя литературе.

Слава Метерлинка как крупнейшего драматурга символизма упрочилась после постановки его «маленьких драм» — «Непрошенная» (1890), «Слепые» (1890), «Семь принцесс» (1891), «Там, внутри» (1894), «Смерть Тентажиля» (1894), в которых писатель разрабатывал новую функцию этого жанра — выражение «состояния» (это открытие оказало большое влияние на драматургию XX в.). В маленьких драмах главная тема — смерть, которую автор понимает как мистическую категорию, как недетерминированный акт. Метерлинк позже обосновывает такой подход в трактате «Смерть» (1913): «Не следует смешивать со смертью то, что ей предшествует». Метерлинка интересует не борьба, приводящая к смерти, а смерть сама по себе.

В маленьких драмах сюжета предельно ослаблен. Двенадцать слепых пытаются узнать, что их окружает («Слепые»). Семья думает о болезни девушки («Непрощенная»). Другая семья проводит обычный вечер, не зная о своем несчастье («Там, внутри»). Жених пытается разбудить невесту («Семь принцесс») и т. д. Все это составляет первый, видимый мир пьес — «кусочек жизни». За драматическим содержанием просматривается второе, символическое содержание. В маленьких драмах Метерлинка место драматического, трагического конфликта заняла трагическая ситуация. Писатель трактует конфликт как нечто внешнее и в соответствии с концепцией двоемирия по возможности его устраняет, а трагическое понимается как истинная ситуация и составляет основу содержания произведений. Трактовка трагического совершенно не совпадает с реалистической концепцией, так как полностью исключает возможность борьбы. Отсюда такая важная особенность драматургии бельгийского писателя, как отсутствие трагического героя.

Складывающаяся окончательно в «маленьких драмах», в пьесе «Пелас и Мелисанда» (1893), где разработана тема рока, управляющего человеческой судьбой, символистская концепция двоемирия находит свое теоретическое выражение в трактате «Сокровище смиренных» (1896) — этом «евангелии символизма». Видя теоретические источники своей концепции в философских произведениях Платона, Плотина, Рюисбрека, Бёме, Сведенборга, Новалиса, Эмерсона, Метерлинк вслед за ними утверждает тезис о существовании не одного, а двух миров. В мир «этот» входят люди, природа, в мир «иной» — душа, которая часто отождествляется с Богом и которой подчиняются души отдельных людей, тоже относящиеся к «иному» миру. Из этого дуалистического представления следует несколько выводов. История человечества — это история существования пробуждения и засыпания) «мировой души». Каждый человек двуедин: в нем сосуществуют душа и человек (не тело!). Все люди принципиально одинаковы в этих двух ипостасях: «Каким ничтожным должно казаться в глазах Бога всякое различие» — восклицает Метерлинк. Зато между собой эти ипостаси совершенно непохожи, «душа» не отвечает за действия «человека», «она... может остаться чистой даже посреди страшного убийства». Тем не менее между двумя мирами есть связь, человек — лишь звено в длинной цепи поколений, живущих в «ином» мире: «Заглянув туда, мы не без тревоги постигли, с одной стороны — власть тех, которые еще не родились, а с другой — могущество мертвых». По Метерлинку, единственная цель человека на земле — познание «иного» мира, но между мирами лежит тайна, не постигаемая ни через самопознание, ни через познание своей судьбы. Парадоксальность этого утверждения получает развитие в эстетике Метерлинка и его художественном творчестве. В трактате содержится

изложение поэтики театра Метерлинка, построенной на воспроизведении «трагедии каждого дня», на раскрытии в бездействии и молчании «второго диалога» — диалога душ.

В 1896 г. начинается второй период творчества Метерлинка («оптимистический»). Герои новых его произведений («Аглавена и Селизетта», 1896; «Ариана и Синяя Борода», 1896, и др.) бросают вызов своей судьбе. Ярче всего неоромантическая концепция героизма представлена в образе главной героини пьесы «Монна Ванна» (1903). В трактате «Сокровенный храм» (1902) утверждается мысль о необходимости активного вмешательства в жизнь. В это время Метерлинк (живший с 1898 г. во Франции) сходится с социалистами. Его художественная концепция сближается с неоромантизмом, а в некоторых произведениях — с реализмом, например, в «Чуде святого Антония» (1903). Наиболее значительное произведение этого периода — феерия «Синяя птица», первая постановка которой, с согласия автора, осуществлена в 1908 г. К. С. Станиславским на сцене Московского Художественного театра. Символистская поэтика в этой пьесе подчинена мысли о победе добра и истины, о вечном стремлении к познанию идеала, о торжестве человека над силами природы. Герои пьесы дети Тильтиль и Митиль получают от феи дар видеть души вещей — и мир вокруг них оживает, у воды, хлеба, огня, сахара оказываются свои характеры и желания. Дети видят потусторонний мир, общаются с душами еще не родившихся детей. Идея пьесы — «быть смелым, чтобы видеть скрытое». Связанная с «Синей птицей» общим героем (Тильтиль) пьеса «Обручение» (1918) завершает этот период деятельности Метерлинка. Писатель на вершине славы. В 1911 г. ему присуждается Нобелевская премия «за многогранную литературную деятельность, в особенности за драматические произведения, отмеченные богатством воображения и поэтической фантазии».

После 1918 г. (третий период творчества) наблюдается сближение Метерлинка с реалистической эстетикой (пьесы «Бургомистр Стильмонда», 1918; «Соль жизни», 1920; и др.), затем новое увлечение мистицизмом (трактаты «Перед лицом бога», 1937; «Другой мир...», 1942, и др.). Для поздних драматических произведений «Мария Магдалина» (1913), «Иуда Искарот» (1929), «Жанна д'Арк» (1940), «Страшный суд» (1941) свойственно обращение к сказочным, библейским и историческим сюжетам, все больше проявляется интерес к мистике и оккультизму. В его знаменитых жизнеописаниях насекомых, начатых трактатом «Жизнь пчел» (1901) и продолженных трактатами 1920-х годов «Жизнь термитов» (1926) и «Жизнь муравьев» (1930), проводятся параллели между деятельностью человека и природным миром. Метерлинк по-прежнему много работает, но его поздние произведения не поднимаются до художественного уровня «маленьких драм» и «Синей птицы».

В 1940 г. Метерлинк выехал из захваченной фашистами Франции в США, вернувшись в 1947 г., поселился в Ницце, где и завершилась его жизнь.

Метерлинк — значительный представитель так называемой «новой драмы», и его открытия в создании «атмосферы», передаче «состояния», воспроизведении «трагедии каждого дня» близки открытиям Г. Ибсена, А. П. Чехова, Г. Гауптмана и других выдающихся европейских драматургов. Художественные открытия Метерлинка существенным образом повлияли не только на становление модернистского театра («театр абсурда» Э. Ионеско и С. Беккета), но и на формирование всей современной психологической драмы.

Метерлинк о символе у Шекспира. В интервью французскому журналисту Жюлио Гюре в 1891 г. Морис Метерлинк, тогда еще начинающий автор, подробно изложил свое понимание категории «символ»: «... Я думаю, что есть два типа символов: один, который можно назвать априорным символом, символом заданным, исходит из абстракций и пытается придать этим абстракциям человеческое лицо. Прототип этой символики, которая очень близко соприкасается с аллегорией, можно найти во второй части «Фауста» и в некоторых сказках Гёте, например, в его известной «Сказке всех сказок». Другой вид символа, который скорее бессознателен, возникает без ведома поэта, часто против его желания и почти всегда сверх его понимания: это символ, который рождается во всех гениальных творениях человечества; прототип этой символики можно найти у Эсхила, Шекспира и т. д. Я не думаю, что произведение может родиться жизнеспособным из символа; но символ всегда рождается из произведения, если оно жизнеспособно. Произведение, порожденное символом, не может быть ничем иным, кроме аллегории, вот почему латинский дух, дух порядка и твердости, мне кажется более склонным к аллегории, чем к символу. Символ — это сила природы, разум же человека не может противостоять ее законам. <...> Поэт должен, мне кажется, быть пассивным в символе, и самый чистый символ — это, может быть, такой, который появляется без его ведома и даже в противоположность его намерениям <...>. Если нет символа, нет произведения искусства (пер. Вл. А. Лукова).

Соч.: Œuvres : T. 1–3. Bruxelles, 1999; в рус. пер. — Полн. собр. соч. : в 4 т. Пг., 1915; Пьесы. М., 1958; Верхарн Э. Стихи. Зори. — Метерлинк М. Пьесы. М., 1972 (БВЛ); Избр. произв. М., 1996; Жуазель. Пьесы. СПб., 2000; Тайная жизнь термитов. СПб., 2002; Пьесы. М., 2008.

Лит.: Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973; Храповицкая Г. Н. Метерлинк // Зарубежные писатели : в 2 т. М., 2003. Т. 2; Gorceix P. Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible. Bruxelles, 2005; Dessons G. Maeterlinck, le théâtre du poème. P., 2006.

Вл. А. Луков, К. Н. Савельев [НРЭ] [МШ]

МЕТОДЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ — способы изучения литературного процесса.

Первым из таких методов может быть признан биографический метод, разработанный Ш. О. Сент-Бевом.

Культурно-исторический метод, разработанный И. Тэнном в 1860-х годах («История английской литературы» : в 5 т., 1863–1865), был основан на анализе не отдельных произведений, а целых массивов литературной продукции на основе выявления детерминации литературы — жесткого действия трех законов («расы», «среды», «момента»), формирующих культуру.

К концу XIX в. утвердился сравнительно-исторический метод (в настоящее время компаративистика, основанная на этом методе, переживает новый взлет). На его основе А. Н. Веселовский разработал идеи исторической поэтики.

В первые десятилетия XX в. огромное влияние на науку о литературе оказал социологический метод, в соответствии с которым литературные явления рассматривались как производные от социальных процессов. Вульгаризация этого метода («вульгарный социологизм») стала заметным тормозом в развитии литературоведения.

Так называемый формальный метод, разработанный отечественными литературоведами (Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский и др.) выделил в качестве главной проблемы изучение формы произведения. На этой основе базировалась и англо-американская «новая критика» 1930–1940-х годов, а позднее — структурализм, в котором были широко использованы количественные показатели исследования. В работах отечественных исследователей (Ю. М. Лотман и др.) сложился родственный структурализму системно-структурный метод. Крупнейшие структуралисты (Р. Барт, Ю. Кристева и др.) в своих поздних работах перешли на позиции постструктурализма, провозгласив принципы деконструкции и интертекстуальности. Деконструктивизм — один из наиболее влиятельных методов современности.

Во второй половине XX в. плодотворно развивался типологический метод. В отличие от компаративистики, изучающей контактные литературные взаимодействия, представители типологического метода рассматривают сходства и различия в литературных явлениях не на основе прямых контактов, а путем выявления степени сходства условий культурной жизни.

К этому же периоду относится развитие историко-функционального метода (выявление функционирования литературных произведений в жизни общества), историко-генетического метода (выявление источников литературных явлений).

В 1980-х годах сложился историко-теоретический метод, который имеет два аспекта: с одной стороны, историко-литературное исследование приобретает ярко выраженное теоретическое звучание, с другой стороны, в науке утверждается представление о необходимости внесения исторического момента в теорию. В свете историко-теоретического метода искусство рассматривается как отражение действительности исторически сложившимся сознанием в исторически сложившихся формах. Сторонники этого метода стремятся рассматривать не только вершинные художественные явления, «золотой фонд» литературы, но все литературные факты без изъятия. Одно из следствий историко-теоретического метода 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. Историко-теоретический метод дал убедительный ответ на вопросы, требовавшие разрешения, он позволил выявить значительный объем данных для создания образа развития культуры как волнообразной смены стабильных и переходных периодов.

Мы исходим из признания значимости различных литературоведческих методов и подходов к изучению литературного процесса. При этом под подходом мы понимаем используемую для решения научных задач совокупность различных научных методов при доминировании одного из них. Методологи науки наряду с принципами причинности, соответствия, наблюдаемости, непрерывности развития, красоты научной теории выделяют и принцип дополнительности (сформулированный в 1927 г. Нильсом Бором), в соответствии с которым некоторые понятия несовместимы и должны восприниматься как дополняющие друг друга. Методологический принцип дополнительности применим и к вопросу о подходах в литературоведческом исследовании. Всякий подход выделяет, подчеркивает те или иные стороны изучаемого объекта, те или иные принципы метода. Подход образует «точку зрения», аспект, установку для научной систематизации. Богатство и плодотворность научного метода раскрывается в совокупности литературоведческих подходов, которые определяют сферу и характер применения метода.

[ИЛ]

МЕЦЕНАТ (Maecenas) **Гай Цильний** (между 74 и 64 до н. э. — 8 до н. э.) — древнеримский политический деятель, приближенный императора Августа, прославившийся покровительством в отношении деятелей искусств, что сделало его имя нарицательным. Пушкин в 1831 г. начал

переводить первую оду Горация («Царей потомок, Меценат...»), а через два года в «Повести из римской жизни» вернулся к отношениям (далеко не безоблачным) Мецената и Горация: «Хитрый стихотворец хотел рассмешить Августа и Мецената, чтобы не напомнить им о сподвижнике Брута и Кассия».

[Пушкин]

МИЛН (Milne) Алан Александр (18.01.1882, Лондон, Великобритания — 31.01.1956, Хартфилд, Суссекс, Великобритания) — английский писатель. Родился в Лондоне, учился в частной школе своего отца (где в 1889–1900 гг. одним из его учителей был Г. Уэллс), затем в Вестминстерской школе, в 1900–1903 гг. изучал математику в Тринити-колледже Кембриджского университета. В студенческие годы вместе с братом Кеннетом писал заметки в университетскую прессу (под коллективным псевдонимом АКМ), авторы были приглашены сотрудничать в известный журнал юмористического направления «Панч», в котором в дальнейшем Милн работал многие годы. В 1905 г. Милн написал роман «Любовники в Лондоне», показавший его серьезные намерения стать писателем. 1-я мировая война прервала его писательскую карьеру, Милн — офицер британских войск, был ранен. Тем не менее еще в годы войны он начал писать пьесы («Мистер Пим проходит мимо», 1919; «Правда про Блейдов», 1921; «Дорога на Дувр», 1922; в 1932 издал сб. «Четыре пьесы», среди которых наиболее значительная — «Полное алиби»), выпустил роман «Когда-то, давным-давно» (1917). После окончания войны Милн стал профессиональным писателем, создал романы «Мистер Пим» (1921), «Тайна Красного дома» (1922), «Двое» (1931), «Очень недолгая сенсация» (1933), «Хлое Марр» (1946), писал рассказы, стихи, ему принадлежит публицистическая антивоенная книга «Мир с честью» (1934), «Автобиография» (1939).

Самое значимое событие в жизни Милна — рождение сына Кристофера Роберта Милна (1920–1996). Для него была написана принесшая автору мировую славу диалогия детских книг про Винни-Пуха («Винни-Пух», 1-я глава опубл. в газете «Ландон Ивнинг Ньюс» 24.12.1924 г., 1-е отдельное изд. в 1926 г.; «Дом на Пуховой опушке», 1928; обе книги — со стихотворными посвящениями «Ей» — жене Милна Дафне Селенкур, на которой он женился в 1913 г.). К циклу книг о Кристофере Робине относят также сборники детских стихов «Когда мы были совсем маленькими» (1924), «Теперь нам уже шесть» (1927), все четыре книги иллюстрировал служивший с Милном в армии и сотрудничавший с ним в «Панче» художник Э. Х. Шепард (1879–1976).

На создание центрального образа детских книг Милна Винни-Пуха повлияли многочисленные источники, выявленные исследователями

с большой тщательностью. Это, прежде всего игрушечный медвежонок Кристофера Робина, подаренный ему отцом 21.08.1921 г., когда ребенку исполнился год, — ныне эта дата празднуется как День Пуха. Медвежонок получил имя Винни-Пух в честь медведицы Винни (сокр. от Виннипег), которую четырехлетний Кристофер Робин увидел в Лондонском зоопарке (ныне вся история этой медведицы от ее рождения в Канаде до смерти в 1934 г. в Лондоне подробно описана поклонниками книг Милна, ей установлено по крайней мере 3 памятника, первый из которых, в Лондонском зоопарке, открыл в 1981 г. престарелый Кристофер Робин Милн). Внешний образ Винни-Пух получил от игрушечного медвежонка сына Шепарда — Грэма. Мотив «опилок в голове» (точнее — мякины), вероятно, появился под влиянием образа Страшилы из «Удивительного волшебника из страны Оз» (1900) амер. писателя Л. Ф. Баума (1856–1919). Наибольшее значение исследователи придают влиянию книги шотландского писателя Кеннета Грэма (1859–1932) «Ветер в ивах» (1908), написанной для его маленького сына, в которой были объединены истории о пяти животных (жаба, выдра и т. д.), очеловеченных автором. В 1930 г. по материалам этой книги Милн написал пьесу «Мистер Жабб из Жабб-холла», до сих пор идущую в театрах. Выявлены и другие параллели, в том числе весьма отдаленные: с Дон Кихотом, мистером Пиквиком, с античным и средневековым эпосом и т. д. Другие игрушки сына Милна — Пятачок (Piglet), Иа-Иа (Eeyore, игрушка с оторванным хвостом, что отразилось в тексте) и др. тоже стали персонажами историй о Пухе.

Какими бы ни были прообразы персонажей и сюжетов дилогии Милна, дилогия о Пухе глубоко оригинальна. В ее сказочности фактически нет волшебного элемента, за исключением общего допущения о существовании живого мира игрушек, находящегося рядом, живущего почти по законам мира людей. Это «почти» — принципиально. В баснях, в сказках Перро, братьев Grimm, Уайльда и т. д. животные, вещи оживали и принимали на себя черты человеческого общества. Мир игрушек у Милна имеет похожие, но не тождественные с человеческим миром черты. Героям Милна присущи доброта, дружба, заботливость, но несколько особые: подарить на день рождения подарок — черта доброты, подарить другу пустой горшочек из-под меда и лопнувший шарик в мире игрушечных отношений оказывается тоже добротой: лопнувший шарик можно опускать в горшочек, а если бы шарик был надут, а горшочек полон, этого бы не получилось. Герои пользуются английским языком, но его привычные формы все время подвергаются испытанию бесчисленными неологизмами, каламбурами, оксюморонами. Стихи оказываются разновидностью жанра нонсенса, Милн был в этом отношении последователем Э. Лира и Л. Кэрролла. Герои падают, застревают в узких вхо-

дах, при этом не калечась, и имеют другие черты, делающие их предшественниками «мультяшек» (toons; любопытно в этом отношении проследить развитие У. Диснеем образа Микки Мауса, появившегося в 1928 г., в сторону «мультяшности»). Не случайно Дисней в 1961 г. приобрел права на использование образа Винни-Пуха у наследников американского продюсера С. Слезингера, которому сам Милн продал эти права еще 6.01.1930, один из диснеевских мультфильмов о Винни-Пухе в 1968 г. был удостоен премии «Оскар». Впрочем, эти мультфильмы критиковались за упрощение оригинала, так как далеко не все в книгах Милна сводится к «мультяшности».

В СССР популярность к персонажам Милна пришла в 1960 г., когда писатель, переводчик Б. В. Заходер пересказал дилогию Милна под названием «Винни-Пух и все остальные», в последующих изданиях — «Винни-Пух и все-все-все» (в 1990 г. вышло дополненное прежде пропускавшимися Заходером главами издание под заголовком «Винни-Пух и многое другое»). Она еще более усилилась с выходом мультфильмов о Винни-Пухе, созданными Ф. С. Хитруком («Винни-Пух», 1969; «Винни-Пух идет в гости», 1971; «Винни-Пух и день забот», 1972), где персонажей озвучивали Е. Леонов, И. Саввина, Э. Гарин. Эти мультфильмы, как и пересказ Заходера, сохраняют большую притягательность для детей современной России.

В западной культуре герои Милна заняли почетное место в литературе для детей, нашли широкое применение как в массовой культуре, рекламе, в кинематографе, в сериалах (новейший полнометражный фильм «Винни-Пух» снят в 2011 г., Уолт Дисней компани), так и в философских постмодернистских работах, появилось продолжение историй о Винни-Пухе («Возвращение в зачарованный лес» Д. Бенедиктуса, 2009). Дилогия переведена на множество языков (в том числе на латынь), она на свой лад учит добру, справедливости, оптимизму детей всего мира, утверждает ценности детства.

Соч.: Winnie-the-Pooh; The House at Pooh Corner; When we were very young; Now we are six. М., 1983; The Complete Tales of Winnie-The-Pooh. N. Y., 1996; Winnie The Pooh Deluxe Gift Box. N. Y., 2009; в рус. пер. — Мистер Пим проходит мимо. М., 1957; Пустозвон. М., 1964; Двое; Когда-то, давным-давно. М., 1993; Винни Пух; Дом на Пуховой опушке. СПб., 1993; Мы с Винни Пухом. М., 1994; Ариадна. Мистер Пим проходит мимо. Романтический возраст. Дорога на Дувр. М., 2010; Двое. М., 2010; Тайна Красного дома. М., 2011; Винни-Пух и все-все-все / пересказ Б. В. Заходера. М., 2011.

Лит.: Заходер Б. Приключения Винни-Пуха (Из истории моих публикаций) // Вопросы литературы. 2002. №5; Руднев В. П. Винни Пух и философия обыденного языка. М., 2002; Milne C. R. The Enchanted Places. L., 1976.

[НРЭ]

МИЛЬТОН Джон (9.12.1608, Лондон, Англия — 8.11.1674, Лондон, Англия) — крупнейший английский поэт XVII в. Его творчество может рассматриваться как пример английского классицизма (особенно его поздние поэмы).

Мильтон родился в Лондоне, в семье нотариуса, формировался как личность под влиянием пуритан (в семье, в школе св. Павла, в Кембриджском университете). После окончания университета в 1632 г. Мильтон поселился в местечке Хортон, где начал литературную деятельность. Здесь он написал диптих «L'allegro» (Жизнерадостный) и «Il penseroso» (Задумчивый), где живописал согласие чувств и разума, отдавая разуму пальму первенства. В 1638–1640 гг. Мильтон путешествует по Европе, в Италии его принимают как крупного поэта и ученого. Но весть о созыве парламента в Англии, начале революции заставляет его вернуться на родину и активно включиться в борьбу за обновление общества.

Второй период творчества Мильтона (1640–1660) связан прежде всего с его участием в английской буржуазной революции и публицистической деятельностью.

Мильтон был замечательным поэтом. В его стихах ощущается влияние классицистической эстетики. Так, в стихотворении «Шекспиру» Мильтон повторяет образ «Памятника» Горация: Шекспир воздвиг себе памятник выше и прочнее пирамид. Поэт сравнивает творчество Шекспира с современной литературой, о которой говорит с грустью: «С твоей свободной песнью что сравнится? / А в наши дни искусству только мнится / Свободным быть».

Последний период творчества Мильтона охватывает 1660–1674 гг. С поражением революции и началом реставрации Стюартов для поэта наступает мрачное время. Он едва избегает казни и тюрьмы. В августе 1660 г. по указу короля публично сжигаются публицистические книги Мильтона «Иконоборец» и «Защита английского народа». В этот период написаны самые знаменитые произведения писателя — поэмы «Потерянный рай» (1658–1667) и «Возвращенный рай» (1671), трагедия «Самсон-борец» (1671).

Поэма «Потерянный рай» (1658–1667) — эпос Нового времени, высшее достижение Мильтона. Поэма написана белым стихом, включает около 11 тыс. строк, разбитых на 12 песен. Сюжет взят из Библии (восстание против Бога Сатаны и низвержение его в ад, грехопадение Адама и Евы и изгнание их из рая), форма произведения ориентирована на античные образцы (Гомер, Вергилий), что позволяет говорить о художественном методе Мильтона как об английском варианте классицизма. Вместе с тем в поэме есть параллели с «Божественной комедией» Данте, в обрисовке основных персонажей обнаруживаются черты эстетики барокко. Ветхоза-

ветный миф, к которому обратился Мильтон, приобрел новое, необычное звучание, созвучное эпохе революционных потрясений. В. Г. Белинский по этому поводу писал: «Поэзия Мильтона явно произведение его эпохи: сам того не подозревая, он в лице своего гордого и мрачного Сатаны написал апофеоз восстания против авторитета, хотя и думал сделать совершенно другое. Так сильно действует на поэзию историческое движение обществ».

[МЛ]

МИННЕЗИНГЕРЫ (нем. Minnesinger, от Minne — любовь и Singer — певец) — средневековые германские поэты-рыцари, певцы любви, развивавшие традиции провансальских трубадуров и северофранцузских труверов. В их творчестве особенно громко звучали мотивы куртуазной любви, беззаветного служения Всевышнему и Прекрасной Даме, а также религиозной романтики крестовых походов. В отличие от своих французских предшественников миннезингеры воспевали не столько чувственную страсть, сколько религиозно-экстатическое переживание культа Мадонны, осложненное умозрительными морально-этическими рефлексиями. В миннезанге различают два течения: 1) отечественное (народное); оно развивалось в юго-восточных Придунайских областях Германии и Австрии, ориентируясь, в основном, на исконные героико-эпические и фольклорные традиции (Кюренберг, буркграф фон Регенсбург, Дитмар фон Айст); к нему примыкает так называемый «деревенский миннезанг», начало которому положил Нейдхарт фон Ройнталь (1180–1240), автор песен о любви к простой крестьянке, который в фольклоре нем. крестьянства выступил как «Нейхардт Лис» (название народной книги с серией шванков о нерыцарском поведении поэта); 2) куртуазное (эпигонское), сложившееся на западе, за Рейном, под влиянием лирики французских рыцарей (Генрих фон Фельдеке, Фридрих фон Хаузен, Вальтер фон дер Фогельвейде). Крупнейшими представителями этого направления, проявившими вместе с тем оригинальность поэтического творчества, стали Гартман фон Ауэ (1170–1210), его последователь Готфрид Страсбургский (умер ок. 1210 г., прославился как автор незаконченного романа «Тристан» по мотивам французских повествований о Тристане и Изольде), Вольфрам фон Эшенбах (умер ок. 1220 г., не умел писать, а возможно, и читать, но стал создателем полной версии романа «Парцифаль», доведя до конца развитие сюжета романа Кретьена де Труа «Персеваль, или Повесть о Граале»), Среди излюбленных жанров, которые культивировали миннезингеры, наибольшей популярностью пользовались любовные песни, представлявшие собой две одинаковые строфы как своеобразный диалог рыцаря-поэта и дамы его сердца. Таковы две из трех сохранив-

шихся песен Императора Генриха — Генриха VI (1165–1197), наиболее успешного правителя Священной Римской империи германской нации из династии Гогенштауфенов, — «Сподобился я тоже...» и «Зачем бы я пустила...», вероятно, написаны до восхождения на престол в 1191 г. Иногда любовные песни сопровождались лирическим итогом-заключением; особенно следует выделить так называемые женские песни с актуализированной лирической героиней, даже если автором текста был мужчина («Людей послушать я готова...» Рейнмара). Культивировались также лейхи — стихотворения легкого содержания, состоящие из нескольких произвольных строф, шпрухи — как правило, однострофные изречения нравоучительного, сатирического или публицистического характера (Вальтер фон дер Фогельвейде). У представителей куртуазного течения можно найти жанры, свойственные лирике трубадуров: альбу, сирвенту, пастуреллу и пр. К концу XIII — началу XIV в. миннензингеры уступили дорогу мейстерзингерам — (нем. Meistersinger — мастер пения, певец) — выходцам из бюргерского сословия, обучавшимся в специальных певческих школах, первая из которых была основана Генрихом Фрауэнлобом из Мейсена (ок. 1250–1318). Мейстерзингеры шлифовали не только содержание, но и форму своих стихов в соответствии с нормативно-корпоративной поэтикой «Табулатурой». Наибольшего признания достигла Нюрнбергская певческая корпорация, из которой вышли знаменитые мейстерзингеры Ганс Фальц (ок. 1450–1515) и Ганс Сакс (1494–1576). Соревнования певцов представлены в опере Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868, одним из персонажей является Г. Сакс).

Новое открытие миннензингеров произошло в середине XVIII в., когда близкий к предромантизму швейцарский поэт и критик И. Я. Бодмер опубликовал (в книге «Образцы швабской поэзии XIII в.», 1748) большую часть главного источника текстов миннензингеров — так называемой Большой Гейдельбергской рукописи (составлена в Цюрихе ок. 1330 г., дополнена ок. 1340 г., включала произведения 140 миннензингеров). В 1858 г. эта рукопись была издана почти в полном объеме в 2 т. Тексты миннензингеров требовали перевода на современный немецкий язык, что стало интересной задачей для представителей немецких романтизма. В 1803 г. Л. Тик издал книгу переводов со средневерхненемецкого «Любовные песни швабской эпохи», в 1822 г. Л. Уланд опубликовал книгу «Вальтер фон дер Фогельвейде, старонемецкий поэт», в 1838 г. Ф. Г. фон дер Хаген осуществил полное издание Большой Гейдельбергской рукописи в 4 т. под названием «Миннезингер», с этого момента начинается систематическое исследование творчества миннензингеров. Существенный вклад в изучение миннензингеров внес философ В. Дильтей в работе «О немецкой поэзии и музыке».

На русском языке произведения миннензингеров впервые появились в книге Н. В. Гербеля «Немецкие поэты в биографиях и образцах» (СПб., 1877). Спеди переводчиков произведений миннензингеров — Д. Минаев, В. Левик, В. Микушевич, Ю. Мориц, О. Чухонцев. Значительный вклад в изучение миннензингеров внес Б. И. Пуришев.

Соч.: Des Minnesangs Frühling. Leipzig, 1954; Deutsche Lyrik des Mittelalters. Zürich, 1955; в рус. пер. — Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов / вступ. ст. Б. И. Пуришева, коммент. Д. Л. Чавчанидзе. М., 1974.

Лит.: История немецкой литературы : в 5 т. М., 1962. Т. 1; История всемирной литературы : в 9 т. М., 1984. Т. 2; Пронин В. А. История немецкой литературы. М., 2007; Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon : Bd. 1–2. B.–N. Y., 1977.

О. И. Федотов, Вл. А. Луков [НРЭ]

«МИР ШЕКСПИРА» — электронная энциклопедия» в сети Интернет, проект, осуществляемый на базе Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета с 2008 г. и составляющий оригинальную часть комплексного исследования творчества Шекспира и его мирового значения. В соответствии с проектом произведены разработка, создание, внедрение и публикация электронного словаря «Мир Шекспира: Электронная энциклопедия» в виде информационного веб-ресурса (в 2010 г. завершена базовая версия проекта, продолжается его дальнейшая поддержка и обновление в сети Интернет).

Научные проблемы, на решение которых направлен проект, включают в себя фундаментальное осмысление, максимально полное и всестороннее представление значения Шекспира и его творчества в культуре России и в современном мире. Актуальность научной проблемы разработчиками проекта виделась в насущной необходимости систематизировать обширный материал о вхождении творчества Шекспира в общемировую культурный тезаурус с целью более глубокого понимания основ отечественной культуры, а в более конкретном выражении — в выявлении специфики феномена «Мир Шекспира» и усиления значения отечественной традиции восприятия и изучения творчества британского драматурга в мировом шекспироведении.

Словосочетание «мир Шекспира», поставленное в название данного проекта, принадлежит перу А. И. Герцена, который, говоря о театре Расина в «Письмах из Франции и Италии» (1847), противопоставил ему «иной мир», «мир Шекспира» — «мир, воспроизводящий жизнь во всей ее истине, в ее глубине, во всех изгибах света и тьмы» (Герцен, 1954–1965: 51). Это точное замечание отразило отношение к британскому драматургу не столько самого Герцена, сколько всего поколения русских интеллиген-

тов 1840-х годов. Начиная с первой половины XIX в. Шекспир воплотил поэтическое понимание происходящего, которое конгениально раскрыли в своем творчестве его русские последователи. Возникло общее для России культурное явление, которое в русской критической мысли получило название «русский Шекспир». Пожалуй, нет ни одного сколько-нибудь значимого художника слова того времени, который бы не соприкоснулся с Шекспиром, не вступил с ним в творческий диалог, а некоторые — в творческое соревнование.

В проекте решаются задачи теоретического осмысления проблем освоения творчества зарубежного писателя русской культурой, собирается воедино и обобщается весь комплекс сведений о месте Шекспира в культуре России от первого знакомства с его творчеством в XVIII в. до наших дней: переводы, постановки на сцене, издания, кино- и телеэкранизации, шекспировские образы и сюжеты в живописи, музыке, балете, литературная, театральная, искусствоведческая критика, исследования, интерпретации, освещение в сайтах Интернета, Шекспир в повседневной культуре.

Шекспир является одним из мировых гениев, заложивших основания современной цивилизации. На изучении его поэтического наследия держится наука и образование многих стран, в том числе и России. Шекспир оказал глубокое влияние на русскую культуру, литературу и театр. Своеобразна рецепция творчества Шекспира в русской критике. Вместе с тем недостаточно прояснен процесс становления литературной репутации Шекспира, малоизвестны источники, которые лежат в основе высоких оценок, прозрений и предубеждений отечественных поэтов и критиков. В результате реализации проекта будет создан информационный ресурс, имеющий задачей формирование систематизированного (энциклопедического) представления о присутствии гениального зарубежного автора в отечественной культуре, а осваивающая инокультурные образы русская литература предстает как часть литературы всемирной. Впервые в полном виде будет представлена проблема шекспиризма как специфически русской формы осмысления творческого вклада Шекспира в мировую культуру и отечественного переосмысления его творчества.

К прикладным, отчасти техническим проблемам относятся сбор, хранение, использование и распространение в электронной форме больших объемов текстовой и визуальной информации. Цель их решения направлена на предоставление всем заинтересованным исследователям справочных материалов, которые являются неотъемлемой частью русской культуры, исследуются и изучаются в высшей и средней школе России и всего мира.

Таким образом, сфера использования проекта необычайно широка — научные исследования, театр и кинематограф, преподавание Шекспира

в высшей и средней школе. Точно так же широк и круг потенциальных пользователей Электронной энциклопедией «Мир Шекспира», который может состоять как из активных пользователей глобальной сети Интернет, читателей и поклонников творчества английского драматурга, так и серьезных исследователей, переводчиков, издателей, режиссеров, преподавателей, студентов и школьников.

Проект включает следующие модули веб-ресурса «Мир Шекспира: Электронная энциклопедия»:

Персоналия. Данный модуль представит результаты работы по написанию статей о собственной биографии Шекспира, сведения о переводчиках, среди которых А. С. Пушкин, Н. И. Гнедич, В. К. Кюхельбекер, Н. А. Полевой, А. И. Кронеберг, М. А. Кузмин, М. Л. Лозинский, С. Я. Маршак, Б. Л. Пастернак. Большое место займет характеристика взглядов русских писателей на творчество Шекспира, развитие особой формы его восприятия — шекспиризма — в творчестве А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского, А. П. Чехова, А. М. Горького, М. А. Булгакова, В. В. Набокова, И. А. Бродского, многих других русских, советских писателей, представителей русского зарубежья. Будут проанализированы концепции литературных критиков (В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Ап. Григорьев, Л. Шестов и др.), шекспироведов (Н. И. Стороженко, С. А. Венгеров, М. М. Морозов, А. А. Смирнов, Л. Е. Пинский, М. П. Алексеев, А. А. Аникст, И. Е. Верцман, Ю. Д. Левин, Н. П. Михальская и многие другие). Литературоведческий материал будет включен в максимально полный культурный контекст (шекспировские образы в музыке М. Балакирева, П. Чайковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Т. Хренникова и др.; театральные постановки, актерские работы П. Мочалова, В. Качалова, С. Михоэлса, М. Болдуманова, А. Кторовой, А. Фрейндлих и многих других; киноэкранизации С. Юткевича, Г. Козинцева, Я. Б. Фрида и др.; балетные партии Г. Улановой, М. Плисецкой, В. Чабукиани и др.; графика В. Фаворского, Д. Шмаинова и др.).

История произведений Шекспира и их переводов на русский язык. В статьях данного модуля подробно представлена история создания всех произведений Шекспира, даны характеристики их переводов на русский язык, раскрыта история создания собственных оригинальных текстов русскими писателями, начиная от «Гамлета» А. П. Сумарокова (1748) вплоть до наших дней. Статьи отразят судьбу шекспировских произведений на театральной сцене, в изобразительном искусстве и музыке, в кинематографе и анимации.

Хронология событий. В статьях этого модуля освещается деятельность Шекспировской комиссии РАН, периодических изданий («Шекспи-

ровские чтения», «Шекспировские штудии» и др.), научных конференций, представить электронные базы данных (напр., «Русский Шекспир»), докторские и кандидатские диссертации и т. д.

Теория. Обобщенные результаты исследования представлены в теоретических статьях («Шекспироведение (русское)»; «Шекспиризация»; «Шекспиризм»; «Русский Шекспир»; «Шекспировская индустрия»; «Шекспировский вопрос»; «Анти-Гамлет» и др.).

Шекспир в мировой культуре. Раздел «Шекспир в мировой культуре» предстает в проекте в особом аспекте: на первый план выходит задача всестороннего освещения процесса утверждения литературной репутации Шекспира на русской почве. Раздел призван определить степень важности роли, которую его творчество сыграло в период становления нашей национальной литературы, обозначить пунктиры влияния Шекспира на отечественную культуру в дальнейшем. Произведения Шекспира стали одним из важнейших иноязычных источников формирования национальных особенностей русской драматургии, а также — в форме русского шекспиризма — поэзии и прозы, в музыке, живописи, в литературоведении и литературной критике, в повседневной культуре России нового и новейшего времени. Исследование должно раскрыть общую линию и конкретные пути развития этого масштабного процесса вплоть до наших дней. Актуальность данной научной проблемы состоит в насущной необходимости раскрыть механизмы формирования романтического культа Шекспира, шекспиризации западноевропейской литературы, театра, музыки и изобразительного искусства, шекспиризма в России и культурные последствия его утверждения в русской культуре.

Избранная библиография. В данном модуле представлена избранная библиография. Особое внимание уделено составлению отечественной библиографии за последние 20 лет. Сегодня во всем мире идет процесс интенсивного создания электронных библиотек и соответствующих справочно-информационных систем. В иноязычном Интернете широко представлены справочные и образовательные ресурсы на английском и многих других языках, особенно в США и Великобритании. У многих из них один недостаток: чаще всего они подготовлены энтузиастами и любителями без выполнения требований и правил текстологической подготовки электронных научных изданий. В этих интернет-проектах отсутствует научно-исследовательская составляющая. Электронной энциклопедии «Мир Шекспира» наиболее соответствует англоязычный коммерческий аналог: <http://www.shakespeare.com/>. Единственное несовершенство данного ресурса — это платный характер предоставления доступа. На русском языке, особенно в Информационно-исследовательской базе данных «Русский Шекспир» (<http://rus-shake.ru/>), хорошо представлены переводы Шекспи-

ра, но существует необходимость в более эргономичном представлении энциклопедического знания о Шекспире.

В рамках проекта Институт фундаментальных и прикладных исследований МосГУ осуществляет публикацию обширного объема информации по малоизвестным, труднодоступным материалам по «Миру Шекспира», его исторической эпохи, театру, разработку и внедрение принципиально новой методики изучения наследия Шекспира в России с учетом системных и функциональных свойств объекта исследования и современных информационных технологий.

Лит.: Герцен А. И. (1954–1965). Письма из Франции и Италии // Герцен А. И. Собр. соч. : в 30 т. Т. 5. М.

Н. В. Захаров, Вл. А. Луков [ЗПУ]

МИРАБО (Mirabeau) **Оноре-Габриель-Виктор Рикети**, граф (9.03.1749, Ле-Биньон-Мирабо, Франция — 2.04.1791, Париж, Франция) — деятель Великой Французской революции. В 1789 г. был избран депутатом от третьего сословия в Генеральные штаты, стал фактическим лидером революционеров. Прославился как оратор, обличавший абсолютизм. Выражая интересы крупной буржуазии, занимал все более и более консервативные позиции, с 1790 г. был тайным агентом королевского двора. Пушкин рассматривал Мирабо как вождя первого этапа революции (есть его рисунок, изображающий Мирабо, рядом — Робеспьера и Наполеона). В его сознании Мирабо — «пламенный трибун», его имя и труды (в частности, мемуары) упоминаются в стихах, прозе, переписке Пушкина. В статье «О ничтожестве литературы русской» (1834) Пушкин отмечал: «Старое общество созрело для великого разрушения. Всё еще спокойно, но уже голос молодого Мирабо, подобно отдаленной буре, глухо гремит из глубины темниц, по которым он скитается...» Но так как для окружения Пушкина Мирабо был еще и символом тайной измены, возмущенный тон Пушкина относится только к молодому Мирабо.

[Пушкин]

МИСТЕРИЯ (фр. *mystère*, от лат. *mysterium* — служба или от греч. *misterion* — таинство) — жанр средневековой религиозной драмы, использующий библейские сюжеты с участием священных персонажей, в которые включались «фарсы» — интермедии бытового, комического плана. Мистерии были самым масштабным театральным зрелищем средневековья, могли длиться несколько дней, в них участвовали сотни исполнителей (обычно представителей ремесленных цехов), а смотрели целые города и зрители из соседних и даже отдаленных мест. В XVI в. мистерии уже устарели по духу и по форме и были запрещены.

[ИИЛ]

«МИСТЕРИЯ О МИЛОСЕРДИИ ЖАННЫ Д'АРК» («Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc», 1910) — драма Шарля Пегю (Péguy, 1873–1914). Это образец религиозно-философской драмы, религиозно-философской жанровой генерализации.

Юная Жаннетта ведет спор с госпожой Жервезой, другими персонажами драмы о предательстве Христа апостолами («Я не люблю англичан, но уверяю Вас: никогда англичане не позволили бы сделать это»), говорит о том, что святые за 14 веков так и не принесли в жизнь людей гармонии. Она не понимает, как англичане, тоже христиане, во Франции оскверняют церкви, кормят лошадей в алтарях, пьют вино из церковных сосудов, где оно превращается в кровь Христа. Она настаивает на действенном милосердии, на защите простых людей, за которых она готова пожертвовать телом («О, если нужно, чтоб спасти от вечного огня / Тела усопших грешников, безумных от страдания, / Предать страданиям человеческим мое надолго тело, / Мое, Господь, страданиям тело предназначь») и страданиями души. Действие пьесы разворачивается в 1425 г., когда Жанна еще только готовится к своей миссии. Но финал, где Жанна обращает свой взор в сторону Орлеана, предопределяет ее будущий подвиг самопожертвования, подобный подвигу Христа.

Текст: в рус. пер. — Наша юность. Мистерия о милосердии Жанны д'Арк / вступ. ст. Т. С. Таймановой. СПб.: Наука, 2001.

Лит.: Тайманова Т. С. Пегю: философия истории и литература. СПб.: СПбГУ, 2006; Карташев П. Б. Шарль Пегю — литературный критик: дис. ... канд. филол. наук. М., 2007; Карташев П. Б. (протоиерей Павел Карташев). Шарль Пегю о литературе, философии, христианстве / отв. ред. Вл. А. Луков. М.: Флинта; Наука, 2009; Fraisse S. Péguy et le Moyen Âge. P.: H. Champion, 1978.

[СФЛ]

МИСТРАЛЬ (Mistral) **Фредерик (Фредери)** (8.09.1830, Майан, департамент Буш-дю-Рон, Франция — 25.03.1914, Майан, департамент Буш-дю-Рон, Франция) — французский (провансальский) поэт, лингвист, лауреат Нобелевской премии.

Мистраль родился на Судейском хуторе (Mas du Juge) близ Майяна и недалеко от Авиньона, в зажиточной семье, где говорили по провансальски, он учился в сельской школе, затем в Авиньонском коллеже (впоследствии Лицей Фредерика Мистрала; в 1847 г. в Ниме Мистраль получил звание бакалавра) и на юридическом факультете в университете г. Эксан-Прованс (в 1851 г. в Эксе получил диплом правоведа). Уже тогда в нем проснулся интерес к литературному творчеству — в 1847–1848 гг. в Майане Мистраль пишет поэму «Жатва» в 4 песнях, свое первое крупное произведение. Во многом под влиянием своего учителя и друга Ж. Руманиля, создавшего концепцию языковой реформы, призванной возро-

дить окситанский (провансальский) язык, Мистраль становится патриотом своего края — Прованса, исторической провинции на юге Франции. В средние века Прованс был самостоятельным государством, процветающим, со своим языком (провансальским, сохранившим особую близость к народной латыни), с замечательными достижениями в области литературы и искусства — здесь сложилась поэзия трубадуров, создавших модель для светской поэзии всей средневековой Европы, открывших рифму. Ко времени Мистралья Прованс почти утратил язык, это была глухая провинция. Мистраль принял участие в так называемом Провансальском Возрождении. 21 мая 1854 г. в замке Фон-Сегюнь в городке Шатонейф-де-Гадань близ Авиньона семь активистов этого движения — Мистраль, Руманиль, Обанель, Матье, Брюне, Джиера и Таван — объявили о создании общества, которое называли непереводаемым словом «Félibrige» — фелибриж, а себя фелибрами (хотя авторы слова не объясняли его происхождения, по традиции фелибры понимаются как «дети муз», «книготорцы»). В 1855 г. вышел первый выпуск «провансальского альманаха», ежегодного издания, главным редактором которого в течение полувека был Мистраль. Он стремится возродить славу Прованса, его самобытность, язык, занимаясь лингвистическими проблемами — создает провансальско-французский словарь с реформированной орфографией «Сокровище Фелибрижа» (1879–1887, работа над ним заняла 28 лет жизни Мистралья, в словарь были включены пословицы, поговорки, другой фольклорный материал, афоризмы и т. д.). В 1876 г. фелибры утвердили официальный устав своего движения и избрали Мистралья своим президентом, но неофициальным лидером он был уже много лет. Фелибрами во главе с Мистралем была сделана успешная попытка создать новопровансальский язык на основе прованского диалекта (ронский говор) в соединении с выразительными возможностями старопровансальского языка.

В задачу Мистралья входило и возрождение художественного образа Прованса. Мистраль написал несколько пьес (не получивших известности и признания). В 1859 г. вышла в свет его поэма «Мирей» (состоит из 748 семистихий на новопровансальском языке, была опубликована с французским прозаическим переводом, где имя заглавной героини звучало как Мирей). Именно это произведение из сельской жизни (в основе лежали воспоминания о людях родного хутора), насыщенное фольклорными мотивами, развивавшее уже неактуальные для французов, но оказавшиеся остроактуальными для Прованса традиции романтизма, принесло Мистралю славу, было отмечено премией Французской Академии, Франция и мир узнали о Провансальском Возрождении, а провансалцы увидели в Мистрале своего Гомера (впоследствии на доме в Майане, где Мистраль провел последние три десятилетия своей жизни, благодарные

сограждане установили мемориальную доску с надписью «Мы говорим — Мистраль, как говорим — Гомер»). Язык поэмы стал рассматриваться как новый эталон провансальского языка, был канонизирован. Простой и трогательный сюжет поэмы разворачивался на фоне пейзажей Прованса, придавая ей пасторальный и одновременно эпический характер. Дочь богатого фермера Мирей любит бедняка Винсента, живущего плетением корзин, но отец прочит ее за богатого крестьянина Урриаса, торговца быками. Урриас поражает соперника кинжалом, но вскоре сам тонет в реке (эта сцена полна мистических, мифологических мотивов). Винсент не погиб, но нашедшая его живым Мирей сама от переживаний потеряла все силы, ее сражает солнечный удар, и она умирает на руках возлюбленного. Французы были захвачены этим сюжетом, руководствуясь переводом, который придавал дополнительное очарование плохо понимаемому языку подлинника. Одним из поклонников поэмы стал композитор Ш. Гуно. В 1861 г. он приехал в места, где происходит действие поэмы, встречался там с Мистралем, в 1863 г. закончил создание известной оперы «Мирей», на премьере которой в 1864 г. присутствовал И. С. Тургенев, также высоко оценивавший поэму Мистралья.

Другие произведения Мистралья — поэмы «Графиня» (1866, опубл. в 1867 г.), «Календарь» (1867), «Нерто» (1884), «Поэма о Роне» (1897), стихотворение «Песнь о Чаше», ставшее гимном движения фелибража (1867), сборники стихов «Золотые острова» (1875, дополненное издание в 1889 г.), «Сбор олив» (1912), трагедия «Рейно Жано» (1890), сборник «Воспоминания и рассказы» (1906) и др.

Для французов, европейцев Мистраль стал примером того, что энтузиаст может возродить целый почти исчезнувший мир со своими сказками и легендами, пейзажами, людьми, их говором, и сохранить его для будущих поколений. Глубокое воздействие произвел Мистраль на уроженцев Прованса А. Доде (особенно ярко это проявилось в его книге «Письма с моей мельницы»), Э. Ростана. Деятельность Мистралья была высоко оценена при его жизни. В 1864 г. он был удостоен ордена Почетного легиона (с 1895 г. возводится в звание офицера «Легиона Чести» ордена Почетного легиона, с 1909 г. Мистраль — командор этого ордена). В 1887 г. его избирают в Марсельскую Академию. В 1904 г. Мистраль был награжден Нобелевской премией по литературе (это было четвертое ее присуждение с начала существования премии) «за свежесть и оригинальность поэтических произведений, правдиво отражающих дух народа». Премия была разделена с испанским писателем Х. Эчегараем. В мае 1909 г. в Арле на площади Форума была открыта статуя Мистралья.

Фамилию Мистраль взяла в качестве своего литературного псевдонима чилийская поэтесса Лусила Годой Алькайяга, получившая мировое

признание как Габриэля Мистраль. Среди переводчиков Мистраль на русский язык — И. А. Бунин.

Соч.: Mirèio : pouèmo prouvençau = Mireille. Avignon : J. Roumanille, 1859; Œuvres poétiques complètes : V. 1–2. P., 1967; Écrits politiques. Marseilles, 1989; в рус. пер. — Магали // Анненский И. Стихотворения и трагедии. М., 1959; Мирей: поэма / пер. с прованс. Н. Кончаловской; предисл. и коммент. В. Левика. М., 1977.

Лит.: Шишмарев В. Ф. Фредери Мистраль // Шишмарев В. Ф. Избр. статьи. М., 1972; История всемирной литературы : в 9 т. М., 1991. Т. 7; Мистраль // Лауреаты Нобелевской премии : энциклопедия / пер. с англ. М., 1992; Lefevre E. Bibliographie mistralienne. Marseille, 1909; Ripert E. Le Félibrige. P., 1924; Daudet A. Écrivains et artistes. P., 1927. Т. 1; Souchon P., Mistral, poète de France. P., 1945; Peyre S. A. Essai sur Frédéric Mistral. P., 1959; Lafont R., Anatole Ph. Nouvelle histoire de la littérature Occitane. P., 1971. Т. 2.

[НРЭ]

МИФ — основной способ ориентации в действительности на ранних стадиях развития человечества. Миф — всегда предмет веры. Только через понимание феномена веры можно раскрыть природу мифа. Вера — некое особое состояние, в котором раскрывается канал непосредственной связи с чем-то высшим или низшим (в сравнении с обыденным опытом). Вера всегда связана с движением по вертикали, с вертикальной иерархией. Миф есть повествование о предмете веры первобытного человека.

В мифе первенствует рождаемая верой «логика вертикали». Вместе с тем он обладает особой способностью к свертываемости до пределов одного образа — мифемы (например, достаточно сказать «Прометей», «Дон Жуан», как в сознании возникает целый комплекс мифов, обозначенных этими образами) и, наоборот, развертываемости до эпоса. В мифеме в известном смысле утрачивается «вертикаль» мифа, она близка к некой точке. В эпосе же, разворачивающемся из мифа, от жанра к жанру (от сказки к роману) все большее значение приобретает «логика горизонтали» (отсюда сюжетный мотив дороги и т. д.). Генетическая связь современного эпоса с мифом сохраняется в образе всеведующего автора-демиурга.

[ИЛ]

МИХАЙЛОВ Андрей Дмитриевич (28.12. 1929, Москва, СССР — 30.09.2009, Москва, Российская Федерация) — российский литературовед, специалист по французской литературе, европейской литературе средних веков и Возрождения, литературным взаимосвязям и текстологии. Окончил Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (1955). Печатался с 1957 г. Доктор филологических наук (1978). Член-корреспондент РАН (1994). Зав. отделом Института мировой лите-

ратуры им. А. М. Горького РАН. Член редколлегии серии «Литературные памятники». Лауреат премии им. А. Н. Веселовского (1997).

Основные научные интересы и достижения Михайлова — в сфере медиевистики. На обширном материале им предпринято исследование историко-литературного и системно-типологического характера, посвященное французскому рыцарскому роману, дан обстоятельный анализ поэтики французского героического эпоса, жанра фавлю.

В конце 1980 — начале 1990-х годов Михайлов обратился к творчеству М. Пруста, о котором им написаны многочисленные вступительные статьи, предисловия, комментарии к изданиям французского писателя. В конце жизни он закончил обширную монографию о М. Прусте, которая смогла увидеть свет благодаря поддержке со стороны Российского гуманитарного научного фонда. Подготовка к ней составила обширный труд Михайлова по истории французской литературы от Вийона до Пруста. Прустовский роман часто незримо присутствует на страницах этой работы, выступая своего рода мерилем более ранних явлений литературного процесса во Франции. Здесь Михайлов перекликается с Жераром Женеттом, в концепции истории литературы которого роман Пруста занимает сходное место: вся французская литература в своем развитии должна была породить этот роман, но Михайлов все же не превращал литературный процесс в телеологию. Книга российского ученого о Прусте вышла относительно недавно, и ее еще предстоит оценить специалистам по современной литературе.

Соч.: От Франсуа Вийона до Марселя Пруста: Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI—XIX века). Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2009. 472 с.; Поэтика Пруста. М.: Языки славянской культуры, 2012. 504 с.

Лит.: Трыков В. П. Михайлов Андрей Дмитриевич // Французская литература от истоков до начала новейшего периода : электронная энциклопедия / под ред. Вл. А. Лукова. URL: <http://www.litdefrance.ru/199/472>

Вл. А. Луков, В. П. Трыков [СФЛ]

МИХАЛЬСКАЯ Нина Павловна (26.09.1925, Москва, СССР — 25.09.2009, Москва, Российская Федерация) — литературовед, специалист в области изучения истории литературы Англии, других стран Западной Европы, Америки, славянских стран, их взаимодействия и специфики, русско-зарубежных литературных связей, преподавания зарубежной литературы в высшей и средней школе. Один из лидеров научной школы кафедры всемирной литературы МПГУ (научная школа Пуришева — Елизаровой по изучению мировой литературы в контексте культуры, русско-зарубежных литературных связей), пользующейся высоким авторитетом в научном сообществе. Установила принципиальную координацию между художественными методами и жанрами в литера-

туре Нового времени. Предложила выделять переходные эстетические явления в самостоятельную область филологического исследования. Дала наиболее значимое в отечественной науке комплексное описание истории английской литературы от истоков до наших дней, в частности самую убедительную трактовку проблем модернизма в английской литературе XX в. Сформулировала одну из наиболее актуальных исследовательских тем — «Образ России в английской литературе IX–XIX веков» и раскрыла ее на материале отражения образа России и русских, национальной русской идентичности на разных этапах развития английской литературы от IX до XIX в., что имеет значение для всего комплекса наук, составляющих современное гуманитарное знание. Определила характер и формы изучения зарубежной литературы XX в. в системе высшего и среднего образования России.

Доктор филологических наук (1968), профессор (1968), заслуженный деятель науки СССР (1975), Почетный профессор МПГУ (1991). Орден Трудового Красного Знамени (1975), Орден Дружбы (2004), др. государственные награды.

Член Европейской ассоциации англистов (ESSE), Почетный председатель Российской ассоциации англистов.

Высшее образование получила в МГУ, обучение в аспирантуре прошла при кафедре зарубежной литературы МГПИ им. В. И. Ленина (1948–1951). Московский педагогический государственный университет (МГПИ им. В. И. Ленина, МГПИ, МПГУ), с 1951 г. Ассистент, доцент, профессор, с 1968 по 1990 г. заведующая кафедрой зарубежной литературы, с 1990 г. — профессор кафедры всемирной литературы. В 1972–1983 гг. — декан факультета русского языка и литературы. Член (в течение многих лет председатель) докторского совета при МПГУ (МГПИ). Автор более 400 научных, научно-методических работ.

Первая крупная заявка на новую концепцию была ею сделана в докторской диссертации, решительно поддержанной Б. И. Пуришевыми и М. Е. Елизаровой. Было показано, что жанр романа претерпевает изменения в зависимости от художественного метода: романы модернистов по ряду признаков значительно отличаются от романов реалистов. Но материал диссертации, где рассматривался только один жанр, не позволил уже здесь сделать более общий вывод (пример следования заветам учителей: теоретические выводы не должны опережать изучение конкретного материала). За следующее десятилетие (прежде всего благодаря работе над «Историей английской литературы») такой материал появился. Можно было сформулировать литературоведческий закон: «Жанр в литературе Нового и Новейшего времени испытывает принципиальные трансформации под влиянием художественных методов». Михальская могла посвятить

этому закону статью или даже монографию. Но она поступила по-другому, и выбранный ею путь раскрывает ее как создателя научной школы: она подарила идею всему коллективу кафедры, предложив выпустить сборник «Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе», выступив его составителем и ответственным редактором. Таких сборников (иногда с вариацией названия) с 1977 по 1986 г. вышло десять. В них печатали свои статьи Н. П. Михальская, Ю. М. Кондратьев, Г. Н. Храповицкая, И. О. Шайтанов, преподаватели кафедры, аспиранты, представители других вузов. Сборники обсуждались на заседаниях кафедры, где их всецело поддерживал Б. И. Пуришев: ведь в неявном виде идея взаимосвязи метода и жанра вытекала из его трудов по зарубежной литературе. Так оформилась и овладела сознанием коллектива кафедры, формирующегося в научную школу, первая объединяющая всех теоретическая концепция.

В 1981 г. к ней добавилась вторая концепция, когда вышел в свет кафедральный сборник «Переходные эстетические явления в литературном процессе XVIII–XX веков» под редакцией Михальской. Переходные явления были известны давно, но выступали скорее помехой для создания истории литературы, так как они не вписывались в ее традиционную схему, построенную учеными на основании определенной методологии, согласно которой следует изучать наиболее зрелые формы литературных феноменов. Между тем, Б. И. Пуришев именно потому избегал жесткой терминологии, что изучал, как правило, переходные явления. Михальская, прояснив теоретический аспект такого подхода, снова подарила идею кафедре, что привело к новому сплочению научной школы вокруг оригинальной концепции и масштабным исследованиям, вылившимся в докторские и кандидатские диссертации, защищенные в последующие четверть века.

Третья объединяющая идея, вылившаяся в сборник «Взаимодействие жанров в художественной системе писателя» под редакцией Михальской, вышедший в 1982 г., совершила определенный прорыв в литературоведческой теории жанра. Суть идеи: развитие литературы как история жанров (важнейшая мысль М. М. Бахтина) — формулировка недостаточная, нужно говорить о смене жанровых систем, при этом простейшей жанровой системой выступает совокупность жанров в творчестве отдельного писателя, что предполагает наличие более сложных систем в направлениях, школах и т. д.

В 1983–1985 гг. вышли первые три тома академической «Истории всемирной литературы», задуманной в девяти томах. Работа над изданием шла более двадцати лет и дала первые результаты только тогда, когда во главе высококвалифицированного коллектива встал ученик Б. И. Пурише-

ва Ю. Б. Виппер, тогда член-корреспондент, а впоследствии академик АН СССР. Ю. Б. Виппер, идя по стопам Б. И. Пуришева, почти не коснулся теоретической основы издания, предварив первый том небольшой статьей с подчеркнуто скромным названием «Вступительные замечания». Но формирующаяся Пуришевская научная школа была подготовлена предыдущей объединительной работой для вскрытия существа новой концепции, сменившей развиваемый прежними руководителями издания Н. И. Конрадом и И. Н. Неупокоевой типологический подход.

Внимание Б. И. Пуришева и М. Е. Елизаровой к персоналиям, представление через персоналии модернизма и реализма в докторской диссертации Михальской, и 70 писателей, выделенных в «Истории английской литературы», монументальное собрание литературных портретов и справок «Зарубежные писатели», учебник «Зарубежная литература. XX век», построенный по персональному признаку, «Десять английских романистов» — все эти работы, нарушающие принципы историко-теоретического подхода, находят неожиданное и полное обоснование с точки зрения получившего в последнее время широкое признание общегуманитарного тезаурусного подхода, истоки которого, как теперь выясняется, также лежат в истории развития научной школы Пуришева — Елизаровой — Михальской и который соединяется с историко-теоретическим подходом по общенаучному принципу дополненности.

Соч.: Творческий путь Адама Мицкевича. М. : МГПИ, 1956; Чарльз Диккенс. М. : Учпедгиз, 1959; Пути развития английского романа 1920–1930-х гг.: Утрата и поиски героя. М., 1966; Чарльз Диккенс: Биография писателя. М., 1987; Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв. М., 1995. (2-е изд.: 2003); Десять английских романистов. М., 2003; История английской литературы. М., 2006. Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. М. : Высшая школа, 1975. (2-е изд. 1985; 3-е изд. 1998).

Лит.: Луков Вл. А. Михальская // Шекспировские штудии IX: сб. научных трудов. М., 2008.

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

МНИШЕК (Mniszech) **Марина** (ок. 1588, Старосамборский район, Львовская обл., ныне Украина — ок. 1614, Коломна, ныне Московская обл., Российская Федерация) — дочь польского магната, вышедшая замуж за Лжедмитрия I, что позволило ей в 1605–1606 гг. быть русской царицей. После его гибели связала свою судьбу с Лжедмитрием II, признав его в качестве чудесно спасшегося мужа. После гибели Лжедмитрия II (1610) была выдана яицкими казаками русскому правительству, пережила казнь младенца-сына и умерла в заточении. Марина Мнишек — главный женский персонаж трагедии Пушкина «Борис Годунов» (1825),

ярчайшее воплощение типа политической авантюристки, подчинившей все свои чувства желанию власти и высших почестей («змея», по выражению Лжедмитрия в сцене «Ночь. Сад. Фонтан», в которой Пушкин достигает шекспировских высот, изображая борьбу двух авантюристов).

[Пушкин]

МОДЕЛИРОВАНИЕ И МАКЕТИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОГО ТЕЗАУРУСА — создание модели или макета, которые организуют содержание знания. Тезаурусный макет — это тезаурусный перечень, выполняющий, как и в целом тезаурус, функцию ориентации, но весьма своеобразно, когда берется за основу некое условное число позиций, достаточных, с точки зрения субъекта, для достижения уровня первоначальной («коммуникативной») компетенции. Здесь конкретное содержание не принципиально, значима определенная цифра (например: 10 великих испанских писателей; 25 знаменитых испанских пьес). Тезаурусная модель организует знание по другому основанию: она претендует на предельно краткое подобие структуры некоего явления, сферы, целостного объема информации, когда знание основных законов заменяет знание множества конкретных деталей.

[ИИЛ]

МОДЕРН — 1) стиль в европейском и американском искусстве конца XIX — начала XX в.; 2) обозначение целой эпохи изменений в культуре XX–XXI в., противоположность традиционной культуре.

Французское слово *moderne*, впервые зафиксированное в 1361 г., произошло от латинского *modernus*, которое, в свою очередь, восходит к наречию *modo*, что у римлян было не бытовым, а литературным — поэтическим и риторическим обозначением того, что произошло «только что», «недавно». В этом значении оно встречается у Тита Ливия и Цицерона. Оно, таким образом, соответствует второму контексту и выступает синонимом «современности».

«Современность» не вызывает ощущения новизны, во многом это связано с тем, что данное слово входит в общелитературный пласт русской лексики (как и однокоренные слова — современный, осовременить, современно и т. д.), а следовательно, широко используется в обыденной, повседневной культуре, обрастая коннотациями, мешающими утвердить его как достаточно однозначный научный термин. Слово «современность» точнее отражает состояние культуры и общества, чем слово «модерн». Тезаурусный подход подчеркивает, что в слове, какими бы значениями оно ни обростало, сохраняет свое присутствие его изначальный, базовый смысл.

«Современность», как вытекает из словаря Фасмера (у него даны слова «современник», «современный»), является калькой латинского «*synchronus*» или аналогичного греческого слова, заимствованного римлянами, а греческое *synchronos* означает «одновременный». Но «совсем недавно» и «одновременно» — базовые значения, подчеркивающие совсем разные аспекты того, что мы хотим определить. Термины «модерн», «проект модерна» и другие аналогичные, отступают в своей точности отражения реальности термину «современность». Наше существование отмечено в культурном тезаурусе (если оставить в стороне народы традиционных культур) соединением, стяжением пластов прошлого, настоящего и будущего в «со-временность», в Происходящее «здесь и сейчас», и *modo* — «недавно» или даже «только что» — уже оказывается недостаточной базой для терминологического осмысления нашего бытия.

Лит.: Robert P. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Le Petit Robert, t. 1). P. : SNL Le Robert, 1967. P. 1098; Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. М. : Русский язык, 1976. С. 643; Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / пер. с нем. 4-е изд., стереотип. М. : Астрель — АСТ, 2004. Т. 3. С. 706.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [СФЛ]

МОДЕРНИЗМ — общее название разнородных направлений, объединенных своей противопоставленностью реалистической и романтической моделям (а также связанным с ними натурализму, символизму, неоромантизму), стремлением разрушить формы искусства, воспринимаемые в начале XX в. как слишком традиционные, консервативные, мертвые, и создать новый художественный язык, чтобы отразить тотальную переоценку ценностей человечества.

Его характер тесно связан с общей культурной ситуацией рубежа XIX–XX вв. — переходного периода, отмеченного множественностью и пестротой подходов, мозаичностью научного знания и культурных явлений в целом, разрушением старых, казавшихся незыблемыми, систем, открытостью новых научных и художественных систем, позволяющих им соединяться в различных сочетаниях (от эклектизма до синтеза), переоценкой культурных ценностей, ощущением неустойчивости, призрачности мира и страстным желанием найти предельные первоначала как мироздания, так и человеческого существа. В выдвинутых в первые годы XX в. теории относительности Эйнштейна, идеях психоанализа Фрейда ясно видны попытки пересмотреть все мировые законы, заново определить первоначала. Модернисты идут тем же путем во всех видах художественной деятельности. Эта тенденция прослеживается в самых различных областях науки и искусства, достаточно вспомнить резерфор-

довскую планетарную модель атома, живопись кубизма — прежде всего творчество раннего П. Пикассо, намеренные упрощения в живописи его оппонента — представителя фовизма А. Матисса. Поиски первоэлементов в искусстве придают глубокий смысл театральным экспериментам А. Арто, учению о фотогеничности кинорежиссера Л. Деллюка. Аналогичный процесс происходит в литературе. «Поток сознания» Марселя Пруста демонстрирует поиски первоэлементов в литературе. Модернисты на протяжении всего XX в. ищут первоэлементы то в самой жизни (прежде всего — в человеке), то в искусстве. Для экзистенциалистов важнее первоэлементы жизни (экзистенция), для абстракционистов важнее первоэлементы художественного языка. В ряде случаев ведутся поиски сразу в двух направлениях.

Здесь кроется наиболее глубокая причина противостояния модернизма и реализма XX в.: модернисты пытаются найти первоэлементы, в то время как реалисты воодушевлены стремлением создать общую, цельную картину бытия. В модернизме часть (первоэлемент) становится больше, значительнее, важнее целого, которое обычно замещается мифом. В реализме XX в., напротив, целое (картина действительности) значительнее любой части, которая нередко может замещаться мифом. Модернистам в области поэтики важен микроуровень, поэтому художественный язык пересматривается на этом уровне, в то время как макроуровень (жанр, вид) мало затрагиваются. Так, Пруст пишет необычный, но роман; Сартр, Камю, Ануй — трагедии и т. д., подобно тому как «Авиньонские девицы» П. Пикассо остаются групповым портретом, «Андалузский пес» Л. Бунюэля и С. Дали — художественным фильмом. Реалисты более внимательны к жанрам, но ведущей для них становится тенденция выявить в избранном жанре его возможности передать целое.

Рождение и развитие модернизма в литературе XX в. подготовлено многими факторами, среди которых особое место занимает философия и — шире — традиция философствования, а также новая психология. К ним прежде всего относятся интуитивизм А. Бергсона и Б. Кроче, психоанализ З. Фрейда, аналитическая психология К. Г. Юнга, экзистенциализм К. Ясперса, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, А. Камю, феноменология Э. Гуссерля и др.

Миф и мифотворчество в художественной культуре XX в. В этом столетии произошел своеобразный ренессанс мифа как формы мировосприятия. Начало было положено еще в XIX в. музыкальными драмами Рихарда Вагнера, прежде всего его тетралогией «Кольцо нибелунга». Во многом вдохновленный Вагнером, Фридрих Ницше в своем произведении «Так говорил Заратустра» заложил основы последующего мифотворчества, т. е. создания новых мифов.

Французский этнолог К. Леви-Стросс, основатель структурной теории мифа, на первый план выдвинул способность мифа быть формой мышления, то есть его способность обобщать, классифицировать, осуществлять совокупность правил, по которым из одного объекта путем перестановки его элементов и некоторых других преобразований можно получить последующие объекты. В основе этого мышления лежат бинарные оппозиции (высокий — низкий, добрый — злой и т. д.). Миф, по Леви-Строссу, служит разрешению фундаментальных противоречий посредством медиации (посредничества), в ходе которого фундаментальная противоположность заменяется менее резкой противоположностью (например, вместо жизнь — смерть менее резкое: земледелие — война), а это, в свою очередь, еще более мягкой оппозицией. При движении от мифа к мифу общая структура остается инвариантной, но меняются сообщения и код: один миф оказывается полностью или частично метафорой другого.

Но ни эта, ни другие теории мифа, оказавшие большое влияние на мифотворчество XX в., не описывают самого этого явления (а также предшествовавшего ему мифотворчества романтиков, Ницше и т. д.). В этом отношении особый интерес представляет труд Ролана Барта «Мифологии». В нем Барт закладывает основы семиотического подхода к современной культуре. Миф определяется не только как форма нарратива, но и как феномен повседневности. Миф, по Барту, — это коммуникативная система сообщений. Он представляет собой один из способов означивания.

Мифы XX в. отличаются от древних мифов тем, что вера в них (если не идет речь о примитивном, наивном восприятии литературы) — это лишь игра, по форме это имитация в соответствии с инвариантными моделями древности, что тоже соответствует игре.

«Игровая» концепция творчества. Игровая природа культуры — одна из ведущих тем современности. Игра как человеческая деятельность не утилитарная, несерьезная, с целью, находящейся не во вне, а в самом процессе игры, с возможностью в любое время ее приостановить без ущерба, воспринимается не только как источник особого эстетического удовольствия, но и как недооцененный прежде источник новых истин. Выход в 1938 г. работы голландца Йохана Хейзинги «*Homo ludens*» («Человек играющий») обозначил начало пристального интереса к игре как феномену культуры, а начиная со второй половины 1960-х годов, после выхода труда М. М. Бахтина «*Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*» и затем перевода его на иностранные языки, возник сначала спор, а потом настоящий бум данной проблематики, своеобразный «панигризм» — представление любого литературного произведения как игры. Карнавализация, диалогизация, игровое

начало — мотивы огромного числа литературоведческих, культурологических работ последних десятилетий.

В литературоведении появился термин «игровой принцип», под которым понимается сознательное построение литературного текста согласно определенным правилам, подобным законам различных игр — от детской до театральной. Ярким примером реализации этого принципа стала, например, драма А. Ануй «Жаворонок».

Моделирование действительности. Игровой принцип при всей его значимости выступает как частный случай более общего принципа — моделирования действительности, что вообще характерно для культуры XX в., по крайней мере, для важной линии, связанной в мировой литературе с такими именами, как Кафка, Гессе, Набоков, Брехт, Борхес, Фаулз, Эко и др., а во французской литературе — Камю, Ионеско, Беккет и др. Моделирование противостоит традиции, воплощенной в понятии «мимесис» (подражание). В модернизме с его тенденцией к приоритету частного, более заметен и разработан игровой принцип. В реализме XX в. с его стремлением преодолеть частности во имя целого, более заметен принцип моделирования действительности.

Поэтика. Модернизм не выработал единой поэтики и, более того, никогда не ставил перед собой подобной цели. Так, в творчестве М. Пруста (роман «В поисках утраченного времени») обнаруживается усложнение форм повествования и психологического письма; у Дж. Джойса (роман «Улисс») — сочетание мифологии с особой детализацией. Техника «потока сознания» у Пруста и Джойса различна. В прозе Ф. Кафки (романы «Пропавший без вести», «Процесс», «Замок», новеллы и притчи) поэтика определяется эстетикой сновидения и абсурда, стиль устремлен к простоте и лаконичности, что резко отличает Кафку от Пруста и Джойса. У А. Жида язык классичен, что особенно подчеркивает преодоление социальных и культурных табу в содержании. А. Камю пользуется нарочито упрощенным способом высказывания, который Р. Барт назвал «кнулевым градусом письма». В произведениях Э. Ионеско и С. Беккета диалог строится по законам алогичности, доходящей до абсурда. Поэтику модернизма нужно характеризовать применительно к различным направлениям, течениям, школам, авторам.

История модернизма складывалась постепенно. Лишь к середине XX в. были окончательно определены «отцы модернизма» — Пруст, Джойс, Кафка. К модернизму были отнесены авангардистские течения 1910–1920-х годов. Авангардизм покрывает лишь часть явлений, определяемых понятием модернизма. 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.

В середине XX в. среди направлений и течений модернизма ведущие позиции занял экзистенциализм. В нем на первый план вышли проблемы содержания, концепции мира и человека, потеснив проблемы как чистой формы (композиции, языка), так и системы художественных образов и принципов (специфическое понимание психологизма, историзма и т. д., связанных не столько с реальной жизнью, сколько с философскими концепциями). Риторичность литературы экзистенциализма породила в модернизме ответ как в форме «нового романа» (А. Роб-Грийе, Н. Саррот), так и в форме театра абсурда (Э. Ионеско, С. Беккет, А. Адамов, в 1960-е годы — Г. Пинтер, Э. Олби, В. Мрожек, В. Гавел и др.). В известном смысле, театр абсурда стал последним выдающимся феноменом модернизма: в конце 1960-х годов западный мир охватили такие мощные социальные потрясения, что они вызвали к жизни более актуальные литературные отклики, чем мог предоставить модернизм (вплоть до литературы контркультуры), а спад общественных бурь вывел на первый план литературу постмодернизма и небывалую лавину «массовой беллетристики». Литература модернизма сошла с исторической арены, а ее главные достижения в XX в. перешли в раздел литературной классики.

Модернизм — термин отечественного литературоведения, на Западе чаще используется термин «модерн» — *modern, moderne*; устойчивое в прошлом использование этих терминов в настоящее время утратило определенность. Отдельную трактовку получил термин «латиноамериканский модернизм», более близкий к европейскому символизму, чем к европейскому модернизму. Отражением литературного модернизма стала литературоведческая теория, получившая название «структурализм».

Вопрос о модернизме в советской литературе весьма непрост, так как всегда был осложнен внелитературными (политическими, конъюнктурными) соображениями, традицией давать модернизму отрицательную оценку. В настоящее время оценка сменилась на положительную (примеры — отнесение поэзии А. Блока, С. Есенина, произведений Л. Андреева, А. Белого, Ф. Сологуба, М. Кузмина и др. к «русскому модернизму», поэзии И. Бродского к «позднему модернизму» и т. д.). В литературной теории рубежа XX–XXI вв. утрачены многие устоявшиеся ориентиры, модернисты, прежде критиковавшиеся, стали рассматриваться как основные писатели XX в., потеснив с почетных мест крупнейших писателей-реалистов. И само понятие «модернизм» было некоторыми исследователя-

ми расширено: им стали иногда обозначать всю литературу Нового и Новейшего периодов, противопоставляя ее литературе средневековой как основанной на традиции, в основном безавторской, не имеющей установки на оригинальность и новизну содержания и формы. Такое расширение значения термина «модернизм» тоже осложнено внелитературными соображениями и недостаточно продуктивно. Из-за неясностей в теории затруднено и отнесение писателей XX в. к модернизму или постмодернизму (возможность отнесения их к реализму на данный момент непопулярна).

Лит.: Днепров В. Черты романа XX века. М.–Л., 1965; Михальская Н. П. Пути развития английского романа 1920–1930-х гг.: Утрата и поиски героя. М., 1966; Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967; Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе / пер. с польск. М., 1980; Русский модернизм: Проблемы текстологии. СПб., 2001; Дудова Л. В., Михальская Н. П., Трыков В. П. Модернизм в зарубежной литературе: Литература Англии, Ирландии, Франции, Австрии, Германии / 5-е изд. М., 2002; Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне / пер. с нем. М., 2002; Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм. М., 2008; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6 изд. М., 2009; Spender S. The struggle of the modern. L., 1963; Realism/Anti-Realism in 20th-Century Literature / Baron C., Engel M., ed. Amsterdam, 2010.

[НРЭ] [ИФЛ] [ИИЛ]

МОЛОДОЙ ГЕРОЙ В ЛИТЕРАТУРЕ — один из ключевых типов персонажей в системе художественных образов мировой литературы, перспективный объект социологического исследования. Встречается еще в мифологии и фольклоре — протолитературной (долитературной) и паралитературной (развивавшейся параллельно с литературой) сферах художественной деятельности, но, как правило, содержит информацию не о реальном положении молодого человека в обществе, а о прошедших эпохах. В отнесении героев к молодому поколению отражалась информация о более исторически близкой эпохе: младший (третий) сын в сказках разных народов, в том числе русского; рождение детей, смертельная опасность, которой они подвергаются, и их чудесное спасение как отражение обряда инициации (например, судьба Эдипа в греческом мифе, Кухулина в ирландском эпосе Уладского цикла) и т. д. В памятниках древней литературы сохраняется мифологическая установка: молодой человек в раннем возрасте проходит через препятствия, соответствующие инициации, что дает ему право на функциональную роль героя (напр., Геракл в произведениях Гомера, Стесихора, Пиндара, Еврипида, Аполлодора, Диодора Сицилийского); выступает как соперник отца (мотив поединка отца и сына, не узнавших друг друга); представители молодого поколения ведут борьбу за власть и признание (Пандавы и Кауравы в «Махабха-

рате»; герои — внесценические персонажи трагедий «Семеро против Фив» Эсхила, «Антигона» Софокла, истории Каина и Авеля, сыновей Ноя, приобретения права первородства Иаковом в Ветхом Завете); оказываются в отношениях любви-ненависти с близкими родственниками («Царь Эдип» Софокла, «Ипполит увенчанный», «Электра» Еврипида, «Федра» Сенеки и др.

Очень редко повествуется о первой любви («Дафнис и Хлоя» Лонга). Отойдя от мифов о близнецах, где их рождение окутано священным трепетом, Плавт в «Менехмах» и «Амфитрионе» увидел в сходстве близнецов комическую сторону, основу для веселой путаницы. Иногда возникает тема обучения и воспитания («Облака» Аристофана), но, как правило, молодые герои в этом случае выполняют подсобную функцию, основное внимание уделяется раскрытию философских проблем (как в диалогах Платона), мудрости, содержащейся в поучениях (номинальное присутствие адресата в древнеегипетских «Почувствиях Птахотепа», учеников в «Лунное» Конфуция). Редкостью можно считать аллгорию софиста Продика (V в. до н. э.) «Геракл на распутье», который изобразил Геракла юношей, сознательно отвергшим путь наслаждений во имя подвигов, или роман Апулея (II в.) «Метаморфозы», где молодой грек Луций, от имени которого ведется повествование, в фантазмагорическом облике осла проходит путь постижения истины и понимания жизни. В этих произведениях можно видеть первые попытки описания процесса социализации, древними авторами почти не затронутого. В евангелиях Нового Завета биография Иисуса Христа содержит огромные пропуски от бегства в Египет семьи с младенцем Иисусом до его крещения и от крещения до 33-летнего возраста, т. е. до финала жизненного пути, распятия и воскресения. По этой модели в средние века писались произведения агиографического жанра — жития святых. Процесс становления личности в этом случае не существует, изменения трактуются как результат божественного откровения, чуда.

На рубеже античности и средневековья появляется «Исповедь» (397–401) Августина Блаженного, где автобиографический материал может трактоваться как один из первых примеров отображения в литературе процесса социализации молодого человека. Однако ни в средние века, ни в эпоху Предвозрождения и Возрождения молодой человек как тип персонажа особой значимости еще не выступал. Ценится не молодость, а мудрая старость (Карл Великий в «Песни о Роланде», которому «за 200 лет» в противовес горячему Роланду, мудрые мысли престарелого Владимира в «Почувствии Владимира Мономаха», «золотое слово» киевского князя Святослава в противовес неразумным сепаратным действиям Игоря и его брата Всеволода в «Слове о полку Игоревом»). Данте в «Новой жизни»

(1292–1293) не различает свою любовь к Беатриче в 9-летнем, 18-летнем и 27 летнем возрасте, в «Божественной комедии» (1307–1321) свое движение от заблуждений к освобождению от них относит к «середине жизни», т. е. к 35-летнему возрасту. Боккаччо в «Декамероне» (1348–1353), отдавая повествование рассказчикам — молодым людям (7 девушкам и 3 юношам), скорее воплощает в них и молодых героях новелл молодость наступающей эпохи, чем ставит задачей анализ проблем молодого поколения. Эти проблемы применительно к формированию гармонически развитой личности одним из первых детально рассматривает Ф. Рабле в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1532–1553, неок.). Социализация Гаргантюа охарактеризована в сочетании сатирико-юмористического гротеска и гуманистической утопии (Пуришев, 1996: 158), в традициях народной смеховой культуры (Бахтин, 1990: 8) и ренессансного идеала.

Завершение прежнего этапа и начало нового этапа в осмыслении молодости как объекта осмысления следует связывать с творчеством У. Шекспира. Прорыв в этом отношении происходит в трагедии «Ромео и Джульетта» (1595). До нее младшее поколение уже было представлено в творчестве драматурга, но в традиционном ключе: убийство детей отцами и отцов детьми во время войны Алой и Белой роз (сцены в «Генрихе VI»), путаница с близнецами («Комедия ошибок»), соперничество братьев («Ричард III») и сестер («Укрощение строптивой») и т. д. В «Генрихе V» социализация бесшабашного юнца принца Гарри из «Генриха IV» осталась фактически немотивированной, если не считать общефилософской концепции Единой цепи бытия, предписывающей человеку, ставшему королем, особую роль в обществе. В «Ромео и Джульетте» возраст героев сознательно снижен по сравнению с первоисточником (новеллой М. Банделло): Джульетте нет и 14 лет. Традиционно считается, что гибель юных героев определена враждой семейств Монтекки и Капулетти или противостоянием молодого поколения старшему. В таком случае Шекспир не сказал бы ничего нового: описание конфликта поколений отцов и детей восходит к мифам (например, Уран и Зевс). Но следует учесть, что героев, при всех драматических перипетиях их судьбы, от счастья отделяло лишь несколько секунд: когда Ромео отравился, Джульетта уже просыпалась от сна, имитировавшего смерть. Следовательно, трагедия заключалась в молодости героев, их специфической юношеской реакции на события, горячности, неумении и неспособности поступать рассудительно, по-взрослому. Шекспир с изумительной глубиной раскрывает психологию юности, импульсивность решений, категоричность взглядов. Он показывает, что молодые люди в своем поведении, образе мыслей и жизни принципиально отличаются от людей старшего поколения. Затронут вопрос о молодежных группах, конфликтах между ними. Финал трагедии — при-

мирение родителей над телами детей — подчеркивает, что юные могут быть мудрее стариков и что молодое поколение может оказывать реальное влияние на ход истории. В «Гамлете» (1601) эта мысль достигает апогея: студент Виттенбергского университета Гамлет обладает таким знанием, каким Шекспир не наделяет ни героев трагедии, ни следящих за ходом событий зрителей. Возникает эффект «загадки Гамлета» (там же: 132–135). При этом драматург не рассматривает молодое поколение как единое целое, создавая ситуацию, когда три молодых героя (Гамлет, Лаэрт, Фортинбрас) должны решать одну и ту же проблему (месть за смерть отца) и все трое решают ее по-разному. Шекспир в монологе Гамлета «Быть или не быть...» поднимает эту частную проблему до предельного философского обобщения, формулирует идею выбора.

Младшее поколение в последующих трагедиях («Отелло», «Король Лир», «Макбет») значительно более дифференцировано по оппозиции добра и зла, чем старшее, менее подвержено иллюзиям (молодой Яго по сравнению с 40-летним Отелло, дочери короля Лира по сравнению с отцом, сыновья Глостера по сравнению с отцом). Если в «Князе» Н. Макиавелли сохранялась традиционная конструкция поучения мудрого и лишенного иллюзий воспитателя, которое предназначено юному и неопытному правителю, то молодые герои трагедий Шекспира (Яго, Гонерилья, Регана, Эдмунд и др.) сами могут преподавать уроки «макиавеллизма», в котором доходят до изощренности и откровенного злодейства, сознательно руководствуются принципами эгоизма и эгоцентризма, объединяются друг с другом не на основе дружбы и любви, а на основе собственных интересов.

Однако Шекспир редко показывает процесс становления психологических и социальных качеств молодых героев (значимые исключения — Ромео, Гамлет) и почти не затрагивает в этом отношении образов молодых героинь. Кризис, приводящий к переоценке всех ценностей, изменению жизненных установок и поведения, он связывает со зрелым и даже преклонным возрастом (Отелло, Лир, Макбет, король Леонт в «Зимней сказке»). При этом его персонажи, даже молодые, отличаются ренессансным титанизмом, это подлинные герои, которые сами формируют свою судьбу.

В испанском плутовском романе, возникающем в XVI в. («Жизнь Ласарильо с Тормеса») и получившем развитие в XVII в., конструкция «Метаморфоз» Апулея, выглядевшая исключением в античной литературе, становится общежанровым признаком: герой («пикаро») — простой человек, юноша, не обладающий никаким титанизмом, испытывает удары жизненных обстоятельств и под их напором формируется как личность, социализируется и находит свое скромное место в мире (в отличие от Лу-

ция, которому открылись тайны религиозного культа, пикаро удовлетворяется обыденностью). В этом отношении Дон Кихот, созданный Сервантесом («Дон Кихот», 1605, 1615), уникален: герой рыцарского романа попадает в мир романа плутовского, но несмотря на свой 50-летний возраст, сохраняет юношескую наивность, страстность, идеализм. Иначе говоря, писатели рубежа XVI–XVII вв. уже открыли юность как особый мир со своими законами и специфическими проблемами, со своими специфическими внешними проявлениями и внутренним содержанием, которое (как подсказывает образ Дон Кихота, с одной стороны, и Гамлета — с другой) не обязательно связано напрямую с физическим возрастом человека.

В искусстве классицизма XVII в. был определен вопрос, которым герои произведений будут задаваться в течение столетий: что предпочесть, долг или чувство? П. Корнель в трагедии «Сид» (1636) предоставил решение этого вопроса молодым героям Родриго и Химене и еще нескольким персонажам. Так в литературе закрепились проблематика выбора — одной из основных характеристик социализации. Правда, классицисты не связывали конфликт чувства и долга только с молодым поколением, но, откликаясь на запросы реальной жизни, как правило, отмечали наличие этого конфликта прежде всего в молодости. Герои Корнеля обычно выбирают долг, герои трагедий Ж. Расина — чувство. Результат выбора у классицистов предсказуем, так как они руководствуются не многообразием действительности, а универсальностью идеала: герои, выбирающие долг, получают награду (славу, признание, любовь), в то время как выбравшие чувство теряют честь, любовь и жизнь.

В просветительском романе XVIII в. на первый план выходит другая проблема — выживания («Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Путешествия Гулливера» Д. Свифта, романы Г. Филдинга, С. Ричардсона, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро, философские повести Вольтера), которую в первую очередь должны решить молодой человек, девушка. Именно в ходе ее разрешения они взрослеют, постигают законы разумного мироустройства, приспосабливаются к жизни и приспособливают жизнь к своему представлению о Разуме и просвещенном Разумом Чувстве. Вершиной этой линии литературы стала «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо (1765–1770), где автобиография философа превращается в обобщенную историю молодого простолюдина, наделенного выдающимися талантами и пытающегося найти им применение в обществе. Процесс социализации юного гения описан Руссо с невиданной глубиной.

Другой вершиной — противоположного рода — стал роман И. В. Гёте «Страдания юного Вертера» (1774), описывающего путь молодого человека, с неразделенной любовью и непризнанными талантами, к самоубийству. Гете 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 Гете, 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» стала модной, ей отдали дань романтики. Реалисты обратились к исследованию не только социотипов, но и психотипов. Болезненность психики героев стала, 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, ориентирующейся на читательское восприятие: ведь социотипы устаревают, когда меняется историческая эпоха, в то время как психотипы интересны читателям всегда.

Жизненный вопрос выживания (как сохранения самоидентичности, а не как удачного устройства в жизни в финалах плутовских романов) соединяется в литературе XVIII в. с проблемой внешнего воздействия старших на младших, порождая такие жанровые модификации, как просветительский роман воспитания («Эмиль, или О воспитании» Ж.-Ж. Руссо) и роман развращения («Совращенный поселянин» Н. Ретифа де ла Бретона, произведения маркиза де Сада).

В XIX в. образ молодого человека впервые стал центральным в западной и русской литературе. Романтики создают целую галерею молодых романтически настроенных персонажей, открывающих для себя мир или оказывающихся с этим миром в конфликте (Генрих фон Офтердинген в одноименном романе Новалиса, Крейслер в «Крейслериане» Э. Т. А. Гофмана, Чайльд-Гарольд в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» Д. Г. Байрона, Рене в одноименной повести Ф. Р. Шатобриана, Индиана, Орас, Консуэло в одноименных романах Жорж Санд, герои произведений В. Скотта, Ж. де Сталь, Б. Констан, В. Гюго, А. де Мюссе, А. Дюма, Ф. Купера,

Э. А. По, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, лирические герои в стихах Г. Гейне, К. Брентано, Й. фон Эйхендорфа, Д. Китса, П. Б. Шелли и др.). Характерно решаются вопросы созданию образа молодого человека в романтическом типе «байронического героя». 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, нелицемерного и одинокого героя — чувство большой любви, перерастающее во всепоглощающую страсть.

Романтики окружают своих молодых героев флером загадочности. Реалисты сбросили этот флер, раскрыли социальную природу формирования типических черт характера молодого человека. На смену романтической фрагментарной композиции, выделявшей в судьбе молодого человека только вершинные события, приходит выстроенная по причинно-следственным зависимостям история молодого человека в контексте его социальных связей («Евгений Онегин» А. С. Пушкина, социально-психологическое описание судьбы Жюльена Сореля в «Красном и черном» Стендаля, истории Растиньяка, Люсьена де Рюампре, Рафаэля де Валантена, Евгении Гранде в «Человеческой комедии» О. Бальзака, героев романов Ч. Диккенса, У. М. Теккерея, Джордж Элиот, Г. Флобера, последовательное рассмотрение диалектики развития в трилогии Л. Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность», судьбы молодого поколения в его романе «Война и мир», идейные метания Раскольникова и других героев романов Ф. М. Достоевского и др.). Эта линия продолжена реалистами рубежа XIX–XX вв. и последующего времени вплоть до наших дней (герои А. П. Чехова, М. Горького, И. Бунина, Г. Мопассана, Р. Роллана, Г. Манна, Т. Манна, М. Твена, Д. Лондона, Д. Б. Шоу, Д. Голсуорси, А. Сент-Экзюпери, У. Фолкнера, С. Цвейга, А. Моруа, М. А. Шолохова, Г. Гарсиа Маркеса и мн. др.). Несколько иную, связанную прежде всего с биологической наследственностью, но детерминированную также «средой» и «моментом» трактовку судеб молодых людей дали натуралисты (Этьен Лантье, Нана и др. герои «Ругон-Маккаров» Э. Золя), символическую и эстетическую трактовку — представители символизма и эстетизма (Дориан Грей в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда, лирические герои П. Верлена, А. Рембо, Р. Дарио, А. А. Блока, В. Я. Брюсова и др.). Проблематика молодого поколения существует и в модернизме («В поисках утраченного времени» М. Пру-

ста, «Портрет художника в молодости» и «Улисс» Д. Джойса, «Америка», «Приговор» Ф. Кафки, «В подвалах Ватикана» А. Жида и др.), и в пост-модернизме («Парфюмер» П. Зюскинда).

Новое явление — социально-психологическое описание целого поколения. Таковыми предстали «потерянное поколение» молодых людей, прошедших через огонь первой мировой войны и не нашедшее себе места в мирной жизни (герои Э. Хемингуэя, Э. М. Ремарка, Р. Олдингтона), «поколение джаза» у Ф. С. Фицджеральда, битники и хиппи у Д. Керуака (симптомы встречаются раньше, в «Над пропастью во ржи» Д. Сэлинджера). Другое новшество — описание человека на основе существующих научных теорий (напр., герои «Полета над гнездом кукушки» К. Кизи реализуют концепцию представителя неофрейдизма Э. Бёрнса). Появилось представление о «культовых» книгах и героях, как бы предписывающих молодым читателям образ жизни, стиль поведения (герои романов Ф. Сэган, Б. Виана, А. Бёрджесса, Джеймс Бонд из романов Я. Флеминга). К важнейшим достижениям XX в. следует отнести раскрытие путей формирования молодежного коллектива в «Педагогической поэме» и «Флагах на башнях» А. С. Макаренко и опасностей самопроизвольно формирующегося детского сообщества в романе-антиутопии У. Голдинга «Повелитель мух». Стереотипы представлений о молодом поколении широко представлены в получившей широчайшее развитие в XX в. массовой беллетристике. В ряде случаев можно говорить и о необычных социальных эффектах чтения массовой литературы, например, об «эффекте Гарри Поттера» (юного героя романов Джоанны Ролинг, с 1997 г. захватившего воображение сотен миллионов детей всего мира).

В настоящее время литературоведами собран огромный материал и проведено систематическое описание мирового литературного фонда, однако использование его в социологии (в частности, социологии молодежи) только начинается. Первое направление — рассмотрение литературных текстов как проведенного художественными средствами социологического исследования. Здесь нужно учесть, что литература имеет иные цели, чем социология, и ее материалы социологического плана на разных этапах развития литературного процесса представлены в разной степени. До XIX в., когда возникла социология как научная дисциплина, они имели неосознанный и фрагментарный характер. В период формирования социологического мышления ряд авторов (Бальзак, Стендаль, Пушкин, Диккенс) опережал первых социологов и широтой, и глубиной исследования социальных процессов, литература способствовала становлению новой науки. На современном этапе социология нередко дает писателям модели для художественного творчества, обе сферы взаимно обогащаются. Второе направление — изучение литературных текстов

как объект изучения социологии. Если учесть, что под объектом социологического исследования понимается носитель той или иной социальной проблемы, т. е. человек, общность людей, общество в целом, то тексты, персонажи становятся особым, виртуальным объектом исследования, и эта проблема требует специальной научной разработки. Однако она необходима и актуальна, так как литературные тексты — одна из немногих и наиболее информативная сохранившаяся часть несохранившегося объекта — людей прошлых поколений. Ключевую роль в создании новой методологии и методики социологического изучения литературы как виртуального объекта должен сыграть интенсивно развивающийся тезаурусный подход. Третье направление — социологическое изучение читательской аудитории, в котором тоже актуально применение тезаурусного подхода. В совокупности три названных направления сливаются в новую область среднего уровня социологии (Р. Мертон) — социологию литературы (как раздел социологии культуры и духовной деятельности), которая призвана обогатить и социологию молодежи.

Лит.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976; Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения. М., 1996; Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003; Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971; Кузнецова Т. Ф. Формирование «массовой литературы» и ее социокультурная специфика // Массовая культура. М., 2004. С. 256–280; 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; DTV-Lexikon der Weltliterature. Bd. 1–4. Munchen, 1971; Dizionario letterario Bompiani... T. 1–10. Milano, 1947–1964; История русской литературы : в 4 т. Л., 1980–1983; История всемирной литературы : в 9 т. Т. 1–8. М., 1983–1994 (незаверш.); Горшков М., Шереги Ф. Прикладная социология. М., 2003.

[Соц. мол.]

МОЛЬЕР (Molière) (псевдоним Жана Батиста Поклена, Poquelin; 15.01.1622, Париж, Франция — 17.02.1673, Париж, Франция) — великий французский комедиограф, режиссер, актер, руководитель театра. Его считают основоположником жанра «высокой комедии», специфику которого в первую очередь на материале мольеровского творчества сформулировал А. С. Пушкин: «...Высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, ...нередко близко подходит к трагедии».

Начало жизненного и творческого пути. Мольер (Поклеен) родился в буржуазной семье и должен был унаследовать профессию своего отца, придворного обойщика. Но уже в детстве его увлекли театральные представления.

К 1639 г., когда Поклен закончил иезуитский Клермонский коллеж, став лицензиатом права, к возможности стать придворным обойщиком прибавилась и другая, еще более перспективная — стать юристом, это и престижно, и дает возможность зарабатывать большие деньги. Но юноша решил стать актером. Эта профессия считалась одной из самых низких и презренных. Когда Мольер был уже знаменитым драматургом, Французская Академия предложила ему место академика, но при условии, что он порвет с театральной деятельностью. Мольер не захотел выполнить это условие, и двери Академии для него остались навсегда закрытыми.

Начало театральной карьеры юного Поклена было неудачным. Вместе с группой друзей он организовал «Блистательный театр», но театр этот ничем особенно не блистал и в конце концов потерпел полный крах, а Поклен, который отвечал за финансы театра, некоторое время даже сидел в долговой тюрьме. Это нетрудно объяснить, ведь репертуар «Блистательного театра» почти сплошь состоял из трагедий, которые игрались на сцене лучшего театра Франции — «Бургундского отеля». Но если в «Бургундском отеле» работали выдающиеся актеры-трагики, то в «Блистательном театре» уровень художественного мастерства почти всех актеров был невысок, трагические роли у них не получались. Потерпев фиаско в Париже, они решили покинуть столицу, чтобы попытаться счастья в провинции.

Труппа находилась в провинции 12 лет, с 1646 по 1658 г. Сначала ее ждали серьезные неудачи. Публика не хотела смотреть трагедии и предпочитала итальянских актеров, игравших импровизированные комедии масок. (Время вообще было неблагоприятно для театральных представлений: в 1648–1653 гг. во Франции шла гражданская война, получившая название Фронда.) Мольер начинает понимать, как итальянцам удастся создать эффект импровизации, он записывает понравившиеся ему остроты, схемы спектаклей и, наконец, решает попробовать составить итальянцам конкуренцию на их поле, сочиняя схемы первых импровизированных спектаклей для своей труппы: «Влюбленный доктор», «Три доктора-соперника», «Школьный учитель», «Летающий доктор», «Ревность Гро-Рене», «Гро-Рене — ученик» и т. д. Мольера тоже использует принцип маски (Доктор, Гро-Рене). Французская провинциальная публика была покорена: мольеровские комедии оказались ближе французскому зрителю, чем итальянские.

В 1658 г. труппа Мольера вернулась в Париж. Она сыграла перед королем Людовиком XIV и его двором трагедию Корнеля «Никомед». Мольер, желая исправить неудачу «Никомеда» после него показал свою комедию «Влюбленный доктор» в духе итальянской комедии масок. Успех был огромным. Король оставил труппу в Париже, отдал ей театр Пти-Бурбон, выделил Мольеру ежегодный пенсион.

«Смешные жеманницы». Первый сезон труппа играла репертуар, подготовленный в провинции (кстати, опять трагедии, да еще и на смену с вечными конкурентами — итальянцами, игравшими на той же сцене). Первой пьесой для нового театра стала одноактная комедия «Смешные жеманницы» («*Les Précieuses ridicules*», 1659). В ней осмеиваются провинциалки Мадлон и Като, которые увлеклись прециозной культурой, мечтают об аристократической жизни. Они отвергли своих женихов Лагранжа и Дюкруази, не принадлежащих к аристократии и не владеющих тонкостями прециозности. Като говорит об этом: «Пристало ли нам принимать людей, которые в хорошем тоне ровно ничего не смыслят?.. Явиться на любовное свидание в чулках и панталонах одного цвета, без парика, в шляпе без перьев, в кафтане без лент!» Отвергнутые женихи решают отомстить девушкам и посылают к ним своих слуг, Маскариля и Жодле, переодетых в аристократов. Слуги говорят очень вычурно (что так нравится девушкам) и вообще прекрасно справляются со своими ролями. Особенно блистает Маскариль, выдающий себя за маркиза. Образ Маскариля — насмешка над так называемыми острословами (*bel esprit*) — молодыми аристократами, посещавшими салоны и блиставшими там изысканностью слов и манер. Образец речи Маскариля: «Опасаясь похищения моего сердца, посягательства на мою независимость. Я вижу, что эти глазки — отъявленные разбойники, они не уважают ничьей свободы и с мужскими сердцами обходятся бесчеловечно» (явл. 10; пер. Н. Яковлевой). Маскариль сочиняет истории в духе Хлестакова: «Да что там говорить: я еще в кровати, а у меня уже собралось человек пять острословов»; «На мадригалы у меня особый дар. В настоящее время я перелагаю в мадригалы всю римскую историю»; «Печатать свои произведения — это ниже моего достоинства, но я делаю это для книгопродавцев: ведь они прямо осаждают меня, надобно же дать им заработать» (явл. 10). Вместе с тем Маскариль нередко вставляет просторечные выражения, хвалится лентами, шириной наколенников, предлагает понохать перчатки и парик — вполне реализуя замечание Мольера, высказанное в предисловии к комедии: «...Наипохвальнейшие поступки подвергаются опасности подражания со стороны неумелых обезьян, которые вызывают смех...» Девушки увлечены мнимыми аристократами, но тут открывается правда: появившиеся хозяева велют сорвать с Маскариля и Жодле не принадлежащие им костюмы и смеются над девушками, которые приняли слуг за аристократов.

Роль Маскариля исполнил на премьере комедии (18.11.1659, театр Пти-Бурбон, Париж) и с огромным успехом играл ее впоследствии сам Мольер. Сохранилось описание Маскариля в мольеровском исполнении, принадлежащее м-ль Дежарден, которая присутствовала на премье-

ре: «...Его парик был настолько велик, что подметал пол каждый раз, как он делал поклон, а шляпа его была настолько мала, что было легко узнать, что маркиз носит ее чаще в руках, чем на голове. Его воротник мог смело сойти за пенюар, а шаровары, казалось, были сделаны для того только, чтобы в них могли спрятаться дети, играющие в палочку-воровочку. (...) Целый факел из кисточек выглядывал из его кармана, как из рога изобилия, а его башмаки были так покрыты лентами, что я не в состоянии сказать вам, были ли они сделаны из юфти, из английской коровы или из сафьяна. Я хорошо знаю только то, что они имели с полфута вышины и что мне было очень трудно узнать, каким образом такие высокие и деликатные каблуки могли носить тело маркиза, его ленты, его шаровары и его пудру».

Комедия имела огромный успех. Если премьера «Смешных жеманниц», шедших в один вечер с трагедией Корнеля «Цинна» (18.11.1659, театр Пти-Бурбон, Париж), принесла 533 ливра дохода, то второй спектакль (когда весть о новой комедии облетела Париж) дал 1400 ливров дохода. Слово «прециозный», которое раньше произносилось с почтением, после комедии Мольера стало вызывать общий смех, приобрело новое значение: «жеманный».

Первый отклик на «Смешных жеманниц» — пьеса теоретика прециозности Сомеза «Истинные жеманницы», в которой использован сюжет комедии мольера в полемических целях. Намек на эту пьесу есть в мольеровском «Версальском экспромте»: «Пусть они вешают всех собак на мои пьесы — я ничего не имею против. Пусть они донашивают их после нас, пусть перелицовывают их, как платье, и приспособливают к своему театру, пусть извлекают из них для себя некоторую пользу и присваивают частицу моего успеха — пусть!»

Враги решили отомстить драматургу: труппу выдворили из Пти-Бурбона, а здание театра снесли с такой поспешностью, что в нем погибли декорации, костюмы. Актеры оказались на улице. Но они не покинули Мольера, хотя их приглашали в другие театры. Король выделил труппе новое помещение — зал во дворце Пале-Рояль. В этом здании Мольер будет работать до конца своей жизни.

«Смешные жеманницы» поставили имя Мольера в ряд самых влиятельных писателей эпохи, что позже было отмечено Вольтером в «Веке Людовика XIV».

Идея «высокой комедии». Несмотря на успех «Смешных жеманниц», труппа Мольера по-прежнему часто играет трагедии, хотя по-прежнему без особого успеха. После ряда провалов Мольер приходит к замечательно смелой мысли. Трагедия привлекает возможностью поднять большие общественные, моральные проблемы, но она не приносит успеха, не близка зрителям Пале-Рояля. Комедия привлекает самого широкого зрителя, но

в ней нет большого содержания. Значит, необходимо перенести моральную проблематику из трагедии с ее условными античными персонажами в комедию, изображающую современную жизнь обычных людей.

«Школа мужей». «Школа жен». Впервые эта идея была осуществлена в комедии «Школа мужей» («L'École des maris», 1661), за которой последовала еще более яркая комедия «Школа жен» («L'École des femmes», 1662). В них поставлена проблема воспитания. Для ее раскрытия Мольер соединяет сюжеты французского фарса и итальянской комедии масок: он изображает опекунов, которые воспитывают оставшихся без родителей девушек с тем, чтобы впоследствии жениться на них. В «Школе мужей» противопоставлены Арист, воспитывающий девушку Леонору на свободе, и его брат Сганарель, который держит свою воспитанницу Изабеллу взаперти, не позволяет ей никаких развлечений, преследует ее своей ревностью и подозрительностью. Несмотря на то что Арист на двадцать лет старше брата, Леонора проникается к нему уважением и любовью, становится его женой. Изабелла же одурачивает своего злого опекуна Сганареля и выходит замуж за юного Валера, которого она полюбила, несмотря ни на какие запреты. Сганарелю остается лишь проклинать всех женщин: «Весь этот пол рожден, чтоб мучить нас до гроба. / На веки вечные я рад его проклясть. / Чтоб провалился он — и черту прямо в пасть!» (акт III, явл. 10).

Так соединяется повествование о семейных проблемах, свойственное фарсу, и рассказ о любви, на пути которой стоят препятствия (типичный сюжет итальянских комедий) в единое целое, где за комической формой возникает серьезное содержание: анализ проблем воспитания и нравственности. Мольер выступает как сторонник свободного, разумного воспитания и нравственности, основанной на естественной привязанности. Мольер рассматривает изложенную им историю как «урок», «школу» воспитания зрителей (что отражено в заглавии).

В «Школе мужей» драматург только опробовал новые пути. Успех пьесы показал, что избранное направление верно. В «Школе жен» Мольер приходит к созданию нового жанра — «высокой комедии», которая, по словам А. С. Пушкина, «близко подходит к трагедии». В «Школе жен» эта близость была связана в основном с формой (в комедии 5 актов, написанных стихами), и лишь серьезная проблематика указывает на сближение с трагедией и по содержанию. Взяв сюжет «Школы мужей», Мольер его упростил, оставив только историю Сганареля. Положительная программа, выраженная в истории Ариста, ясна и так, она возникает в умах зрителей, наблюдающих комедию жизни.

В «Школе жен» богатый Арнольф хочет жениться на своей воспитаннице Агнесе вопреки ее воле. Беря себе в воспитанницы бедную де-

вушку, Арнольф рассчитывал, что она будет во всем ему послушна. Арнольф, как и Сганарель, держит Агнесу взаперти, ничего ей не позволяет, ничему не учит. Он мечтает, чтобы она была «d'une ignorance extrême» — полной невеждой: «Жену не многому мне надо обучить: / Всегда любить меня, молиться, прясть и шить» (акт I, явл. 1). При первом появлении на сцене Агнеса именно такова: жалуется на блох, мешающих спать, говорит о ночных рубашках и колпаках, которые она сшила для Арнольфа. Наивность отмечает в ней и Орас, сын давнего друга Арнольфа, который, не догадываясь о том, что Агнеса — его воспитанница, признается Арнольфу в любви к девушке и ругает ее опекуна, прячущего ее от света.

Во II действии Агнеса простодушно признается опекуну в том, что случайно познакомилась с молодым человеком, отвечая с балкона на его поклонны целый день, чтобы не показаться менее вежливой, чем он. На другой день какая-то старушка рассказала о том, что накануне Агнеса ранила молодого человека в сердце. «Ума не приложу, — старушке я сказала, — / Уж не с балкона ль что тяжелое упало?» (акт II, явл. 6). Так и не поняв, что произошло, но всегда готовая откликнуться на горе («Цыпленок ли умрет — и то не скрою слез»), Агнеса принимает юношу, который сразу излечивается, твердит ей слова любви, целует руки — все это Агнеса наивно доверяет Арнольфу, с трудом скрывающему ревность и злость. Тот нравоучительно объясняет Агнесе, что нельзя принимать нежности и сладкие слова от мужчины до брака: «Одним замужеством снимается вина» (акт II, явл. 6), и попадает в неожиданную ловушку. Агнеса с радостью соглашается на брак, Арнольф готов к нему немедленно, Агнеса — тоже. И вдруг Арнольф выясняет, что она имеет в виду брак не с ним, а с молодым кавалером. Разгневанный опекун требует, чтобы Агнеса прогнала юношу, и обещает тайно проследить, как она это сделает.

Начало III действия посвящено непосредственному показу «школы» Арнольфа. Агнеса зачитывает вслух по требованию воспитателя данные им «Правила супружества, или Обязанности замужней женщины вместе с ее каждодневными упражнениями» неизвестного автора, с которым Арнольф полностью согласен: муж берет жену лишь для себя (1-е), жена должна одеваться лишь в соответствии с желанием мужа (2-е), не краситься и не строить глазки (3-е), избегать нравиться другим (4-е), не устраивать у себя приемы (5-е), не брать подарков от мужчин (6-е), не писать писем (7-е), не ездить в собрания (8-е), не играть в карты (9-е), не ездить за город на прогулки: «Всегда расплачивался муж, / Когда жена гуляла много» (акт III, явл. 2). На 11-м правиле Арнольф прерывает чтение Агнесы, оставляя ей возможность изучить другие правила самостоятельно. Мольер так строит роль Агнесы, что в III действии она, кроме чтения этих правил, не произносит ни слова. Но именно в эти минуты происходит ее

преображение. Только что она прогнала Ораса и бросила вдогонку камень, что с удовлетворением наблюдал из укрытия Арнольф. Но пришедший к нему посоветоваться Орас, все еще не знающий, что Арнольф и есть тот злой опекун, который ограничивает свободу Агнесы, читает ему письмо девушки, брошенное вместе с камнем: «Я начинаю понимать, что меня до сих пор держали в неведении, и боюсь сделать что-нибудь недолжное или сказать больше, чем следует», — пишет Агнеса Орасу. Она ни разу не произносит слово «любовь», но, несомненно, испытывает это чувство: «По правде говоря, я не знаю, что Вы со мной сделали, но чувствую, что для меня нож острый — по наущению других сделать что-нибудь Вам неприятное, что мне стоило бы величайшего труда расстаться с Вами и что я была бы счастлива принадлежать Вам» (акт III, явл. 4). А «любовь — учитель чудный, / Чем не был никогда, с любовью стать нетрудно; / И стоит выслушать ее немой урок — / Переменяешь нрав, и в самый краткий срок. / (...) Она в ленивого живой огонь вселяет / И остроумием невинность наделяет», — уверяет Орас Арнольфа, формулируя единственное правило «школы любви» (акт III, явл. 4).

В IV действии Агнеса совсем не появляется. Но чем скромнее ее роль на сцене, тем активнее ее действия: опрометчивый Орас рассказывает Арнольфу, что Агнеса уже помогала ему пробраться к ней в комнату, где, прячась в шкафу от разгневанного опекуна, он слышал сцену ревности. Агнеса просила своего возлюбленного прийти ночью и договорилась с ним об условных знаках. Арнольф вне себя от ревности и злости, а советы его друга Кризальда не придавать проблеме неверности жены слишком большого значения только распалют его.

Появление Агнесы в V действии подтверждает, что любовь сделала ее другой. Бежав с Орасом, который все так же по неведению попросил Арнольфа укрыть на некоторое время беглянку, Агнеса попадает прямо в руки своего опекуна. Агнеса смело признается в любви к Орасу: «Моя ль вина, что с ним сильнее сердце бьется?» (акт V, явл. 4). У Арнольфа была такая же возможность внушать любовь, но он не вызвал ответного чувства, как Орас: «Да, в этом сведущ он, как видно, больше вас. / Внушить любовь ему труда не составляло», — говорит Агнеса опекуну, который может только осыпать бранью поумневшую воспитанницу:» Ах, дрянь! Каков ответ! Как рассуждать-то стала!» (акт V, явл. 4). Арнольф не в состоянии сломить ее убежденности и принимает решение отправить Агнесу в монастырь. То, что может сделать Агнеса как определенный характер, исчерпано. Остальное возложено на игру случая. Появившийся отец Ораса Оронт требует от сына женитьбы на дочери своего друга Энрика. Арнольф, которого Орас все так же по ошибке просит за него заступиться перед отцом, настаивает на этом браке, который, как ему кажется,

освобождает Агнесу от домогательств Ораса. Только тут молодой человек узнает, что Арнольф и злобный опекун Агнесы г-н де ла Суш — одно лицо. Но развязка в комедии счастливая для влюбленных: оказывается, что Агнеса и есть та девушка, которую сватают Орасу. Она рождена в тайном браке Энриком и сестрой Кризальда Анжеликой. Энрик должен был некоторое время скрываться на чужбине, Агнеса была отдана на воспитание в деревню, где кормилица уступила ее Арнолфу. Все рады, кроме Арнольфа, который в возмущении, не в силах сказать ни слова, уходит.

Прославляя свободное, гуманное воспитание, право человека на брак по любви, оправдывая поступки людей, продиктованные естественными чувствами, Мольер выступал против морали своего времени, согласно которой Агнеса должна была выйти за своего воспитателя Арнольфа, каким бы он ни был, поэтому драматург, вставший на сторону естественного чувства Агнесы, многими упрекался в безнравственности, что нередко бывает с писателями, опережающими свою эпоху. В образе Агнесы он предвосхищал просветителей, рисовавших «естественного человека», не испорченного цивилизацией. Но для Мольера «естественный человек» еще составляет предмет для смеха, хотя и не злого. Только одно приветствует драматург в «естественном человеке» — его природные склонности, натуральные чувства, которыми он руководствуется в своих поступках.

Две «Школы» Мольера заложили фундамент жанровой разновидности «комедии-школы», снискавшей популярность в драматургии последующих двух веков как замечательное средство морального воспитания без излишней нравоучительности. Но мораль Мольера шла вразрез с современной ему феодальной моралью, нарушение которой ему не могли простить ни аристократы, ни церковники, ни богатые буржуа. С их точки зрения, Агнеса должна была выйти замуж за своего воспитателя, каков бы он ни был. Но она обманула его, а Мольер целиком на ее стороне — значит, он безнравственный писатель. Кроме того, критики были возмущены, что комедия вторгается в область, которая принадлежала трагедии. «Школу жен» стали упрекать в нарушении правил искусства. Но несмотря на злобствование многочисленных врагов, комедия шла в Пале-Рояле с огромным успехом.

«Критика «Школы жен». Мольер решил ответить своим противникам необычным способом. Он написал маленькую пьесу «Критика “Школы жен”» (*«La Critique de l'École des femmes»*, 1663). В аристократическом салоне идет обсуждение комедии Мольера «Школа жен». Климена, очень похожая на героиню комедии «Смешные жеманницы», маркиз, поэт Лизидас нападают на «Школу жен». Но у пьесы есть и защитники. Это Дорант и Урания, люди свободомыслящие, благоразумные, хорошо понимающие искусство. Они высказывают мысли, важные для драматурга.

Художественность нужно связывать не с соблюдением правил, а с верно-стью действительности. Драматург, работающий для городского театра, а не для аристократических кружков, должен ориентироваться на оценку партера (в партере в те времена находились горожане, в основном буржуа, в то время как аристократы занимали ложи балконов). Хотя противники Мольера попробовали сразаться с ним его же оружием и написали несколько пьес, подобных «Критике «Школы жен», победа осталась на стороне Мольера.

Зрелое творчество Мольера. На 1664–1670 гг. приходится высший расцвет творчества великого драматурга. Именно в эти годы он создает свои лучшие комедии: «Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Скупой», «Мещанин во дворянстве».

«Тартюф». У самой великой комедии Мольера «Тартюф, или Обманщик» (*Tartuffe ou L'imposteur*, 1664–1669) была самая трудная судьба. Впервые она была поставлена в 1664 г. во время грандиозного праздника, устроенного королем в честь своей жены и своей матери. Мольер написал сатирическую пьесу, в которой разоблачал «Общество святых даров» — тайное религиозное заведение, стремившееся подчинить своей власти все сферы жизни в стране. Королю комедия понравилась, так как он опасался усиления власти церковников. Но королева-мать Анна Австрийская была глубоко возмущена сатирой: ведь она была негласной покровительницей «Общества Святых Даров». Церковники требовали, чтобы Мольера подвергли жестокой пытке и сожжению на костре за оскорбление церкви. Комедия была запрещена. Но Мольер продолжал над ней работать, к первоначальному варианту он добавляет два новых действия, совершенствует характеристику персонажей, от критики достаточно конкретных явлений переходит к более обобщенной проблематике. «Тартюф» приобретает черты «высокой комедии».

В 1666 г. умерла Анна Австрийская, Мольер воспользовался этим и в 1667 г. представил на сцене Пале-Рояля второй вариант «Тартюфа». Он переименовал героя в Панюльфа, комедию назвал «Обманщик», особенно резкие сатирические места выбросил или смягчил. Комедия прошла с большим успехом, но снова была запрещена после первого же представления. Драматург не сдавался. Наконец, в 1669 г. он поставил третий вариант «Тартюфа». На этот раз Мольер усилил сатирическое звучание пьесы, довел ее художественную форму до совершенства. Именно этот, третий вариант «Тартюфа» был опубликован, его читают и исполняют на сцене уже более трехсот лет.

Основное внимание Мольер сосредоточил на создании характера Тартюфа и разоблачении его гнусной деятельности. Тартюф (его имя, придуманное Мольером, происходит от слова «обман») — страшный

лицемер. Он прикрывается религией, изображает из себя святого, а сам ни во что не верит, тайно обдeldывает свои делишки. Лицемерие для Тартюфа вовсе не доминирующая черта характера, оно и есть сам характер. Этот характер Тартюфа по ходу пьесы не меняется. Но он раскрывается постепенно. Создавая роль Тартюфа, Мольер был необычайно лаконичен. Из 1962 строк комедии Тартюфу принадлежат 272 полных и 19 неполных строк (менее 15% текста). Для сравнения: роль Гамлета в пять раз объемнее. И в самой комедии Мольера роль Тартюфа почти на 100 строк меньше роли Оргона. Неожиданным оказывается распределение текста по действиям: полностью отсутствуя на сцене в I и II актах, Тартюф доминирует только в III акте (166 полных и 13 неполных строк), его роль заметно сокращается в IV акте (89 полных и 5 неполных строк) и почти исчезает в V акте (17 полных и 1 неполная строка). Однако образ Тартюфа при этом не теряет своей мощи. Он раскрывается через идеи персонажа, его поступки, восприятие других персонажей, изображение катастрофических последствий лицемерия.

Композиция комедии очень своеобразна и неожиданна: главный герой Тартюф появляется только в третьем действии. Два первых действия — это спор о Тартюфе. Глава семейства, в которое втерся Тартюф, Оргон и его мать госпожа Пернель считают Тартюфа святым человеком, их доверие к лицемеру безгранично. Религиозный энтузиазм, который в них вызвал Тартюф, делает их слепыми и смешными. На другом полюсе — сын Оргона Дамис, дочь Мариана со своим возлюбленным Валером, жена Эльмира, другие герои. Среди всех этих персонажей, ненавидящих Тартюфа, особенно выделяется служанка Дорина. У Мольера во многих комедиях люди из народа умнее, находчивее, энергичнее, талантливее своих господ. Для Оргона Тартюф — верх всяких совершенств, для Дорины это «нищий, что сюда явился худ и бос», а теперь «мнит себя владыкой».

Третье и четвертое действия построены очень сходно: наконец появившийся Тартюф дважды попадаетеся в «мышеловку», его сущность становится очевидной. Этот святоша решил соблазнить жену Оргона Эльмиру и действует совершенно беззастенчиво. В первый раз его откровенные признания Эльмире слышит сын Оргона Дамис. Но его разоблачениям Оргон не верит, он не только не выгоняет Тартюфа, но, напротив, дарит ему свой дом. Потребовалось повторить всю эту сцену специально для Оргона, чтобы он прозрел. Эта сцена четвертого действия, в которой Тартюф опять требует от Эльмиры любви, а под столом сидит и все слышит Оргон, — одна из самых знаменитых сцен во всем творчестве Мольера.

Теперь Оргон понял истину. Но неожиданно ему возражает госпожа Пернель, которая не может поверить в преступность Тартюфа. Как

ни гневается на нее Оргон, ее ничто не может убедить, пока Тартюф не изгоняет всю семью из принадлежащего теперь ему дома и не приводит офицера, чтобы арестовать Оргона как изменника королю (Оргон доверил Тартюфу секретные документы участников Фронды). Так Мольер подчеркивает особую опасность лицемерия: трудно поверить в низость и безнравственность лицемера, пока непосредственно не столкнешься с его преступной деятельностью, не увидишь его лица без благочестивой маски.

Пятое действие, в котором Тартюф, сбросив маску, угрожает Оргону и его семье самыми большими бедами, приобретает трагические черты, комедия перерастает в трагикомедию. Основа трагикомического в «Тартюфе» — прозрение Оргона. До тех пор пока он слепо верил Тартюфу, он вызывал только смех и осуждение. Мог ли вызывать иные чувства человек, который решил отдать свою дочь в жены Тартюфу, хотя знал, что она любит Валера? Но вот наконец Оргон понял свою ошибку, раскаялся в ней. И теперь он начинает вызывать жалость и сострадание как человек, ставший жертвой негодяя. Драматичность ситуации усиливается тем, что вместе с Оргоном на улице оказалась вся семья. И особенно драматично то, что спасения ждать неоткуда: никто из героев произведения не может побороть Тартюфа.

Но Мольер, повинаясь законам жанра, заканчивает комедию счастливой развязкой: оказывается, офицер, которого привел Тартюф, чтобы арестовать Оргона, имеет королевский приказ арестовать самого Тартюфа. Король давно следил за этим мошенником, и, как только деятельность Тартюфа стала опасной, был немедленно послан указ о его аресте. Однако завершение «Тартюфа» представляет собой мнимо счастливую развязку. Тартюф — не конкретный человек, а обобщенный образ, литературный тип, за ним стоят тысячи лицемеров. Король же, напротив, не тип, а единственный человек в государстве. Невозможно представить, чтобы он мог знать обо всех Тартюфах. Таким образом, трагикомический оттенок произведения не снимается его благополучной концовкой.

В течение столетий «Тартюф» оставался самой популярной комедией Мольера. Высокую оценку этому произведению давали Гюго, Бальзак, Пушкин. В. Г. Белинский писал: «Человек, который мог страшно поразить, перед лицом лицемерного общества, ядовитую гидру ханжества, — великий человек! Творец “Тартюфа” не может быть забыт!». Имя Тартюфа стало нарицательным для обозначения лицемера.

«Дон Жуан». Запрещение «Тартюфа» в 1664 г. принесло труппе Мольера значительный ущерб: спектакль должен был стать главной премьерой года. Драматург срочно пишет новую комедию — «Дон Жуан, или Каменный пир» («Dom Juan ou Le festin de pierre»). Законченная в 1664 г.,

она была поставлена в начале следующего года. Если вспомнить, что «Тартюф» 1664 г. — еще не тот великий «Тартюф», а трехактная пьеса, которую предстояло улучшать и шлифовать, то станет ясно, почему «Дон Жуан», появившийся позднее начального варианта «Тартюфа», считается первой великой комедией Мольера.

Сюжет взят из пьесы испанского писателя XVII в. Тирсо де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630), где впервые появился Дон Хуан (по-французски — Дон Жуан). Так что мы знаем этот мировой литературный тип под именем, данным герою Мольером. Французский драматург значительно упрощает сюжет пьесы Тирсо де Молины. Основное внимание он уделяет столкновению между Дон Жуаном и его слугой Сганарелем.

Имя Дон Жуана стало нарицательным для обозначения развратника, соблазняющего множество женщин и потом их бросающего. Это свойство Дон Жуана в комедии Мольера вытекает из его принадлежности к аристократии, которой все позволено и которая ни за что не хочет чувствовать своей ответственности.

Дон Жуан — эгоист, но он не считает это дурным, потому что эгоизм полностью согласуется с привилегированным положением аристократа в обществе. Портрет аристократа дополняется безбожием, полным презрением к религии.

Аристократическому вольномыслию Дон Жуана противопоставляется буржуазное благочестие Сганареля. На чьей же стороне Мольера? Ни на чьей. Если вольномыслие Дон Жуана вызывает симпатию, то это чувство исчезает, когда Дон Жуан прибегает к лицемерию наподобие Тартюфа. Его противник Сганарель, защищающий мораль и религию, труслив, лицемерен, больше всего на свете любит деньги.

Поэтому в финале пьесы, которая тоже перерастает из комедии в трагикомедию, обоих героев ждет наказание, соразмерное их характерам: Дон Жуан проваливается в ад, увлекаемый туда статуей убитого им Командора, а Сганарель думает о том, что хозяин, проваливаясь в ад, не расплатился с ним. «Мое жалованье, мое жалованье, мое жалованье!» — этими горестными криками Сганареля заканчивается комедия.

Церковники сразу поняли, что Мольер не случайно поручил в пьесе защищать религию такому ничтожеству, как Сганарель. Комедия прошла 15 раз и была запрещена. Издана она была после смерти драматурга, а снова поставлена во Франции лишь в 1841 г.

«Мизантроп». В комедии «Мизантроп» («Le Misanthrope», 1666) Мольер решил исследовать еще один порок — человеконенавистничество. Однако он не делает героя комедии мизантропичного Альцеста отрицательным персонажем.

Альцест (Альцест, Alceste), «молодой человек, влюбленный в Селимену», как он охарактеризован в списке действующих лиц комедии. Его имя — типичное для литературы XVII в. искусственное образование, перекликающееся с греческим именем Алкеста (Алкестида, жена Адмета, отдавшая свою жизнь ради его спасения от гибели), греческими словами «алке» — «мужество, храбрость, отвага, сила, могущество, битва», «алкезис» — «сильный, могучий». Но действие разворачивается в Париже, в тексте упоминается суд для рассмотрения дел об оскорблении знати и военных чинов (учрежден в 1651 г.), «Школа мужей» Мольера (1661), есть намек на интриги в связи с «Тартюфом» и другие детали, показывающие, что Альцест — современник и соотечественник Мольера. В то же время этот образ призван воплотить добродетельность, честность, принципиальность, но доведенную до крайности и становящуюся пороком, который мешает человеку установить связи с обществом и делает его обладателя человеконенавистником.

Мольер выводит Альцеста на сцену сразу же после поднятия занавеса, безо всякой подготовки. Он уже взвинчен: «Оставьте вы меня, пожалуйста, в покое!» (акт I, явл. 1; пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник), — говорит он разумному Филинту и добавляет: «Я с вами до сих пор действительно был дружен, / Но, знайте, больше мне подобный друг не нужен» (акт I, явл. 1). Причина разрыва в том, что Альцест был свидетелем слишком горячего приема Филинтом человека, которого тот едва знал, как потом признался. Филинт пытается отшутиться («... Хотя вина тяжка, / Позвольте мне не вешаться пока»), что вызывает отповедь Альцеста, совершенно не принимающего, да и не понимающего юмора: «Как вы не вовремя становитесь шутливы!» (акт I, явл. 1). Позиция Филинта: «Вращаясь в обществе, мы данники приличий, / Которых требуют и нравы и обычай». Ответ Альцеста: «Нет! Мы должны карать безжалостной рукой / Всю гнусность светской лжи и пустоты такой. / Должны мы быть людьми...» (Акт I, явл. 1). Позиция Филинта: «Но есть же случаи, когда правдивость эта / Явилась бы смешной иль вредною для света. / Порою — да простит суровость ваша мне! — / Должны мы прятать то, что в сердца глубине». Мнение Альцеста: «Везде — предательство, измена, плутни, лстивость, / Повсюду гнусная царит несправедливость; / Я в бешенстве, нет сил мне справиться с собой, / И вызвать я б хотел весь род людской на бой!» (акт I, явл. 1). В качестве примера Альцест приводит некоего лицемера, с которым у него тяжба. Филинт согласен с уничтожающей характеристикой этого человека и именно поэтому предлагает Альцесту заняться не его критикой, а существом дела. Но Альцест в ожидании решения суда ничего не хочет предпринимать, он с радостью бы проиграл дело, лишь бы найти подтверждение «низости и злобы у людей». Но почему же, так низко ценя

род людской, он терпит недостатки легкомысленной Селимены, неужели он их не замечает, спрашивает Филинт друга. Альцест отвечает: «О нет! Моя любовь не знает ослепления. / Все недостатки в ней мне ясны без сомнения. (...) Огонь моей любви — в то верю я глубоко — / Очистит душу ей от накипи порока» (акт I, явл. 1). Альцест явился сюда, в дом Селимены, чтобы объясниться с ней. Появляется Оронт, поклонник Селимены. Он просит Альцеста стать другом, неумеренно превознося его достоинства. На это Альцест произносит замечательные слова о дружбе: «Ведь дружба — таинство, и тайна ей милей; / Так легкомысленно играть не должно ей. / Союз по выбору — вот дружбы выражение; Сперва — познание, потом уже — сближение» (акт I, явл. 2). Оронт согласен подождать с дружбой и просит у Альцеста совета, может ли он представить публике свой последний сонет. Альцест предупреждает о том, что слишком искренен как критик, но это не останавливает Оронта: ему нужна истина. Его сонет «Надежда» слушает Филинт: «Изящнее стиха нигде я не слышал» — и Альцест: «Он годен лишь на то, чтоб выбросить его! / (...)Игра пустая слов, рисовка или мода. / Да разве, боже мой, так говорит природа?» (акт I, явл. 2) — и дважды читает стихи народной песни, где о любви говорится просто, без прикрас. Оронт обижен, спор едва не приводит к дуэли, и только вмешательство Филинта разряжает обстановку. Благоразумный Филинт сетует: «Вы нажили врага! Ну что ж, вперед наука. / А стоило б слегка вам похвалить сонет...», ответ Альцеста: «Ни слова больше» (акт I, явл. 3).

II действие, как и I, начинается без всякой подготовки бурным объяснением Альцеста с Селименой: «Хотите, чтобы вам всю правду я сказал? / Сударыня, ваш нрав мне душу истерзал, / Вы мучите меня подобным обращением. / Нам надо разойтись — я вижу с огорчением» (акт II, явл. 1). Альцест упрекает возлюбленную в ветренности. Селимена парирует: не палкой же гнать поклонников. Альцест: «Не палка здесь нужна — совсем иные средства: / Поменьше мягкости, любезности, кокетства (...) / Меж тем вам нравятся ухаживанья эти!» — и дальше Мольер вкладывает в уста Альцеста слова, которые ряд исследователей рассматривает как воплощение его личных переживаний, обращенных к жене Арманде Бежар, игравшей роль Селимены: «Как надо вас любить, чтоб не расстаться с вами! / О! Если б сердце мне из ваших вырвать рук, / Избавить бы его от нестерпимых мук, / Я б небеса за то благодарил умильно. (...) / Я за мои грехи люблю вас. (...) / Непостижима страсть безумная моя! / Никто, сударыня, так не любил, как я» (акт II, явл. 1).

Селимена принимает гостей, с которыми перебирает множество знакомых. Ее злословье блистательно. Альцест обвиняет гостей в том, что они поощряют это злословье, в то время как при встрече с осмеянными ими

людьми бросаются им в объятья и уверяют в дружбе. Тогда Селимена дает жесткую характеристику и Альцесту: «Противоречие — его особый дар. / Ужасно для него общественное мнение, / И соглашаться с ним — прямое преступление. / Он опозоренным себя навеки б счел, / Когда бы против всех отважно не пошел!» (акт II, явл. 5). Пришедший жандарм имеет приказ препроводить Альцеста в управление: критика сонета возымела действие в такой неожиданной форме. Но Альцест отвергает все советы смягчить свое суждение: «Пока меня король сам не заставил, / Чтоб я подобные стихи хвалил и славил, / Я буду утверждать, что плох его сонет / И петли за него достоин сам поэт!» (акт II, явл. 7).

III действие отдало обрисовке светских нравов: маркизы Клитандр и Акаст, добивающиеся благосклонности Селимены, готовы уступить друг другу, если она кого-то из них предпочтет; Селимена, язвительно характеризующая свою подругу Арсиною, изображает бурную радость по поводу ее приезда, каждая сообщает другой все гадости, которые о них говорят в свете, прибавляя под этой ширмой яду и от себя. Альцест появляется только в финале. Он слышит от Арсины похвалы его уму и другим качествам, которые «заметить должен двор», чему она может способствовать через свои связи. Но этот путь Альцест отвергает: «Не создан я судьбой для жизни при дворе, / К дипломатической не склонен я игре, — / Я родился с душой мятежной, непокорной, / И мне не преуспеть средь челяди придворной. / Дар у меня один: я искренен и смел, / И никогда б людьми играть я не сумел»; человек, не умеющий скрывать свои мысли и чувства, должен оставить намерение занять какое-то место в свете, «Зато, лишившись надежды возвышенья, / Не надо нам терпеть отказов, униженья. / Не надо никогда играть нам дураков, / Не надо восхвалять посредственных стишков, / Не надо выносить от милых дам капризов / И остроумие терпеть пустых маркизов!» (акт III, явл. 7). Тогда Арсиною переходит к Селимене и уверяет, что имеет точные доказательства ее неверности Альцесту. Тот, осудив Арсиною за навет на подругу, тем не менее хочет познакомиться с этими доказательствами: «Я б одного хотел: пускай прольется свет. / Узнать всю истину — других желаний нет» (акт III, явл. 7).

В IV действии из рассказа Филанта восстанавливается сцена в управлении, где судьи пытались заставить Альцеста изменить мнение о сонете Оронта. Тот упорно стоял на своем: «Он честный дворянин, сомненья в этом нет, / Он смел, достоин, добр, но он плохой поэт; (...) / Простить ему стихи я б только мог, поверьте, / Когда б он их писал под страхом лютой смерти» (акт IV, явл. 1). Примирение было достигнуто, только когда Альцест согласился произнести фразу в предположительном плане: «Мне, сударь, очень жаль, что я сужу так строго, / И я из дружбы к вам хотел бы от души / Сказать вам, что стихи бесспорно хороши!» (акт IV, явл. 1). Ку-

зина Селимены Элианта, которой Филинт рассказывает эту историю, дает Альцесту высокую оценку за его искренность и признается собеседнику в том, что равнодушна к Альцесту. Филинт, в свою очередь, признается в любви к Элианте. Мольер, таким образом, за год до премьеры «Андромахи» Расина выстраивает любовную цепочку, подобную расиновой, где герои наделяются безответной любовью, каждый любит того, кто любит другого. В «Мизантропе» Филинт любит Элианту, которая любит Альцеста, который любит Селимену, которая никого не любит. У Расина такая любовь приводит к трагедии.

У Мольера Элианта готова поощрять любовь Альцеста к Селимене, надеясь, что Альцест сам заметит ее чувства; Филинт точно так же готов ждать благосклонности Элианты, когда та будет свободна от чувств к Альцесту; Селимену отсутствие любви не тяготит. Недолго будут переживать, не достигнув желаемого, влюбившаяся в Альцеста Арсиноя и влюбившиеся в Селимену Акаст, Клитандр, Оронт, чьими неглубокими чувствами осложнена любовная цепочка в «Мизантропе», никак не реагирует на перипетии любви Элианта. И только напряженность чувства Альцеста делает его положение близким к трагическому. Он не склонен доверять слухам. Но Арсиноя дает ему письмо Селимены к Оронту, полное нежных чувств. Убедившись в неверности Селимены, Альцест бросается к Элианте с предложением руки и сердца, не скрывая, что им движет ревность и желание отомстить Селимене. Появление Селимены все меняет: она уверяет, что писала это письмо подруге. Критический ум Альцеста подсказывает ему, что это лишь уловка, но он склонен поверить, потому что влюблен: «Я ваш, и проследить хочу я до конца, / Как вы обманете влюбленного слепца» (акт IV, явл. 3). Такое раздвоение героя, когда одно существо в нем критически наблюдает за другим, — один из примеров, позволяющих прийти к выводу: в «Мизантропе» Мольер опережает Расина в утверждении принципа психологизма во французской литературе.

В V действии напряженность конфликта Альцеста с обществом достигает наивысшего развития. Альцест проиграл дело в суде, хотя его противник был неправ и использовал самые низкие способы для достижения цели — и все это знали. Альцест хочет покинуть общество и ждет только, что ему скажет Селимена: «Я должен, должен знать — любим я или нет, / И жизнь дальнейшую решит ее ответ» (акт V, явл. 1). Но случайно Альцест слышит такой вопрос, заданный Селимене Оронтом. Та в растерянности, она не хочет потерять никого из увлеченных ею молодых людей. Появление Акаста и Клитандра с письмами Селимены, в которых она злословит обо всех своих поклонниках, в том числе и об Альцесте, приводит к скандалу. Все покидают Селимену, кроме Альцеста: он не находит в себе сил возненавидеть любимую и поясняет это Элианте и Фи-

линту стихами, так похожими на будущие тирады расиновских трагических героев: «Вы видите, я раб своей несчастной страсти: / У слабости своей преступной я во власти! / Но это не конец — и, к моему стыду, / В любви, вы видите, я до конца пойду. / Нас мудрыми зовут... Что эта мудрость значит? / Нет, сердце каждое людскую слабость прячет...» (акт V, явл. 7). Он готов все простить Селимене, оправдать неверность чужим влиянием, ее молодостью, но зовет свою возлюбленную разделить с ним жизнь вне общества, в глуши, в пустыне: «О, если любим мы, к чему нам целый свет?» Селимена готова стать женой Альцеста, но не хотела бы покидать общество, такая будущность ее не привлекает. Она не успевает закончить фразу. Альцест и раньше все понимал, теперь он созрел для решения: «Достаточно! Я излечился разом: / Вы это сделали сейчас своим отказом. / Раз вы не можете в сердечной глубине — / Как все нашел я в вас, так все найти во мне, / Прощайте навсегда; как тягостную ношу, / Свободно, наконец, я ваши цепи сброшу!» (акт V, явл. 7). Альцест решает покинуть общество: «Все предали меня и все ко мне жестоки; / Из омута уйду, где царствуют пороки; / Быть может, уголок такой на свете есть, / Где волен человек свою лелеять честь» (акт V, явл. 7; пер. М. Е. Левберг).

Образ Альцеста психологически сложен, что делает его непростым для интерпретации. Судя по тому, что «Мизантроп» написан стихами, он предназначался для великих целей, а не для того, чтобы решить проблемы текущего репертуара Пале-Рояля. Драматург снял первоначальный подзаголовок — «Влюбленный ипохондрик», позволяющий догадываться о том, в каком направлении замысел развивался сначала и от чего автор отказался в итоге. Мольер не дал разъяснений своего понимания образа Альцеста. В первом издании комедии он поместил «Письмо о «Мизантропе» своего бывшего врага Донно де Визе. Из этой рецензии вытекало, что зрители одобряют Филинта как человека, избегающего крайностей. «Что же до Мизантропа, то он должен вызывать у себя подобных желание исправиться». Считается, что Мольер, поместив данный отзыв в издание комедии, тем самым солидаризируется с ним.

В следующем веке ситуация меняется. Ж. Ж. Руссо осудил Мольера за насмешки над Альцестом: «Везде, где Мизантроп смешон, он лишь исполняет долг порядочного человека» («Письмо к Д'Аламберу»).

Действительно ли Альцест смешон? Так его характеризуют персонажи комедии (первым — Филинт: акт I, явл. 1), но не ситуации, созданные драматургом. Так, в сцене с сонетом Оронта смешным выглядит Оронт, а не Альцест (Оронт добивается дружбы Альцеста, просит его высказаться о сонете, сам принижает значимость стихотворения, ссылаясь на то, что написал его «в несколько минут» и т. д.). Стихи откровенно слабы, поэтому похвалы Филинта оказываются неуместными и не делают ему чести.

Критика сонета — не мелочи, судя по последствиям: жандарм препровождает Альцеста в управление, где судьи решают вопрос о примирении Оронта и Альцеста. И в других случаях неадекватность проявляют представители светского общества. Мольер, играя Альцеста, подчеркивал колкость и язвительность, а не комичность персонажа.

Действительно ли Альцест человеконенавистник? Его высказывания о людях не более остры, чем выпады Селимены, Арсинои, других участников «школы злословья», Филинта, который говорит: «Согласен я, что всюду ложь, разврат, / Что злоба и корысть везде кругом царят, / Что только хитрости ведут теперь к удаче, / Что люди бы должны быть созданы иначе» (акт V, явл. 1). Название комедии «Мизантроп» вводит в заблуждение: Альцест, способный на страстную любовь, менее мизантроп, чем Селимена, которая никого не любит. Человеконенавистничество Альцеста проявляется всегда в конкретных ситуациях, то есть имеет мотивы, и не составляет его характера, отличающего этого героя от других персонажей. Характерно, что если имена Тартюфа или Гарпагона стали во французском языке именами собственными, то имя Альцеста нет, напротив, имя собственное «мизантроп» заменило его личное имя, как у Руссо, писавшего его с большой буквы, но оно изменило значение, став символом не человеконенавистничества, а прямоты, честности, искренности.

Мольер так разрабатывает систему образов и сюжет комедии, чтобы не Альцест тянулся к обществу, а общество к нему. Что же заставляет прекрасную и юную Селимену, рассудительную Элианту, лицемерную Арсиною искать его любви, а разумного Филинта и проницательного Оронта — его дружбы? Альцест немолод и некрасив собой, он небогат, у него нет связей, его не знают при дворе, он не блистает в салонах, не занимается политикой, наукой или каким-либо искусством. Очевидно, в нем привлекает то, чего нет у других. Элианта называет эту черту: «Такая искренность — особенное свойство; / В ней благородное какое-то геройство. / Вот очень редкая черта для наших дней, / И я хотела бы встречаться чаще с ней» (акт IV, явл. 1). Искренность и составляет характер Альцеста (то фундаментальное качество, которое лежит во всех проявлениях его личности). Общество хочет обезличить Альцеста, сделать таким как все, но оно и завидует удивительной стойкости этого человека. Существует длительная традиция считать, что в образе Альцеста Мольер изобразил себя, в образе Селимены — свою жену Арманду Бежар. Но зрители премьеры видели в персонажах комедии совсем другие прототипы: Альцест — герцог де Монтозье, Оронт — герцог де Сент-Эньян, Арсиноя — герцогиня де Наваи и т. д. Мольер, судя по его посланиям королю, посвящениям, «Версальскому экспромту», более похож на Филинта. Это подтверждается сохранившимся описанием характера Мольера, как он запомнился со-

временникам: «Что касается до его характера, то Мольер был добр, услужлив, щедр». Альцест скорее не портрет драматурга, а его скрытый идеал. Поэтому внешне дается повод для насмешек над Альцестом в связи с его склонностью к крайностям, но в структуре произведения есть скрытый пласт, возвеличивающий Альцеста как подлинного трагического героя, который сам выбирает свою судьбу. Поэтому в финале звучат не только печальные ноты, но и признание Альцеста об освобождении, которое наступило, когда он, подобно героям Корнеля, выбрал должный путь. В своем произведении Мольер гениально предвосхитил идеи Просвещения. Альцест — человек XVIII в. Во времена Мольера он еще слишком одинок, он редкость, и как всякая редкость может вызвать удивление, насмешку, сочувствие, восхищение.

Сюжет «Мизантропа» оригинален, хотя мотив человеконенавистничества не был нов в литературе (история Тимона Афинского, жившего в V в. до н. э., нашедшая отражение в диалоге Лукиана «Тимон Мизантроп», в биографии Марка Антония, вошедшей в «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, в «Тимоне Афинском» У. Шекспира и др.). Тема искренности, несомненно, связана с темой лицемерия в «Тартюфе», за снятие запрета с которого Мольер боролся в годы создания «Мизантропа».

Для Буало Мольер был прежде всего автором «Мизантропа». Вольтер также высоко оценивал это произведение. Руссо и Мерсье критиковали драматурга за насмешку над Альцестом. В начале Великой французской революции Фабр д'Эглантин создал комедию «Филинт Мольера, или Продолжение Мизантропа» (1790). Альцест в ней был выведен настоящим революционером, а Филинт — лицемером наподобие Тартюфа. Высоко ценили образ Альцеста Гёте, романтики. Есть основания говорить о близости образа Альцеста и образа Чацкого из комедии Грибоедова «Горе от ума».

Первым исполнителем роли Альцеста был Мольер (4.6.1666, Пале-Рояль, Париж). Ему на смену пришел Мишель Барон, крупнейший трагический актер эпохи, подчеркнувший в Альцесте благородство и чувство достоинства. М. Барон, которого как раз в период создания «Мизантропа» Мольер поселил в своем доме, что привело к скандалу с А. Бежар, был выращен как актер Мольером и безусловно знал авторскую трактовку образа Альцеста. В XVIII в. Ф. Р. Моле играл Альцеста как человека полубезумного, буруемого яростью. В XIX в. К. Б. Коклен-старший играл трагикомического Альцеста. В XX в. Л. Гитри и Ж. Копо усиливали трагические черты образа, передавали страдания Альцеста. Ж. Л. Барро играл Альцеста буквально — как мизантропа, «влюбленного ипохондрика».

Многообразие трактовок образа Альцеста — свидетельство его психологической глубины и неоднозначности, отсутствия дидактизма. Образ

Мизантропа — одно из величайших созданий человеческого гения, он стоит в одном ряду с Гамлетом, Дон Кихотом, Фаустом.

«Мизантроп» — наиболее яркий образец «высокой комедии». Это произведение совершенно по форме. Мольер над ним работал больше, чем над любой другой своей пьесой. Это самое любимое его произведение, в нем есть лиризм, свидетельствующий о близости образа Альцеста его создателю.

«Скупой». Вскоре после «Мизантропа» Мольер, продолжающий сражаться за «Тартюфа», в короткий срок пишет комедию в прозе «Скупой» («L'Avare», 1668). И снова творческая победа, связанная прежде всего с образом главного героя. Это Гарпагон, отец Клеанта и Элизы, влюбленный в Мариану. Историю, рассказанную древнеримским драматургом Плавтом, Мольер переносит в современный ему Париж. Гарпагон живет в собственном доме, он богат, но скуп. Скупость, дойдя до высшего предела, вытесняет все другие качества личности персонажа, становится его характером. Скупость превращает Гарпагона в настоящего хищника, что отражено в его имени, образованного Мольером от латинского *harpago* — «гарпун» (название специальных якорей, которыми в ходе морских сражений подтягивались вражеские корабли перед абордажным боем, переносное значение — «хапуга»).

Ради денег Гарпагон готов на все. Он хочет выдать дочь за старика Ансельма, потому что тот готов взять ее без приданого, а сына — за богатую вдову. Сам же он объявляет детям о желании жениться на юной Мариане: «Скромный вид и кроткий нрав этой девицы мне пришлись по сердцу, и я решил на ней жениться, лишь бы нашлось у ней хоть малое приданое» (акт I, явл. 5). И это при том, что ему, как он позже признается, шестьдесят лет. Влюбленному в Мариану Клеанту приходится промолчать о своих чувствах, а влюбленному в Элизу Валеру приходится скрывать свою любовь, переодевшись слугой, нанявшись к Гарпагону и играя роль его сторонника: «Да, да, важнее денег нет ничего на свете! Благодарите бога, что у вас такой отец! Он-то знает жизнь! И коль скоро нашелся жених, готовый взять невесту без приданого, значит нечего разбирать. Без приданого! В этих двух словах заключено все: красота, молодость, честь, благородство, благоразумье и любая добродетель», — иронически формулирует Валер кредо Гарпагона (акт I, явл. 10).

Зритель настраивается на то, что в центре произведения — соперничество отца и сына в любви к Мариане. Но в IV действии буквально под занавес слуга Лафлеш сообщает Клеанту, только что проклятому отцом, что похитил шкатулку с деньгами Гарпагона. Действие заканчивается обращенным к зрителям знаменитым монологом Гарпагона, обнаружившего пропажу.

Действительно, в Гарпагоне скупость возобладала над всеми другими чувствами. Мольер показывает, как опасен порок Гарпагона, как страшна власть денег. Ведь нравственные устои молодых героев комедии тоже расшатались. Валер, чтобы добиться руки Элизы, пристраивается к Гарпагону в управляющие и дурачит его изо всех сил, прекрасно понимая, что это безнравственно, но оправдывая себя: «Хочешь или не хочешь, а приноравливайся к нужным людям. И если невозможно без лести войти к ним в милость, виноват не тот, кто льстит, а тот, кто любит лести» (акт I, явл. 1). Мариана готова стать женой Гарпагона, потому что рассчитывает на скорую смерть старика. Клеант ждет смерти отца и участвует в похищении у него шкатулки с деньгами. Власть денег столь велика, что распутать возникший клубок противоречий могут только деньги. Мольер вводит мотив тайны рождения героев, который получит в XVIII в. очень широкое распространение в драматургии. Оказывается, что Валер и Мариана — дети Ансельма, настоящее имя которого — Томазо д'Альбурчи. Этот неаполитанский аристократ потерял свою семью во время кораблекрушения и вот через много лет он находит сына и дочь, которые и не подозревали о том, что они родственники. Теперь Мариане не надо искать богатого жениха, а Валер может взять Элизу и без приданого. Клеант обещает Гарпагону вернуть шкатулку с деньгами, если тот согласится на его брак с Марианой. Гарпагон соглашается, ставя только одно дополнительное условие: к свадьбе ему должны пошить новый кафтан. Все рады, рад и Гарпагон: «А я пойду полюбуюсь на мою милую шкатулку!» (акт V, явл. 6) — это последние слова комедии.

Судя по тому, что комедия написана прозой, Мольер решал скорее репертуарные задачи театра, чем стремился создать шедевр. Однако «Скупой» вошел в сокровищницу мирового театра.

Комическое в «Скупом» приобретает не столько карнавальный, сколько сатирический характер, что делает комедию вершиной мольеровской сатиры. В образе Гарпагона сказался классицистический подход к характеру, в котором многообразие уступает единству, индивидуальное — обобщенно-типичному. Сравнивая героев Шекспира и Мольера, А. С. Пушкин писал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп, и только...». Однако мольеровский подход к изображению характера дает очень большой художественный эффект. Его характеры столь значительны, что их имена становятся нарицательными. Наричательным стало и имя Гарпагона для обозначения страсти к накопительству и скупости (первый известный случай такого употребления относится к 1721 г.).

«Мещанин во дворянстве». Последняя великая комедия Мольера — «Мещанин во дворянстве» («Le Bourgeois gentilhomme», 1670), она написана в жанре «комедии-балета»: по указанию короля в нее нужно было включить танцы, в которых содержалась бы насмешка над турецкими церемониями. Сотрудничать нужно было со знаменитым композитором Жаном Батистом Люлли (1632–1687), выходцем из Италии, замечательным музыкантом, которого с Мольером связывала предшествующая работа над комедиями-балетами и одновременно взаимная вражда. Мольер умело ввел танцевальные сцены в сюжет комедии, сохранив единство ее конструкции.

Общий закон этой конструкции состоит в том, что комедия характера предстает на фоне комедии нравов. Носители нравов — это все герои комедии за исключением главного действующего лица — Журдена. Сфера нравов — обычаи, традиции, привычки общества. Персонажи могут выразить эту сферу только в совокупности (таковы жена и дочь Журдена, его слуги, учителя, аристократы Дорант и Доримена, которые хотят пожить за счет богатства буржуа Журден. Они наделены характерными чертами, но не характером. Черты эти, даже комически заостренные, тем не менее не нарушают правдоподобия.

Журден, в отличие от персонажей комедии нравов, выступает как комедийный характер. Особенность мольеровского характера состоит в том, что тенденция, существующая в действительности, доводится до такой степени концентрации, что герой выламывается из рамок ее естественного, «разумного» порядка. Таковы Дон Жуан, Альцест, Гарпагон, Тартюф, Оргон — герой высшей честности и бесчестности, мученики благородных страстей и глупцы.

Таков Журден, буржуа, решивший стать дворянином. Сорок лет он жил в своем мире, не знал никаких противоречий. Этот мир был гармоничен, потому что все в нем находилось на своих местах. Журден был достаточно умен, по-буржуазному сметлив. Стремление попасть в мир дворян, ставшее характером буржуа Журдена, разрушает гармоничный семейный порядок. Журден становится самодуром, тираном, препятствующим Клеонту жениться на любящей его Люсиль, дочери Журдена, только потому, что тот не дворянин. И в то же время он все больше похож на наивного ребенка, которого легко обмануть.

Журден вызывает и веселый смех, и смех сатирический, осуждающий (это разграничение типов смеха глубоко обосновал М. М. Бахтин, в том числе ссылаясь на произведения Мольера).

Устами Клеонта изложена идея пьесы: «Люди без зазрения совести присваивают себе дворянское звание, — подобный род воровства, по-видимому, вошел в обычай. Но я на этот счет, признаюсь, более щепетилен.

Я полагаю, что всякий обман бросает тень на порядочного человека. Стыдиться тех, от кого тебе небо судило родиться на свет, блистать в обществе вымышленным титулом, выдавать себя не за то, что ты есть на самом деле, — это, на мой взгляд, признак душевной низости».

Но эта идея оказывается в противоречии с дальнейшим развитием сюжета комедии. Благородный Клеонт в конце пьесы, для того чтобы добиться разрешения Журдена на брак с Люсиль, выдает себя за сына турецкого султана, а честные госпожа Журден и Люсиль помогают ему в этом обмане. Обман удался, но в конечном счете побеждает Журден, потому что вынудил честных людей, своих родных и слуг вопреки их честности и порядочности идти на обман. Под влиянием Журденов мир изменяется. Это мир буржуазной ограниченности, мир, где властвуют деньги.

Мольер направляет свой сатирический смех и против таких буржуа, как Журден, и против таких аристократов, как Дорант и Доримена. На каких же позициях стоит он сам? Мольер исходит из морали, которая кажется ему общечеловеческой, естественной. Но он сам показывает, насколько эта мораль не свойственна верхушке общества и вступившей в борьбу за власть буржуазии. Можно говорить о том, что писатель выражает народный взгляд на вещи и отношения.

Мольер умер в своем театре сразу после представления его последней комедии «Мнимый больной» («*Le Malade imaginaire*», 1673), где он исполнил главную роль — Аргона. Символично звучит последняя реплика роли Аргана: «Что ж, попробуем» — возможно, последнее, что Мольер сказал в жизни, и, конечно, последнее, что услышали от него зрители.

Только после длительных хлопот его вдовы и личного указания короля Людовика XIV удалось похоронить тело Мольера по христианскому обряду, против чего возражала церковь. Мольеровская труппа была в 1680 г. указом короля соединена с труппой Бургундского отеля, в результате чего появился театр «Комеди Франсез» — «Дом Мольера», как его и поныне называют французы.

Мольер поднял на высочайший уровень поэтический и прозаический язык комедии, он блестяще владел комедийными приемами и композицией. Особенно значительны его заслуги в создании комедийных характеров, в которых предельная обобщенность дополняется жизненной достоверностью. Имена многих персонажей Мольера стали нарицательными. Он один из самых популярных драматургов мира: только на сцене парижского театра Комеди Франсез за триста лет его комедии показывались более тридцати тысяч раз. М. оказал огромное влияние на последующее развитие мировой художественной культуры (Бомарше, Шеридан, Гольдони, Лессинг и мн. др. признавали это влияние). Мольер оказал огромное влияние на последующее развитие мировой художественной культуры.

Мольер был полностью освоен русской культурой. В России Мольера играли еще при его жизни в придворном театре Алексея Михайловича. «Лекаря поневоле» перевела царевна Софья, старшая сестра Петра I. Создавшие первый постоянный русский театр Ф. Г. Волков и А. П. Сумароков опирались на комедии Мольера в формировании вкусов театральной публики (на сцене первого русского театра в Ярославле и постоянного театра в Петербурге ставили «Тартюфа», «Мизантропа», «Мещанина во дворянстве» и др.).

Пушкин познакомился с творчеством Мольера еще до Лицея. П. В. Анненков со ссылкой на свидетельство сестры Пушкина Ольги Сергеевны писал: «Сергей Львович поддерживал в детях расположение к чтению и вместе с ними читывал избранные сочинения. Говорят, он особенно мастерски передавал Мольера, которого знал почти наизусть... Первые попытки авторства, вообще рано проявляющиеся у детей, пристрастившихся к чтению, обнаружились у Пушкина, разумеется, на французском языке и отзывались влиянием знаменитого комического писателя Франции». В «Городке» (1814) Пушкин, перечисляя любимых писателей, называет Мольера «исполином». Наиболее значительные факты обращения Пушкина к произведениям Мольера — его работа над «маленькими трагедиями» «Скупой рыцарь» и «Каменный гость» (1830). В них есть почти прямые заимствования отдельных фраз, образов, сцен. Однако интерпретация мольеровских сюжетов у Пушкина принципиально иная: комедия превращается в трагедию. Позже в «Table-Talk» Пушкин раскрыл суть этого противостояния, сравнивая близкий ему шекспировский и чуждый ему мольеровский подходы к изображению человека в литературе.

Н. В. Гоголь перевел комедию Мольера «Мнимый рогоносец» под названием «Сганарель, или Муж, думающий, что он обманут женой». Мольера высоко ценили А. Н. Островский, Л. Н. Толстой, в мольеровских пьесах играли П. С. Мочалов (Альцест), М. С. Щепкин (Журден, Гарпагон, Оргон), В. Н. Давыдов (Журден), К. С. Станиславский (Арган). Работой Станиславского над постановкой «Тартюфа» (МХАТ, в главной роли В. О. Топорков) завершается создание «системы Станиславского». Прекрасно сказал о нем Л. Н. Толстой: «Мольер едва ли не самый всенародный, а потому прекрасный художник нового искусства».

Соч.: Œuvres / éd. Eug. Despois et P. Mesnard : V. 1–13. P., 1886–1900; Œuvres publiées d'après les textes originaux, avec des notices par J. Copeau : V. 1–10. P., 1929; Œuvres complètes : V. 1–2. P., 1959 (Bibl. de la Pléiade); Ibid. — 1983; Ibid. — 2010; в рус. пер. — Собр. соч. : в 2 т. М., 1957; Полн. собр. соч. : в 3 т. М., 1985–1987; Собр. соч. : в 4 т. М., 1994; Полн. собр. соч. в одном томе. М., 2009.

Лит.: Веселовский Алексей Н. Этюды о Мольере: «Тартюф», История типа и пьесы, М., 1879; Его же. Этюды о Мольере: «Мизантроп». М., 1881; Цебрико-

ва М. К. Мольер, его жизнь и произведения. СПб., 1888; Мокульский С. С. Мольер. М., 1936; Сигал Н. А. Мольер. М., 1958; Гликман И. Д. Мольер: Критико-биографический очерк. М.—Л., 1966; Бояджиев Г. Н. Мольер: Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М., 1967; Бордонов Ж. Мольер / пер. с франц. М., 1983; Мультигули В. М. Мольер. М., 1988; Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера. М., 1991; Луков Вл. А. Жан Батист Мольер; Штейн А. Л. Французская комедия от Мольера до Бомарше. Комедия «рококо» — серьезный жанр. М., 2001; Луков Вл. А. Мольер // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 2; Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960; Horville R. Dom Juan de Molière: une dramaturgie de rupture. P., 1972; Audiberti J. Molière / 2 ed. P., 1973; Gaxotte P. Molière. P., 1977; Cairncross J. L'Humanité de Molière. P., 1988; Lafon D. Le Chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque. P., 1990; Dandrey P. Molière ou l'esthétique du ridicule. P., 1992; Simon A. Molière. P., 1997; Duchêne R. Molière. P., 1998; McKenna A. Molière dramaturge libertin. P., 2005; Baudry-Kruger H. Molière par-derrière: Essai sur un motif du comique médical dans la tétralogie (L'Amour médecin, Le Médecin malgré lui, Monsieur de Pourceaugnac, Le Malade imaginaire). Soignies, 2007; Guardia J. de. Poétique de Molière: Comédie et répétition. Genève, 2007; Mory C. Molière. P., 2007; Rey F., Lacouture J. Molière et le roi: L'affaire Tartuffe. P., 2007; Rey F. Album Molière. P., 2010. (Bibliothèque de la Pléiade).

[ИФЛ] [НРЭ] [Пушкин]

МОНТЕНЬ (Montaigne) **Мишель Эйкем де** (28.02.1533, замок Монтень в Сен-Мишель-де-Монтень, Франция — 13.09.1592, замок Монтень под Бордо, Франция) — крупнейший представитель позднего французского Возрождения, автор знаменитых «Опытов» («Essais», 1580–1588, опубл. в 1595 г.).

Биография и личность. Монтень родился в фамильном замке Монтень недалеко от Бордо. Отец сделал все, чтобы сын получил прекрасное классическое и юридическое образование. Монтень с детства усвоил латынь и греческий, открывшие ему мир античности. В 1558 г. он стал советником парламента в Бордо. Здесь, в парламенте, он нашел единомышленника и самого близкого друга — Этьена де Ла Боэси. Эта дружба, оборвавшаяся через пять лет из-за скоростной смерти Ла Боэси, оставила в жизни Монтеня, может быть, самый глубокий след, о чем он рассказал в эссе «О дружбе».

В 1571 г., в день своего рождения (28 ноября), Монтень, оставив все посты, уединился в родовом замке. Здесь он пишет свои «Опыты» («Essais»). Через десять лет (и через год после издания первых двух книг «Опытов») он был избран мэром Бордо. Четыре года, на которые пришлось и религиозные распри, раздиравшие страну, и эпидемия чумы, он управлял городом. Затем снова работа над «Опытами» в тиши родового замка — и опять бурные события: «День баррикад» в Париже (1589), заключение в Бастилию, участие в заседаниях Генеральных штатов в Блуа.

И снова фамильный замок, откуда он шлет приветствия взошедшему на престол Генриху IV, который, в свою очередь, восхищается Монтенем и хочет приблизить его ко двору. Монтень, с юности усвоивший искусство жить достойно, остается у себя, вдали от королевских милостей, и продолжает работать над «Опытами». 13 сентября 1592 г. в родовом замке Монтень он умер.

За фактами биографии Монтеня открываются не только истоки его эрудиции в области древней истории, философии, литературы. По ней можно судить не только о дерзости автора, продолжающего и после Варфоломеевской ночи 1572 г. свободно разговаривать с Цицероном или Овидием (много позже, в 1676 г., это стало одним из оснований для включения «Опытов» в ватиканский Индекс запрещенных книг). Важнее другое: на закате эпохи Возрождения с ее культом свободной и одухотворенной личности рождается философско-этическая доктрина человека, бросающего вызов жизненным обстоятельствам.

Основа мировоззрения Монтеня — в погружении в себя, самосозерцании и самоанализе. Пожалуй, в его «Опытах» еще нет той меры саморазоблачения, какую — не без влияния Монтеня — определяет себе Ж. Ж. Руссо в своей «Исповеди», как потом Лев Толстой в своих юношеских дневниках. Монтень сообщает нам бесконечное число деталей о своем самочувствии, о том, как он переносил, например, почечно-каменную болезнь, или о том, что он охотно одевался во все черное или во все белое, что вздрагивал при неожиданном выстреле, что как-то раз упал с лошади... Французский литературный критик Г. Лансон, перечисляя массу подобных подробностей, обнаруживает тем не менее, что Монтень как-то забывает представить себя советником парламента, приказным, и этим «прибавляется последняя черта нашего философа: тщеславие в его самой ребячливой форме, дворянское тщеславие разбогатевшего буржуа». Лансон не без иронии замечает сходство Монтеня с мольеровским Журденом, мешанином во дворянстве.

Все же, пожалуй, эта маленькая слабость не умаляет личности Монтеня и, напротив, дополняет естественную человечность его облика. Более того, она вполне соразмерна его личным притязаниям лишь на некое среднее место в обществе, ни в коем случае не на вершине его, но ни в коем случае и не на нижней его ступени. Здесь нет жизненного принципа быть серостью. У Монтеня «серединность» личности в общественных связях опять-таки средство скептического ума, ограждающего себя от крайностей личностной активности, как и подневольности. Это, таким образом, особое человеческое право, обеспечивающее его достоинство.

Литературное новаторство. Переходность эпохи определила новаторство и своеобразие «Опытов» Монтеня как литературного произведе-

ния. На исходе XVI в. уже начинали обозначаться контуры новой литературы, где в наступающем столетии станут главенствовать художественные системы барокко и классицизма. Система жанров утрачивала свой безусловный приоритет, жанры теряли универсальность и равенство, все больше подчиняясь «иерархии жанров», а универсальность отражения мира все больше становилась характеристикой иной системы объединения художественных принципов (то, что теперь принято называть художественным методом). В этом сказалось усиление авторского начала в искусстве в противовес традиционности, хранителями которой были жанры искусства прежних эпох.

При переходе от одной системы жанров к другой, отвечающей новым реальностям, нужен эксперимент. Такой эксперимент поставил Монтень, разработав сразу два новых жанра: жанр «опыта» (или по-французски «эссе» — этот термин введен в мировую литературу Монтенем) и жанр «опытов», т. е. цельной книги таких эссе.

Жанровая свобода и композиция «Опытов». С одной стороны, Монтень почти всюду говорит не об отдельных частях, а обо всей книге в целом. Более того, он сам следит за тем, как складывается его книга, которая становится как бы героем самой себя. Но это не такое единство книги, при котором ни одна из частей не может быть изъята без ущерба для понимания общего замысла. Это не жесткая конструкция «Декамерона» Боккаччо и других аналогичных произведений с замкнутой композицией, напоминающей мистическую стройность «Божественной комедии» Данте.

С другой стороны, Монтень, выпустив «Опыты» в свет в 1580 г. (I–II книги) и переиздав их еще четыре раза — в 1582, 1587, 1588 г. (дата еще одного издания не установлена), в издание 1588 г. внес около шестисот добавлений и впервые включил третью книгу, а затем в так называемый бордоский экземпляр (это был экземпляр издания 1588 г.) он продолжает вносить новые дополнения и исправления (его недостаточно точная публикация относится к 1595 г., а более точная, ставшая основой для последующих изданий, — к 1912 г.).

«Искренняя книга» Монтеня действительно как бы живет своей жизнью, ее состав не задан и четко не фиксирован. Очевидно, именно этим объясняется возникновение традиции печатать Монтеня в выдержках. Свобода дополнений как бы превратилась в свободу исключений. Иначе говоря, «опытам» как текстовому единству присуща та же «жанровая свобода», что и «опыту» («эссе») как отдельному произведению.

Каждое эссе, составляющее главу в книге Монтеня, сохраняет установку на универсальность в отражении мира и почти не ограничивается предметом, обозначенным в заглавии (сам принцип называния глав —

«О дружбе», «О воспитании» и т. д. — восходит к античности и средним векам, и название поэмы Лукреция «О природе вещей» или глав из знаменитого сборника XIII в. «Римские деяния» — «О любви», «О совершенной жизни» и т. д. — подтверждают это). Писатель вслед за своим старшим современником Пьером Ла Раме (Петром Рамусом), замечательным французским философом, убитым в Варфоломеевскую ночь, пользуется не латинским (которым он владел в совершенстве), а французским языком, всячески избегает наукообразности, чтобы быть понятным читателям, хотя как будто бы пишет для узкого круга. Эссе Монтеня едва ли не впервые воплотили со всей полнотой принцип «жанровой свободы» в противовес схоластической ученой, философской традиции. Писатель пренебрегает стройностью композиции, на первый взгляд, текст эссе представляет собой свободный монтаж по ассоциации самого разнородного материала: исторических фактов (в полном хронологическом беспорядке), общих рассуждений, сугубо личных оценок и фактов индивидуального жизненного опыта и т. д. «И, по правде говоря, что же иное моя книга, как не те же гротески, как не такие же диковинные тела, слепленные из различных частей, как попало, без определенных очертаний, последовательности и соразмерности, кроме чисто случайных?» — замечает писатель в эссе «О дружбе».

Как отмечал О. Бальзак, Монтень начинается и кончается в каждой своей фразе. Беспорядочный характер этих фраз всегда смущал его последователей и давал повод оппонентам для критики. Пьер Шаррон, ученик великого философа, свой труд «О мудрости» строит «почти» по Монтеню: отличие от образца — во введении Шарроном строгого порядка в структуру и в изложение своих взглядов. Французский просветитель XVIII в. Кондильяк энергично заявляет, что «не хотел бы быть обречен на то, чтобы всегда читать только писателей, подобных Монтеню. Как бы то ни было, порядок обладает преимуществом: он нравится более постоянно; отсутствие порядка нравится только время от времени, и совсем нет правил, обеспечивающих ему успех. Значит, Монтень очень удачлив, если на его долю выпал успех, и было бы большой самоуверенностью хотеть подражать ему». Веком позже французский литературный критик Г. Лансон с известным высокомерием писал, что «Монтень скорее напичкал, чем обогатил свою книгу... множеством прибавлений...», что «заглавие иногда относится к самому незначительному месту в главе, иногда же не имеет никакого отношения к ней», что монтеневская фраза «удивительно неорганизована» и «в этом отношении Монтень отмечает собой несомненный регресс во французской прозе».

«Оправдание» монтеневского беспорядка в основном строилось на том, что это и есть приведение свободомыслия в адекватную ему форму.

А. И. Герцен отмечал, что в «Опытах» мы видим «особое, практически философское воззрение на вещи, не наукообразное, не имеющее произнесенной теории, не покоренное ни одному абсолютному учению, ни чьему авторитету, — воззрение свободное, основанное на жизни, на самомыслинии... оно казалось поверхностным, потому что оно стало ясно, человечно и светло». За точку отсчета Герцен принимает здесь свободомыслие Монтеня. Очевидно, что это наблюдение верно. Оно вполне подтверждается и ориентацией Монтеня на традицию свободомыслия, на Сенеку и особенно против цicerоновского начала — и стиливого, и мировоззренческого. Важно учитывать в этой связи, что Монтень был участником одной из главных литературных полемик XVI — первой половины XVII в. между сторонниками цicerоновского и антицicerоновского (аттицизм, липсианизм) направлений в прозе, затрагивавшей всю гуманистическую теорию подражания древним образцам. И в этом споре был сторонником (в одном ряду с Эразмом Роттердамским, Скалигером, Юстом Липсием, Френсисом Бэконом) ориентации на послецicerоновский период римского интеллектуализма. «Письма к Луцилию» Сенеки во многом определили сам замысел монтеновых «Опытов», как и их форму — тот самый «беспорядок идей», который составляет и трудность, и прелесть Монтеня. В той или иной степени линия свободомыслия в европейской философской традиции всегда склонялась к разрушению канонов не только мировоззренческих, но и литературно-художественных.

Система идей в «Опытах». Книгу Монтеня можно рассматривать как образец художественно-философской прозы. Позднее, будь то философские повести Вольтера или философский роман XX в., в этой группе жанров утвердился тот же, что и у Монтеня, принцип построения произведения: героем такого произведения становится идея, а сюжетом — «испытание» этой идеи. Идеи и примеры, их поясняющие, составляют зерно каждого эссе, как и зерно «Опытов». Идеи Монтеня обладают существенной особенностью: они не носят абсолютного характера, не выглядят как априорная истина и поэтому не могут существовать без доказательств. Следовательно, доказательства приобретают особое значение. Это своего рода Вселенная Монтеня, которую он строит как единство объективного и субъективного начал. Поэтому его личный жизненный опыт ничуть не противоречит примерам из чужой жизни, все они, вне зависимости от исторических различий, проецируются на одну временную плоскость.

В предисловии Монтень называет свою книгу «искренней». Эта особенность не прошла мимо внимания читателей последующих поколений, например А. С. Пушкина. Очевидно, в определении «искренняя книга» есть глубокий подтекст. Это характеристика, подходящая больше человеку, а не книге. Или книге, воспринимаемой как живое существо.

Если зерном «Опытов» является определенная система идей и их доказательств, то их можно рассматривать как некий «скелет» идейную композицию, а разъясняющие их примеры — как целостный мир, который лишен дифференцирующих параметров, не разбит на фрагменты. В этом отношении отмечается характерная для монтеновского текста особенность: в каждом эссе чувствуется модель этого целостного мира, а следовательно, каждый фрагмент, даже отделенный от других, несет в себе общую информацию о концепции книги.

Концепция мира и человека. Монтень был свидетелем переходной поры от Ренессанса к Новому времени. Он осмысливает переходящий характер живой истории, и поэтому, наверное, для него нет барьеров времени и пространства, поэтому и Сократ, и Карл Великий, и некий фабрикант игральных карт — его современники. Их несходство его не пугает, он и не ищет сходства явлений, для него «явления всегда различны: наиболее общий для всех вещей признак — их разнообразие и несходность» (эссе «Об опыте»). Но эта мозаика оказывается цельным монтеновским миром, будучи объединена ищущей, скептически относящейся к догмам (будь то даже догма о Боге), исполненной здравого смысла и нравственного чутья личностью.

Следуя духу монтеновского эссе «О педантизме», всех людей можно разделить на «специалистов» («педантов»), «дилетантов» и «концептуалистов». Монтень-мыслитель, формулирующий и испытывающий идеи, несомненно, концептуалист, и в этом его особое значение для читателей последующих эпох.

Монтень с его концепцией человека стал интересен каждому, поскольку разрешил самую сложную проблему философии человеческого существования: противоречивую природу человека он нашел и раскрыл в самом себе. Самоанализ, возведенный в метод философского познания, продемонстрировал у Монтеня свои особые эвристические возможности в осмыслении сущности человека, такие возможности, которые никакими другими способами не поддаются бесспорному переводу в философскую доктрину. При этом Монтеню удалось избежать Сциллы и Харибды в проблеме человека. Он не впал в солипсизм — признание своего «я» единственной реальностью, а между тем основывавшийся на сходных с Монтенем установках французский философ и врач XVII в. К. Брюне роковым образом пришел к этой нелепости (А. Шопенгауэр прав, что законченных солипсистов можно найти разве что среди сумасшедших). Но Монтень, отрицая безмерные претензии человека, не присоединяется и к богословской традиции хуления человека («О ничтожная гнусность человеческого состояния, о гнусное состояние человеческого ничтожества!», — читаем в трактате Иннокентия III «О презрении к чело-

веку, или О ничтожестве человеческого состояния», написанном между 1194 и 1195 г.).

Монтеню вообще чужды крайности во всем. Он проявляет удивительную для своего времени веротерпимость. Религиозный фанатизм неприемлем для Монтеня, как неприемлемы инквизиция, пытки, «охота на ведьм». «Никакая вражда, — пишет он, — не может сравниться с христианской. Наше рвение творит чудеса, когда оно согласуется с нашей склонностью к ненависти, жестокости, тщеславию, жадности, злословию и восстанию... Наша религия создана для искоренения пороков, а на деле она их покрывает, питает и возбуждает» (II, гл. XII). Но и безверие столь же осуждается французским мыслителем, атеизм для него «есть учение чудовищное и противоестественное, к тому же с трудом укладывающееся в человеческой голове в силу присущей ему наглости и разнузданности...» (II, гл. XII). Хотя можно заметить, что такое энергичное осуждение опять же не до конца искренне: упование на веру не мешает великому скептику рационалистически рассуждать о невозможности чудес в обыденной жизни: от рассказней очевидцев таких чудес у него «уши вянут» (III, гл. XI). «Я человек с умом грубоватым, — говорит Монтень, — со склонностью ко всему материальному и правдоподобному» (III, гл. XI).

Это мерцание идеи ни в коей мере не может быть сведено к беспринципности Монтеня, хотя не раз на протяжении веков давало повод для произвола в его толковании. В зависимости от ориентации комментатора Монтень бывал и добрым католиком, и стопроцентным атеистом, и защитником науки, практически получаемого знания, и агностиком, отрицающим достоверность всякого знания. Но любая попытка одномерного прочтения Монтеня свидетельствует о пристрастиях комментатора, а не о писателе. Когда в «Диалогах мертвых и новейших лиц» философ XVII–XVIII вв. Б. Фонтенель представляет пару Сократ — Монтень, то уже этим французский скептик опрощается, ибо вся оригинальность этого мыслителя в том, что диалог идет в нем самом. Он как бы тот черт Ивана Карамазова, который ловит своего ловца.

Монтень в своих размышлениях о праве человека удивительно схож с итальянским мыслителем эпохи Возрождения Н. Макиавелли; как и последний, он вполне приемлет безнравственные средства борьбы, но только для сильной личности. Более того, он исходит из необходимости в государстве должностей «не только презренных, но и порочных», которые следует получать «более стойким и менее щепетильным гражданам»: «Общее благо требует, чтобы во имя его шли на предательство, ложь и беспощадное истребление...» (III, гл. 1). Другое дело, что такая деятельность неприемлема для самого Монтеня, которому не только «противно обманывать», но «противно и тогда, когда обманываются» в нем (III, гл. 1).

Родственность ряда идей Монтеня и Макиавелли по двум основаниям не должна смущать сегодняшнего читателя: во-первых, стереотип макиавеллизма («цель оправдывает средства») не учитывает, что целью Макиавелли считает благо Родины и народа, иначе говоря, его цель высоко-нравственна, гуманистична. Но здесь концепция возрожденческого гуманизма и становится самоотрицанием, титанизм ренессансной личности в полной мере открывает свою оборотную сторону, но сторону, присущую всему ренессансному гуманизму. Это второе обстоятельство особенно важно для понимания Монтеня, не отказывающегося от личностного идеала ренессансного гуманизма, но находящего своего рода нишу, где оборотная сторона титанизма Возрождения перестает быть ценностью для личности: эта ниша — обычный человек (у Монтеня — «частное лицо»), и этим-то обычным, лишенным титанизма человеком и представляет себя французский мыслитель.

Д. Дидро удачно назвал скептическое отношение к человеческому познанию «весами Монтеня», но следует эти «весы» увидеть в гораздо большей мере в том «обычном», сниженном «я», которое защищает философ от крайностей «сверхчеловека». Вольтер, Дидро, Руссо и другие энциклопедисты века Просвещения были столь ослеплены достоинствами скептического монтеневского метода и его психологизмом в обрисовке человека, что недооценили философского значения для мыслителей той сниженности личности, которую он демонстрирует прежде всего на своем примере. Менее увлеченный Монтенем русский философ А. Ф. Лосев в этом отношении куда точнее, когда подчеркивает: «Едва ли мы ошибемся, если скажем, что у Монтеня в очень яркой форме выражено ослабленное самочувствие человеческой личности, какая-то ее подавленность и безусловная растерянность перед существующим хаосом жизни... воззрения Монтеня — это сплошная критика возрожденческого титанизма...».

Антититанизм «для себя» — при признании особой парадигмы великой личности «для других» — дает основания сравнить идеи Монтеня с идеями Н. Макиавелли, изложенными в трактате «Государь» (1513, опублик. в 1532 г.). Макиавелли трагически жертвовал моралью монарха ради единства народа и силы государства. И основания этому — не в сверхчеловеке, а в сверхчеловеческих требованиях к личности монарха: в нем воплощено государство, и нравственный выбор ограничивается государственным интересом (а не соображениями личной пользы или личной выгоды монарха как частного человека).

Монтень избирает иную точку отсчета, ставя в центр частного человека. Смена точки отсчета снимает трагическое противоречие макиавеллизма и дает Монтеню аргументы, определяющие явное осуждение им логической конструкции Макиавелли. Эти аргументы таковы:

государь за пределами своего статуса есть частный человек, крестьянин и король, «попросту говоря, отличаются друг от друга только своим платьем»; «царь — всего-навсего человек» (I, гл. XLII);

использование дурных средств для достижения благой цели не есть исключительная привилегия государя, это достаточно распространенное человеческое деяние, объясняемое «слабостью нашего естества» (II, гл. XXIII), как и жестокость, которая проистекает из природного «инстинкта бесчеловечности» (II, гл. XI). При крайних обстоятельствах, составляющих угрозу государству, возможно нарушение государем своего долга, но «он должен рассматривать подобную необходимость как удар бича Божьего; порока тут нет, ибо он отступает от своих принципов ради общеобязательного и высшего принципа, но это, конечно, большое несчастье...» (III, гл. I);

государь должен быть безусловным образцом добродетели, даже в ущерб себе, поскольку власть тиражирует его пороки среди подданных: «Уступая государям во всем, что касается чести и славы, утверждают и укрепляют также их недостатки и пороки не только простым одобрением, но и подражанием», в силу этого «по временам в моду входили разврат и всяческая распущенность, а также вероломство, кощунство, жестокость, а также ересь, а также суеверие, безверие, изнеженность и еще худшие пороки, если таковые имеются» (III, гл. VII); сложность же в том, что «добродетель требует, чтобы ее соблюдали ради нее самой; и если ею прикрываются для иных целей, она тотчас же срывает маску с нашего лица» (II, гл. I);

нравственная стойкость государей ослабляется тем, что у них во всех сферах деятельности нет достойных соперников; «никто не осмеливается вступать с ними в настоящее соревнование» (III, гл. VII);

в силу всего этого самое тягостное и трудное на свете дело — «достойно царствовать»; «трудно соблюдать меру в могуществе столь безмерном» (III, гл. VII);

человек, обладающий мудростью, твердым духом, владеющий страстями, «на пятьсот сажений возвышается над всеми королевствами и герцогствами, в самом себе обретая целое царство»; «Преимущества царского сана — в значительной степени мнимые: на любой ступени богатства и власти можно ощущать себя царем» (I, гл. XLII).

Такова логика Монтеня в его отрицании макиавеллизма. Она сродни критике монтеневым старшим другом Ла Бозси монархии как узурпации народных прав, позднейшим идеям французского Просвещения о естественных правах человека. Но еще важнее финальное следствие, которое выводит из этих посылок французский мыслитель. Это следствие — для себя: «Меня не обуревают ни страстная ненависть, ни страстная любовь

к великим мира сего, и воля моя не зажата в тиски ни нанесенным ей оскорблением, ни чувством особой признательности. Что касается наших государей, то я почитаю их лишь как подданный и гражданин и мое чувство к ним свободно от всякой корысти... Это и позволяет мне ходить везде и всюду с высоко поднятой головой, открытым лицом и открытым сердцем» (III, гл. I).

Свободомыслие, таким образом, переведено Монтенем в стержень личности частного человека, оно не направлено на разрушение каких бы то ни было общественных устоев, для свободной внутри себя личности такое разрушение не нужно и даже опасно, оно-то и создает неуверенность и нервозность. Нет никакого смысла превозносить человека над миром; здравый смысл и жизненные наблюдения подсказывают мыслящему человеку, что он не центр Вселенной, не выше Бога, не венец природы, даже в сравнении с животными он проигрывает и физически, и нравственно (II, гл. XII). Но внутренний мир личности способен стать его иным измерением: здесь есть нравственный выбор, а значит, есть свобода, есть господство над собой, есть, наконец, подлинное величие человека. В конечном счете, это вполне возрожденческая идея.

Третья книга «Опытов». Первая и вторая книги «Опытов» заметно отличаются от третьей. Написанная позже двух первых, с разрывом в десятилетие, третья книга кажется более свободной, а в понимании окружающей жизни, пожалуй, и более глубокой. Монтень сам менялся и осознал это изменение в себе. «Никогда не бывает,— писал он,— чтобы два человека одинаково судили об одной и той же вещи, и двух совершенно одинаковых мнений невозможно обнаружить не только у двух разных людей, но и у одного и того же человека в разное время» («Опыты», III, гл. XIII).

Прежде Монтень писал, что «отличительный признак мудрости — это неизменно радостное восприятие жизни...» (I, гл. XXVI). Эмоциональный фон третьей книги кажется не столь соответствующим этому девизу, и хотя автор четко провел границу между собой как мэром и собой как Мишелем Монтенем (III, гл. X), его политическая карьера в трудные для Франции времена не могла не отразиться и на пафосе многих мест «Опытов», обращенных к современникам.

«Опыты» Монтеня сыграли огромную роль в мировой литературе. Обнаружено их влияние на творчество У. Шекспира. Ими вдохновлялись Монтескье и Руссо, французские моралисты XX в. Монтень в качестве персонажа появляется на страницах романа Г. Манна «Юность Генриха IV».

Монтень в русской культуре. Первый перевод «Опытов» на русский язык (Михаила Монтаниевы опыты. На российский язык переведены

коллежским советником Сергеем Волчковым, 1762) был неполным. Монтень многое мог сказать в России мыслящему молодому человеку. Юные Н. М. Карамзин, А. С. Пушкин, декабристы, А. И. Герцен вырабатывали свой взгляд на мир и человека в нем под влиянием «Опытов», которые были им доступны не только в переводе, но и в подлиннике. И старость находит в размышлениях французского скептика поддержку и опору. Так было со Львом Толстым, который в 1891 г., читая Монтеня, помечал в своем дневнике: «Старо», однако на пороге 80-летия вновь открыл в Монтене своего автора, за несколько месяцев до смерти приобрел французское издание «Опытов» и, уже уйдя из Ясной Поляны, в письме, посланном дочери из Козельска за 11 дней до смерти, просил прислать ему «Essais». Толстой предполагал сделать выборку отдельных глав для «Круга чтения». В выдержках Монтень представлен читателю и в новейших изданиях. Но после того как в 1954–1960 гг. «Опыты» были изданы полностью на русском языке (повторные издания — 1979, 1992), этот памятник литературы французского Возрождения стал доступен самому широкому кругу российских читателей.

Соч.: Œuvres complètes. P., 1967; Essais : V. 1–2. P., 1965; в рус. пер. — Опыты : в 3 т. М., 1954–1960 (2-е изд. — 1979); Опыты : в 3 кн. М., 1992.

Лит.: Рыкова Н. Мишель Монтень // Писатели Франции. М., 1964. С. 32–40; Комарова В. П. Шекспир и Монтень: К 450-летию со дня рождения Монтеня. Л., 1983; Кирнозе З. И. Страницы французской классики. М., 1992; Луковы Вл. и Вал. Монтень // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003; Ч. 2. С. 91–98; Jeanson F. Montaigne par lui-même. P., 1962; Butor M. Essais sur les Essais. P., 1968; Rigolot F. Les métamorphoses de Montaigne. P., 1988.

Вал. А. Луков, Вл. А. Луков [ИФЛ] [НРЭ]

МОНТЕСКЬЕ (Montesquie) **Шарль-Луи де Секонда, барон Ла Брэд и де Монтескьё** (Charles-Louis de Seconda, Baron de La Brède et de Montesquieu; 18.01.1689, Ла-Бред, Жиронда, Франция — 10.02.1755, Париж, Франция) — французский писатель, теоретик права, участник «Энциклопедии», один из вождей Раннего Просвещения во Франции, член Французской Академии (1728).

Монтескье принадлежал к одному из древних и самых знатных аристократических родов. Он увидел свет в родовом замке Ла Бред близ Бордо, именовался де Ла Бред, а после смерти дяди в 1716 г. унаследовал титул барона де Монтескье. Он получил прекрасное образование, особенно в области древних языков и юридических наук, учился в Бордосском университете. В 1708 г. стал адвокатом. В 1716 г. Монтескье получил пост президента парламента Бордо (судебный орган, пост Монтескье получил по наследству от дяди), однако в 1726 г. оставил его: он хотел отдать свои силы политической деятельности, но вскоре убедился в невозможности

проявить себя на политическом поприще в условиях абсолютизма. Тем не менее, как владелец замка Ла Брэд, он и в дальнейшем участвовал в делах по управлению регионом.

Большое внимание Монтескье уделял также работе в Бордосской Академии, в которую был избран, проводя естественно-научные опыты, занимаясь разработкой гуманитарных вопросов. Среди его ранних работ — «Система идей» («*Système des Idées*», 1716).

«Персидские письма». Критика абсолютизма была осуществлена Монтескье в «Персидских письмах» («*Lettres persanes*»), которые он опубликовал анонимно в 1721 г. Это произведение положило начало жанру философского романа. Монтескье использует традиционную для романа XVIII в. форму переписки. Действие происходит во времена правления Людовика XIV. Франция показана через восприятие двух персов — мудрого Узбека и его спутника юноши Рики. Рика замечает в своих письмах вещи незначительные, его критика поверхностна. Узбек затрагивает главные стороны французской жизни: он критикует абсолютизм Людовика XIV, фанатизм католиков, безнравственность аристократов, жадность банкиров, схоластическую философию и науку.

В образе Узбека Монтескье выразил свое негативное отношение не только к французскому абсолютизму, но и к восточному деспотизму. Мудрый перс сам оказывается тираном по отношению к своим женам, мысль о равноправии мужчин и женщин ему чужда. Монтескье заканчивает роман известием о бунте в гареме, который едет усмирять Узбек, спешно покидая Францию.

Наряду с критикой всей феодальной системы в романе «Персидские письма» утверждаются просветительские идеалы. Монтескье придерживается в этом произведении республиканских взглядов. Он утверждает силу разума, его приоритет над религиозной верой. Писатель признает права естественных чувств человека и оправдывает бунт во имя утверждения этих прав.

Монтескье разработал определенные художественные приемы, которые позволили ему раскрыть свои философские взгляды в жанре романа. Главный из этих приемов — остранение. Привычная, примелькавшаяся французская жизнь дана в романе через наивно-удивленное восприятие персов, знакомящихся с ней впервые и потому замечающих все нелепости, все несовершенство существующего уклада жизни. Прием остранения позже будет использован Вольтером в философской повести «Простодушный», а также и другими авторами, которые обращались к жанру философского романа и повести.

После создания «Персидских писем» Монтескье переселился в Париж и оказался в водовороте светской жизни. Он создает пасторали в духе ро-

коко, которые приносят ему успех в свете. Монтескье избирают во Французскую Академию.

Пребывание в Англии (1729–1731) значительно повлияло на взгляды писателя. Он снова увлекается просветительскими идеями, но если в «Персидских письмах» он сочувственно говорил о республиканской форме правления в хорошо устроенном государстве будущего, то теперь он становится сторонником конституционной монархии по английскому образцу. Он часто бывает на заседаниях английского парламента, изучает законодательство, знакомится с философскими взглядами Локка, который оказал большое влияние на английский и все европейское Просвещение.

«Дух законов». Около двух десятилетий Монтескье обдумывает и пишет свой главный теоретический труд — «Дух законов» («De l'esprit des loix», 1748). В нем содержится критика феодально-абсолютистского строя Франции и изложена просветительская программа переустройства общества на разумных началах. Отличительной особенностью книги являются элементы исторического подхода к вопросу о законодательстве. Монтескье не ищет раз и навсегда установленных, вечных законов. Он считает, что законы развиваются вместе с обществом, они зависят от национальных особенностей и традиций, даже от климата и свойств территории. Образ правильного сочетания нового законодательства с образом жизни нации Монтескье находит в английской конституции.

Книга «Дух законов» сразу же после выхода в свет оказала огромное влияние на просветительское движение. В 1751 г. она была включена в «Индекс запрещенных книг», но это не помешало ее распространению. Она переиздавалась десятки раз и была переведена на все основные европейские языки.

Монтескье считается (наряду с Д. Локком) основоположником концепции представительской демократии, а также основоположником идеологии либерализма. В понимании цивилизации он выступил одним из первых представителей географической школы, считавшей, что цивилизация во многом определяется ее географическим положением (даже климатом). Идеи Монтескье повлияли на Конституцию США, на наполеоновский кодекс 1804 г., а воздействие этих документов можно проследить вплоть до наших дней во всем мире.

Книга Монтескье «Дух законов» дошла и до России, оказав большое влияние на императрицу Екатерину II, увлеченную идеями Просвещения. В 1765 г. она писала Д'Аламберу, который вместе с Дидро выпускал знаменитую «Энциклопедию», о своем новом труде, известном как «Наказ Комиссии по составлению проекта нового Уложения»: «В нем вы увидите, как для пользы моей империи я обобрала президента Монтескье, не называя его имени надеюсь, что, если с того света он увидел бы меня

работающей, он простил бы мне этот плагиат во имя блага двадцати миллионов человек, которое должно от того последовать. Он слишком любил человечество, чтобы обижаться на меня, его книга стала моим молитвенником. Вот, сударь, пример судьбы, которую переживают книги гениальных людей — они служат благополучию рода человеческого». В «Наказе», завершённом в 1767 г., 245 статей (из 526 входивших в документ) содержали прямые цитаты из «Духа законов» Ш. Л. де Монтескье. 16-летний Л. Н. Толстой, начиная вести свой дневник, который будет сопровождать его всю жизнь, первые его страницы отводит анализу «Наказа» Екатерины II, тем самым включаясь в обдумывание идей Монтескье о справедливом государственном устройстве.

Соч.: Œuvres complètes : V. 1–3. P., 1950–1955; в рус. пер. — Избранные произведения. М., 1955; Персидские письма. М., 1956.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М., 1946. Т. 1; Баскин М. П. Монтескье. М., 1965; Starobinsky J. Montesquieu par lui-même. P., 1963; Shackleton R. Montesquieu, bibliographe critique. Grenoble, 1977; Gascar P. Montesquieu. P., 1988; Desgraves L. Montesquieu. P., 1998; Juppé A. Montesquieu, le moderne. P., 1999; Althusser L. Montesquieu, la politique et l'histoire. P., 2003; Casabianca D. de. Montesquieu, L'Esprit des lois. P., 2003; Barrera G. Les Lois du Monde. Enquête sur le dessein politique de Montesquieu. P., 2009; Cambier A. Montesquieu et la liberté. P., 2010.

[ИФЛ]

МОПАССАН (Maupassant) **Анри Рене Альбер Ги де** (обычно Ги де Мопассан; 5.08.1850, Миромениль, департамент Приморская Сена, Вторая французская республика — 6.07.1893, Пасси, Париж, Третья французская республика) — французский писатель, один из самых ярких представителей реалистического направления во французской литературе конца XIX в. Родился в замке Миромениль близ Турвиля-сюр-Арк, Приморская Сена, в обедневшей аристократической семье. Детство провел в Нормандии, в курортном городке Этрета вместе с матерью и младшим братом Эрве после развода родителей. Мать, Лора де Мопассан, вышедшая из богатой буржуазной семьи, имела хорошее образование и всегда помогала советами сыну-писателю. В 1863 г. Мопассан был отдан в религиозный коллеж в Ивето, затем переведен в лицей в Руане, который окончил в 1869 г., получив степень бакалавра. В 1870 г. поступил в университет г. Кана (Нормандия) на юридический факультет. Учебу прервала война Франции с Пруссией в 1870 г., Мопассан был призван рядовым в национальную гвардию, принимал участие в военных походах. После войны в период экономического кризиса Мопассан поступает на службу в Париже. До 1880 г. Мопассан — чиновник в морском министерстве, затем в министерстве народного образования. В этот период у Мопассана складываются дружеские отношения с Г. Флобером, он знакомится Э. Золя

и другими писателями — приверженцами натурализма (К.-Ж. Гюисманс, О. Мирбо, Л. Энник и др.). В 1876 г. Мопассан написал поэму «На берегу» (опубл. под псевдонимом Ги де Вальмон), в которой проявил себя как последователь так называемой парнасской школы. В 1880 г. Мопассан опубликовал свои «Стихотворения», посвятив сборник Флоберу. Однако в историю мировой литературы Мопассан вошел прежде всего как мастер новеллы и реалистического психологического романа. Своими учителями считал Г. Флобера, И. Тургенева, Э. Золя. В одной из статей Мопассан вспоминал об уроках Флобера: наблюдать какое-либо явление, предмет, человека до тех пор, пока не проявится его особенность.

Первое произведение в жанре новеллы — «Пышка» (1879) — опубликовал в 1880 г. в сборнике «Меданские вечера» вместе с новеллами Золя, Гюисманса и др. Первый самостоятельный сборник новелл вышел в 1881 г. — «Заведение Телье», Мопассан посвятил его И. Тургеневу. Всего Мопассаном создано более 260 новелл, которые вошли в сборники: «Мадемуазель Фифи» (1882), «Дядюшка Милон» (1883), «Рассказы вальдшнепа» (1883), «Лунный свет» (1884), «Мисс Гарриет» (1884), «Мисти» (1884), «Сестры Рондоли» (1884), «Иветта» (1885), «Туан» (1885), «Сказки дня и ночи» (1885), «Маленькая Рок» (1886), «Господин Паран» (1886), «Орля» (1887), «Избранник мадам Юссон» (1888), «Левая рука» (1889), «Бесполезная красота» (1890). Посмертно издан сборник «Разнозчик». Сборники Мопассан не составляют циклов в традиционном смысле слова, объединены, как правило, неким настроением, в чем сказывается влияние импрессионизма. Благодаря Мопассану в 1880-е годы новелла стала ведущим реалистическим жанром. Лежащий в основе новеллы единичный эпизод приобретает особое, обобщенное значение. В эпизоде раскрываются ранее неизвестные, незаметные черты характера, дремавшие чувства («Заведение Телье»). Эпизод становится экономным средством изображения жизненной драмы («Мой дядя Жюль», «Ожерелье») или поворотным моментом в судьбе персонажа («Папа Симона»). Мопассан разрабатывает новые средства психологизма. «Непрямой» анализ (напоминающий чеховский подтекст) позволяет угадать тончайшие движения души. Структура новеллы принципиально меняется за счет углубленного, фиксированного, «точечного» наблюдения, результатом которого становится предельная концентрация отраженной действительности в единичных деталях. Новелла Мопассана, как и чеховский рассказ, зачастую становится «маленьким романом». Мопассан и Чехов внесли выдающийся вклад в развитие «малого жанра», они глубоко изменили его характер, структуру и даже цели. Чехов писал, что Мопассан «как художник слова, поставил такие огромные требования, что писать по старинке сделалось уже больше невозможным».

Тематически новеллы Мопассана делят на группы новелл о франко-прусской войне, о жизни чиновников, о светской жизни, о крестьянстве, о любви и др. За интерес к любовной тематике и описание откровенных проявлений любовных чувств Мопассана называли циничным и нещадно критиковали. Разнообразны новеллы по форме (исповедь, монолог), нередко передающие почти прямое выражение авторской позиции. Язык произведений Мопассана прост, чист, выразителен. Важна лаконичная и точная деталь. Особое место занимает рассказчик, призванный подчеркнуть объективность описания. Объективность обуславливается и принадлежностью рассказчика к определенной профессии. По мнению Мопассана, художник должен следовать правилу: «Показывать правду означает дать полную иллюзию правды». Но при этом он отходит от натурализма и, благодаря своему искусству психологически выверенного рисования характера, становится во главе реалистического направления.

Боллезненное состояние в преддверии кризиса 1891 г. приводит писателя к увлечению фантастикой, мистикой, навязчивые идеи и галлюцинации в результате нервных расстройств усиливаются, что отразилось, например, в новеллах сборника «Орля». В творчестве Мопассан нарастает ощущение трагического одиночества, появляются мысли о самоубийстве. Трагические настроения находят выражение и в романах.

Мопассан — автор 6 романов: «Жизнь» (1883), «Милый друг» (1885), «Монт-Ориоль» (1887), «Пьер и Жан» (1888), «Сильна, как смерть» (1889), «Наше сердце» (1890). Вершинным произведением французского психологизма стал роман «Жизнь». Именно этот роман выдвинул Мопассан в ряды лучших европейских мастеров психологической прозы. Характерно, что сюжет романа начинается в 1819 г., в том самом году, когда молодой аристократ Растиньяк в романе Бальзака «Отец Горио» приехал делать карьеру в Париж. Если Бальзак представил историю молодого человека XIX в., то Мопассан создает параллельную историю женщины века. Но если балзакские герои (и героини, как Евгения в «Евгении Гранде») утрачивают иллюзии, ожесточаются, то мопассановская Жанна продолжает жить внешне обычной жизнью, в душе сохраняя воспоминания о всем том хорошем, что дала ей судьба. Так что темой романа стала не внешняя, а внутренняя жизнь женщины, описанная с необыкновенным психологическим мастерством.

Напротив, в «Милом друге» психологизм отступает на второй план, что связано с фигурой героя (точнее — «антигероя») Жоржа Дюруа, чей духовный мир убог, внутренние побуждения ограничены, на первый же план выдвигается социальный анализ действительности. Роман сосредоточен на внешней жизни центрального персонажа — восхождении по

лестнице успеха в обществе. Но косвенно анализируется его внутренний строй, вскрываются пустота и пошлость мыслей и чувств. Глубиной психологизма и одновременно социальным анализом отмечен и другие романы Мопассана.

Большое значение для характеристики особенностей реализма имеют теоретические суждения Мопассана, изложенные в эссе «О романе» — предисловии к роману «Пьер и Жан» («Pierre et Jean», 1888). В нем писатель, выступая продолжателем традиций психологического романа и одновременно новатором в развитии принципа психологизма, говорит о двух типах романного повествования: о романе «чистого анализа» и «объективном» романе. Для Мопассана близок не второй тип (схожий с натуралистическим романом), а первый, для которого «событие есть лишь отправной пункт, простая вежа, только повод к роману». Основное внимание здесь должно быть сосредоточено на том, чтобы проанализировать «потаеннейшие побуждения, которыми определяются наши проступки». Мопассан убежден, что «чистый психологический анализ» может дать «столь же прекрасные произведения искусства, как и всякий другой метод работы».

Одним из первых образцов романа «чистого анализа» стал «Пьер и Жан» (1888). Средством движения сюжета в романе становятся перипетии душевной жизни главного героя Пьера Ролана. Отправной точкой развития повествования является незначительное событие — получение наследства братом Пьера Жаном. Пьер анализирует чувства, которые он испытал, узнав об этом событии. На смену зависти приходит страх за репутацию матери, когда, случайно Пьер узнает, что, возможно, она была любовницей человека, оставившего Жану наследство. Клубок противоречивых и мучительных чувств возникает в сердце Пьера, пытающегося разгадать тайну прошлого своей матери. Любовь и уважение к ней сменяется презрением и желанием отомстить за причиненную боль. Суровость по отношению к матери порождает в сердце Пьера угрызения совести и жалость. Герой мучается сам и мучает других, но не может найти выхода из создавшейся ситуации. Те же принципы «чистого психологического анализа» представлены в романах «Сильна как смерть» и «Наше сердце», в неоконченном романе «Анжелюс».

Мопассан в своих психологических романах показал удивительное богатство душевной жизни обычного, среднего человека. Он подчеркнул важность физиологического фактора в психических процессах, преодолел свойственную некоторым романтикам и Стендалю рационалистичность в понимании внутреннего мира человека, механизмов и мотивов его поступков. Романы Мопассана пронизаны и социальным анализом, сарказмом и иронией, точной характеристикой времени, что позволяет их

относит к значимой для реализма XIX в. жанровой форме социально-психологического романа.

Мопассан писал и путевые заметки, очерки — «На солнце» (1884), «У воды» (1888), «Бродячая жизнь» (1890).

2 января 1892 г. Мопассан совершил попытку самоубийства, после чего был помещен в лечебницу для душевнобольных Пасси (в районе Парижа около Булонского леса), где он находился до конца жизни.

В России творчество Мопассана стало известно с XIX в., во многом благодаря И. С. Тургеневу. Высоко талант Мопассана ценили Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, А. И. Куприн, И. А. Бунин и др. Его произведения стали настолько популярными, читаемыми в России XX в., в СССР, в новой России, что можно говорить о возникновении культурного феномена «Русского Мопассана» (подобно «Русскому Шекспиру» и ряду других имен зарубежных писателей, глубоко освоенных русской культурой).

Соч.: Œuvres complètes : Т. 1–15. Р., 1936–1938; в рус. пер. — Полн. собр. соч. : в 30 т. СПб., 1909–1916; Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1938–1950; Полн. собр. соч. : в 12 т. М., 1958; Собр. соч. : в 7 т. М., 1977; Собр. соч. : в 6 т. М., 1999; Жизнь. Новеллы. М., 2003; Иветта. Маленькая Рок. Анжелюс. М., 2008; Милый друг. М., 2009.

Лит.: Толстой Л. Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М., 1983. Т. 15; Елизарова М. Е. Мопассан // Литературная энциклопедия. М., 1934. Т. 7; Данилин Ю. И. Жизнь и творчество Мопассана. М., 1968; Лану А. Мопассан. М., 1971; Кирнозе З. И. Мопассан // Зарубежные писатели: в 2 ч. Ч. 2. М., 2003; Михальская Н. П. Лев Толстой — переводчик Мопассана // Филологические науки. 2004. № 1; Maynial E. La vie de l'œuvre de Guy de Maupassant. P., 1907; Delaisement G. Maupassant journaliste et critique. P., 1956; Sullivan E. D. Maupassant: The short stories. L., 1962; Bayard P. Maupassant, juste avant Freud. P., 1998.

[СФЛ] [ИФЛ] Н. Е. Ерофеева, Вл. А. Луков [НРЭ]

МОР (More) **Томас**, сэр (7.02.1478, Лондон, Англия — 6.07.1535, Лондон, Англия) — английский писатель, государственный деятель, самый видный из «университетских умов», крупнейший представитель раннего Возрождения в Англии. Он получил блестящее образование в Оксфорде, где примкнул к кружку так называемых оксфордских реформаторов (Дж. Колет, Т. Линакр и др.), с 1499 г. был знаком с крупнейшим европейским гуманистом нидерландцем Эразмом Роттердамским, который, оказавшись в Англии и гостя в доме у Мора в 1509 г., написал «Похвалу Глупости». В 1521 г. король Генрих VIII пригласил Мора ко двору и возвел в рыцарское звание. В 1523 г. по рекомендации короля Мор стал спикером парламента, затем канцлером герцогства Ланкастерского, а в 1529 г. — канцлером королевства. В 1529–1532 гг. Мор занимал эту высшую государственную

должность. Будучи католиком, он отказался дать присягу Генриху VIII как «верховному главе» английской церкви, за что был брошен в Тауэр (1534) и затем казнен (спустя века католическая церковь признала его святым).

Мировую известность принесла Мору его «Утопия» («Золотая книга, столь же полезная, как и приятная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии», начало работы — 1510, публ. лат. текста — в 1516 г., англ. — в 1551 г.), трактат, в котором писатель-гуманист выступил в защиту социальной справедливости, изобразил идеальное общественное устройство. В первой части, написанной в форме диалога, содержится критическое, сатирическое изображение Англии с ее несправедливым строем и жизненным укладом. Эта часть написана позже, чем вторая, в которой действие переносится на фантастический остров Утопия. Это слово, придуманное Мором и вошедшее во многие языки, образовано от греческих морфем и означает «место, которого нет». В Утопии царит благоденствие, так как здесь нет частной (и даже личной) собственности, все общее, труд — обязанность всех граждан, рабочий день составляет 6 часов, а наиболее тяжелую работу выполняют преступники. В своей «Утопии» Мор развил традиции диалогов Платона («Государство», «Тимей»). Книга Мора стала источником жанра утопии в новой европейской литературе. Возможно, с идеей моровской утопии связаны поздние пьесы Шекспира, по крайней мере, утопизмом пронизаны и «Зимняя сказка», и «Буря».

Среди трудов Мора выделяется «История Ричарда III», в самых черных красках рисующая короля-узурпатора и тирана. История ее появления такова. После обучения в школе в Сент-Антони Т. Мор был принят в дом архиепископа и лорда-канцлера Мортон (который позже отправил юношу учиться в Оксфорд). Здесь, в доме Мортон, Мор слышал рассказы о правлении Ричарда III, оценка которого давалась с точки зрения враждебно настроенных Ланкастеров (Ричард принадлежал к Йоркам). Эти рассказы дали первый импульс для составления жизнеописания короля-злодея. Оно вышло из печати в 1543 г. (существуют латинский и английский варианты текста). Эта книга Мора стала одним из главных источников исторической хроники Шекспира «Ричард III». Оттуда идет концепция образа Ричарда III как исчадия зла, макиавеллиста, гения интриги, циника, детоубийцы. Между тем, согласно другим историческим источникам, этот английский король не отличался от других коронованных особ ни изощренным умом, ни масштабом злодеяний, а виновным в гибели детей — наследника престола и его брата — многие историки вполне обоснованно считают не Ричарда III, а Генриха VII, победившего его в битве при Босворте в 1485 г. и воз-

шедшему на престол не на вполне твердых основаниях. Именно для укрепления правомочности династии Тюдоров, которую основал Генрих VII, Мор и писал свою книгу, переиначивая историю (чего не успел сделать Ричард III за короткий период своего правления, 1483–1485 гг.). Шекспир писал свою историческую хронику в эпоху правления последней из Тюдоров — Елизаветы Тюдор, естественно, он пользовался тюдоровской версией исторических событий, представленной у Мора.

От шекспировской эпохи (точная дата не установлена) дошла пьеса «Сэр Томас Мор» (основной автор — А. Мандэй?). Возможно, в ее создании принял участие У. Шекспир. Есть рукопись этой пьесы, в которой имеется вставка величиной в 147 строк, вполне возможно, что они написаны рукой Шекспира, в этом случае до нас дошел автограф великого драматурга, а не только несколько образцов его подписей. Текст вставки обладает признаками стиля Шекспира.

Соч.: Complete works : Vol. 2, 4. [New Haven], 1963–1965; в рус. пер. — Утопия. М., 1953; Утопия // Утопический роман XVI–XVII веков. М., 1971. С. 41–140; Эпиграммы. История Ричарда III. М., 1973; Утопия. М., 1978.

Лит.: Осинковский И. Н. Томас Мор. М., 1978; Томас Мор: 1478–1978. М., 1981; Черноземова Е. Н. Мор // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Chambers R. W. Thomas More. L., 1935; Reynolds E. E. Sir Thomas More. L., 1965.

[МШ]

МОРАЛИТЕ (франц. *moralité*, от лат. *moralis* — нравственный) — жанр средневековой драматургии Европы, пьеса религиозно-дидактического характера, в которой персонажами выступали аллегорические фигуры (Вера, Надежда, Любовь и т. д.).

Первоначальный образец моралите можно найти в литургической драме немецкой монахини, мистика и композитора Хильдегарды Бингенской (1098–1179) «Ряд добродетелей» («*Ordo virtutum*»), предположительно впервые исполненной монахинями в 1152 г. на освящении церкви монастыря Рупертсберг под Бингеном. В драме, имевшей музыкальную форму, 16 добродетелей (женские партии) борются за человеческую душу с дьяволом (единственная мужская партия).

Моралите как самостоятельный жанр сложилось в XV в. Первый образец — французское моралите «Благоразумный и Неразумный» (1436); в нем Благоразумный, встретившись с Разумом и Верой, в конечном счете попадает в Рай, а Неразумный, чьими спутниками стали Безумие, Распутство, Отчаяние, Кража, на вопрос Дурного Конца, раскаивается ли он, отвечает отрицательно — и черти тащат его в Ад, изображенный как кухня в богатом доме с хорошо одетыми лакеями и горящими блюдами, поедание которых и сжигает Неразумного. Другой пример жанра — француз-

ское моралите «Нынешние братья» (дошло в рукописи XVI в.), где среди персонажей — Братская Любовь, Зависть, Угрызение Совести.

В моралите развивались традиции возникшей в IX в. литургической драмы, которая игралась в церкви, актуализируя отдельные библейские сцены по ходу исполнения литургии — церковного песнопения; последовавшей за ней полулитургической драмы, или драмы на паперти, которая исполнялась за пределами церкви, на церковном крыльце, инсценируя различные эпизоды из Библии или в связи с ней. Черты моралите были и в миракле — пьесе о чудесах. В конце средневековья моралите вошло в систему драматических жанров городской культуры, заняв достойное место рядом с мистерией, возникшим из нее фарсом. На фарс похож и жанр соти (*sotie, sottie*), только в нем, подобно моралите, действуют аллегорические фигуры. моралите отделено от других жанров средневековой драматургии как своей тотальной аллегоричностью (все его персонажи — аллегии, вплоть до комических, например, два кавалера Пью-заваше-здоровье и Пью-взаимно в моралите «Осуждение пиров»), так и узким спектром сюжетных конструкций (собственно, их две: путешествие Души, своего рода паломничество; и битва, борьба высших и низших сил за Человека (где он представляет собой тоже аллегию)).

Хотя моралите пронизано христианской моралью, религиозной образностью и стилем мышления, сюжеты и персонажи в моралите носят светский характер (чем моралите отличается от миракла и мистерии), они опираются на представления из обыденной жизни, а религиозно-дидактические аллегии расшифровываются для зрителей через стереотипы, материальные детали, например: Вера выходит с крестом, Надежда — с якорем, Любовь — с изображением сердца. Точно так же отрицательные аллегорические персонажи выходили на подмостки со своими легко читавшимися атрибутами: Скупость — с мешком золота (при этом в нищенской одежде), Себялюбие — с зеркалом, Глупость — с ослиными ушами (отголосок этого образа — ткач Основа в «Сне в летнюю ночь» Шекспира, наделяемый по ходу действия комедии ослиной головой).

В разных странах Европы были популярны моралите о встрече человека со Смертью: ему не могут помочь ни Родство (т. е. знатность, ни Богатство, ни Дружба (т. е. связи), только Добрые дела открывают ему дорогу в Рай. В XV в. В Англии и Голландии эта история рассказывалась в моралите «Каждый человек» (XV в.), затем в Швейцарии — в моралите «Бедный человек», в Италии — в моралите «Священное представление о душе».

В XVI в. моралите как жанр постепенно исчезает. Его черты присутствуют в драматургии гуманистов дошекспировской эпохи (напр., в пьесе Дж. Бейла «Король Джон», пост. 1539 г., где моралите переросло в первый

образец жанра исторической хроники). В поздней драматургии Шекспира аллегоричность нарастает, а в его «Зимней сказке» (1610/11) появляется образ Времени, возрождающий образность моралите

Сойдя на нет как самостоятельный жанр, моралите растворилось в различных жанрах и образцах литературы Нового времени. В Испании наследником моралите стал религиозно-дидактический жанр «ауто сакраментале» (пример — «Пир царя Вальтасара» Кальдерона, 1634 г., в финале которого Пророк Даниил превращает пиршественный стол в алтарь и Идолопоклонство склоняется перед всемогущим Богом). В России в так называемой «школьной драме» XVII в. справедливо выделены произведения, относящиеся к жанру моралите, — «Ужасная измена сластолюбивого жития», «Страшное изображение», «Царство мира», «Торжество мира православного», «Ревность православия», «Освобождение Ливонии и Ингерманландии», «Божие уничижителей гордых уничижение».

Характеристика персонажа путем подчеркивания одной определяющей черты стала характерной для драматургии классицизма (Корнель, Расин, Мольер, Вольтер). Возникает новое явление (не только у классицистов, но и у представителей других направлений): вместо обезличенных аллегорий появляются яркие персонажи, имена которых становятся нарицательными для обозначения как пороков (например, имена Тартюфа, Дон Жуана, Гарпагона в комедиях Мольера стали нарицательными для обозначения лицемера, соблазнителя-либертена, скупца), так и добродетелей (Селадон из романа «Астрейя» Д'Юрфе стал воплощением бескорыстной и галантной любви, герой С. Ричардсона Грандисон для нескольких поколений выступал как идеальный молодой человек). Герой Шатобриана Рене, воплотивший в себе меланхолию, демонстрирует возможность подобного процесса аллегоризации персонажа в романтизме. В поэтике сборника «Возмездие» (1853) романтика В. Гюго большую роль играют ораторские фигуры, аллегоризм в духе моралите 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».

В XX в. помимо отдельных случаев возрождения моралите нужно отметить и появление моралите -пародий. Так, в петербургском театре-кабаре «Кривое зеркало» под руководством А. Р. Кугеля в начале 1909 г. была поставлена пьеса «Лицедейство о господине Иванове» Н. Вентцеля. Жанр ее автор определил как «моралите XX в.». За г-на Иванова, российского обывателя, боролись Мысль хорошая и Мысль гадкая, которая и одержи-

вала победу, заставляя Иванова непотребно выражаться. Там же в 1908 г. была поставлена знаменитая «Вампука», в которой тоже есть черты моралите-пародии.

Возвращение к формам моралите возможно и в XXI в.

Лит.: История западноевропейского театра : Т. 1. М., 1956; Мощенко И. А. Жанровые особенности аллегорических пьес русского школьного театра XVII века (составительский анализ пьес русского школьного театра XVII века и средневековых пьес XV века — моралите) // Филология в системе современного университетского образования. Вып. 7. М., 2004; Fournier E. Le théâtre français avant la Renaissance 1450–1550. Mystères, moralités et farces. P., 1872; Chambers E. K. The mediaeval stage : Vol. 1–2. Oxf., 1925; Cohen G. Le théâtre en France au moyen âge. T. I: Le théâtre religieux. P., 1928; Fletcher A. Allegory. The theory of Symbolic Mode. Ithace; L., 1964; Medieval drama of early Middle Ages / Ed. by Bevington David L., 1975.

[НРЭ] [ИИЛ]

МОРАЛИЗМА ПРИНЦИП — одна из основ литературы XX в., связанная с ситуацией, когда человечество после «переоценки ценностей», о которой говорил Ницше, познало разгул аморальности, литература не только отразила это обесценивание морали, но и вернулась к традициям моралистов XVII–XVIII вв. В литературе нередко на первом месте оказываются моральные проблемы, герои здесь вводятся для испытания моральных истин на прочность. Однако мораль не превращается в дидактизм, она понимается как освобождение природной сущности человека от лицемерия. Одной из отправных точек для развития этого взгляда стало осуждение в Англии Оскара Уайльда на тюремное заключение за безнравственное поведение и последующая обструкция великого писателя со стороны ханжеского английского великосветского общества. Во Франции эта позиция была объявлена бездушной, ему была предоставлена возможность проживания в Париже после освобождения. Уайльд оказал огромное влияние на крупнейшего представителя моралистической литературы Андре Жида. Здесь же, во Франции, сложилась группа писателей-католиков (Ф. Мориак, Ж. Бернанос, Ж. Грин), произведения которых тоже можно рассматривать как примеры моралистической литературы. Принцип морализма в литературе XX в. свойствен и реалистической литературе, и литературе модернизма, причем последней даже в большей степени, хотя иногда и в причудливых, антиморалистических обличиях («Имморалист» А. Жида, «Калигула» и «Посторонний» А. Камю, «В ожидании Годо» С. Беккета, «Дневник вора» и «Кэрьель» Ж. Жене).

Лит.: Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М., 2009.

[СФЛ]

МОРАТИН (сын) (Moratín) **Леандро Фернандес де** (Fernández de Moratín; 10.03.1760, Мадрид, Испания — 21.06.1828, Париж, Франция) — испанский драматург. Родился в Мадриде, в семье Николаса Фернандеса де Моратина (20.07.1737 — 11.05.1780), под влиянием которого складывались литературные вкусы сына. Моратин, как и его отец, тяготел к иноземной литературе, особое влияние на него оказала французская культура — Мольер, французские просветители. В 1787 г. работал во Франции секретарем посольства (благодаря протекции просветителя Г. М. де Ховельяноса), в 1792–1796 гг. жил во Франции, Англии, Италии, он одним из первых испанцев с восхищением отнесся к Шекспиру, переведя на испанский язык его трагедию «Гамлет» (1795). Когда в Испании развернулась война за независимость против наполеоновского нашествия (1808–1814), Моратин встал на сторону французов, а затем, в 1817 г., окончательно перебрался во Францию. До сих пор его кумиром был Мольер (Моратин перевел на испанский язык его комедии «Урок мужьям», 1812; «Лекарь поневоле», 1817). Но во Франции он начал испытывать ностальгические чувства, много времени посвятил созданию труда «Происхождение испанского театра» (1820–1821) о драматургии родной страны начиная с XIV и до XVII в., это был один из источников, по которому в Европе знакомились с испанской драматургией в период, когда к ней привлекли особое внимание романтики.

Как драматург Моратин в основном раскрылся до отъезда во Францию. Наиболее известные его пьесы — комедии, соединяющие бытовые детали и блестящий диалог: «Старик и девушка» (1786, это первая комедия Моратина, была под цензурным запретом, поставлена в 1790 г. в мадридском театре «Принсипе», опубликована в 1795 г.), «Барон» (1787, перераб. и опубл. в 1803 г.), «Святоша» (1791, в сюжете и образах есть отголосок «Тартюфа» Мольера, прежде всего в образе «Тартюфа в юбке» — доньи Клары, а также пьесы К. Гольдони «Отец семейства», комедия была запрещена инквизицией, поставлена в театре «Де ла Крус» и опубликована в 1804 г.), «Когда девушки говорят “да”» (1801, поставлена в театре «Де ла Крус» и опубликована в 1806 г.). Для Моратина характерна реалистическая манера, в формах обыденной жизни он видел проявление высоких чувств, в духе просветительства Моратин осуждал семейный гнет. В комедии «Когда девушки говорят “да”», захватившей зрителей разных стран блистательным диалогом, герой — Дон Диего — готов стать семейным тираном, но ему свойственны просветительские взгляды, позволяющие отказаться от брака с девушкой, влюбленной в его племянника, и стать для этой пары добрым другом и наставником.

Моратин умер в Париже, был похоронен на кладбище Пер-Лашез, в XX в. его прах был перенесен в Мадрид, в «Пантеон великих людей».

Его драматургия получила международное признание, способствовала развитию реалистической комедии. Нередко Моратина называют «испанским Мольером». В России уже в 1840-е годы были переведены комедия Моратина «Когда девушки говорят “да”» и его сочинение «Происхождение испанского театра» (в сокращении).

Соч.: Teatro complete. Madrid, 1963; El si de las niñas. Madrid, 2004; в рус. пер. — Когда девушки говорят «да». М., 1940; Святоша. Л.–М., 1960.

Лит.: Штейн А. Л. История испанской литературы. М., 2001; Ruiz Morcuende F. Vocabulario de don Leandro Fernández de Moratín : V. 1–2. Madrid, 1945; Papell A. Moratín y su época. Palma de Mallorca, 1958; Entrambasaguas J. de. El Madrid de Moratín. Madrid, 1960; López J. G. Historia de la literatura española. Barcelona, 2006.

[ИИЛ] [НРЭ]

МОРЕАС (Moréas) **Жан** (псевд., настоящее имя — Яннис, иначе Иоаннис Пападиамандопулос; 15.04.1856, Афины, Греция — 30.03.1910, Сен-Манде, Франция) — французский поэт греческого происхождения (настоящее имя — Яннис Пападиамандопулос), создатель термина «символизм», автор «Манифеста символизма» — одного из основных теоретических документов этого литературного направления.

Отец его был крупным юристом в Афинах, занимался поэзией. Юноша рано начал писать. Его первый сборник стихов «Горлицы и змеи» (1873) был написан по-гречески, в 18 лет он возглавил журнал «Парфенон». Благодаря гувернантке-француженке с детства знал французский язык. С 1882 г. жил в Париже, познакомился с Г. Мопассаном и другими писателями. Здесь он опубликовал символистские сборники «Сирты» («Les Syrtes», 1884), «Кантилены» («Les Cantilènes», 1886).

В гармоничности и неподвижности изображаемого Мореасом материального мира видны традиции парнасцев. Характерный для символизма мотив воспоминания, связующего лирического героя с идеальным миром, у Мореаса приобретает пессимистическое звучание (стихотворение «Быть безмятежным» в сборнике «Сирты»). В его поэзии очевидны черты декаданса.

В «Манифесте символизма» (1886) Мореасом была сформулирована эстетическая программа, охватывающая как вопросы содержания, так и вопросы формы символистских произведений. Он возводит традицию символизма к поэмам А. де Виньи, к У. Шекспиру, к мистикам и еще дальше, из современных поэтов рассматривает Ш. Бодлера как подлинного предшественника нового поэтического движения, где Мореас выделяет С. Малларме, который «открыл в нем ощущение таинственного и невыразимого», П. Верлена, который «разорвал жестокие путы стиха». Главное в символизме, по Мореасу: «...подлинный характер символического ис-

кусства состоит в том, чтобы никогда не доходить до познания Идеи-в-себе. Таким образом, в этом искусстве картины природы, поступки людей, все конкретные явления не могли бы выступать сами по себе: здесь это осязаемые оболочки, имеющие целью выявить свое скрытое родство с первичными Идеями).

«Манифест символизма» принес Мореасу широкую известность. Он способствовал декадентскому перерождению символизма в 1880-х годах.

Однако в начале 1890-х годов поэт отходит от символизма. Его сборник «Страстный пилигрим» («Le Pèlerin passionné», 1891) и особенно предисловие к нему способствовали созданию неоклассицистической «романской школы» (Мореас, М. Дюплесси, Р. де Латайед, Ш. Моррас, Э. Рейно), в которой возрождение поэтических принципов «Плеяды» сочеталось с декадентской направленностью творчества этих поэтов, с противопоставлением французской «ясности» творчеству «северных варваров» П. Б. Шелли, Г. Ибсена, Л. Толстого. Исследователи считают «романскую школу» первым проявлением неоклассицизма во французской модернистской поэзии.

Лучшее произведение Мореаса этой поры неоклассицизма — сборник «Стансы» («Les Stances», 1899–1901, 1920). Писал он также прозу («Рассказы старой Франции» — «Contes de la vieille France», 1905; «Эскизы и воспоминания» — «Esquisses et Souvenirs», 1908), пытался возродить мотивы античной трагедии на французской сцене («Ифигения в Авлиде» — «Iphigénie à Aulis», 1904).

О творчестве Мореаса отзывались А. Франс, Р. де Гурмон, Э. Верхарн, Ш. Моррас и другие писатели. На русский язык стихи Мореаса переводили В. Брюсов (перевел 5 стихотворений, в 1910 г. в №5 «Русской мысли» опубликовал некролог о Мореасе, в котором высоко оценил его вклад в поэзию), Б. Лифшиц, И. Эренбург и др.

Соч.: Œuvres : V. 1–2. Р., 1923–1926; в рус. пер. — [Стихи] // Брюсов В. Полн. собр. соч. и переводов. Т. XXI. СПб., 1913; [Стихи] // Эренбург И. Тень деревьев. М., 1969; [Стихи] // Лифшиц Б. У ночного окна. М., 1970; Манифест символизма (в сокр.) // Храповицкая Г. Н., Ладыгин М. Б., Луков Вл. А. Зарубежная литература XX века: Хрестоматия. Т. 1 : 1871–1917. М., 1980; [Стихи; Символизм] // Поэзия французского символизма. Лотреамон Песни Мальдорора. М., 1993.

Лит.: Гурмон Р. де. Книга масок. СПб., 1913; Обломиевский Д. Д. Французский символизм. М., 1973; Embiricos A. Les étapes de Jean Moréas. Lausanne, 1948. Butler J. D. Jean Moreas: A Critique of His Poetry and Philosophy. The Hague, 1967; Jouanny R. A. Jean Moréas, écrivain Grec. Athènes, 1975; Adamson W. L. Embattled Avant-gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe. Los Angeles, 2007.

[НРЭ] [ИФЛ] [СФЛ] [МШ]

МОРИАК (Maugiac) **Франсуа** (11.10.1885, Бордо, Франция — 1.09.1970, Париж, Франция) — французский писатель-католик, вошел

в литературу поэтическим сборником «Соединенные руки» («Les mains jointes», 1909). Первый заметный успех связан с публикацией романа «Поцелуй, дарованный прокаженному» («Le baiser au lèpreux», 1922). Повествование о несостоявшемся браке между уродливым богачом и красивой крестьянской девушкой позволило писателю поднять вопрос об ответственности семьи и церкви за навязывание людям обывательских ценностей. Подлинная слава приходит к писателю после публикации в 1927 г. романа «Тереза Дескейру» («Thérèse Desqueyroux»), заставившего вспомнить романы Золя. В основу сюжета положены реальные события: судебный процесс 1906 г. Героиня романа Тереза Дескейру пытается отравить своего мужа Бернара мышьяком. Суд над ней, по счастью для нее случайности, заканчивается оправдательным решением. Писатель, используя средства психологического анализа, показывает всю степень неосознанности этого поступка героини, бессознательно бросающей вызов рутине семейной жизни. Беспощадный реализм Мориака, граничащий с натурализмом, окрашен его католицизмом. Неприятие католическими кругами его произведений, события его личной жизни, которые он расценивал как проявление его греховности, приводит писателя к духовному кризису, преодолев который, он создает выдающийся образец католического романа — «Клубок змей» («Le nœud de vipères», 1932). Роман построен как письмо-дневник, который пишет Луи, 68-летний умирающий хозяин поместья Калез, своей жене, подводя итог жизни. Его семья — это клубок змей. Все ждут смерти Луи, беспокоясь о наследстве, готовы объявить его сумасшедшим. Отношения в семье построены на лжи, притворстве, непонимании друг друга. Ожесточается и Луи, но его спасает единственная фраза, брошенная живущим в семье аббатом Ардуэном: «Вы — добрый». Случайно он обнаруживает, что жена его любила и страдала от его черствости. Но изменить их отношения он не успевает: жена умирает, в то время как он в Париже пытается оформить завещание на своего незаконнорожденного сына, а законный сын Гюбер и зять Альфред выслеживают и преследуют его, как «стая молодых волков». Внезапно он принимает решение отдать им свои миллионы, оговорил долю незаконнорожденного сына. Перед смертью он возрождается и находит в семье истинно близкого ему человека — внука Янину. Психологизм соединяется у Мориака с открытым драматизмом, описанием момента духовного кризиса.

Такой же кризисный момент жизни семьи предстает и в романе «Дорога в никуда» («Les chemins de la mer», 1939). Герои или уходят из жизни, или вынуждены сдавать свои позиции, утешаясь суррогатами. Финал мрачен, но содержит оттенок надежды: «Жизнь большинства людей — мертвая дорога и никуда не ведет. Но иные с самого детства знают,

что идут они к неведомому морю. И они чувствуют веяние ветра, удивляясь его горечи, и вкус соли на своих губах, но еще не видят цели, пока не преодолеют последнюю дюну, а тогда перед ними раскинется беспредельная, клокочущая ширь и ударит им в лицо песок и пена морская. И что же остается им? Ринуться в пучину или возвратиться вспять...»

Мориак соединяет жесткий реализм с католическим идеалом, отсюда появление подобного рода развернутых поэтических метафор среди резких и беспощадных описаний. К нему пришло международное признание. В 1952 г. Мориаку была присуждена Нобелевская премия «за глубокое духовное прозрение и художественную силу, с которой он в своих романах отразил драму человеческой жизни».

[ИФЛ]

МОРРАС (Maurras) **Шарль-Мари-Фоциус** (20.04.1868, Мартиг, Буш-дю-Рон, Франция — 16.11.1952, Тур, Франция) — французский публицист. Вступил в литературу как поэт, противопоставивший символизму «романскую школу» (сборники «Ради Психеи», отдельное изд. 1911; «Надписи», 1921).

Шарль Моррас был видным представителем националистической линии во французской литературе. Национализм Морраса проявился еще в конце XIX в., когда в ходе дела Дрейфуса он встал в ряды антидрейфуссаров. С 1908 г. Моррас издавал наиболее реакционную французскую газету «Французское действие» («Action française»). Название газеты совпадало с названием организованной Моррасом еще в 1899 г. монархической группы.

Утверждая превосходство «латинской расы» над другими (книга «Опрос по поводу монархии» — «Enquête sur la monarchie», 1900–1909), Моррас видел это превосходство в стремлении к «дисциплине», к сильному государству (чему находил подтверждения в истории Рима, Франции XVII в.) и призывал культивировать эти качества и во французах, и в агрессивной политике государства.

Член Французской академии (1938, в 1945 г. по решению суда г. Лиона был лишен этого звания как предатель родины, пособник Вишистского режима).

Соч.: Œuvres capitales : T. 1–4. P., [1954]; Critique et poésie. P., 1968.

Лит.: Massis H. Maurras et notre temps. P., [1961].

[ИФЛ] [СФЛ]

МОУА (Maurois) **Андре** (наст. имя Эмиль Герцог; 26.07.1885, Эль-беф, департамент Приморская Сена, Франция — 9.10.1967, Нейи-сюр-Сен, Франция) — член Французской академии (1938), считающийся

создателем жанра биографического романа. Среди его произведений — «Ариель, или Жизнь Шелли» (1923), «Карьера Дизраэли» (1927), «Байрон» (1930), «Тургенев» (1931), «Лелия, или Жизнь Жорж Санд» (1952), «Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго» (1954), «Три Дюма» (1957), «Жизнь Александра Флеминга» (1959), «Прометей, или Жизнь Бальзака» (1965). Как правило, это романы о писателях. Моруа отходит от традиции биографии-иллюстрации, писатели интересны ему не как примеры правильной жизни, а как жившие на земле реальные великие люди, особое внимание писатель уделяет их психологии, пытается по многочисленным источникам, документам воссоздать внутренний мир своих героев. При этом их литературное творчество подчас уходит на задний план, как в романе о Жорж Санд («Lélie ou la Vie de George Sande»), где откровенно, но деликатно описывается ее личная жизнь, но остается неясно, когда же она написала свои многочисленные произведения. Моруа ценит ее не как великую писательницу, а как незаурядную женщину, как индивидуальность. Именно в индивидуализации образов великих людей проявляется свойственное Моруа понимание гуманизма.

[ИФЛ]

МУВАШШАХ (араб. опоясывающий) — жанр арабско-андалузской поэзии, 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.

[ИИЛ]

МУРАКАМИ Харуки (род. 12.01.1949, Киото, Япония) — японский писатель. Родился в Киото, отец — школьный учитель японского языка и литературы, последователь буддизма, что сказалось на детских и юношеских впечатлениях и пристрастиях будущего писателя. Мураками получил серьезное образование в одном из лучших частных японских университетов Васеда (Токио), обучаясь там на факультете театральных искусств («классическая драма»). Проведя почти четверть века с семьей в г. Асия (о. Хонсю), где даже сейчас меньше 100 тыс. жителей, женившись на однокласснице, постепенно погружаясь в обыденность провинциальной жизни, Мураками все решительно меняет в 1974 г., переехав с женой в Токио и открыв там в одном из неблагополучных районов столицы джаз-бар «Питер Кэт». Через три года, не выдержав напряжения, он находит место для бара в более безопасном районе Токио.

Здесь с 1978 г. по ночам после закрытия бара Мураками начал писать, и в следующем году опубликовал произведение «Слушай песню ветра» (1979, доработано в 1983, литературная премия «Гундзо синдзин-сё», премия «Нома», присуждение которой фактически объявляет писателя классиком современной японской литературы), ставшее первой частью романной «Трилогии Крысы» (2-я часть — «Пинбол-1973», 1980; 3-я часть — «Охота на овец», 1982, премия «Нома»). В последней части герой Крыса кончает жизнь самоубийством, чтобы вместе с собой убить вселившуюся в него Овцу — воплощение зла и анархии (сюжет восходит к традиционным японским сказаниям, обретая у Мураками обновленную форму).

Заканчивал трилогию Мураками уже как профессиональный писатель, оставив работу в баре.

С 1986 г. начинается период углубленного знакомства Мураками с культурой Европы: он живет в Италии, в Греции, затем в Лондоне, изучает английский язык. В этот период был опубликован один из наиболее известных его романов — «Норвежский лес» (1987; экранизация: 2010, Япония). Герой романа, Тоору Ватанабэ, повествует о 1960-х годах, своей студенческой поре в Токийском университете, потере друга, сложных отношениях с девушкой друга, Наоко, утратившей психологическое равновесие, и в то же время встреч с ее противоположностью — жизнерадостной Мидори. В тот же период Мураками завершил роман «Дэнс, Дэнс, Дэнс» (1988, продолжение «Трилогии крысы»).

С 1991 г. начался американский период жизни и творчества Мураками. Он получил должность стажера-исследователя в Принстонском университете. Через два года Мураками уже в Калифорнии, где читает лекции о современной мировой литературе. Его начинает охватывать ностальгия по Японии, Востоку (Мураками совершил в этот период большие поездки по Китаю, Монголии). В его произведениях все масштабнее представлен образ Японии, писатель ищет точки соприкосновения между культурными тезаурусами американцев и японцев, на этом скрещении культур и возникает «феномен Мураками» — необыкновенная притягательность его произведений для миллионов обыванных читателей, которым он раскрывает в доступной чужому сознанию форме особенности японского образа жизни, чувств, переживания природы, заботы о близких. Точно также он открывает японцам западные культурные ориентиры, простые чувства и простые судьбы, не отторгаемые японской системой ценностей.

Выполненный Мураками в 2003 г. перевод романа Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» стал бестселлером, любимым чтением японцев. Мураками перевел также Фицджеральда, Капоте и др.

Глубокое чувство родины заставляет писателя в 1996 г. покинуть США и вернуться в Японию, он сначала поселяется в Токио, а с 2001 г. живет в менее шумном месте — поселке Оисо на берегу моря, периодически разъезжая по всему миру (Исландия, Чехия, где Мураками получил премию Кафки, в 2003 г. — Сахалин).

Среди произведений Мураками — романы «Страна Чудес без тормозов и Конец Света» (1985, премия «Танидзака», в 2002г. Мураками написал предисловие к русскому переводу этого романа); «К югу от границы, на запад от солнца» (1992); «Хроники Заводной Птицы» (3 кн., 1995–96); «Мой любимый sputnik» (1999); «После тьмы» (в рус. пер. «Послемрак», 2004); «1Q84» (3 кн., 2009–2010); сборники рассказов «Медленной шлюпкой в Китай» (1983), «TV-Люди» (1990); «Токийские легенды» (2005) и др.; литература для детей — «Рождество Овцы» (1985); книги эссе, заметок — «Джазовые портреты» (2 кн., 1997, 2001); «О чем я говорю, когда говорю о беге» (2007); «Радио Мураками» (2010); и др.

Все перечисленные произведения Мураками переведены на русский язык. Мураками — один из самых читаемых японских писателей в России (как и в мире). Это дает основания для того, чтобы отнести его творчество к «массовой литературе». Но он не делает акцента на такие характерные для этого типа произведений темы и сюжеты, как секс и убийство (появляясь в произведениях, эти темы трактуются более философски, чем в «массовой литературе»). Некоторые критики относят его к особой группе писателей, соединяющих интеллектуальность высокой художественной литературы и увлекательность «массовой литературы» (например, Мицүэси Нумато, сопоставляя Мураками с В. Пелевиным). Мураками признает определенное влияние на него творчества Достоевского. Не следует отождествлять Мураками с другим популярным японским писателем и кинорежиссером — Рю Мураками (род. 19.02.1952), получившем за роман «Все оттенки голубого» (1976) о подростках-маргиналах премию Акутагавы Рюнеске (в 1979 г. снял фильм по своему роману); премию «Номо» за роман «Вперед с полуострова» (2005), но особенно известного как автор романа «Дети из камеры хранения» (1980). Его произведения переведены на русский язык и другие языки, по популярности он сопоставим с Мураками. Огромную популярность приобрел и один из наиболее успешных японских художников и дизайнеров — проживающий в Нью-Йорке Такаси Мураками (род. 1.02.1962). Подобно двум своим однофамильцам, он добился неслыханного коммерческого успеха: в 2008 г. одна из его скульптур была продана за 15,2 млн долларов.

Соч.: в рус. пер. — Слушай песню ветра; Пинбол-1973. М., 2004; Охота на овец. М., 2004; Кафка на пляже. М., 2004; Норвежский лес. М., 2006; Подземка. М., 2006; Радио Мураками. М., 2010.

Лит.: Мицуёси Нумато. Граница японской литературы и ее сдвиги в мировом контексте // Иностранная литература. 2002. №8; Рубин Д. Харуки Мураками и музыка слов / пер. с англ. СПб., 2004.

[НРЭ]

МЮССЕ (Musset) **Луи Шарль Альфред де** (11.12.1810, Париж, Франция — 2.05.1857, Париж, Франция) — французский писатель, видный представитель романтизма. Член Французской Академии (1852). Родился в Париже, в аристократической семье, успешно учился в престижном колледже Генриха IV. Предполагалось, что он будет юристом или медиком, но крайне нервный юноша не смог сосредоточиться на занятиях, требовавших упорства и последовательности. В конечном счете он осознал, что его подлинное призвание — литература.

Мюссе испытал влияние группы романтиков «Сенакль», но в дальнейшем оказался вне борющихся литературных группировок. Ни монархические симпатии Шатобриана, ни демократические устремления Гюго не увлекли писателя. Для восприятия действительности, свойственного Мюссе, характерны ирония и пессимизм, интерес к камерной, личной теме. Большое влияние на Мюссе оказало вольнодумие XVIII в. Мюссе выработал свой индивидуальный стиль. Для него характерны свобода, естественность языка, отсутствие архаизмов, высокопарной торжественности, ясность мысли, точность и образность сравнений, построенное стиха близко разговорной речи. Стиль Мюссе отличается легкостью и прозрачностью.

В 1829 г. 19-летний Мюссе выпустил первый сборник своих произведений «Испанские и итальянские повести». В сборнике проявился свойственный французским романтикам интерес к южным странам. Там ищет поэт людей страстных, не знающих колебаний. В поэмах и стихах, в противоположность традиции Ламартина, нет мистических мотивов. Материальный мир, земные чувства, доведенные до страсти, до преступления, — вот что является темой этих произведений. Но о сильных, роковых страстях Мюссе повествует в присущей ему иронической манере. Насмешливое, скептическое восприятие действительности составляет отличительную черту сборника. В четырехчастной поэме «Дон Паэс» царит «испанский колорит». Роковая любовь и честь становятся важными мотивами поэмы. Во время спора дворян о том, чья любовница лучше, дон Паэс узнает, что его возлюбленная ему не верна, он защищает свою честь на дуэли, а потом отравляет возлюбленную. Напряженность чувств, щепетильность в вопросах чести даны в поэме с легкой иронией. В драматической поэме «Каштаны из огня» определяющей становится трагическая ирония. Не случайно в этом произведении А. С. Пушкин

увидел возможность появления большого трагического поэта. Действие поэмы происходит в Италии. Героиня поэмы танцовщица Камарго — историческое лицо (жила в XVIII в.). Но события поэмы полностью придуманы Мюссе. Трагическая ирония заключается в том, что ни высокая или низкая страсть, ни полная бесстрастность не приносят человеку желаемого счастья. В мире нет гармонии. Прекрасное соседствует с безобразным. Нет и идеальных героев. Но среди людей Мюссе возвышает трагических героев, таких, как Камарго. Эти герои сами создают свою трагическую судьбу, принимают духовные страдания.

Неудача сценической судьбы одноактной комедии в прозе «Венецианская ночь, или Свадьба Лауретты» (1830) вынуждает Мюссе обратиться к романтической «драме для чтения» — так появляется сборник «Спектакль в кресле» (1832: драма «Уста и чаша», комедия «О чем мечтают девушки», поэмы «Намуна» и «Ролла»; предварительно Мюссе публиковал произведения сборника в журнале «Ревю де Монд»). Бурные страсти и легкие мечтания, освещенные лиризмом и психологизмом, пробуждающие в памяти то Шекспира, то Мариво, то Байрона, положены в основу драматургии Мюссе, становящейся все более оригинальной в его последующих комедиях «Прихоти Марианны» (1833), «Фантазио» (1834), «С любовью не шутят» (1834), «Каприз» (1837) и др. Мюссе разрабатывает жанр «комедий-пословиц».

В исторической трагедии «Лоренцаччо» (1834, пост. 1896, заглавную роль исполнила С. Бернар) Мюссе, используя шекспировские приемы, придает охвату действительности необычайную широту. Принцип романтического историзма проявляется здесь и в выборе объекта изображения (попытка поднять восстание против флорентийского герцога Алессандро Медичи и против поддерживающих его немецких захватчиков), и в показе народа как движущей силы истории, но силы пассивной. Главное внимание сосредоточено на сложном характере племянника Алессандро — Лоренцаччо. Он готовит убийство яды (тема, восходящая к «Гамлету» Шекспира), которое должно стать сигналом восстания. Но политическая деятельность оказывает пагубное влияние на Лоренцаччо, развращает его. Он глубоко одинок. Совершив убийство, он в этом убеждается. Его бывшие сторонники бросают его. В конце пьесы Лоренцаччо, разуверившегося во всех идеалах, убивают наемные убийцы.

Со временем Мюссе все больше отходил от романтического театра. В статье «О трагедии» (1838) он прямо призывает возродить классическую трагедию. Однако образцом для нее он избирает не Расина, а Софокла. Материал для трагедии Мюссе советует брать из национальной истории (например, подвиг Жанны д'Арк). Следовательно, ряд завоеваний романтической драмы Мюссе хочет сохранить.

Но в поэзии Мюссе сохраняет романтические позиции в полном объеме. В 1835–1836 гг. он пишет четыре поэмы под общим названием «Ночи» («Майская», «Декабрьская», «Августовская», «Октябрьская»). В них он выступает как певец «мировой скорби». Удел человека — одиночество. Страдания одинокой души становятся источником прекрасного, так как эти страдания позволяют человеку устремиться к бесконечному, оторвавшись от всего земного. Здесь Мюссе сближается с прежде чуждым ему Ламартином.

Мюссе был выдающимся прозаиком. Особенно известен его роман «Исповедь сына века» (1836). Часто говорят, что в романе отразились личные отношения Мюссе и выдающейся писательницы Жорж Санд, с которой он сошелся в 1833 г., пережил бурные чувства во время совместной поездки в Италию и последующий разрыв. Но название показывает, что в образе главного героя Октава Мюссе воспроизводил умонастроения молодых людей своего времени. Октав случайно обнаруживает неверность своей возлюбленной. Разочарование в любви ведет к разочарованию во всем мире, к «мировой скорби». Под влиянием своего приятеля доктора Дежене, циничного и аморального человека, Октав отказывается от своих идеалов, хочет стать расчетливым. Но существование без идеалов, жизнь, полная удовольствий, оборачивается духовной пустотой. Герой оказывается на грани самоубийства. Об этом говорится в первых двух частях романа. О возможном возрождении героя повествуется в последних трех частях. Верящая в бога, чистая девушка Бригитта пытается воскресить идеалы Октава. Но роман кончается на грустной ноте. Октав, узнав о чувстве Бригитты к другому человеку, уезжает, чтобы «из трех человек, страдавших по его вине, только один остался несчастным». Итак, болезнь героя осталась неизлеченной. Природа этой «болезни» раскрыта во второй главе первой части, где дается характеристика эпохи Реставрации, где и сокрыт ее источник. Таким образом, «болезнь века» носит социальный характер.

В России творчество Мюссе было высоко оценено А. С. Пушкиным, И. С. Тургеневым, Л. Н. Толстым, В. Я. Брюсовым. После того, как А. М. Горький включил роман Мюссе в серию «История молодого человека XIX столетия», он стал в СССР одним из самых читаемых романов западноевропейских писателей. И ныне его изучают на филологических факультетах вузов России, он остается в числе популярнейших романов зарубежных писателей.

Соч.: Œuvres complètes. P., 1963; Comédies et proverbes : T. 1–2. P., 1960; Théâtre : T. 1–2. P., 1964; Correspondance. T. 1 : 1826–1839. P., 1985; Œuvres complètes en prose. P., 1993; Poésies complètes. P., 1993; Théâtre complét. P., 1990; La Confession d'un enfant du siècle. P., 2003; в рус. пер. — Избр. произв. : в 2 т. М., 1957; Исповедь

сына века. Новеллы. Пьесы. М., 1980; Исповедь сына века. М., 2000; Исповедь сына века. Новеллы. Пьесы: Прихоти Марианны. Любовью не шутят. Нужно, чтобы дверь была либо открыта, либо закрыта. Поэзия. М., 2007; Исповедь сына века. СПб., 2012.

Лит.: Обломиевский Д. Д. Французский романтизм. М., 1947; Моруа А. Альфред де Мюссе // Моруа А. Литературные портреты. М., 1970; Луков Вл. А. Мюссе // Зарубежные писатели. М., 2003. Ч. 2; Gastinel P. Le romantisme d'Alfred de Musset P., 1933; Lafoscade L. J. Le théâtre d'Alfred de Musset. P., 1966; Tieghem Ph. van. Musset. P., 1969; Caors M. George Sand, Alfred de Musset et Venise. P., 1995, Lestringant F. Musset. P., 1998; Charton A. Alfred de Musset: les fantaisies d'un enfant du siècle. P., 2010; Ledda S. Alfred de Musset, un cœur navré de joie. P., 2010.

[НРЭ] [ИФЛ]

Н

НАПРАВЛЕНИЕ — наиболее общее типологическое объединение писателей определенной эпохи на основе общности художественного метода. 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]

НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА — совокупность исходных форм жизнедеятельности народа. К ним относятся: уклад повседневной жизни, мифология и ритуальные действия, традиции, ценности, идеалы, моральные нормы, отношение к детям, женщинам, старикам, героям, преступникам. Существенную часть народной культуры составляют исторические предания, народные формы искусства (устное народное творчество — фольклор, народная музыка и инструменты, народные танцы, народная живопись, костюмы, украшения, предметы быта, народная архитектура (изба, храм). В народную культуру входят и военные искусства. В народной культуре большое место занимает эмоциональный пласт: смеховая народная культура, праздники, торжественные и таинственные обряды, культура оплакивания, прощания, переживание несчастья.

Все эти элементы создают народную культурную идентичность, то, что издавна называется народным духом. С точки зрения тезаурусного подхода они в совокупности составляют единую тезаурусную конструкцию, которая входит в центр национального культурного тезауруса. В цивилизованном обществе эта конструкция нередко находится в тени, даже оттесняется в сферу коллективного бессознательного, полуосознанного, фонового культурного материала.

Тезаурусный анализ мировой культуры показывает, что народная культура не везде находится на периферии современного культурного процесса. Она до сих пор играет решающую роль в детском мире — первичной социализации, которая опирается на сказки, народную мудрость (пословицы, поговорки), народные песни и танцы, наивное рисование, следование заповедям старших и т. д. Народная культура продолжает развиваться вдали от городов, в отдалении от влияния современной цивилизации. В преображенном виде она обнаруживается в городском фольклоре, в различных маргинальных субкультурах. Нередко встречается государствен-

ная поддержка народной культуры, создание профессиональных коллективов, развивающих ее традиции.

Выделение народной культуры из общего культурного процесса связано с концептуальной деятельностью предромантиков и романтиков (Гердер, Шиллер, братья Гримм и др.). Выдающуюся роль в ее научном понимании сыграл отечественный фольклорист В. Я. Пропп, исследовавший русскую волшебную сказку и установивший основной способ отражения в ней действительности — сохранение в символических образах сведений не о конкретном историческом событии, а о целых исторических эпохах. Он отчетливо показал, что фольклор не может оцениваться по критериям, которые применяются к художественной литературе, в нем существует своя система критериев.

Противопоставление фольклора и литературы содержится и в трудах М. М. Бахтина. Сравнивая героический эпос (жанр фольклора) и роман (жанр литературы), он выявил ряд принципиальных отличий этих жанров даже при воплощении сходного исторического материала.

Еще более крупное достижение М. М. Бахтина — открытие целой культуры — народной смеховой культуры Средневековья и Возрождения. Ее особенность — устный характер. Отсутствие ее фиксации не позволяло раньше обнаружить ее существование. Ученый выявил ее черты, опираясь на роман Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» — уникальный текст, в котором эта культура отразилась как целая система культурной жизнедеятельности средневекового европейца, в которой есть свои принципы, жанры и т. д.

Однако если М. М. Бахтин подробно охарактеризовал народную культуру (которую он в соответствии с ее характером назвал смеховой, карнавальской), то противостоящую ей культуру он не подверг такому же системному анализу. Он называл культуру, противостоящую народной культуре, официальной, серьезной (опять-таки подчеркивая ее характер в противовес смеховой), культурой верха (в противоположность культуре низа) и т. д. Существенное замечание ученого касается взаимоотношения двух культур: серьезная культура допускала проявления и даже первенство народной смеховой культуры в определенных дни года, связанные с религиозными праздниками. Таким образом, можно говорить о диалоге двух культур средневекового общества, но диалоге в очень необычной форме.

Лит.: Пропп В. Я. Морфология сказки. Л., 1972; Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990; Луков Вл. А. Народная культура и цивилизационная культура // Знание. Понимание. Умение. 2010. №2. С. 268–271.

[ЗПУ]

НАТУРАЛИЗМ (от лат. *natura*, фр. *nature* — природа) — одно из важнейших направлений в литературе рубежа XIX–XX вв. Генезис натурализма связан с поражением европейских революций 1848 г., подорвавшим веру в утопические идеи, в идеологию вообще. Философской основой натурализм стал позитивизм. Позитивисты вслед за основателем этого учения О. Контом провозгласили истинным только знание, полученное и проверяемое опытным путем и тем же путем проверяемое. Литературные предпосылки натурализма связаны с творчеством Г. Флобера, с его теорией «объективного», «безличного» искусства, а также с деятельностью «искренних реалистов» (Шанфлери, Дюранти, Курбе).

Основоположником эстетики натурализма был французский искусствовед Ипполит Тэн (1828–1893). В первом значительном труде «Французские философы XIX века» (1857) Тэн объявил величайшими философами позитивистов Конта, Милля и Спенсера. В очерке «Бальзак» (1858) закладываются основы натуралистической эстетики. Для ее формирования важнейшим событием было появление труда Тэна «История английской литературы» (1863–1865). Во «Введении» к этому изданию Тэн изложил теорию «расы, среды и момента», ставшую краеугольным камнем натурализма (существо человека определяют «раса» — наследственность, «среда» и «момент» — пространственная и временная характеристики окружения, жизненной ситуации). В его трудах заложен основной принцип натурализма: уподобление искусства науке.

У истоков натурализма — творчество братьев Эдмона (1822–1896) и Жюль (1830–1870) де Гонкур — выдающихся французских писателей, заложившие основы натурализма и импрессионизма в литературе. В романе «Жермини Ласертэ» (1864) предметом исследования стала жизнь служанки, которая, согласно авторам, не менее интересна, чем жизнь богатых и знатных. Предисловие к роману — один из первых манифестов зарождающегося натурализм 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. Гонкуры создали импрессионистический стиль, фиксирующий мгновенные ощущения. Одним из решающих средств в создании этого стиля стал импрессионистический пейзаж — одно из свидетельств близости исканий импрессионистов и натуралистов.

В 1870-е годы во главе натуралистов встает Эмиль Золя (1840–1901). В теоретических работах он обосновал основные принципы натурализма. В его художественном творчестве черты натурализма переплетаются с чертами критического реализма, и этот синтез производит на читателей сильное впечатление, благодаря которому натурализм, вначале

отвергаемый читающей публикой, получает признание. Золя достигает триумфа, опубликовав в 1877 г. роман «Западня». Он сумел сплотить вокруг себя молодых писателей, составивших ядро натуралистской школы — это были Анри Сепар (1851–1924), Леон Энник (1851–1935), Октав Мирбо (1850–1917), Жорис Карл Гюисманс (1848–1907), Поль Алексис (1847–1901) и др. Важнейшим этапом в ее деятельности стало создание книги рассказов «Вечера в Медане» (1880), в которой были опубликованы произведения Золя и этих молодых авторов, причем наибольших похвал удостоилась опубликованная там же новелла Ги де Мопассана «Пышка».

В 1880-е годы натуралисты пытались обновить театр (Э. Золя, П. Алексис, О. Метенье и др.). Золя не был крупным драматургом, но его театретические работы, инсценировки его романов, ставившиеся на сцене передового Свободного театра и на многих сценах мира, образовали в рамках движения европейских драматургов за «новую драму» особое направление.

В эти же годы сказались слабые стороны натурализма: отсутствие глубоких обобщений, физиологизм, нагромождение деталей. Обнаружилось расхождение между натуралистами. В 1887 г. после выхода романа Золя «Земля» натуралистская школа раскололась.

Натуралисты ставили перед собой благородную задачу: от фантастических вымыслов романтиков, которые в середине века все более отходят от действительности в область грез, повернуть искусство лицом к правде, к реальному факту. Творчество Бальзака становится для натуралистов образцом. Начиная с «Жермини Ласертэ» натуралисты обращаются к низам общества, им присущ подлинный демократизм. Натуралисты расширяют область изображаемого в литературе. Для них нет запрещенных тем. Если безобразное изображено достоверно, оно приобретает в их глазах значение подлинной эстетической ценности.

Для натурализма характерно позитивистское понимание достоверности. Писатель должен быть объективным наблюдателем и экспериментатором. Он может писать только о том, что изучил. Отсюда изображение лишь «куска действительности», воспроизведенного с фотографической точностью, вместо типичного образа (как единства индивидуального и общего), отказ от изображения героической личности как «нетипичной» в натуралистическом смысле; место сюжета («выдумки») занимает описание и анализ; автор эстетически нейтрален по отношению к изображаемому, для него нет красивого или некрасивого; анализ общества осуществляется на основе строгого детерминизма, отрицающего свободу воли; мир у натуралистов предстает в статике, как нагромождение деталей; писатель не стремится предсказать будущее.

Натурализм испытывал влияние других методов, тесно сближался с импрессионизмом и реализмом. Значение натурализма для реалистического искусства связано со стремлением к правде, широким введением документов, фактов, художественным освоением новых пластов действительности, развитием ряда жанров (аналитический роман, очерк и т. д.).

Наиболее последовательно теория натурализма была развита Золя. В статье «Экспериментальный роман», вошедшей в одноименный сборник (1880), Золя обосновал уподобление художественного метода методу научному в форме эксперимента, который ставит писатель со своими персонажами, помещая их в определенную социальную среду.

Натурализм стал общеевропейским, общемировым явлением. В Италии сложилась вторая по значению (после французской) школа натурализма, получившая название «веризм», во главе с Д. Верга. В Германии его выразителем был Г. Гауптман (прежде всего в драме «Перед восходом солнца», 1889). В литературе Англии натуралистические тенденции пронизывают английский реализм конца XIX в. (например, романы Джордж Элиот), обновление натурализма обнаруживается в 1930-е годы в трилогии «Шотландская тетрадь» Грессика Гиббона и т. д. В Бельгии вершиной натурализма стало творчество К. Лемонье. Отдал дань натурализму и шведский писатель А. Стриндберг. Ряд исследователей относит к натурализму поздний испанский и латиноамериканский костюмбизм (литературу о местных нравах и обычаях, нередко в форме очерков; с ним сближается испанская писательница Э. Пардо Басан, автор ряда романов, статьи «Животрепещущий вопрос», 1883, в поддержку натурализма), творчество американских писателей Т. Драйзера, С. Крейна, Д. Лондона и др., чей реализм сближается с натурализмом.

Натурализм проявился и в русской литературе. Обычно называются имена П. Д. Боборыкина, М. П. Арцыбашева (особенно в связи с его натуралистическим романом «Санин», опубл. в 1907 г.), говорится и о натурализме в «Яме» А. И. Куприна, «Деревне» И. А. Бунина. В России высоко ценилось творчество Золя, ряд его произведений сначала появлялся на русском языке, а затем уже на родине на французском языке.

Натурализм в новых формах продолжает жить в современной литературе, особенно в натуралистическом изображении секса, насилия, быденности.

Лит.: Боборыкин П. Д. Европейский роман в XIX столетии. СПб., 1900; История французской литературы : в 4 т. М., 1959. Т. 3; Самарин Р. М. Проблемы натурализма в литературе США... // Проблемы истории литературы США. М., 1964; История всемирной литературы : в 9 т. М., 1991. Т. 7; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М., 2009;

Martino P. Le naturalisme français. P., 1923; Le naturalisme et les soirées de Médan. P., 1930; Beuchat C. Histoire du naturalisme français: T. 1–2. P., 1949–1950; Dumesnil R. Le réalisme et le naturalisme. P., 1955; Raimond M. La crise du roman: Des lendemains du naturalisme aux années vingt. P., 1967; Roy-Reverzy E. Réalisme et Naturalisme. P., 2002.

[НРЭ] [СФЛ] [ИФЛ] [ИИЛ]

НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА — термин, используемый для обозначения литературы, базирующейся на научных достижениях: появлении нового изобретения, открытии новых законов природы, построении новых моделей общества. Научную фантастику принято считать разновидностью художественной фантастики, в произведениях которой содержатся фантастические элементы, имеющие наукообразное основание. До XIX в. фантастика никак не выделялась из общелитературного процесса и существовала как один из приемов повествования. Ее элементы можно обнаружить в произведениях самых разных авторов, от Ф. Рабле и Т. Мора до Ф. Бэкона, С. Сирано де Бержерака, Дж. Свифта, Вольтера. Термин «фантастика» в литературный обиход ввел французский писатель Ш. Нодье в статье «О фантастическом в литературе» (1830). Будучи сам автором многочисленных фантастических произведений — «Смарра» (1821), «Трильби» (1822), «Фея хлебных Крошек» (1832), он сделал попытку отделить фантастику от сказок и легенд, и объяснил, почему у художника есть право уйти в «мир чудесного».

Свои очертания научная фантастика получает после публикации романа М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818). Фантастические компоненты присутствуют в рассказах и новеллах Э. По («Приключение некоего Ганса Пфалля», «Небывалый аэролат», «Манускрипт, найденный в бутылке»), Ж. де Нерваля («Соната дьявола»; «Заколдованная рука»), в романе О. Бальзака «Шагреневая кожа» (1831).

Промышленная революция второй половины XIX в. ускорила появление литературных произведений, относящихся к жанру научной фантастики. Они стали особенно актуальными в период нарастания в культуре декадентских настроений. Некоторые писатели противопоставили декадансу достижения науки, в которых им виделась перспектива создания нового общества, решившего проблемы человечества. Крупнейшим писателем этой линии стал Жюль Верн (1828–1905), один из создателей жанра научно-фантастического романа. Увлечение различными науками приводит Верна к созданию первого романа «Пять недель на воздушном шаре» (1863). Редактор издательства, куда он отдал свою рукопись, П.-Ж. Этцель 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 начинается грандиозный цикл «Необыкновенные путешествия», включающий 65 томов. В них содержится множество фантастических проектов, настолько профессионально продуманных с научной точки зрения, что большая их часть впоследствии была осуществлена наукой. Свои романы «Путешествие к центру земли» (1864), «Из пушки на Луну» (1865) «Двадцать тысяч лье под водой» (1869) он сопровождал подробными научными лекциями, делая это весьма увлекательно. Его не покидала вера в то, что человек в скором будущем сумеет проникнуть вглубь земли, преодолеть земное тяготение, вырвется в космос, опустится на дно океанов. Вершиной его творчества стала трилогия романов «Дети капитана Гранта» (1867–1868), «Двадцать тысяч лье под водой» (1869–1870), «Таинственный остров» (1875), в которых научная фантастика соединяется с высокой этикой человеческих отношений, возникает оптимистическая концепция будущего, основанного на культе знаний. Книжки Ж. Верна стали важным этапом в жизни миллионов подростков, захватив жадной научного открытия, изобретения, впоследствии многие из юных читателей стали учеными, инженерами, путешественниками.

К классическому наследию научной фантастики следует отнести книги английских авторов А. К. Дойла («Затерянный мир», 1912; «Отравленный пояс», 1913; «Марракотова бездна», 1929) и Г. Уэллса («Машина времени», 1895; «Человек-невидимка», 1897; «Борьба миров», 1898). Умение создавать впечатление подлинности фантастического, явно выделяет Уэллса на фоне остальных писателей, обращавшихся к этому жанру. Его фантастика, устремленная в будущее, содержит глубокие иносказания и широкие социальные обобщения. В отличие от Верна с его оптимистической модели будущего, основанного на достижениях науки и техники, Уэллс утвердил в литературе пессимистическую модель, на новом уровне возрождающую мрачные фантазии М. Шелли. Сходный эффект представлен и в повести («черном романе») Р. Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886), также предваряющей модель Уэллса.

В XX в. эстафету у классиков жанра подхватило новое поколение писателей-фантастов, утвердивших все более высокие стандарты в изображении отдаленного будущего. И здесь на первый план выходят англоязычные авторы такие, как Х. Гернсбек, основатель и редактор первого в истории массового журнала «Amazing Stories» (1926), целиком посвященного научной фантастике, и Дж. Кэмпбелл, которого принято называть отцом «золотого века» американской фантастики. Высочайший стандарт науч-

ности и реализма был задан в романах Р. Бредбери, А. Азимова, Р. Шекли, Р. Хайнлайна, К. Воннегута, К. Саймака. Все эти авторы стремились представить масштабную панораму развития цивилизации, наполненную технологическими, политическими и культурными изменениями. В это же время выходят в свет и первые значительные произведения современной фэнтези — сказочно-средневековой фантастики — конановский цикл (21 роман о киммерийце Конане) Э. Говарда, романы Дж. Р. Толкина («Хоббит», 1937; «Властелин Колец», 1955), К. Льюиса («Хроники Нарнии», 1950–1956). Фэнтези в эпоху постмодернизма потеснили научную фантастику.

Вторая половина XX в. отмечена появлением «новой волны» авторов, работающих в жанре научной фантастики. Философские вопросы о перспективах развития человеческой цивилизации и последствия внедрения новейших технологических достижений обсуждаются в романах Г. Гаррисона, Ф. Дика, Р. Желязны, У. Ле Гуин (чаще в пессимистическом ключе). Оригинальный путь нашел французский писатель Б. Вербер в романе «Последний секрет» (2001), дав своему герою шанс вернуться к активной жизни после страшной катастрофы через взаимодействие с компьютерной сетью и наблюдая за последствием соединения человека и компьютера, появлением у этого существа амбиций властителя мира.

В России к первым образцам научная фантастика традиционно относят утопию «4338-й год» (1840) В. Одоевского, ставшего пионером русского космизма. Начиная с XX в. отечественные авторы довольно часто обращались к научно-фантастическим сюжетам. Романы А. Н. Толстого «Аэлита» (1922) и «Гиперболоид инженера Гарина» (1926), А. Беляева «Голова профессора Доуэля» (1925), «Человек-амфибия» (1927), «Ариэль» (1941), В. Обручева «Плутония» (1924), «Земля Санникова» (1926) популяризировали научно-технические достижения. Научная фантастика в нашей стране стремилась предвидеть, предвосхитить развитие науки и техники, в особенности исследования космоса. Показательны в этом отношении научно-фантастические произведения К. Циолковского «На Луне» (1893) и «Вне Земли» (1918). В последующие годы признанными законодателями моды в этом жанре стали А. Казанцев, И. Ефремов, братья Стругацкие, К. Булычев, обращавшиеся к «фантастике ближнего прицела».

В XX в. научная фантастика перестает быть чисто литературным жанром и начинает активно проявлять себя в кинематографе. Первым фантастическим фильмом в истории кино принято считать короткометражную фарсовую комедию «Путешествие на Луну», поставленную французским режиссером Ж. Мельесом по собственному сценарию в 1902 г. В ее основу были положены сюжеты романов Ж. Верна «Из пушки на Луну» и

Г. Уэллса «Первые люди на Луне». В 20–30-е в прокат выходит целый ряд научная фантастика фильмов, которые со временем стали классикой мирового кинематографа: это и знаменитые экранизации («Аэлита», реж. Я. Протазанов, 1924; «Остров доктора Моро», реж. Э. Кентон, 1932), и метафорические утопии («Метрополис», реж. Ф. Ланг, 1926; «Облик грядущего», реж. У. Мензис, 1936), и научно-техническая фантазия («Девушка на Луне», реж. Ф. Ланг, 1929; «Космический рейс», реж. В. Журавлев, 1936). Во второй половине XX в. по мере усложнения технологий кинофантастика выходит на новый уровень — как в коммерческом, так и в художественном отношении. У режиссера появляется возможность воплотить на экране то, что раньше было невозможно: появляются достоверные декорации других миров, монстры, фантастическая техника. Особого успеха в области научная фантастика добивается кинематограф США, где снимаются известные фильмы: «Звездные войны» (реж. Дж. Лукас, 1977), «Инопланетянин» (реж. С. Спилберг, 1982), «Терминатор» (реж. Дж. Кэмерон, 1984), «Дюна» (реж. Д. Линч, 1984), «Чужие» (реж. Дж. Кэмерон, 1986), «Матрица» (реж. Э. и Л. Вачовски, 1999).

Мрачные фантазии западного кино не характерны для советского кинематографа, где научная фантастика нередко сочеталась с юмором, с детским восторженным восприятием мира. Элементы научной фантастики использованы Г. В. Александровым в образе Института Солнца в комедии «Весна» (1947). Патриотическим пафосом окрашивается научная фантастика в фильме «Тайна двух океанов» (реж. К. Пипинашвили, 1955–1956, по мотивам одноименного романа Г. Адамова, 1939), научная фантастика включается в юмористическое изображение мира детства в фильме «Приключения Электроника» (1971, реж. К. Бромберг, по мотивам фантастических повестей Е. Велтистова «Электроник — мальчик из чемодана», 1964, и «Рэсси — неуловимый друг», 1971), соединяется с трактовкой детей как юных творцов науки и верных друзей в дилогии «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной» (реж. Р. Викторов, 1973–1974).

В ключе научной фантастики появляются произведения глубокого философского содержания и выдающегося художественного уровня. Таков фильм С. Кубрика «Космическая Одиссея 2001 года» (1968) по мотивам рассказов А. Кларка (участвовавшего в создании сценария), признанный Американским институтом киноискусства лучшим научно-фантастическим фильмом в истории Голливуда. Таков фильм А. А. Тарковского «Солярис» (1972) по мотивам одноименного романа С. Лема (1961). Роман вышел в год полета в космос Ю. А. Гагарина и пронизан духом начала космической эры, в фильме на первый план выдвигаются философско-психологические проблемы человеческого бытия.

Лит.: Бритиков А. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970; Розанова А. А. Социальная и научная фантастика в классической французской литературе XVI–XIX вв. Киев, 1974; Чумаков В. М. О разновидностях фантастики в литературе // Литературные направления и стили. М., 1976; Чернышева Т. Природа фантастики. Иркутск, 1984; Неелов Е. Волшебство-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986; Осипов А. Библиография фантастики: Опыт историко-аналитической и методико-теоретической характеристики. М., 1990; Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999; Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. М., 1997; Lem S. Fantastyka I futurologia : T. 1–2, Kraków, 1970; Reginald R. Science Fiction and Fantasy Literature, 1975–1991. L., 1992; Clute J. Science Fiction: The Illustrated Encyclopedia. L., 1995; Barron N. Anatomy of Wonder: A Critical Guide to Science Fiction / 5th ed. Westport (Conn.), 2004.

К. Н. Савельев, Вл. А. Луков [НРЭ]

НЕМЕЦКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ ПРЕДПОСЫЛКИ — нелитературные условия, определившие наиболее популярные темы, преимущественно развивавшиеся жанры, основы эстетики и этики, нашедшие отражение в литературе этого времени. Разгромленная в ходе Тридцатилетней войны 1618–1648 гг. Германия в XVIII в. остается раздробленной страной, официально именуемой «Священной римской империей германской нации», но состоящей из более чем 360 самостоятельных княжеств, вольных имперских городов, рыцарских владений, в каждом из которых свои законы, свои деньги, свои пошлины. Даже немецкий язык распадается на множество диалектов.

Немецкое Просвещение, складывающееся в 1720-х годах и достигающее расцвета в 1760-е годы, создает идеологию для решения специфических задач, среди которых на первом месте — объединение нации, преодоление карликового абсолютизма, ослабление феодализма (крепостничества) и усиление маломощного бюргерства. Не случайно многие черты немецкой литературы данного периода вбирают в себя эстетику шекспировской драматургии: Шекспир оказывается и в содержательном, и в формальном отношении необычайно актуальным для Германии, в каком-то плане даже более актуальным, чем для его соотечественников этого периода.

Лит.: История всемирной литературы : в 9 т. М. : Наука, 1988. Т. 5; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006.

[МШ]

НЕОКЛАССИЦИЗМ — общее наименование антиромантических и антисимволистских и антинатуралистических тенденций, возникших в европейской литературе и искусстве в конце XIX — начале XX в. Осо-

бенно ярко неоклассицизм проявился во французской литературе. Важнейшая особенность неоклассицизма — обращение к античной культуре, использование мифологических образов и мотивов, тем и сюжетов античной литературы. Неоклассицизм воспринимает античное культурное наследие не как эстетический идеал или образец стиля, но как материал, включенный в контекст новейших художественно-эстетических исканий, позволяющий поставить «вечные» проблемы человеческого бытия.

Одним из наиболее ярких проявлений неоклассицизма в литературе стала «романская школа» во французской поэзии 90-х годов XIX в., которую возглавил Жан Мореас. В «романскую школу» входили Ш. Моррас, М. Дюплесси, Э. Рейно, Р. де ла Тайед. Начиная как символист, автор первого «Манифеста символизма» Мореас в 1890-е годы отходит от символизма и призывает вернуться к традициям национальной культуры, к «прекрасной ясности». В 1891 г. он публикует «Манифест французской романской школы». Мореас отказывается от свободного стиха, столь любимого символистами. Отныне образцом для современной лирики он считает поэзию «Плеяды» и XVII в. В своем лучшем поэтическом сборнике «Стансы» (1899–1901) Мореас выражает поэтическую эмоцию с помощью классических ритмов и строф. А. Франс назвал Мореаса «Ронсаром французского символизма».

Французский писатель Ж. Пеладан, прославившийся своими оккультными поисками и созданием «Католического ордена розы и креста», в те же годы проявляет интерес к Античности то в форме собственной «романской школы», то в обращении к греческому театру. Вершиной его версии неоклассицизма стала трилогия «Прометеида» (1895). Пеладан использовал в качестве модели трилогию Эсхила о Прометее, лишь частично дошедшую до нас, включив в свою трилогию три произведения: «Прометей, носитель огня», «Прикованный Прометей» (эта часть представляет собой скорее перевод сохранившейся части трилогии Эсхила, чем самостоятельное произведение) и «Освобожденный Прометей». А. Ф. Лосев в своей работе «Проблема символа и реалистическое искусство» отмечал: «Среди исканий в буржуазной литературе конца XIX в. Прометей Пеладана заслуживает особого упоминания». Далее он раскрывал причину такого внимания к произведению французского автора: «Прометей у Пеладана — прежде всего апостол, мученик и пророк истинного бога. ...История Прометея у Пеладана — это путь обретения бога, поиски и окончательное осознание бога». И далее: «В наказании Прометея у Пеладана опять-таки можно усмотреть проявление воли высшего божества. Прометей прикован к скале не оттого, что похитил огонь (это лишь формальная причина), а, скорее, потому, что он должен стра-

дать за все человечество. И Прометей выступает здесь не в роли богоборца, а в роли святого, великомученика, «страдальца за справедливость». Прометей благодарит высшего бога и, стоя на коленях, рукою крестит себя». Соединение античной мифологии и католической образности характерно для модели неоклассицизма, развивавшейся Пеладаном и некоторыми другими писателями рубежа веков.

Другой представитель неоклассицизма французский писатель Андре Жид писал о себе: «В настоящее время считаю себя лучшим представителем классицизма». Под «классицизмом» Жид понимает особую позицию писателя и вытекающую из нее эстетику. Главной добродетелью писателя он считает скромность, отсутствие самодовольства, а основным достоинством произведения — уравнищенность и чувство меры. Жид в «Трактате о Нарциссе» (1891) обращается к мифологическим образам и сюжетам, которые интерпретирует в духе символистской эстетики и индивидуалистической этики. В драме «Плохо прикованный Прометей» (1899) еще ярче проявляется его модель неоклассицизма, построенная на сочетании вечных образов Античности и контрастного им образа современного буржуазного мира: Зевс-банкир гуляет по бульварам современного города с обывателем Прометеем, и только орел возвышается над буржуазной пошлостью, становясь, по определению А. Ф. Лосева, «символом человеческой совести».

К неоклассицизму тяготело поэтическое творчество Сюзанны-Прюдона, ставшего первым лауреатом Нобелевской премии (1901).

Неоклассицизм получил развитие и за пределами Франции. В немецкой литературе рубежа XIX–XX вв. неоклассицизм формировался прежде всего в творчестве Пауля Эрнста и Вильгельма Шольца как реакция на натурализм. «Низкому» герою и обыденности обстоятельств натуралистической литературы Эрнст и Шольц противопоставляют «высокого» героя, сталкивающегося с объективной необходимостью и отстаивающего в борьбе с ней свое человеческое достоинство и внутреннюю свободу. Драматургия Эрнста и Шольца ориентируется на традиции французской классицистской трагедии. В духе модели неоклассицизма, развивавшейся Пеладаном, выстроена поэма Герхарта Гауптмана «Рука» (1885). Здесь, как у Пеладана, выведен образ Прометея, даровавшего созданным им людям руки, за что он и приковывается и даже оказывается на кресте. А. Ф. Лосев по этому поводу писал: «Христианские симпатии автора совершенно очевидны, то есть подлинным страдальцем за людей является, по Гауптману, вовсе не Прометей, а Христос». В годы фашизма в Германии Гауптман, уйдя от современных тем, вновь обратился к античным образам, создав драматическую тетралогию на сюжет греческой легенды об Атридах (1941–1944).

Неоклассические тенденции обнаруживаются в творчестве Фридриха Ницше, трактующего в работе «Рождение трагедии» (1872) античную культуру как взаимодействие аполлоновского и дионисийского начал.

Черты неоклассицизма проявились в поэзии крупнейшего немецкого поэта-символиста Стефана Георге. В поэме «Альгabal» (1892) поэт обращается к эпохе позднего Рима и создает образ жестокого и развратного римского императора Гелиогабала. Античность предстает в поэме как замаскированный образ современности. Античность не воспринимается более как воплощение гармонии и меры, но таит в себе, как всякая эпоха, темные, иррациональные начала.

Ирландский писатель Джеймс Джойс в романе «Улисс» (1922) пародирует миф об Одиссее (Улиссе), соотнося историю мифологического героя с рассказом об одном дне дублинского обывателя Леопольда Блума. Основные персонажи романа Блум, Дедалус, Мэрион ассоциируются соответственно с Улиссом, Телемаком и Пенелопой и предстают как герои-архетипы, в которых воплощены неизменные, извечные и универсальные свойства человеческой природы.

В русской литературе ряд черт неоклассицизма обнаруживается у поэтов Серебряного века — В. Брюсова, Вяч. Иванова, М. Цветаевой, И. Анненского и др.

Возвращаясь к Франции, следует отметить, что в начале XX в. неоклассицистские тенденции с особой силой проявляются в творчестве Поля Валери и Жана Кокто. Поэзия Валери (сборники «Юная Парка», 1917; «Альбом старых стихов», 1920; «Чары», 1922) — поэтический отклик на состояние «модерна». Кризису современной ему культуры Валери противопоставляет дисциплину напряженного самосознания, поиск универсального метода, понимаемого как основополагающий принцип своего собственного мышления, обеспечивающий цельность личности, связность различных ее проявлений (см. его «Введение в систему Леонардо да Винчи», 1895). Неоклассицистские тенденции у Валери проявились в отточенности формы, в пластической выразительности образа («Орфей», «Рождение Венеры», «Феерия», «Купальщица», «Кесарь» и др.), в его изощренном интеллектуализме, в его стремлении к точности, в функционировании мифологических образов и мотивов как материала и культурного кода для рефлексии над современными социальными, культурными и эстетическими проблемами.

Самый «классический» поэтический сборник Жана Кокто — «Церковное пение» (1923). В нем поэт обращается к классическому стиху. Однако при всей классичности стихотворной формы по своему образному строю поэзия Кокто остается по-модернистски усложненной, парадоксальной, в ней господствует игровая стихия, чувствуется экспериментаторское начало.

Кокто обращается к мифологическим образам и сюжетам не только в поэзии, но и в драматургии («Антигона», 1922; «Эдип-царь», 1925; «Орфей», написан в 1925 г., поставлен в 1926 г.; «Адская машина», 1934). В одноактной трагедии «Орфей» Кокто модернизирует миф о певце и музыканте Орфее, отправившемся в подземный мир, чтобы увести оттуда свою жену Эвридику. Персонажи облачены в современные костюмы. Действие происходит на вилле Орфея.

В пьесе «Адская машина», используя миф об Эдипе, Кокто создает образ Поэта, протестующего против окружающего его уклада жизни, но бессильного одержать над ним победу. Рок (адская машина) действует неумолимо.

С неоклассицизмом может быть увязана склонность к античным сюжетам французских экзистенциалистов (пьесы 1930–1940-х годов: «Му-хи» Ж.-П. Сартра, «Троянской войны не будет» Ж. Жироу, «Калигула» А. Камю, «Антигона» и «Медея» Ж. Ануя и др.).

Неоклассицизм во второй половине XX в. сошел на нет. Но вполне возможно ожидать его возрождение в XXI в.

Термин «неоклассицизм» широко используется не только в литературоведении, но также в трудах по истории архитектуры и живописи (нередко в отношении предыдущего культурного переходного периода — рубежа XVIII–XIX вв.), в музыковедении (применительно к таким композиторам XX в., как С. С. Прокофьев, И. Ф. Стравинский, Э. Сати, А. Оннегер, Ф. Пуленк, П. Хиндемит и др.).

Лит.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976; Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX века // Новое в современной классической филологии. М., 1979; Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М., 1995; Корж Ю. В. Неоклассицизм // Культурология. XX век : энциклопедия. СПб., 1998. Т. 2; Praz M. Goût néoclassique. P., 1989.

Вл. А. Луков, В. П. Трыков [ЗПУ]

НЕОРЕАЛИЗМ (в литературе) — 1) направление в итальянской литературе 1940–1950-х годов, стремившееся зафиксировать социальную действительность, повседневность с документальной точностью, с позиций антифашизма и антиклерикализма. Истоки эстетики неореализма обнаруживаются в итальянском веризме (Д. Верга и др.), в западноевропейском реализме, есть влияние и русской литературы (Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, А. М. Горький). Непосредственным толчком для возникновения неореализма стало стремление прогрессивных писателей создать литературу Сопротивления — аналог социально-политического движения Сопротивления фашистскому режиму Муссолини. Об антифашистской борьбе в Италии рассказал Э. Витторини (1908–1966) в романе «Люди

и нелюди» (1945), который рассматривается как одно из первых произведений неореализма. Затем появляется роман В. Пратолини (1913–1991) «Повесть о бедных влюбленных» (1947) — вершина неореализма в литературе 1940-х годов. Тогда же Ч. Павезе (1908–1950) публикует антифашистский роман «Товарищ» (1947). В дальнейшем писатель испытал кризис (поэтический сборник «У смерти твои глаза», опубл. в 1951 г.; и др.) и покончил с собой. В том же 1947 г. вышел роман А. Моравиа (1907–1990) «Римлянка», а через десять лет — роман «Чочара», экранизация которого в 1960 г. (реж. В. де Сика, в ролях С. Лорен, Ж.-П. Бельмондо) принесла автору мировую славу и утвердила позиции литературы неореализма — К. Леви (1902–1975, роман «Христос остановился в Эболи», опубл. в 1945 г.), Р. Вигано (1900–1976, ее роман «Аньезе идет на смерть», вышедший в 1949 г., был в том же году удостоен одной из главных премий Италии — премии Виареджо, в 1976 г. был экранизирован), Б. Фенольо (1922–1963, известность к этому писателю-антифашисту пришла посмертно). Многие из них были коммунистами, вели активную общественную деятельность как в послевоенные десятилетия, так и позже (например, А. Моравиа в 1984 г. был избран депутатом Европейского парламента как кандидат от итальянской компартии).

Неореализм проявился также в итальянской драматургии, прежде всего в жанре комедии, где была ярко выражена симпатия к простым людям, в комических, парадоксальных диалогах и ситуациях зафиксированы актуальные нравственные коллизии, семейные проблемы. Вершиной комедии неореализма стала драматургия Э. Де Филиппо (1900–1984) — пьесы «Филумена Мартурано» (1947); «Моя семья» (1955); «Суббота, воскресенье, понедельник» (пост. 1960). С неореализмом связаны особенности сказочных сюжетов для детей в творчестве одного из крупнейших детских писателей XX в. Д. Родари (1920–1980), которые, в отличие от традиционной литературной сказки, пронизаны социальными мотивами, социальным анализом в доступных для детей формах, через посредство сказочных персонажей (повести-сказки «Приключения Чиполлино», 1951; «Джелсомино в стране лжецов», 1959; и др.).

Одна из главных особенностей итальянского неореализма — его связь с итальянским неореалистическим кинематографом, который в 1960–1970-е годы становится лидером мировой кинематографии. Произведения писателей-неореалистов экранизируются. В искусстве неореализма одну из ведущих ролей начинает играть жанр литературного киносценария, что можно отнести и к области кино, и к области литературы. Среди крупнейших киносценаристов — Ч. Дзаваттини («Похитители велосипедов», 1948 г., в соавт.; «Самая красивая», 1951 г., в соавт.), Д. Де Сантис («Рим,

11 часов», 1952 г.), Ф. Феллини («Дорога», 1954 г., в соавт.; «Ночи Кабирии», 1957 г., в соавт., по одноименному роману Марии Молинали; «Сладкая жизнь», 1960 г., в соавт.), М. Антониони (трилогия «Приключение», «Ночь», «Затмение», 1960–1962 гг., в соавт.), П. П. Пазолини («Аккатто-не», 1961 г., по собственному роману «Жестокая жизнь», опубл. в 1959 г.; «Мама Рома», 1962 г.). Некоторые деятели искусства выбрали киносценарий как основной жанр своего творчества, создав как в период неореализма, так и в последующие десятилетия выдающиеся образцы жанра. Киносценаристка С. Чеки д'Амико (1914–2010) создавала сценарии для фильмов «Похитители велосипедов» (1948, в соавт.), в соавторстве с Л. Висконти — фильмов «Самая красивая» (1951), «Чувство» (1954), «Белые ночи» (1957), «Рокко и его братья» (1960), «Леопард» (1963). Сценарист Т. Гуэрра (род. 1920) работал над сценариями трилогии М. Антониони, вместе с Ф. Феллини написал пьесу «Амаркорд», а затем на ее основе и сценарий одноименного фильма (1973), относящегося уже к постнеореализму, но сохраняющего как воспоминание атмосферу неореализма (слово «амаркорд» — диалектное, означающее «я вспоминаю»). Подвергшиеся трансформации, но узнаваемые мотивы неореализма сохраняются в его сценариях, написанных в соавторстве с великими кинорежиссерами Ф. Феллини («И корабль плывет...», 1983; «Джинджер и Фред», 1985), А. А. Тарковским («Ностальгия», 1983).

Неореализм внес с литературу XX в. простоту и ясность языка в прозе и драматургии, широкое использование народной речи, в области поэзии способствовал постепенному отходу от замкнутости и усложненности герметизма (что проявилось даже у представителей герметизма, например, у С. Квазимодо). На смену традиции декадентства и эстетизма Д'Аннунцио, столь ценимого режимом Муссолини, в итальянской культуре утвердилась демократическая и антифашистская линия. На смену героям символизма пришли современники — простые люди, а с ними в литературе сложился реалистический образ итальянской повседневности военных и послевоенных лет. Сближение с кинематографом породило особую черту итальянской литературы — кинематографичность персонажей, событийности, языка. Писатели-неореалисты вернули итальянской литературе всемирное признание и видное место в мировом литературном процессе. Уже со второй половины 1950-х годов искусство неореализма понемногу утрачивает свои позиции, ему на смену приходит постнеореализм, а затем и сменяющий его постмодернизм. Однако достижения неореализма и его традиции сохраняются как в искусстве, литературе Италии, так и в художественных движениях всего мира.

2) Термин «неореализм» используется также для характеристики некоторых явлений в литературах других народов мира. Например, принципы

неореализма обнаруживают в «Плодах земли» (1917) К. Гамсуна (1859–1952). Есть основания проводить параллели (с использованием термина «неореализм») между итальянским неореализмом и схожими в различных отношениях явлениями в послевоенной литературе Западной Европы, США антифашистской, демократической направленности.

3) Неореализм присутствует и в некоторых концепциях русского литературного процесса. Еще в 1916 г. В. М. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» употребил термин «неореализм» по отношению к акмеизму. Писатель Е. И. Замятин применял термин «неореализм» в своих дореволюционных и послереволюционных статьях (например, «О синтетизме», 1922) для обозначения своего стиля — синтетического искусства, сочетающего «влюбленность в жизнь и взрывание жизни», «фантастику с бытом», преодолевающего противопоставленность реализма и символизма. Развивая эту концепцию, некоторые современные отечественные литературоведы, занимающиеся историей русской литературы XX в., применили термин «неореализм» к творчеству большого числа русских писателей 1900–1930-х годов, в той или иной мере противопоставляемых ими как реализму классического типа, так и социалистическому реализму. Неореализм в этом случае трактуется как постсимволистское модернистское течение, синтезирующее в своем методе черты реализма и символизма с упором на последние. Творчество первого поколения неореалистов соотносится с произведениями Ф. К. Сологуба, З. Н. Гиппиус, А. А. Блока, А. Белого, М. Горького, А. Н. Толстого. Наивысшая творческая активность неореализма связывается с периодом, начавшимся в 1917 г. и завершившимся в 1920-х годах. Финальная фаза — 1930-е годы. Выделяются два течения русского неореализма: религиозное (А. Ремизов, М. Пришвин, С. Сергеев-Ценский, И. Шмелев, А. Чапыгин, В. Шишков, К. Тренев, М. Булгаков) и атеистическое (И. Эренбург, В. Каверин, В. Катаев, Л. Лунц, А. Платонов, А. Толстой, А. Беляев). К этому ряду добавляют также И. Бунина, А. Куприна, Б. Зайцева.

Данная концепция не стала общепринятой. Одно из препятствий заключается в том, что термин «неореализм» прочно связан в науке с итальянским кинематографом и литературой 1940–1960-х годов, в которых большую роль играют коммунистические идеи и антиклерикализм (не случайно Ватикан в начале 1950-х годов внес многие произведения неореализма в Индекс запрещенных книг). Не в полной мере может быть оказано и единство художественных принципов названных русских писателей, позволяющих всех их рассматривать как представителей единого направления неореализма.

Лит.: Потапова З. М. Неореализм в итальянской литературе. М., 1961; Кин Ц., Миф, реальность, литература, М., 1968; Сценарии итальянского кино: [Т. 1–2] /

пер. с ит. М., 1958–1967; Келдыш В. А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). М., 2000; Давыдова Т. Т. Русский неореализм. Идеология, поэтика, творческая эволюция. М., 2005; Salinari C. La questione del realismo. Poeti e narratori del novecento. Firenze, 1960; Ferretti G. C. Letteratura e ideologia. Roma, 1964; Peterson T. E. Alberto Moravia. N. Y., 1996.

[НРЭ]

НЕОРОМАНТИЗМ — течение в литературе и искусстве рубежа XIX–XX вв., связанное с традициями романтизма, но возникающее в иную историческую эпоху, когда на первый план выходит не новаторство содержания и формы, а эстетический и этический протест против дегуманизации личности и реакция на натурализм и крайности декаданса. В широком смысле неоромантизм — совокупность различных направлений и течений этого периода, родственных романтизму (т. н. «неоромантический ореол»: символизм, эстетизм и др.).

Термин «неоромантизм» появился еще в конце XIX в. (Д. Мережковский, Г. фон Гофмансталь и др.). Неоромантики верили в сильную, яркую личность, они утверждали единство обыденного и возвышенного, мечты и действительности. Согласно неоромантическому взгляду на мир, все идеальные ценности можно обнаружить в обыденной действительности при особой точке зрения наблюдателя, иными словами, если смотреть на нее сквозь призму иллюзии. Неоромантизм неоднороден: в каждой стране, где он утвердился, он приобретал специфические черты.

Для немецкого и австрийского неоромантизма, сложившегося под влиянием творчества Р. Вагнера, характерны такие черты, как «материализация» мечты вплоть до создания «мира мечты», иногда противопоставленного обыденной действительности, иногда слитого с ней; разработка проблемы идеала, абстрагирование его от конкретного социального содержания, абсолютизация его и противопоставление материальному миру или попытка синтеза действительности и идеала при обязательном приоритете последнего; разработка образа человека искусства как воплощения положительного идеала неоромантизма; противопоставление образа художника обществу и обстоятельствам; отсутствие ограничений в системе жанров (обращение к драме, роману, новелле, сказке, различным жанрам поэзии и т. д.), поиски новых жанров (например, «музыкальная драма» Р. Вагнера); в области языка — стилизация как главный принцип организации языкового материала (неоромантический стиль как таковой не сложился во многом из-за господства принципа стилизации); соединение собственно неоромантических принципов с принципами импрессионизма, символизма, отчасти натурализма. У немецких и австрийских неоромантиков тема трагической судьбы

художника, сталкивающегося с прозой жизненных обстоятельств, стала особенно популярной благодаря образу Лознгринга в одноименной музыкальной драме Р. Вагнера. «Потомками» Лознгринга стали Тициан в драме Г. фон Гофманшталя «Смерть Тициана», Петер Майский в одноименной новелле Р. Хух, мастер Генрих в драме Г. Гауптмана «Потонувший колокол» и другие неоромантические персонажи.

Для ведущих бельгийских неоромантиков характерно изображение активной личности, создание героического характера (Ариана в драме М. Метерлинка «Ариана и Синяя Борода», Эренъен в драме Э. Верхарна «Зори»); показ взаимоотношений героя и общества как сложных (отсутствие прямого противопоставления); оптимистическое мировосприятие; перенесение обусловленности персонажей вовнутрь («внутренний закон»), некоторая ограниченность жанров (основной жанр — драма); отказ от принципа «исторического колорита» как подменяющего принцип историзма, использование приемов условного (зачастую аллегорического) театра, отсутствие собственного неоромантического стиля, широкое использование трансформированного символистского стиля.

Английский неоромантизм представляет собой сложный феномен. Существование неоромантической литературы сочетается с почти полным отсутствием писателей-неоромантиков как таковых. неоромантизм отдельных произведений О. Уайльда неотделим от черт символизма, отчасти реализма, Д. Конрада — от импрессионизма, в творчестве Р. Киплинга романтические рассказы (например, «Рикша-призрак», «Дети Зодиака») соседствуют с реалистическими зарисовками светского общества («Воспитание Отиса Айира», «Заурядная женщина»), неоднозначен творческий метод мастеров приключенческого жанра: Т. Майн Рида, Р. Л. Стивенсона, А. Конан Дойля, Г. К. Честертон, Г. Р. Хаггарта, Р. Сабатини и др. Эстетическая и эмоциональная критика отдельных сторон общественной жизни, как правило, трансформируется в критику обыденного, неромантического сознания отдельного человека; обыденность или экзотичность окружающего мира зависит не от имманентно присущих ему качеств, а от характера мирозерцания индивида (в том числе, самого автора). Характерный для европейского неоромантизма образ героической личности обычно заменяется образом «незаметного героя» (Конан Дойль, Честертон), ребенка (Киплинг), молодого человека (Стивенсон), «маленького человека» (Киплинг). Для английского неоромантизма свойственно ставить героя в зависимость от обстоятельств (вплоть до появления у Конрада темы рока в образе моря), которые не только не подавляют героя, но позволяют ему полнее раскрыться. Обстоятельства, в которые попадает герой, лишаются конкретного социального содержания (в их качестве выступают, например, природные стихии). Сюжет

большинства неоромантических произведений выстраивается как напряженная интрига. Основные жанры, разрабатываемые английскими неоромантиками, — приключенческие романы, повести, рассказы. Нескольким особняком стоит роман Э. Л. Войнич «Овод», овеянный романтической революционной борьбой.

Неоромантизм во Франции. Социальные, а также в большой мере эстетические взгляды французских неоромантиков складывались в последней трети XIX вв под влиянием значительных социальных процессов, политических движений, крупных событий общественной жизни. В ходе литературной борьбы неоромантики ищут свою позицию, вырабатывают особую концепцию мира. Они утверждают единство обыденного и возвышенного, мечты и действительности, их утопическая программа преобразования общества предусматривает изменение мировосприятия каждой отдельной личности.

В данном отношении особенно ярко выявляется роль В. Гюго как писателя, стоявшего у истоков французского неоромантизма. Его творчество явилось связующим звеном между эпохой романтизма в литературе начала XIX в. и активизацией романтических тенденций в конце столетия. В произведениях неоромантиков утрачивается остро критический характер идей Гюго, позитивная программа приобретает подчеркнуто утопические черты. Согласно неоромантическому взгляду на мир, все идеальные ценности можно обнаружить в обыденной действительности при особой точке зрения наблюдателя, иными словами, если смотреть на нее сквозь призму иллюзии. Стремление к созданию особого поэтического мира объясняет, почему драматурги-неоромантики так часто обращаются к жанру «поэтической драмы». Драма в стихах оказывается наиболее адекватной формой выражения условно-поэтического восприятия действительности, свойственного неоромантикам. Создание особого поэтического мира позволяет удовлетвориться иллюзией в исследовании мира реального. «Воинствующая иллюзия» становится отправной точкой для формирования неоромантического взгляда на мир. Это проявляется, например, в творчестве Т. де Банвиля, что было отмечено Франсом.

Однако для неоромантиков характерно стремление не отрывать вымышленный поэтический мир от реальности, выдавать иллюзию за действительность. Это стремление находит свое выражение в главной особенности неоромантического историзма — синтезе истории и легенды. Неоромантик Ф. Коппе в большинстве своих пьес точно указывает время и место изображаемых событий. Так, в драме «Северо Торелли» действие происходит в Пизе в 1494 г., в «Якобитах» изображена Шотландия 1745–1746 гг., в «Скрипаче из Кремоны» — Кремона 1750 г. и т. д.

Однако изображаемые события в большинстве случаев являются плодом фантазии, условной стилизацией изображаемой эпохи. В неоромантической пьесе М. Замакоиса «Шуты», в которой указана точная дата действия — 1557 г., сюжет предельно условен и никак не связан с этой датой. Сам смысл соединения истории с легендой утрачен. Замакоис, подражая в «Шутах» роستانовскому «Сирано де Бержераку», уловил лишь внешнюю сторону синтеза истории и легенды. У Ростана этот синтез, напротив, несет определенное содержание. Создание поэтического мира во многих случаях является не самоцелью, а способом поместить в соответствующую обстановку весьма условного неоромантического героя.

Несомненно, проблема героизма и героической личности — главная проблема французского неоромантизма. Она возникает уже в первых значительных произведениях этого течения, появившихся в конце 1860-х годов, — драме А. де Борнье «Дочь Роланда» (Bornier, 1875) и исторической драме В. Сарду «Родина!» (Sardou, 1869). Борнье решает проблему героического через создание высоконравственных характеров, широко используя традиции Корнеля, Сарду — через героическую ситуацию. Оба эти пути были восприняты неоромантиками, однако главным стал путь создания высоконравственных характеров. Особое внимание неоромантики уделяли самому процессу формирования такого характера. И если в отдельных случаях отказ от греховной жизни во имя моральных идеалов не мотивирован («Сын Аретино» А. де Борнье, 1895), то чаще встречается мотивировка «обращения» грешника вспыхнувшим в нем чистым чувством любви. Таковой предстает развращенная светской жизнью Сильвия, изменившаяся под влиянием любви к странствующему певцу Зонетто («Прохожий» Ф. Коппе), патрицианка Фламмеола, через любовь к христианину Иоанну обращающаяся в христианство («Мученица» Ж. Ришпена) и т. д.

Разрабатывая эту тему, неоромантики зачастую вступают в полемику с другими направлениями и течениями. Так, в пьесе Ф. Коппе «Две скорби» взята схема персонажей, типичная для развлекательной драматургии, — «любовный треугольник». Но у Коппе сюжетная схема приобретает драматическое звучание: две женщины спорят о своей любви к только что умершему поэту. Они примиряются, поняв, что обе по-настоящему любили поэта. Таким образом, двусмысленность ситуации не умаляет нравственной высоты обеих героинь. Но тот же Ф. Коппе в комедии «Свидание» лишает любовь способности возвышать чувства, отдавая эту способность искусству, природе и т. д. Следует заметить, что неоромантики в проблеме героического, романтического характера иногда могли относиться и с легкой иронией, как это сделал, например, Э. Ростан в своей ранней комедии «Романтики».

Особенностью высоконравственного неоромантического характера является его тесная связь с патриотической темой. Уже в драмах «Дочь Роланда» А. де Борнье и «Родина!» В. Сарду эта связь ясно обнаруживается. Исторические условия 1870-х годов закрепляют обращение неоромантиков к патриотической теме, в решении которой некоторые из них не избегают национализма. В литературе появляется искусственный героизм, характерный, например, для драм Ф. Коппе «Северо Торелли» и «За корону». В обеих драмах проблема героизма сводится к лжефилософскому вопросу о праве на отцеубийство. Изображение героизма как христианского милосердия предстает в посвященной Парижской Коммуне стихотворной драме Ф. Коппе «Отче наш». Описывая разгром Коммуны, драматург дегероизирует и коммунаров, расстрелявших невинного священника, и версальцев, преследующих и убивающих коммунаров. Истинной героиней предстает сестра расстрелянного аббата Роза, которая, ненавидя коммунаров, спасает одного из них, руководствуясь христианской идеей добра и милосердия.

Изображение личности, совершающей героические деяния, становится основой для сближения неоромантизма и неоклассицизма. Соединение классицистических и романтических принципов обнаруживается в творчестве Анри де Борнье, Теодора де Банвиля, Жака Ришпена (сына), примыкающего к неоромантизму Катюля Мендеса и других писателей. Неоромантики культивируют и иное представление о героизме — как внутреннем свойстве, которое может не проявляться в конкретных героических поступках. Такое понимание героизма ярко выражено в новелле Жана Ришпена «Дон Хозе Храбрый», включенной в сборник «Испанские рассказы» (Ришпен, 1927). Дон Хозе совершает все свои героические поступки во сне, в то время как в обычной жизни он ничем не примечателен. Новелла заканчивается фразой, носящей программный для ряда неоромантиков (среди которых и Эдмон Ростан) характер: «Сид, вероятно, не был так храбр, как Дон Хихот». Эта концепция в значительной степени определила типы характеров в неоромантических по существу драмах Ромена Роллана «Людовик Святой» и «Аэрт», в которых можно найти ряд общих типологических черт с «Принцессой Грезой» и «Орленком» Ростана. Однако уже в этих ранних произведениях Р. Роллан ставит проблемы, не свойственные французским неоромантикам. Достаточно сравнить три пьесы — «Северо Торелли» Ф. Коппе, «Орленок» Э. Ростана и «Аэрт» Р. Роллана, чтобы увидеть, что при общности черт главных героев («гамлетизм») фон пьес различен. Изображая поднявшийся на восстание народ, Роллан видит в нем силу, способную изменить общество. Его идеал — личность, опирающаяся на народ, в то время как у Ростана опорой личности выступает светское общество, а у Коппе личность выступает в полном одиночестве.

Слабая связь Роллана с неоромантическим течением проявляется и в том, что, придя в неоромантизм одним из последних, он покидает его рамки одним из первых, уже в начале 1900-х годов обрушиваясь с резкой критикой на творчество главы французских неоромантиков Эдмона Ростана (статья «Яд идеализма»). Собственно, это была критика неоромантизма в целом, ибо именно Ростан воплотил программу неоромантизма в ее наиболее полном виде, что именно так было воспринято в России. Однако, в отличие от большинства французских неоромантиков, он сумел выйти за рамки эпигонства, создал гуманистические героические характеры, поднял на новую высоту жанр поэтической драмы, тем самым сохранив для потомков значение неоромантизма как несомненной эстетической ценности.

В России непревзойденным мастером перевода почти всех его произведений стала Т. Л. Щепкина-Куперник. Ее переводы «Сирано де Бержерака», а также «Романтиков», «Принцессы Грезы», «Самаритянки», «Орленка», «Шантеклера» заложили основу для появления «Русского Ростана», подобно «Русскому Шекспиру», «Русскому Сервантесу», а на рубеже веков — даже «Русскому Бодлеру», «Русскому Прусту» и т. д. — речь идет об особом свойстве культурного тезауруса России, включающего в себя наиболее освоенных зарубежных писателей в один ряд с русскими писателями, при этом давая их творчеству свою, связанную с русским взглядом на мир и искусство, трактовку.

А ростановские Сирано де Бержерак и Принцесса Греза вошли в число «вечных образов», составляющих константы русского культурного тезауруса.

Неоромантизм в России выступает прежде всего как «неоромантический ореол». Он пронизывает творчество А. Чехова, особенно его драматургию («Чайка», «Вишневый сад»), раннее творчество М. Горького вообще традиционно определяется как «неоромантическое» («Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Песнь о Буревестнике» и др.). Неоромантизм широко представлен в поэзии «серебряного века» (А. Блок, К. Бальмонт, З. Гиппиус, А. Ахматова и др.), в прозе И. Бунина, Л. Андреева. Д. Мережковский в 1894 г. публикует статью «Неоромантизм в драме», вводя термин «неоромантизм» в литературные дискуссии. Тем не менее, неоромантизм в России выступает скорее как литературная атмосфера ностальгии об уходящем мире и предчувствия рождения нового, прекрасного и справедливого или жестокого мира, чем как отчетливо выделяемое течение. В литературе XX в. неоромантическая линия сохранилась (А. Грин), но значительно ярче проявился дух романтики, связанной с преобразованием общества (В. Вишневский, А. Макаренко), героизмом молодости (А. Фадеев), открытием новых горизонтов науки (научная фантастика).

В западном искусствознании термин «неоромантизм» используется несколько шире, чем в русской традиции, особенно в применении к явлениям живописи, музыки и т. д. Подобно тому как в литературе неоромантизм может пониматься как общая характеристика ряда направлений и течений от позднего романтизма и символизма до импрессионизма и реализма рубежа веков, в живописи и музыке может охватывать самые разные явления, родственность которых видится в возрождении романтических тенденций на рубеже XIX–XX вв. (живопись импрессионистов и постимпрессионистов, музыка Сен-Санса и Дебюсси, Эльгара и Грига).

Лит.: История всемирной литературы : в 9 т. М., 1994. Т. 8; Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003; Луков Вл. А. Эдмон Ростан. Самара : 2003; Луков Вл. А. Французский неоромантизм. М., 2009; Гайдин Б. Н. Вечные образы как константы культуры // Знание. Понимание. Умение. 2008. №3. С. 241–245; Ernest-Charles J. Le Théâtre des Poètes. 1850–1910. P., s. a.; Cannon-Brookes P. The British Neo-Romantics. L., 1983; Trentmann F. Civilisation and its Discontents: English Neo-Romanticism and the Transformation of Anti-Modernism in Twentieth-Century Western Culture. L., 1994; Martin S. Poets in the Landscape: The Romantic Spirit in British Art. L., 2008.

[НРЭ] [ЗПУ] В. П. Трыков, Вл. А. Луков [СФЛ]

НЕОФРЕЙДИЗМ — термин, объединяющий различные школы фрейдизма, возникшие начиная с 1940-х годов (прежде всего в США). Общей чертой этих школ стал отход от пансексуализма З. Фрейда и гегемонии индивида в его теории в сторону признания приоритета социальных отношений. Отсюда стремление обогатить фрейдизм достижениями социологии, которое выливается в «социологизацию» психологии и «психологизацию» социологии. Отправной точкой для неофрейдизма можно считать распространение идей отделившихся от Фрейда А. Адлера (комплекс неполноценности, «воля к власти», «социальный интерес») и К. Г. Юнга (коллективное бессознательное), которых иногда причисляют к Н. Крупнейшие представители неофрейдизма — Э. Фромм, К. Хорни (1885–1952), Г. К. Салливан (1892–1949), к нему тяготеют также М. Мид, Э. Эриксон и др.

К. Хорни подчеркнула значение для формирования невроза тревоги, возникающей в детском возрасте при столкновении с враждебным внешним миром и отсутствии любви родителей и ближайшего окружения, что выливается во внутренние конфликты и борьбу за самореализацию. Э. Фромм также увидел истоки невроза в разладе с окружающим миром, что порождает чувство одиночества и автоматический конформизм. Г. С. Салливан, отвергнув приоритет фрейдовского либидо, главным компонентом личности признал систему динамизмов (особых «образцов энергии»), которые проявляются в коммуникации, обеспечивая удовлетво-

рение потребностей индивида. Американский неопрейдист Э. Бёрн придал особое значение игре как форме межличностного общения, в структуре «Я» выделил состояния «ребенка», «родителя» и «взрослого», вступающих в трансакции с соответствующими состояниями другой личности, создал сценарную теорию личности, согласно которой судьба личности определяется ее ролями в жизненных сценариях межличностных взаимоотношений. Таким образом, неопрейдисты выходят за границы фрейдовского психоанализа, внося определенный вклад в социологические исследования (прежде всего в социологию малых групп), придавая им психологическое обоснование.

Обособленно стоит фигура французского «постфрейдиста» Ж. Лакана (1901–1981), провозгласившего «возвращение к Фрейду», хотя его теория «стадии зеркала» как образующей функцию «Я» (Лакан, 1992) и представление о структурировании бессознательного по образцу языка также усиливают значимость социального в психоанализе. Свой вариант неопрейдизма был предложен и фрейдомарксизмом.

Лит.: Хорни К. Наши внутренние конфликты. Конструктивная концепция невроза // Психоанализ и культура: Избр. труды Карен Хорни и Эриха Фромма. М., 1995. С. 7–190; Ее же. Невроз и личностный рост. Борьба за самореализацию. СПб., 1997; Фромм Э. Человек одинок // Иностран. лит. 1966. № 1. С. 230–233; Его же. Автоматический конформизм // История зарубежной психологии. Тексты. М., 1986. С. 172–184; Бёрн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. Л., 1992; Лакан Ж. «Стадия зеркала» и другие тексты. [Paris], 1992; Уэллс Г. К. Крах психоанализа: от Фрейда к Фромму. М., 1968; Лейбин В. М. Психоанализ и философия неопрейдизма. М., 1977; Его же. Психоанализ и американский неопрейдизм (историко-философский анализ фрейдизма) : дис. ... д-ра филос. н. М., 1979; Верченев Л. М. Социальная теория Эриха Фромма. М., 1980; Воскобойников А. Э. Фрейдизм. Неопрейдизм // Философия. Социология. Идеологическая борьба. Ч. 1. М., 1982. С. 66–83, 118–121; Овчаренко В. И., Грицанов А. А. Неопрейдистские концепции // История социологии. Мн., 1993. С. 189–201; Куттер П. Современный психоанализ. СПб., 1997; Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности. СПб., 1997; Холл К., Линдсей Г. Теории личности. М., 1997; Браун Д. Ж. Психология Фрейда и постфрейдисты. М.–К., 1997.

[Написано Вл. А. Луковым в 2005 г. для издания: *Социология молодежи: энциклопедический словарь* (М., 2008), неопубл.]

НЕОШЕКСПИРИЗМ — художественно-эстетический принцип, характерный для новейшего этапа развития культуры XX–XXI вв., когда шекспировское наследие уже вышло за рамки первичного изучения и освоения творчества британского драматурга и приобретает самобытные черты национальных культур, литературных течений и направлений современного искусства, в рамках которых обнаруживается тезаурус Шекспира.

В XX в., уже после того, как Шекспир вошел в культурные тезаурусы многих народов не через посредников (когда носители этих культур широко использовали шекспиризацию или шекспиризм), а непосредственно (появились такие феномены, как «русский Шекспир», «немецкий Шекспир», «французский Шекспир» и т. д.), возникает новое явление, которое уместно определить как «неошекспиризм». «Новыми Шекспирами» нередко объявляются весьма далекие от великого драматурга писатели (П. Клодель, Ю. О'Нил, С. Беккет), что само по себе весьма симптоматично: очевидно, есть в их творчестве нечто, что сближает их с великим английским драматургом помимо сюжетов и персонажей (иначе говоря, помимо очевидной шекспиризации), есть то, что определяется термином «шекспиризм».

В XIX в. П. В. Анненков употребил слово «шекспиризм» применительно к творчеству А. С. Пушкина. Впрочем, определения ему не было дано, это была скорее вполне понятная по контексту литературная характеристика, в сущности метафора. Впоследствии слово не раз повторялось другими исследователями, но только в XXI в. в работах одного из видных представителей научной школы тезаурусного анализа мировой литературы Н. В. Захарова оно обрело значение термина. В его монографии «Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ» (2008) раскрыта специфика шекспиризма в культуре России от А. П. Сумарокова до Ф. М. Достоевского, наиболее основательно изучен шекспиризм Пушкина. Под шекспиризмом исследователь понимает «конгениальное развитие шекспировского мировидения», «художественно-эстетический комплекс идей, который характеризует шекспировское видение и понимание истории и современности, прошлого и будущего (собственно, это то, что Пушкин назвал “взглядом Шекспира”)». Шекспиризм проявлялся в осознании художественных открытий английского драматурга, масштабы шекспировского изображения происходящего, в накале и титанизме страстей, в концепции человека и истории, в осмыслении роли случая в истории, в смешении стилей, совместимого и несовместимого, прозы и стиха и т. п.).

Любопытно, что если внимание русских писателей к Шекспиру не ослабевало, во второй половине XIX в. и в начале следующего века нередко встречаются следы шекспиризации (под шекспиризацией понимается процесс в мировой культуре, который характеризует, с одной стороны, интерес к наследию Шекспира, с особой силой возникший во второй половине XVIII в., с другой — то влияние, которое творчество драматурга оказало на литературу, музыку, изобразительное искусство, театр и кинематограф в дальнейшем), даже если это «анти-гамлетовский взгляд на героя современности, как в статье И. С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», или

парадоксальное отрицание Шекспира, как в знаменитой статье Л. Н. Толстого, то шекспиризм уходит в тень.

Уже Н. В. Гоголь, второй основоположник новой русской литературы, не стал опираться в целом на образцы из литератур-«прародительниц», в том числе и на Шекспира. «Маленький человек», утвердившийся в литературе после Гоголя, к шекспировскому мировосприятию не имеет никакого отношения. Натуральная школа, пошедшая за Гоголем, в еще большей степени развила эти тенденции. Между прочим, и тип «лишнего человека», утвердившийся в русской литературе благодаря Онегину, не соприроден шекспиризму, так что оба родоначальника классической литературы России вели поиски на почве родной действительности и высокой нравственности, ведущей свое происхождение из древнерусской литературной традиции. Характерно, что уже и Пушкин не пошел по пути использования вечных образов, вечных тем, вечных сюжетов, подаренных мировой культуре Шекспиром. Единственный пример — образ Анджело, но он и в наследии Шекспира не может быть отнесен к вечным образам.

Послепушкинский период — новый этап развития русской литературы. Появляются писатели, которые создадут такой самобытный художественный мир, что уже они сами дадут модели литературного творчества для Европы и всего мира. Это И. С. Тургенев, первым признанный в таком качестве, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, а в самом начале XX в. еще и А. М. Горький. Говорить о шекспиризме названных великих русских писателей (за исключением Ф. М. Достоевского) было бы, наверное, неточным. Но все они вобрали в себя шекспиризм как пушкинское наследие и в его понимании.

Неошекспиризм вполне схож с шекспиризмом, который мы понимаем как овладение шекспировским масштабом, пониманием человека в ренессансных традициях титанизма, истории как реализации подспудного могучего течения времени, мира как небезразличного спутника человечества. Но складывается неошекспиризм в совершенно новых условиях, в новом культурном контексте. Сейчас больше подчеркивается, что после революции велась ожесточенная критика русской классики, которую якобы следует выбросить с парохода современности. Надо бы уточнить: это положение содержится в манифесте кубофутуризма «Пощечина обществу вкусу», подписанном Д. Бурлюком, А. Крученых, В. Маяковским, В. Хлебниковым, где оно звучит так: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности». Но альманах, где был опубликован манифест, вышел в свет 18 декабря 1912 г., то есть задолго до революции. В нем, кроме того, содержались нападки и на современников — Бальмонта, Брюсова, Андреева, а также Горького,

Куприна, Блока, Сологуба, Ремизова, Аверченко, Черного, Кузмина, Бунина, которым «нужна лишь дача на речке. Такую награду дает судьба портным».

Позиция революционной власти была иной. Так, уже в 1918 г. публикуется полное собрание сочинений А. П. Чехова в 22 томах и дополнительный 23-й том с материалами, найденными при разборе литературного архива писателя со старых типографских форм, поэтому сохраняется написание с ерами и ятями, хотя уже прошла реформа алфавита. 10 июня 1921 г. в усадьбе Л. Н. Толстого постановлением Президиума ВЦИК был учрежден музей-заповедник, в том же году был основан музей И. С. Тургенева в Спасском-Лутовинове. В 1922 г. по постановлению СНК РСФСР был основан Пушкинский государственный заповедник в Михайловском. Изучение классиков стало обязательным в школе в условиях ликвидации безграмотности в стране. С 1928 г. начался выпуск 90-томного полного собрания сочинений Л. Н. Толстого, двумя годами раньше начало выходить 13-томное полное собрание художественных произведений Ф. М. Достоевского (притом, что в 1918 г. был закончен выпуск 23-томного полного собрания его сочинений).

Проводя тезаурусный анализ отношения к классике в 1920-е годы, можно отметить, что линия шекспиризма русской классической литературы не вышла из тени, одним писателям она не была свойственна, другие же, возглавляемые Пушкиным, воспринимались совсем в другом ключе.

Вторая линия в литературе этого времени — различные течения авангарда. Шекспировское мировидение им чуждо, как и его реалистические установки.

Третья линия — начало формирования зрелой формы социалистического реализма. Показ жизни в революционном развитии возвращал в литературу шекспиризм, но скорее лишь теоретически. Характерные примеры: в последние годы жизни А. М. Горький писал многоотомную повесть «Жизнь Клима Самгина». Жизнь предреволюционной России там показана с размахом, конгениальным Шекспиру. Однако главный персонаж, проходящий через трагические перипетии истории, Клим Самгин вполне сознательно снижается писателем, не может стать трагическим героем. Нечто подобное — в «Тихом Доне» М. А. Шолохова, Чапаев в «Чапаеве» Д. А. Фурманова, Павел Корчагин в «Как закалялась сталь» Н. А. Островского, А. С. Макаренко в его «Педагогической поэме» — подлинные герои, но не шекспировского типа, живущие в нешекспировском мире, в них писателей привлекает не характер, могучий, всепобеждающий, а его становление. Моделью здесь можно назвать роман А. М. Горького «Мать».

Для Шекспира нехарактерна идея развития мира и героя, будь то трагедия, хроника, комедия (пожалуй, исключение — сонеты, если их рас-

смагивать как цикл, своего рода роман в стихах). Центральное место в шекспировской драматургической концепции занимает идея узнавания истинного лица мира и подлинной сути человека.

Эти задачи в условиях существования классической и неклассической прозы XX в., способной как раскрывать действительность в развитии, так и деформировать действительность, оказываются довольно узкими. Поэтому неошекспиризм в отечественной культуре XX в. сосредоточен на драматургии и театре, которым он соприроден в наибольшей степени, а также на опере и балете, которые были им значительно обогащены («Катерина Измайлова» Д. Шостаковича, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Спартак» А. Хачатуряна и др.). Специально надо отметить кинематограф, в котором неошекспиризм дал не только выдающиеся фильмы по произведениям Шекспира («Гамлет», «Король Лир» Г. Козинцева), но и осветил особым светом работы С. Эйзенштейна, М. Калатозова, С. Бондарчука и ряда других выдающихся кинорежиссеров.

Неошекспиризм выступает на фоне утверждения чеховской традиции в драматургии, театральной манеры Московского Художественного академического театра, базирующейся на этой традиции. А. М. Горький, с огромной силой выразивший себя в начале XX в. в пьесе «На дне», также вошедшей в канон МХАТ, ищет и другие драматургические формы. Названия пьес отражают это. Линия многофигурных пьес — «Мещане», «На дне», «Дачники», «Варвары», «Враги», «Последние», «Чудаки» (1902–1910 гг.) — в 1910 г. разрывается иной линией, где действие, подобно трагедиям Шекспира, строится вокруг центральной фигуры. Так появляется «Васса Железнова». В 1930-е годы Горький пишет ряд пьес с названиями, подчеркивающими новую для него композицию образов: «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Сомов и другие», создает новый вариант «Вассы Железновой». Этот вариант вместе с пьесой «Егор Булычов и другие» с грандиозными фигурами купцов — новых вершителей жизни, утрачивающих свою власть, можно признать вершиной русского неошекспиризма. Прославившиеся в этих образах С. Г. Бирман и В. Н. Пашенная, игравшие Вассу, Б. В. Щукин, Л. М. Леонидов, Б. Н. Ливанов, игравшие Егора Булычова, могут по праву быть отнесены к особой группе актеров XX в., не обязательно игравших в пьесах Шекспира, но воплотивших в своем творчестве художественный феномен, который получил название неошекспиризм.

Неошекспиризм можно увидеть и в современной западной художественной культуре, в том числе и в формах демонстративного пересмотра шекспировских сюжетов («Черный принц» А. Мердок, «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда). Он представлен в опере (например, «Роберто Деверо» Г. Доницетти в постановке Баварской государственной опе-

ры, реж. Кристофор Лой, особенно Эдита Груберова в партии Елизаветы Тюдор и Альберт Шагидуллин в партии Ноттингема), в кино («Ромео + Джульетта», реж. Баз Лурман) и т. д. Обычно неошекспиризм далек от текстов и эпохи Шекспира. Не случайно в постановке оперы «Роберто Де-веро» время Шекспира заменено на середину XX в., из дворца перенесено в офис, а в фильме Б. Лурмана, весьма спорном, текст Шекспира, в основном сохраненный текст трагедии по-новому звучит в контексте современной Америки.

Неошекспиризм, внешне удаляясь от Шекспира, в глубине ориентирован на шекспировский масштаб (уже не на шекспировское мировидение, как в классическом шекспиризме, а именно на масштабность этого мировидения, масштаб героев, страстей и т. д.). Представители неошекспиризма подчеркивают, что хотя наступили новые времена, шекспировское понимание жизни актуально.

Лит.: Пощечина общественному вкусу // Пощечина общественному вкусу: [Альманах]. М. : Изд. Г. Кузьмина и С. Долинского, 1912. С. 3–4; Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. VIII. Шекспиризм // Вестник Европы. 1874. Кн. 2. С. 532–537; Белецкий А. И. Из истории шекспиризма. Теофиль Готье о комедиях Шекспира. Харьков, 1916; Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М. : Худ. лит., 1971; Вольперт Л. «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля («Арап Петра Великого» и «Арманс») // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 56–66; Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 258–314; Захаров Н. В. Шекспиризм Пушкина // Знание. Понимание. Умение. 2006. №3. С. 148–155; Его же. Шекспиризм в русской литературе // Знание. Понимание. Умение. 2007. №3. С. 175–180; Его же. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008; Луков Вл. А., Захаров Н. В. Шекспиризация и шекспиризм // Знание. Понимание. Умение. 2008. №3. С. 253–256; Луков Вл. А. Шекспир и русская классическая литература: новый взгляд на проблему (послесловие редактора) // Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ / Отв. ред. Вл. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. С. 305–318; Захаров Н. В., Луков Вл. А. Шекспир и шекспиризм в России // Знание. Понимание. Умение. 2009. №1. С. 103–104.

[МШ]

НЕРВАЛЬ (Nerval) **Жерар де** (псевд.; наст. имя — Жерар Лабрюни, Labrunie; 22.05.1808, Париж, Франция – 26.01.1855, Париж, Франция) – французский писатель. Родился в Париже в семье армейского врача. Рано потерял мать. До 1820 г. жил в Валуа, в доме своего деда по материнской линии, занимавшегося воспитанием мальчика. В 1820 г. Нерваль приехал в Париж и поступил в лицей Карла Великого. В 1826 г. он опубликовал первый стихотворный сборник «Национальные элегии», затем — «Политические сатиры» (1827), в этих сборниках выступал последователем

классицизма. В 1828 г. Нерваль завершил перевод «Фауста», одобренный Гёте (в 1846 г., Нерваль выпустил сборник пьес и оперных либретто, своим названием — «Осуждение Фауста» — возвращающий к образу трагедии Гёте). Работа над переводом «Фауста» сблизила его с эстетикой романтизма. Нерваль сходится с парижской богемой, проявляет большой интерес к театру, выступает на стороне романтиков, входит в 1827 г. в состав так называемого «малого сенакля», кружка писателей-романтиков, возглавляемого В. Гюго, присутствует на знаменитой премьере его пьесы «Эрнани» (театр Комеди Франсез, 1830). Нерваль писал стихи (сборник «Немецкие стихотворения», 1830), пьесы «Алхимик» (1839), «Лео Бюркар» (1839). В 1835–1836 гг. он издавал журнал «Монд драматик», где среди прочего печатал хвалебные статьи и рецензии об актрисе Женни Колон, в которую был влюблен. В 1843 г. Нерваль совершил путешествие на Восток. Под впечатлением от этой поездки им была написана книга «Сцены восточной жизни» (2 т., 1848–1850), 3-е изд. которой вышло в 1851 г. под названием «Путешествие на Восток». А в книге «Лорелей» (1852) описаны впечатления Нерваля от поездки по Германии.

Еще в 1841 г. Нерваль пережил первый приступ тяжелого психического расстройства, был помещен в клинику доктора Бланша. Впоследствии болезнь прогрессирует, проявляется новыми приступами. Однако именно в поздний период жизни и творчества Нерваля были написаны его лучшие произведения — сборники прозы «Иллюминаты» (1852), «Дочери огня» (1854 г.; в него вошли новеллы, опубликованные ранее: «Октавия», 1842; «Изида», 1845; «Анжелика», не полностью — 1850; «Сильвия», 1853), сборник сонетов «Химеры» (1854), сборник стихов «Галантная богема» (1855), неоконченная книга «Аврелия, или Мечта и жизнь» (1855), наполненная мистическими поисками совершенства, которое связывается с образом идеальной женщины. 26.01.1855 г. Нерваль был найден повесившимся в доме на улице Старого Фонаря в Париже.

Творчество Нерваля одушевляла вера во всемогущество слова и воображения. Он стремился заменить объективную реальность реальностью воображаемой. «Сон — это вторая жизнь», — этой фразой начинается книга «Аврелия», в которой Нерваль исследует мир грез и страшную, трагическую сферу безумия.

Музыкальность и суггестивность нервалевской поэзии была воспринята символистами. Влияние нервалевского визионерства можно обнаружить в творчестве М. Пруста, сюрреалистов, поэт оказался близким и отошедшим от сюрреализма Л. Арагону, П. Элюару. Нерваль знакомил французов с немецкой литературой (сборник критических статей «Этюды о немецких поэтах», 1830), переводил Ф. Шиллера и Ф. Г. Клопштока и особенно успешно — Г. А. Бюргера и своего современника Г. Гейне.

Признанный немногими (например, Т. Готье), Нерваль привлек к себе внимание своей необычной смертью. В конце XX в. наблюдается взрыв интереса к творчеству Нерваля в разных странах мира, по-видимому, в связи с увлечением мистицизмом, который Нерваль усилил в романтизме. На русский язык Нерваля переводили В. Я. Брюсов, А. М. Гелескул и др.

Соч.: Œuvres complètes : V. 1–3. P., 1993 («La Pléiade»); в рус. пер. — Сильвия. Октавия. Изидра. Аврелия. М., 1912; Исповедь Никола // Мориак Ф. Жизнь Жана Расина. Нерваль Ж. де. Исповедь Никола. М., 1988; Мистические фрагменты. СПб., 2001; [Стихотворения] // Гелескул А. Избранные переводы. М., 2006.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М., 1956. Т. 2; Карельский А. В. Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур. Вып. 1: Французская литература XIX века. М., 1998; Зенкин С. Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург, 1999; Gautier Th. Portraits et souvenirs littéraires. P., 1875; Aragon L. Chronique du bel canto. Genève, 1947; Cellier L. Nerval: l'homme et l'œuvre. P., 1974; Jean R. Nerval par lui-même. P., 1963; Richer J. Nerval / 10-e éd. P., 1985; Bony J. Le récit nervalien. P., 1990; Hubner-Bayle C. Gérard de Nerval: la marche à l'étoile. Seyssel, 2001.

В. П. Трыков, Вл. А. Луков [НРЭ]

НЕРОН (Nero) **Клавдий Цезарь Август Германик** (15.12.37, Анций, Лацио, ныне Италия — 6.06.68, Рим, ныне Италия) — римский император с 54 г. Прославился редкой жестокостью, развращенностью, позерством. Приказал убить собственную мать, возведшую его на трон. По его приказу покончили жизнь самоубийством его учителя и сподвижники Сенека, Петроний. Пушкин неоднократно упоминает Нерона начиная с юношеских произведений («К портрету Дельвига»). В эпиграмме «На Аракчеева» (1819), приписываемой Пушкину, говорится: «В столице он — капрал, в Чугуеве — Нерон. / Кинжала Зандова везде достоин он». Нерон должен был стать одним из персонажей неоконченной «Повести из римской жизни» (1833, 1835): «Цезарь путешествовал, мы с Т. Петронием следовали за ними» — начинается дошедший фрагмент. По плану Пушкина, Петроний, готовясь к смерти по приказу Нерона, должен был среди прочего рассуждать «о предрассудках Нерона». При этом, очевидно, Пушкин исходил из представления о романе Петрония «Сатирикон» как о предсмертной сатире на Нерона и развращенные нравы периода его правления.

[Пушкин]

НЕРУДА (Neruda) **Пабло** (лит. псевдоним: взята фамилия чешского писателя Я. Неруды, позже псевдоним был официально оформлен; наст. имя Рикардо Элизер Нефтали Рейес Басуальто, R. E. Neftalí Reyes Basoalto; 12.07.1904, Парраль, Чили — 23.09.1973, Сантьяго, Чили) — чилийский

поэт, политический деятель, лауреат Нобелевской премии по литературе. Родился в г. Парраль, в центральной части Чили, в семье железнодорожного рабочего и учительницы. Начал писать стихи с десятилетнего возраста. Учился в лицее, познакомился с поэтессой Габриэлой Мистраль (в будущем первым латиноамериканским писателем — лауреатом Нобелевской премии). После переезда в Сантьяго в 1921 г. Неруда поступил в Педагогический институт, где изучал французский и английские языки. Его поэма «Праздничная песня» (1921) была удостоена первой премии на конкурсе, организованном Федерацией чилийских студентов. Признание приходит к молодому поэту после публикации первого стихотворного сборника «Собрание закатов» (1923), получившего положительные отзывы со стороны критиков и читателей. Затем последовал лирический сборник «Двадцать стихотворений о любви и одна песнь отчаяния» (1924), еще более упрочивший его позиции в литературном мире. С 1927 г. начинается его дипломатическая карьера. Чилийское правительство отправило Неруду консулом в Юго-Восточную Азию, и несколько лет он провел на Цейлоне, в Сингапуре, в Индонезии, в Китае. Своими новыми ощущениями и наблюдениями он поделился с читателями в двух поэтических книгах, вышедших под общим названием «Местоительство — Земля» (1933–1935). Чувство одиночества, меланхолия, тоска по далекой родине — основные лейтмотивы этого сборника. После назначения консулом в Барселону, а потом и в Мадрид, он сблизился с Ф. Гарсиа Лоркой, с другими испанскими поэтами, издавал вместе с ними журнал «Зеленая лошадь для поэзии». После начала гражданской войны в Испании Неруда активно поддерживал республиканцев. Его стихи, вошедшие в книгу «Испания в сердце» (1937), приобретают все более политическую окраску. За свою активную позицию был отозван из Испании. Весть о начале 2-ой мировой войны он узнает, будучи консулом в Мехико. Активно выступая против фашистской агрессии, он пишет свои знаменитые «Песни любви Сталинграду» (1942), в которых воздает должное защитникам города и прославляет героизм Красной Армии.

После возвращения в Чили в 1943 г. Неруда начал активно заниматься политической деятельностью. Он избран в сенат, увлекается марксизмом, вступает в Коммунистическую партию Чили. После государственного переворота в 1948 г. вынужден был сначала перейти на нелегальное положение, а потом и эмигрировать из страны. За границей он вел активную общественную деятельность, посетил Советский Союз, Индию, Китай. Неруда был удостоен Международной премии Мира (1950), Международной Сталинской (в 1956 г. переименована в Ленинскую) премии «За укрепление мира между народами» (1953). Находясь в изгнании, Неруда

завершил свою работу над монументальным произведением «Всеобщая песнь» (1950), явившимся поэтической летописью Латинской Америки. Эта поэтическая эпопея в ряде черт близко произведениям М. А. Астуриаса, А. Карпентьера, предваряет художественные открытия Г. Гарсиа Маркеса и других представителей «магического реализма» в литературе Латинской Америки.

После возвращения на родину в 1952 г. начался новый, очень плодотворный этап творчества Неруды. Книги «Оды изначальным вещам» (3 книги, 1954–1957), «Эстравагарио» (1958), «Книга сумасбродств» (1958), «Сто сонетов о любви» (1959) наполнены философскими размышлениями о проблемах человеческого бытия. Воодушевленный победой Кубинской революции он издал поэтический сборник «Песня о подвиге» (1960). Размышления поэта о своем детстве и юности нашли отражения в его поэтическом цикле «Мемориал черного острова» (1964). Неруда продолжал приезжать в СССР (был на праздновании 60-летия М. А. Шолохова в 1965 г.), здесь он стал наиболее высоко почитаемым латиноамериканским поэтом. В 1971 г. «за поэзию, которая со сверхъестественной силой воплотила в себе судьбу целого континента» Неруда был удостоен Нобелевской премией по литературе. Жизнь Неруды оборвалась трагически после переворота в Чили 11.09.1973: его дом был разграблен, сам он умер в больнице Санта-Мария в Сантьяго менее чем через 2 недели (есть версия, что был убит).

Один из самых ярких откликов на смерть Неруды — создание в СССР спектакля по его драматической кантате «Сияние и смерть Хоакина Мурьеты, чилийского разбойника, подло убитого в Калифорнии 23 июля 1853 года» (1967) в форме пьесы-мюзикла (одной из первых рок-опер в СССР) «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», которую ей придали в московском театре им. Ленинского комсомола (Ленкоме) композитор А. Рыбников, переводчик П. Грушко, реж. М. Захаров, актеры А. Абдулов (Мурьета), Н. Караченцов (Смерть). Спектакль, поставленный в 1976 г., шел на сцене 15 лет, выдержал более 1 тыс. представлений. В 1982 г. по мюзиклу был снят фильм (реж. В. Грамматиков). Произведения Неруды издавались большими тиражами, изучались в вузах.

Неруда вошел в когорту самых признанных поэтов-новаторов и реалистов XX в.

Соч.: Obras completas : Т. 1–3. Buenos Aires, 1973; Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena. Buenos Aires, 1973; El río invisible: poesía y prosa de juventud. Barcelona, 1980; Yo acuso: discursos parlamentarios (1945–1948). Bogotá, 2002; в рус. пер. — Всеобщая песнь. М., 1954; Избр. произведения : в 2 т. М., 1958; Плаванья и возвращения. М., 1964; Птицы Чили. М., 1967; Четыре времени сердца. М., 1968; Звезда и смерть Хоакина Мурьеты. М., 1971; Собр. соч. : в 4 т. М., 1979; Время жизни. М., 1982; Признаюсь: я жил: Воспоминания. М., 1988.

Лит.: Осповат Л. Пабло Неруда: очерк творчества. М., 1960; Пабло Неруда. Биобиблиографический указатель / сост. Л. А. Шур. М., 1960; Венок Неруде: сб. стихов и воспоминаний. М., 1974; Тейтельбойм В. Неруда. М., 1988; Макаров А. Н. Неруда // Зарубежные писатели: Ч. 2. М., 2003; Aguirre M. Genio y figura de Pablo Neruda. Buenos Aires, 1964; Rodriguez Monegal E. El viajero inmóvil: Introducción a Pablo Neruda. Buenos Aires, 1966; Feinstein A. Pablo Neruda: A Passion for Life. Bloomsbury, 2004.

К. Н. Савельев, Вл. А. Луков [НРЭ]

НОВАЛИС (Novalis) (псевдоним, от лат. «невозделанное поле», «целина», «новъ»; настоящее имя — Фридрих фон Харденберг; 2.05.1772, Видерштедт, Саксония, ныне Германия — 25.03.1801, Вайсенфельс, Саксония, ныне Германия) — крупнейший представитель раннего немецкого романтизма Выходец из обедневшего дворянского рода, он работал горным инженером (некоторые его изобретения, связанные с добычей каменной соли, до сих пор ценятся). Главное произведение Новалиса — неоконченный роман «Генрих фон Офтердинген» (1799–1800, опублик. в 1802 г.). Новалис избирает в качестве главного персонажа полулегендарного немецкого миннезингера XIII в. Генриха фон Офтердингена, о котором не осталось почти никаких сведений. На грани сна и реальности читатель оказывается с первых строк романа: Генриху снится прекрасный голубой цветок, но громкий разговор родителей возвращает его в реальный мир. Генрих не может забыть свой сон о голубом цветке, им овладевает беспокойство, желание найти цветок. Он отправляется с матерью и купцами из Эйзенаха в Аугсбург, и это небольшое путешествие превращается в грандиозную эпопею, постижением новых миров. Встреча с пленницей Зулеймой открывает Генриху романтический Восток, встреча с рудокопом — природу, подземные кладовые природных сокровищ и останков доисторических животных, с отшельником фон Гогенцолерном — мир истории. В Аугсбурге поэт Клингсор открывает ему мир поэзии, которая есть «основное свойство духа человеческого», а дочь Клингсора Матильда — любовь. Видя Матильду, Генрих испытывает то же чувство, что и во сне, которым открывался роман. Они становятся женихом и невестой. Вечером на пиру Клингсор рассказывает символично-аллегорическую сказку, в которой утверждается победа поэзии над рассудительностью. Так заканчивается первая часть романа — «Ожидание».

Из второй части — «Свершение» — становится известно, что смерть Матильды (она утонула) повергла Генриха в глубокое отчаяние. Но голос и призрак Матильды призывают его вернуться к поэзии. Генрих начинает петь — и в его душе отчаяние сменяется тихой и светлой грустью. Девушка, похожая на Матильду, отводит его к старому врачу Сильвестру, похожему на рудокопа. Когда-то у него был отец Генриха, наделенный талантом

скульптора, но он не послушался совета Сильвестра развивать свой дар, ушел в земные заботы и стал просто хорошим ремесленником. Беседы Генриха и Сильвестра о совести как могущественной силе, о слабости людей как источнике зла, о единстве всех миров и чувств во вселенной закладывают основу дальнейшего развития сюжета романа, который остался незавершенным. Друг Новалиса Людвиг Тик записал по памяти сюжетную канву недописанной части. После многих путешествий Генрих, ставший поэтом, откроет многоликость мира, превращающегося в романе в миф с волшебными метаморфозами людей и предметов, разговаривающими камнями, растениями, животными. В финале Генрих найдет голубой цветок, ассоциирующийся с Матильдой, и сорвет его: мечта, сон станут подлинной действительностью, а обыденность исчезнет, растворенная поэзией.

В финале романа (известном лишь по пересказу друга Новалиса романтика Л. Тика) Генрих найдет голубой цветок. Мечта, сон станут подлинной действительностью, а обыденность исчезнет, растворенная поэзией. Образ голубого цветка в романе приобретает черты романтического символа с его многозначностью и устремленностью к идеалу.

[МЛ]

«НОВЫЙ НОВЫЙ РОМАН» — термин, предложенный Ж. Рикарду для обозначения произведений, появившихся вслед за «новым романом» и еще более формализовавших литературное творчество, заменивших произведение аморфным «текстом», превративших литературу в чисто лингвистический опыт. Следование традициям «нового романа», но уже с некоторой иронией, обнаруживается в творчестве одного из наиболее признанных современных писателей Жана Мари Гюстава Леклезю (Le Clézio, род. в 1940 г.). В известном романе «Пустыня» («Désert», 1980) он остается связанным с новороманистами лишь отдельными приемами. Героиня этого романа юная марокканка Лалла попадает в Марсель, где узнает и бедность и богатство, но возвращается на родину, понимая, что пустыня не Сахара, а «цивилизованный мир», в котором нет души. Так же лишь на уровне отдельных приемов сохраняют связь с новым романом Патрик Модино (Modiano, род. в 1945 г.), автор нашумевшего романа «Улица темных лавок» («Rue des Boutiques Obscures», 1979), Маргерит Дюрас (Duras, 1914–1996), особую известность которой принес роман «Любовник» («L'Amant», 1984).

[ИФЛ]

«НОВЫЙ РОМАН» — обозначение творчества ряда писателей, в 1950–1960-е годы возобновивших отошедший на задний план в годы 2-й мировой войны модернизм в форме «нового романа» (roman nouveau), как его

определил А. Роб-Грийе в книге «За новый роман» (1963), ставшей манифестом для группы французских романистов, или антиромана, как его определил Ж. П. Сартр в предисловии к роману Н. Саррот «Портрет неизвестного». Его представители французские писатели Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор, К. Симон настаивали на отказе от таких традиционных элементов художественного произведения, как сюжет и характеры.

Так, Мишель Бютор (Butor, род. в 1926 г.) особенно запомнился оригинальным приемом в романе «Изменение» («La Modification», 1957): весь роман написан от второго лица множественного числа, придавая его содержанию характер того, что все рассказанное происходит с читателем, это его поток мыслей и чувств. В романе другого видного представителя «нового романа» Клода Симона (Simon, род. в 1913 г.) «История» («Histoire», 1967) воплощена идея писать «книги как картины, ведь каждая картина — это прежде всего композиция». Роман «Битва при Фарсале» («La Bataille de Pharsale», 1969) — это «битва фраз» (Ж. Рикарду). В 1985 г. Симон был удостоен Нобелевской премии «за сочетание в его творчестве поэтического и живописного начал», а также «за глубокое понимание роли времени в изображении человека». Заметное произведение «нового романа» — повесть Жоржа Перека (Perec, 1936–1982) «Вещи» («Les Choses», 1965), последовательно каталогизирующая мир вещей, превращая жизнь в огромный супермаркет.

[ИФЛ]

НОВЫЙ ЭНЦИКЛОПЕДИЗМ — выработанная в ходе тезаурусного анализа мировой культуры масштабная и концептуальная программа, направленная на возрождение культа гуманитарного знания и продвижение образовательной революции (термин И. М. Ильинского). Она в определенном ракурсе предполагает также преодоление информационного взрыва — экспоненциального увеличения знаний (т. е. растущего в своем объеме тем быстрее, чем большим этот объем становится). Негативные последствия информационного взрыва для обычного человека в его повседневной жизни определяются 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. Тезаурусный подход делает обоснованной такую полноту возникающего из фрагментов целого (здесь: энциклопедического знания), которая соответствует ориентационной задаче. Поскольку применительно к тезаурусу

полнота является не количественной, а качественной характеристикой, это обстоятельство существенно для концептуального обобщения Нового Энциклопедизма. Оно позволяет увидеть значение субъектной организации знания даже в форме, которая воспринимается как наименее подверженная субъективизации. В конечном счете такой подход концептуально возвращает нас — но на совершенно другом уровне информационного обеспечения и коммуникационных технологий — к замыслу «Энциклопедии» французских просветителей систематизировать знания с тем, чтобы они стали понятны нынешнему и будущим поколениям, способствовали торжеству добра и делали людей счастливее.

[ИИЛ]

НОДЬЕ (Nodier) **Шарль** (29.4.1780, Безансон, Франция — 27.1.1844, Париж, Франция) — французский писатель, один из вождей французских романтиков. Он родился в Безансоне, в семье адвоката, с 1797 работал библиотекарем в Безансоне (позже, с 1824, в Париже в библиотеке Арсенала), был выдающимся библиофилом, что отразилось в его произведениях. Оказавшись в оппозиции к Наполеону, в 1803 г. вынужден был бежать в Швейцарию. В том же году появляется его роман «Зальцбургский живописец». Как и первый роман, «Изгнанники» (1802), он не был замечен. Затем, оказавшись на Балканах, Нодье работал в библиотеке города Лайбаха (ныне Любляна, в 1812–1813).

Эстетические взгляды Нодье сформировались под влиянием той ветви литературы XVIII в., в которой главное место занимает чувство. В своем «Курсе литературы» (1808) Нодье выделяет «чувствительных» и «меланхолических» писателей: Прево, Руссо, Ричардсона, Гёте, Стерна, Бернардена де Сен-Пьера, которые, по его мнению, стоят выше, чем Вольтер, Филдинг, Свифт. Нодье начинает разрабатывать романтическое представление о «меланхолии», считая при этом вождем «меланхолической школы» Гёте как автора «Вертера». С этих позиций он в 1814 г. критикует Байрона и Шиллера, которые ввели в литературу «неуравновешенных героев». Байрона и авторов готических романов он критикует также за изображение торжества зла, за «варварские излишества» в изображении страданий. Потом писатель внезапно меняет свои взгляды, что отразилось в романе «Жан Сбогар», где ощущается близость к Байрону, но в статьях начала 1820-х годов Нодье разрывает с этой линией, объявляя Байрона вождем «неистового», «ложно-романтического» направления и связывая «подлинный романтизм» снова с «Вертером» Гёте. В предисловии к переводу сочинений Байрона (1823) он утверждает, что романтизм — это классицизм современного человечества и литература кошмаров и ужасов закономерна лишь потому, что она отражает оборотную сторону прогрессив-

ного развития эпохи и, как переходное явление, вскоре должна исчезнуть. Однако в эти же годы он создает сказку «Смарра» («Smaarra», 1821, опубл. под псевд. М. Odin), полную ужасов. Среди его фантастических новелл, или новелл-сказок — «Лорд Ретвин, или Вампиры» (1820), «Трильби» (1822), «Фея хлебных крошек» (1832).

В 1810-е годы происходит краткое, но сильное увлечение Нодье мелодрамой и готическим романом, результатом которого явился «Жан Сбогар» (1812, опубл. в 1818 г. анонимно). В основу романа о благородном разбойнике легли впечатления от жизни балканских славян. Роман получил всевропейскую известность (напр., упоминается в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина), тема благородного разбойника надолго утвердилась во французской литературе. В романе действует активный, протестующий герой, герой с чертами «демона» и «ангела». В 1832 г. Нодье написал предисловие к «Жану Сбогару», где защищал самобытность своего произведения и раскрывал процесс создания романтического характера на основе реальных жизненных впечатлений, подвергнутых обработке в свете романтического мирозерцания.

В 1820-е годы Нодье становится во главе кружка романтиков — «Сенакль», в котором были объединены романтики разных направлений (В. Гюго, А. Виньи, Э. Дешан и др.) с деятелями, занимавшими позиции, промежуточные между романтизмом и классицизмом (А. Суме и др.). Эстетической платформой «Сенакля» был компромисс, выраженный лозунгом Нодье: «Свобода, управляемая вкусом». С развитием демократического движения романтиков Нодье отходит от «Сенакля», во главе которого становится Гюго, но не смыкается с консервативными позициями романтиков Шатобриана и Ламартина, которых критикует в статьях.

В 1830-е годы Нодье разрабатывает теорию фантастического, продолжает работать в жанре новеллы-сказки, выпускает сборники «Сказок» («Contes»). В статье «О фантастическом в литературе» (1831) он призывает писателей обратиться к народным сказаниям и легендам, пока их не уничтожило «чудовище-прогресс».

В 1833 г. Нодье был избран членом Французской Академии.

Соч.: Contes. P., 1961; в рус. пер. — Избр. произв. М.–Л., 1960; Жан Сбогар. Адель // Французская романтическая повесть. Л., 1982; Трильби // Французские повести и рассказы XIX века. М., 1989; Фея хлебных крошек. М., 1998.

Лит.: Обломиевский Д. Д. Французский романтизм. М., 1947; Мериме П. Шарль Нодье // Мериме П. Собр. соч. : в 6 т. М., 1963. Т. 5; Луков Вл. А. Нодье // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 2; Salomon M. Charles Nodiers et le groupe romantique. P., 1908; Oliver A. R. Charles Nodier: Pilot of Romanticism. Syracuse; N. Y., 1964; Juin H. Charles Nodier. P., 1970; Loving M. Charles Nodier: The Romantic Librarian // Libraries & Culture. 2003. №38 (2).

[НРЭ]

НОРРИС (Norris) **Фрэнк** (псевдоним Бенжамина Фрэнклина Норриса-мл.; 5.03.1870 — 25.10.1902) — американский писатель, считается крупнейшим представителем американского натурализма. Он родился в Чикаго в семье коммерсанта, учился живописи в Париже (1887–1888), получил университетское образование в Калифорнийском ун-те (Беркли) и в Гарварде, стал журналистом (работал в Южной Африке, на Кубе). Написанная в Беркли поэма «Ивернел, старофранцузская повесть» (1892) свидетельствует о влиянии романтизма. Его поездка в Париж, затем в Гарварде влияние преподавателя Л. Э. Гейтса, большое впечатление от эволюционной теории Ч. Дарвина определили ориентацию Норриса на французский натурализм. Теорию, близкую воззрениям Э. Золя, Норрис изложил в статье «Ответственность писателя» (опубл. в 1903 г., посмертно), где подчеркнул зависимость героя от среды и наследственности и сформулировал требование к писателю быть предельно правдивым и искренним в своих произведениях. Законченный в 1898 г. роман «Вэндовер и зверь» о разрушении таланта под влиянием буржуазной окружающей среды, написанный в духе Золя, не был принят ни одним издателем (опубл. в 1914 г.). Но уже следующие романы Норриса «Мактиг» и «Бликс» (оба опубл. в 1899 г.) принесли писателю известность. Первый из этих романов лег в основу фильма Э. Штрогейма «Алчность» (1924), одного из всемирно признанных шедевров немого кино.

В том же 1899 г. Норрис объявил о проекте романной «Трилогии о пшенице», где пшеница выступает как символ природы в контексте социальных конфликтов современной Америки. В первом романе трилогии Норриса «Спрут: Калифорнийская история» (1901) изображено противостояние фермеров (воплощение здорового природного начала) и железнодорожного треста. Трагический исход этого противостояния предвосхищается в символической сцене: поезд раздавил стадо овец. С этого момента поэт Пресли, приехавший в Сан-Франциско, в долину Сан-Хоакин — край, изобилующий пшеницей, меняет свое благодушное восхищение силами природы на тревогу перед лицом «спрута» — машинной цивилизации. В основу романа положено реальное событие — вооруженное столкновение фермеров округа Муссельслаф с властями в 1880 г., в котором пострадали фермеры. Считается, что в образе Пресли Норрис отразил черты поэта Э. Маркэма (1852–1940), в чьем творчестве соединились мистицизм, преклонение перед природой и социальный протест, защита прав простого труженика (незадолго до появления романа Норриса он прославился стихотворением «Человек с мотыгой»).

Во втором романе — «Омут: История Чикаго» (1902, опубл. в 1903 г.) сплетаются две сюжетные линии, объединенные одним героем — биржевым игроком Кёртисом: потеряв состояние на бирже, образ которой при-

обретает почти фантазмагорический характер, он обретает благополучие в семье после долгого кризиса.

Последний роман «Трилогии о пшенице» — «Волк» (о том, как США воспользовались голодом в Европе, чтобы получить прибыль), Норрис не успел написать: он умер от аппендицита, перешедшего в перитонит. Смерть прервала и работу Норриса над второй романной трилогией, в которой он хотел обратиться к Гражданской войне в США 1861–1865 гг.

Норрис сыграл определенную роль в судьбе Т. Драйзера (рекомендовал к изданию его первый роман «Сестра Керри», 1900). Некоторые исследователи относят творчество Норриса к реализму, подчеркивая на примере произведений Норриса, Т. Драйзера, Д. Лондона его национальную специфику.

Романы Норриса «Спрут» и «Омут» появились на русском языке уже в 1902–1903 гг. (соответственно в журналах «Русская мысль» и «Мир божий»).

Соч.: Complete works : V. 1–10. N. Y., 1928; The Octopus. A Story of California. M., 1962 (вступ. ст. И. Бабушкиной); The Complete Works of Frank Norris: Responsibilities of the Novelist. N. Y., 2008; The Octopus. A Story of California. N. Y., 2010; McTeague. N. Y., 2011; в рус. пер. — Спрут. Л., 1925; Омут. Л., 1925; Бликс. Л., 1927; Спрут. М., 1950 (послел. В. Н. Богословского); Спрут. М., 1958 (послел. М. Нольмана); Ответственность романиста; Великий американский романист // Писатели США о литературе. М., 1974; Спрут. М., 1980; Крейн С. Алый знак доблести. — Норрис Ф. Спрут. М., 1989 (Б-ка США).

Лит.: Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли : в 3 т. / пер. с англ. М., 1962. Т. 3; Литературная история США : в 3 т. / пер. с англ. М., 1976. Т. 3; Садатурский А. С. Фрэнк Норрис и американский роман. Кишинев, 1976; Самохвалов Н. Норрис // Писатели США. М., 1990; Walker F. Frank Norris. A biography. N. Y., 1932; Walcutt C. C. American literary naturalism, a divided stream. Minneapolis, 1956; Schneider R. W. Five novelists of the progressive era. N. Y.–L., 1965; Hochman B. The Art of Frank Norris. Columbia (Missouri), 1988; McElrath J. R., Jr., Crisler J. S. Frank Norris: A Life. Urbana (Illinois), 2006.

[НРЭ]

НОСТРАДАМУС (латинизированное родовое имя; при рождении — Мишель де Нострдам, Michel de Nostredame; 14.12.1503, Сен-Реми-де-Прованс, Франция — 2.07.1566, Салон-де-Прованс, Франция) — французский медик, астролог, известный своими пророчествами.

Славу Нострадамусу принесла книга предсказаний «Центурии», начало которой (прежде всего письмо к сыну Сезару, излагавшее концепцию Нострадамуса) появилось в свет 1 марта 1555 г. В этом году были обнародованы 353 катрена (т. е. четверостишия, содержащие пророчества), а в посмертном издании 1568 г. в книгу вошли уже 942 катрена.

Их должно было быть 1000, но 7-я книга «Центурий» (из 10, в каждой по 100 катренов) оказалась неполной.

Надолго забытая, книга всплыла в разгар Великой Французской революции и с тех пор интерес к предсказаниям Нострадамуса не угасал, интерпретациями катренов особенно увлеклись в XX в. не только во Франции, но и во всем мире. Писатель Жан-Поль Клебер (1926–2011) в 2003 г. опубликовал книгу «*Prophéties de Nostradamus: Les Centuries, texte intégral (1555–1568)*», тем самым отчетливо продемонстрировав интерес современных французских литераторов к текстам знаменитого предсказателя.

На сегодняшний день Нострадамус — самый известный из французских писателей первой половины и середины XVI в., за исключением Франсуа Рабле, с которым Нострадамус, вероятно, был знаком, так как учился с ним в одни и те же годы на медицинском факультете университета Монпелье (Рабле получил там докторскую степень в 1532 г., а Нострадамус — в 1534 г.). Известен портрет астролога работы его сына Сезара де Нострадама (1553–1630), поэта и автора «Истории и хроники Прованса» («*Histoire et Chronique de Provence*», Лион, 1614), которому Нострадамус адресовал свои «Центурии».

Соч.: *Prophéties de Nostradamus. Les Centuries. Texte intégral (1555–1568)*. Transcription et commentaires mot à mot par Jean-Paul Clébert. Gordes : Relié, Dervy, Paris, 2003, 1214 p.; в рус. пер. — Пророчества магистра Мишеля Нострадамуса. Полный русский перевод с комментариями А. Пензенского. М.: Эксмо, 2006; франц. текст с подстрочным и другими русскими переводами каждого катрена: Nostradamus: Расшифровка пророчеств [Электронный ресурс]. URL: <http://nostradamus.logos-z.ru/translate/1/index.htm>

Лит.: Кидого Б. Ключи к пророчествам Нострадамуса / пер. с англ. М., 2000; Димде М. Нострадамус. Предсказания на XXI век / пер. с нем. М., 2002; Пензенский А. А. Нострадамус. М., 2007 (ЖЗЛ); Leroy E. Nostradamus. Ses origines. Sa vie. Son œuvre. Marseille, 1993.

[СФЛ]

НУШИЧ (Нушић) **Бранислав** (наст. имя Алкивиад Нуша; 8.10.1864, Белград, княжество Сербия — 19.01.1938, Белград, королевство Югославия) — сербский писатель и театральный деятель, академик Сербской академии наук (1933).

Родился в Белграде, в семье торговца. Учился в университетах Граца (Австрия) и Белграда, получил юридическое образование. Рано увлекся театром, в 19 лет написал первую сатирическую комедию «Народный депутат» (1883), не прошедшую через цензуру (разрешена к постановке в 1896, опубл. в 1924 г.). В 1885 г. Австро-Венгрия подтолкнула Сербию к войне с Болгарией, которая в результате объединения могла стать серь-

езным соперником на Балканах. Нушич участвовал в этой сербско-българской войне, испытал горечь поражения, разочарования в развязавшем войну первом короле Сербии Милане I. Он написал антивоенные «Рассказы капрала», за сатирическую песню «Два раба» (1887), высмеивавшую Милана I, был брошен в тюрьму. Вскоре Милан I, утративший всякий авторитет у сербов, отрекся от престола (6.03.1889) в пользу своего сына Александра, а Нушич, по амнистии вышедший из тюрьмы (где написал комедию «Протекция», а также «Записки»), получил видные чиновничьи должности. Но с 1900 г. он посвящает себя театру: сначала он становится заместителем директора Народного театра в Белграде, редактором «Театральной газеты»; в 1904–1905 гг. Нушич — директор Народного театра в городе Нови-Сад, в 1913–1915 гг. — директор театра в Скопле. Затем с 1915 по 1918 г. Нушич был в эмиграции в Италии, Швейцарии, Франции, а когда вернулся на родину, в новое государство (Королевство сербов, хорватов и словенцев, образовавшееся по итогам войны), работал в министерстве культуры, в 1925–1928 гг. был директором Народного театра в Сараево.

Театральная деятельность Нушича сочеталась с созданием блестящих сатирических комедий, развивавших принципы реализма в гротескных формах комизма. К первому этапу его драматургической эволюции (1883–1903) относятся ранние комедии, в которых проявилось влияние «Ревизора» Н. В. Гоголя. Так, комедия «Подозрительная личность» (1887, пост. в 1923 г.) первоначально имела подзаголовок «Гоголиада в двух действиях». Ко второму этапу (1903–1914 гг.) относятся комедии «Свет» (1906), «Кругосветное путешествие» (1910), но сатира в творчестве Нушича отходит на задний план, высшее достижение периода — героическая патриотическая драма «Хаджи Лойя» (1908). Третий этап (1914–1938 гг.) связан с 1-ой мировой войной и послевоенным периодом, когда судьба родины изменилась до неузнаваемости, но снова стали актуальными сатирические краски, которыми в наибольшей степени владел Нушич и которыми окрашены его поздние комедии «Мистер Доллар» (1932), «Опечаленная семья» (1935), «Покойник» (1937). Исследователи отмечают, что к гоголевской традиции у Нушича добавилась более жесткая и парадоксальная сатирическая традиция М. Е. Салтыкова-Щедрина. Соединение этих традиций с национальным материалом в творчестве писателя создало самобытное явление сатирической традиции Нушича. Среди комедий Нушича особенно выделяется комедия «Госпожа министерша» (1929), которая приобрела мировую известность. Сатира проявилась и в прозе Нушича — фельетонах, рассказах, повести «Автобиография» (1924). Некоторые комедии Нушича развивают традиции фарса и водевиля, построены не на сатирической основе, а на за-

путанной интриге, всевозможной путанице, но при этом они сохраняют нетерпимость к порокам («Обыкновенный человек», 1900; «Д-р», 1936).

Одна из самых блистательных постановок «Госпожи министерши» была осуществлена в Москве, в театре им. Моссовета, в 1946 г. режиссером Ю. А. Завадским. Главную роль — Живки, необычайно ярко и колоритно исполнила В. П. Марецкая, роль Нинковича — Р. Я. Плятт.

Соч.: Сабрана дела : Књ. 1–25. Београд, 1966; Izabrana dela. Novi Sad, 1998; в рус. пер. — Комедии / предисл. Ю. Завадского; вступ. ст. Л. Солнцевой. М., 1956; Избранное. М., 1958; Ослиная скамья. Фельетоны, рассказы, М.–Л., 1965; Дитя общины. М., 1975; Сатира и юмор. М., 1987.

Лит.: Хватов А. И. Бранислав Нушич. Л.–М., 1964; Бранислав Нушич: Библиографич. указатель. М., 1965; Жуков Д. Бранислав Нушич / 2-е изд., доп. М., 1989; Глигорић В. Бранислав Нушић. Београд, 1964; Lešić J. Nušičev smijeh. Beograd, 1981; Lešić J. Branislav Nušić — život i djelo. Novi Sad, 1989.

[НРЭ]

О

«О РОМАНЕ» — теоретические суждения Г. де Мопассана, изложенные им в эссе «О романе», составляющим предисловие к роману «Пьер и Жан» («Pierre et Jean», 1888) и имеющим большое значение для характеристики особенностей реализма. Мопассан, выступая продолжателем традиций психологического романа и одновременно новатором в развитии принципа психологизма, говорит о двух типах романного повествования: о романе «чистого анализа» и «объективном» романе. Для первого типа «событие есть лишь отправной пункт, простая веха, только повод к роману». Основное внимание здесь должно быть сосредоточено на том, чтобы проанализировать «потаеннейшие побуждения, которыми определяются наши проступки». Мопассан убежден, что «чистый психологический анализ» может дать «столь же прекрасные произведения искусства, как и всякий другой метод работы».

Текст: в рус. пер. — О романе // Мопассан Г. де. Пьер и Жан / пер. М. Соседовой. М., 1974.

Лит.: Кирнозе З. И. Мопассан // Зарубежные писатели. М., 2003. Т. 2.

Луков Вл. А., Трыков В. П. [СФЛ]

ОБИНЬЕ (d'Aubigné) **Теодор Агриппа д'** (8.02.1552, замок Сен-Мори близ Понса, Сентонж, Франция — 29.04.1630, Женева, Швейцария) — французский писатель, историк, политический и общественный деятель. Родился в протестантской семье, получил образование в Орлеане, Женеве, Лионе, в течение 25 лет сражался на стороне Генриха Наваррского, с 1620 г. жил в Женеве. Вошел в литературу сборником «Весна» (между 1568 и 1575 г.), в котором подражал поэзии Плеяды. Обинье также написал исторический трактат «Всеобщая история» (3 т., 1600–1612), сатирический роман «Приключения Барона де Фенеста» (4 кн., 1617–1630), где сказалось влияние Рабле, мемуары «Жизнь, рассказанная его детям» (опубл. посмертно в 1729 г.). Наиболее значимое его поэтическое произведение — «Трагические поэмы» (1576–1616), которое является одним из выдающихся памятников европейской поэзии. В произведение входят семь поэм: «Беды», «Государии», «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. Поэт руководствуется учением Ж. Кальвина о предопределении, выделяя среди персонажей как избран-

ных, так и отверженных Богом. Мир изображен в трагических красках, что позволяет видеть в Обинье предтечу искусства барокко.

Соч.: *Euvres* : T. 1–11. P., 1981–2000; *Les Tragiques*. P., 2003; в рус пер. — 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*. P., 1986; Lestringant F. *Agrippa d'Aubigné, les Tragiques*. P., 1986; Deschodt E. *Agrippa d'Aubigné: le guerrier inspiré*. P., 1995; Lazard M. *Agrippa d'Aubigné*. P., 1998; Fanlo J. R. *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*. Tournai, 2003.

[НРЭ]

ОВИДИЙ (Ovidiu) **Публий Назон** (20.03.43 г. до н. э., Сульмона, Италия, Римская республика — 18 г. н. э., Констанца, Малая Скифия, Римская империя) — римский поэт, прославился своими «Любовными элегиями». С присущим ему поэтическим блеском, но холодно и подчас иронично Овидий описывает «науку страсти нежной».

Самое выдающееся произведение Овидия — поэма в 15 книгах «Метаморфозы». Овидий избрал мотив превращений, который он проследил в мифах о богах и героях от возникновения космоса из хаоса до превращения Юлия Цезаря в звезду, основываясь на идущем от Пифагора представлении о переселении душ — метемпсихозе. Песни поэмы, излагающие мифы о превращениях Нарцисса в цветок, статуи Пигмалиона Галатеи в живую женщину и т. д., стали источником для вдохновения тысяч писателей, художников, композиторов последующих эпох. Овидий, вычленивший из мифов идею изменчивости, как бы предсказал наступление новой — переходной — фазы в развитии культуры, отмеченной утратой стабильности как в реальности, так и в ощущениях людей.

[МЛ]

ОДА (от греч. ὕδῃ — песня) — поэтический жанр. Первоначально у греков — песня, исполняемая хором. За одой закрепилось высокое (героическое, патриотическое) содержание и соразмерная, гармоничная торжественная форма, что позволило классицистам считать ее самым высоким поэтическим жанром.

[ИИЛ]

«ОЗЁРНАЯ ШКОЛА» (англ. Lake School of Poetry), или «лейкисты» (англ. Lake Poets) — группа английских поэтов-романтиков, с именами

которых связан ранний этап английского романтизма. В нее входили Уильям Вордсворт (1770–1850), Сэмюэл Тейлор Колридж (1772–1834), Роберт Саути (1774–1843). Они поселились в краю озер (графства Камберленд и Уэстморленд на северо-западе Англии, ныне входят в церемониальное графство Камбрия), поэтому их стали называть лейкистами (от англ. lake — озеро). Впервые выражение «Озёрная школа» насмешливо употребил журнал «Edinburgh Review» (выходил с 1802 г.), но оно очень быстро закрепилось как термин для обозначения этой литературной группы. Вордсворт удалился в 1799 г. вместе с сестрой Дороти от тревожных светских и политических бурь в Камберленд (в места, где родился и провел детство), Колридж и Саути, подружившиеся еще в годы учения в Оксфорде, один за другим тоже нашли в Озёрном крае возможность соединиться с нетронутой природой, а также общаться со старшим другом Вордсвортом и его сестрой.

Все три поэта в молодости поддерживали Великую Французскую революцию. Но после 1794 г. они отходят от этих позиций, напуганные казнью Людовика XVI и разгулом якобинского террора во Франции.

Вордсворт и Колридж впервые встретились в 1795 г. Их объединяет разочарование в революции, страшит буржуазный мир. В этих условиях они создают сборник «Лирические баллады» (1798). Предисловие Вордсворта ко второму изданию «Лирических баллад» (1800), написанное уже в Озёрном крае, стало манифестом английского романтизма. Вордсворт вносит большой вклад в английскую поэзию, порывая с условностью поэтического языка XVIII в., приближая стихотворный язык к живой народной речи, что впоследствии получило высокую оценку со стороны А. С. Пушкина, размышлявшего над путями преобразования русской поэзии.

Под влиянием переживания природы Озёрного края Вордсворт стал мастером пейзажа в английской романтической поэзии. Он сумел передать многообразие состояний природы, острое переживание ее красоты. Природа, звери и птицы предстают загадочными в стихотворениях поэта. Так, маленькая птичка, кукование которой слышит лирический герой стихотворения «Кукушка» (1802), недоступна его взору. Она кажется герою то нежным стоном, то звонким голосом тишины. Поэт сравнивает кукушку с любовью и счастьем, которые, как и она, невидимы и недостижимы. Кукушка становится воплощением недостижимого идеала, тайны природы и бытия.

Вордсворт стремился проникнуть и в психологию близких к природе простых людей, их семейной близости, их детей. В его ранних произведениях заметно влияние «Песен невинности» У. Блейка, считавшего, что именно в ребенке воплощен идеал естественности. У Вордсворта естественность чувств сохраняют прежде всего крестьянские дети. В его

балладе «Нас семеро» (1798, вошла в «Лирические баллады»), рассказывается о восьмилетней девочке. Она наивно уверена в том, что в их семье семеро детей, не сознавая, что двое из них умерли. Поэт же видит в ее ответах мистическую глубину. Девочка интуитивно догадывается о бессмертии души. Но город, цивилизация лишают детей естественных привязанностей. В балладе «Бедная Сусанна» (1798, вошла в «Лирические баллады») пение дрозда напомнило юной Сусанне «родимый край — на склоне гор цветущий рай». Но «виденье скоро пропадает». В городе девочку ждет «сума с клюкой, да медный крест, да нищенство, да голодовки...».

Несколько иной путь в «Лирических балладах» избрал Колридж. Если Вордсворт писал о необычности обыденного, то Колридж — об исключительных романтических событиях. Наиболее известным произведением Колриджа стала баллада «Сказание старого морехода» (1797–1798). Во время одного из путешествий моряк убил альбатроса — птицу, приносящую кораблям удачу. И на его корабль пришла беда, моряк остался один среди трупов. Тогда он понял, что причиной несчастья было его злое дело, и вознес к небу покаянную молитву, которая спасла и его жизнь, и его душу. Герой Колриджа, вначале лишенный духовного начала, в своем страдании прозревает. Он узнает о существовании иного, высшего мира. Пробужденная совесть открывает ему высшие нравственные ценности. Этот романтический идеал окрашен мистикой. В балладе проявились характерные черты романтического образа — его фрагментарность и символичность.

Р. Саути в начале творческого пути обращается к жанру баллады, в котором он чаще всего использует средневековые сюжеты («Адельстан», «Варвик», «Суд божий над епископом»). Баллады Саути были популярны в России благодаря переводам В. А. Жуковского.

В балладе «Суд божий над епископом» (1799) особенно отчетливо проявилось пристрастие Саути ко всему таинственному, сверхъестественному, мистическому и ужасному. Во время страшного голода, уносящего жизни его прихожан, епископ Гаттон обнаружил удивительную скупость и жестокосердие. Он не только отказывается поделиться с голодающими хлебом, но задумывает и совершает страшное преступление: созвав несчастных якобы для того, чтобы раздать им хлеб, епископ сжигает их в амбаре. За совершенное преступление бог наказывает епископа нашествием мышей на его замок. Гаттон пытается спастись в башне на берегу Рейна, но тщетно. Мыши переплывают реку. Страшного грешника настигает возмездие: мыши разрывают его на куски.

Второе поколение английских романтиков относилось к лейкистам сдержанно. Особенно негативно были настроены Дж. Г. Байрон и П. Б. Шел-

ли. В 1809 г. вышла в свет сатира Байрона «Английские барды и шотландские обозреватели». В этом произведении Байрон дает резкую критическую оценку «Озёрной школе». Для Байрона Колридж — «надутой музы данник томный», Саути — «делатель баллад», а Вордсворт поет «детские рулады». «Злой банде» ничтожных рифмачей Байрон противопоставляет В. Скотта. Между тем основоположник исторического романа в своей поэзии был близок к «Озёрной школе».

В 1813 г. Саути был назначен придворным стихотворцем. Байрон высмехал Саути за угодничество в посвящении к поэме «Дон Жуан». В этот период творчества Саути выступает против парламентских реформ и национально-освободительной борьбы ирландцев. Намечается переход поэта к прозаическим жанрам. В биографиях «Жизнь Нельсона» (1813), «Жизнь Уэсли» (1820) проявились националистические настроения Саути. После его смерти (1843) королева Виктория передала его должность поэта-лауреата Вордсворту, который уже мало участвовал в литературном процессе, а после смерти дочери Доры (1847) фактически оставил поэтическое творчество.

Для представителей «Озёрной школы» характерно сочетание смелых эстетических исканий, интерес к родной истории, стилизация форм народного творчества, культ Шекспира (особенно ярко проявившийся в лекциях Колриджа о Шекспире, между 1810 и 1820 г.) — и консервативность политических и философских взглядов. Поэтам «Озёрной школы» принадлежит заслуга разработки и теоретического осмысления романтической поэтики.

Тексты: William Wordsworth & Samuel Taylor Coleridge: Lyrical Ballads and Other Poems. Ware (Hertfordshire), 2003; в рус. пер. — Поэты «Озерной школы»: Уильям Вордсворт, Сэмюэл Тэйлор Кольридж, Роберт Саути. СПб., 2008; Вордсворт У., Кольридж С. Т. Лирические баллады и другие стихотворения. М., 2011.

Лит.: Брандес Г. Главные течения литературы девятнадцатого столетия: Английская литература // Брандес Г. Собр. соч. Киев, 1902. Т. V; История английской литературы : в 3 т. М., 1953. Т. 2, вып. 1; Михальская Н. П. История английской литературы. М., 2006; Bald R. C. (ed.) Literary Friendships in the Age of Wordsworth: An Anthology. N. Y., 1933; De Quincey T. Recollections of the Lakes and the Lake Poets. N. Y., 1970; Prickett S. Romanticism and Religion. Cambridge, 1976; Magnuson P. Coleridge and Wordsworth: A Lyrical Dialogue. Princeton, 1988; Richardson A. British Romanticism and the Science of the Mind. Cambridge, 2001.

Вл. А. Луков, В. П. Трыков [НРЭ]

ОКСФОРД (Oxford) **Эдуард де Вер, 17-й граф** (Edward de Vere, 17th Earl of, 12.04.1550, замок Хедингхэм, Восточная Англия, Англия — 24.06.1604, Хэрни, Большой Лондон, Англия) — английский аристократ и писатель.

Английский профессор Томас Луни в книге «“Шекспир”, идентифицированный с Эдуардом де Вером, семнадцатым графом Оксфордом» (1920) необоснованно называет Оксфорда автором шекспировских пьес. Эту точку зрения поддержал Б. М. Уорд (1928), который считал возможным соавторство Оксфорда и графа Дерби в создании шекспировских пьес.

Автором еще более фантастической гипотезы был Перси Аллен, который в своей книге «Беседы с елизаветинцами, раскрывающие тайну “Уильяма Шекспира”» изложил результаты спиритических сеансов с участием Оксфорда, Бэкона и Шекспира.

Лун.: Looney T. «Shakespeare» Identified in Edward de Vere the Seventeenth Earl Oxford, 1920; Percy Allen. Talks with Elizabethans Revealing the Mystery of «William Shakespeare», 1947.

Н. В. Захаров, Вл. А. Луков [МШ]

ОКТАВА — поэтическая строфа из восьми строк с рифмовкой: АВАВАВСС. Две последние строки в октаве, рифмуясь, содержат вывод, итог строфы, что придает языку поэтического произведения афористичность. Этим стихом пользовались итальянские поэты Боккаччо, Ариосто, Тассо. В испанской поэзии октаву утвердил Хуан Боскан в начале XVI в., а позже этой строфой написал поэму «Лузиады» величайший португальский поэт Луис де Камознс, поэма была опубликована менее чем за десятилетие до утраты Португалией независимости и присоединения ее к Испании.

[ИИЛ]

ОЩЕПКОВ Алексей Романович (род. 18.07.1965, Оренбург, СССР) — русский литературовед, специалист по французской литературе, профессор кафедры мировой литературы Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина. Окончил Московский педагогический государственный университет (1999). Публикует научные труды с 1999 г. С 2002 г. работает в ГИРЯ им. А. С. Пушкина, ведет научную работу, читает курсы лекций и ведет практические занятия по истории зарубежной литературы, истории французской литературы. Доктор филологических наук (2012), доцент (2008).

Научные интересы Ощепкова связаны с изучением рецептивных связей между французской и русской литературами. Ряд исследований он посвятил русской рецепции творчества Марселя Пруста. На протяжении последних лет он занимается исследованием актуальной проблемы: «Россия во французском литературном сознании XIX века».

Ощепков сформировался в Пуришевской научной школе (кафедра всемирной литературы Московского педагогического государственного универ-

ситета). Среди его учителей — профессора Н. П. Михальская, Вл. А. Луков, научным руководителем при подготовке кандидатской диссертации и научным консультантом при написании докторской диссертации выступил профессор В. П. Трыков.

Ощепков — автор ряда вузовских и школьных программ, статей, методических пособий. В 2005 и 2008 гг. он выпустил две книги разработок практических занятий по зарубежной литературе XX в., которые востребованы не только российскими, но и иностранными студентами. Ощепков активно сотрудничает с разработчиками историко-теоретического и тезаурусного подходов, являясь приверженцем этой методологии. Выступает на международных конференциях.

Ощепков — глубокий, вдумчивый исследователь, его концепции доказательны, будучи обоснованными обширным материалом литературы, представленной в контексте культуры.

Ощепков — активный участник культурных проектов в Интернете, поддержанных Российским гуманитарным научным фондом: электронная энциклопедия «Французская литература от истоков до начала Новейшего периода» и ее продолжение — электронная энциклопедия «Современная французская литература».

Соч.: Марсель Пруст в отечественном литературоведении 1920 — начала 1980-х гг. : дис... канд. филол. наук. М., 2002; Образ России во французских путевых записках XIX века. М. : Изд-во Государственного ин-та русского языка им. А. С. Пушкина, 2010; Образ России во французской прозе XIX века : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011; Бальзаковская Россия // Знание. Понимание. Умение. 2011. №2. С. 180–186.

В. П. Трыков, Вл. А. Луков, Н. В. Захаров [СФЛ]

П

ПАВИЧ (Павић) **Милорад** (15.10.1929, Белград, королевство Югославия — 30.11.2009, Белград, Сербия) — югославский (после распада Югославии — сербский) писатель, литературовед, доктор философии (история литературы).

Родился в Белграде в семье скульптора. От матери, преподававшей философию, унаследовал философский склад ума, интерес к гуманитарному знанию. Получил философское образование (1949–1953 гг., университет Белграда), преподавал в университетах Парижа, Вены и др. Сфера научных интересов Павича — история сербской литературы, культуры XVII в. (барокко), XVIII в. (классицизм, предромантизм), европейская поэзия XIX в. (символизм).

Писательский путь начал с издания поэтического сборника «Палимпсесты» (1969), где уже в названии (палимпсесты — рукописи IX–XII вв., написанные ради экономии на пергаменте со стертым старым текстом, который, тем не менее, просвечивался сквозь новые писания, что породило метафорическое значение термина: сосуществование старого и нового, традиции и новаторства) проявилась характерная черта писательского стиля: Павич создает «профессорскую литературу», требующую от читателя если не специальных гуманитарных знаний, то хотя бы интереса к ним. В 1970-е годы Павич создал ряд произведений, сделавших ему имя в литературной среде («Железный занавес», 1973; «Кони святого Марка», 1976; «Русская борзая», 1979).

В середине 80-х годов к Павичу приходит мировая слава после того, как был переведен на ряд языков и разошелся по свету его роман «Хазарский словарь» (написано в 1978–1983 гг., опублик. в 1984 г.). Унаследовав от магического реализма нового latinoамериканского романа (в первую очередь от Х.-Л. Борхеса, Х. Кортасара и Г. Гарсиа Маркеса) стратегию текста и ироническую интонацию в незримом общении с читателем, Павич создал иной тип произведения, который к жанру романа могут отнести только постмодернисты — но это справедливо, ибо «Хазарский словарь» стал одним из самых ярких воплощений основных идей постмодернизма. Здесь есть «игра» (в соответствии с воспринятой в конце века идеей Й. Хёйзинги о «человеке играющем»): придуман несохранившийся словарь 1691 г. на латыни, реконструирована его обложка, открывающая книгу, на обороте которой — след «игры с читателем в виде надписи в траурной рамке «На этом месте лежит читатель, который никогда не откроет эту книгу. Здесь он спит вечным сном». Место романа как художественного

произведения занимает постмодернистский «текст», состоящий из «Предварительных замечаний», рассказывающих историю словаря, объясняющих, как им пользоваться и т. д., трех словарей — христианской «Красной книги», исламской «Зеленой книги», иудейской «Желтой книги», а также двух приложений, «Заключительных замечаний» и перечня словарных статей. Оригинальность замысла состоит в том, чтобы заменить привычные образы литературных персонажей или событий на словарные статьи. Хазары не случайно избраны Павичем в качестве объекта для «текста» — об этом загадочном народе мало что известно, и это позволяет создать «нелинейный текст», в котором мерцают история и легенда, три культурных тезауруса, стержнем которых являются разные религиозные картины мира, поэтому одни и те же факты и герои выступают в различных, даже противоположных обликах и трактовках. Павич, как представитель «профессорской литературы», доказывает (и вполне успешно), что интеллектуальный поиск, филологическая работа, исторические разыскания не менее интересны, чем романы о любви и ненависти, катастрофах и будущей жизни, даже интереснее, чем детективная литература, и могут ее заменить.

За «Хазарским словарем» последовали «Пейзаж, нарисованный чаем» (1988); «Вывернутая перчатка» (1989); «Биография Белграда» (1990), «Внутренняя сторона ветра» (1991). Восторг интеллектуальных читателей мира вызвал роман Павича «Последняя любовь в Константинополе» (1994). В нем повествование организуется через характеристику карт Таро, которые трактуются как «ключи большой тайны», разделенные на «Семь первых ключей», «Семь вторых ключей», «Семь третьих ключей», к ним приложены разделы «как читать карты Таро» и «Толкование». Между тем, в произведении есть и герои (полковник Опуич, Петра, Параскева и др.), таинственные отношения с Папессой и многое другое. Интеллектуальное «наслаждение от чтения» (термин Р. Барта) обеспечено многообразными средствами, имеющимися в распоряжении филолога.

Каждая последующая книга Павича, выходящая с периодичностью одна книга в год, неизменно привлекала внимание читателей («Стеклянная улитка», 1998; «Ящик для письменных принадлежностей», 1999; «Звездная мантия», 2000; «Страшные любовные истории», 2001; «Семь смертных грехов», 2002; «Невидимое зеркало — Пестрый хлеб», 2003; «Уникальный роман», 2004).

В 2004 г. интеллектуалы мира ожидали присуждения Павичу Нобелевской премии по литературе, но она досталась Э. Елинек, что вызвало большое разочарование поклонников таланта Павича. Прочем, на самом писателе такое решение комитета по премиям мало сказалось, он, несмотря на преклонный возраст, продолжал придерживаться темпа «книга в год»

(«Роман как держава», 2005; «Свадьба в купальне», 2005; «Другое тело», 2006; «Бумажный театр», 2007). В последний год жизни он опубликовал книгу «Рукотворная молодость» (2009) и работал над произведением, задуманным, очевидно, как итоговое — над «Сербской книгой мертвых», которая не была закончена и пока не опубликована.

Павич внес в литературу вклад и как переводчик, он переводил на сербский язык Д. Г. Байрона (драматические поэмы, стихи), А. С. Пушкина («Евгений Онегин», «Полтава», драматургия, стихи и др.). В современной России Павич стал наиболее читаемым современным сербским писателем.

Соч.: Историја српске књижевности барокног доба: научна студија. Београд, 1970; Историја српске књижевности класицизма и предромантизма: научна студија. Београд, 1979; Хазарски речник: Роман-лексикон у 100.000 речи. Београд 1984; Последња љубав у Цариграду: Приручник за гатање. Београд, 1994; Вештачки младеж: Три кратка нелинеарна романа о љубави. Нови Сад, 2009; в рус. пер. — Полн. собр. соч. СПб., 2000; Последняя ночь в Константинополе. СПб., 2001; Хазарский словарь. СПб., 2003.

Лит.: Кузнецов И. Г. О Милораде Павиче, который действительно существует // Новый мир. 1997. №11; Шомло А. Хазари, или обнова византијског романа: Разговори са Милорадом Павићем. Београд, 1990; Поповић Р. Први писац трећег миленија: Животопис Милорада Павића. Београд, 2002.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [НРЭ]

ПАЗОЛИНИ (Pasolini) **Пьер Паоло** (5.03.1922, Болонья, Италия — 2.11.1975, Остия, Италия) — итальянский кинорежиссер, поэт, писатель и теоретик искусства. Пазолини родился в североитальянском городе Болонья, в семье кадрового офицера и учительницы. Окончил Болонский университет, где изучал историю искусств. В 1943 г. Пазолини был призван в армию, но после капитуляции Италии дезертировал. Несколько лет вместе с матерью провел во Фриули (на родине матери), преподавая фриульскую литературу и язык (фриульский язык относится к романским языкам).

Мировоззрению Пазолини свойственны дуализм, противоречивость. Родившись в католической семье, он критиковал Римско-Католическую церковь. Признавался, что является атеистом, но при этом в душе якобы остается религиозным человеком. Одно время увлекался фашистскими идеями, но разорвал отношения с отцом из-за того, что тот примкнул к партии Муссолини. В 25-летнем возрасте вступил в коммунистическую партию Италии. В 1949 г. был исключен из ее рядов «за недостойное поведение», однако до конца жизни называл себя «последовательным коммунистом». Себя позиционировал то «католиком-марксистом», то антифашистом, то коммунистом и, наконец, конформистом. Многие исследова-

дователи считают, что Пазолини было свойственно отождествлять себя с Мессией, так как он считал, что его произведения — это пророчества, несущие правду людям.

Пазолини стал знаменитым задолго до того, как пришел в кинематограф. Начал литературную деятельность еще в детстве с написания стихов, которые всегда сочинял на фриульском языке. Выпустил несколько сборников стихотворений: «Стихи в Казарсе» (1942), «Лучше юности» (1954), «Стихи в форме розы» (1964) и др. В 1957 г. за сборник стихов «Пепел Грамши» получил литературную премию Виареджо. Его лирику отличает нарциссизм и при этом в ней выражена четкая гражданственная позиция, в ней прослеживаются одновременно две традиции — элитарная и реалистическая. Сегодня лирика Пазолини включена в итальянскую школьную программу.

В 1950-е годы, после переезда в Рим, Пазолини получил известность как автор романов «Лихие парни» (1955), «Жестокая жизнь» (1959), «Теорема» (1968). Они сделали автора популярным, но власти сочли романы нарушающими общественную мораль. За «непристойности», богохульство, эпатаж, которые Пазолини демонстрировал в своих книгах и фильмах, он более тридцати раз привлекался к суду, а его работы были конфискованы и запрещены.

Как признавался Пазолини, в кино он пришел, чтобы заработать деньги. Начал с написания диалогов и отдельных сцен для ряда чужих сценариев. До начала режиссерской карьеры в 1954–1962 гг. Пазолини участвовал в создании нескольких киносценариев, среди которых «Ночи Кабирии» Ф. Феллини (1957), «Бурная ночь» М. Болоньини (1959) и др., подчас без указания в титрах (как в «Сладкой жизни» Феллини, 1959).

Состоявшийся писатель и журналист в 38-летнем возрасте пробует себя в кинорежиссуре. В 1961 г. Пазолини экранизировал собственный роман «Жестокая жизнь» о жизни римских маргиналов, назвав его «Аккатоне». В основе фильма история молодого сутенера Витторио, пытающегося порвать с преступной средой. Фильм изобиловал жесткими физиологическими и эротическими сценами, которые впоследствии станут «визитной карточкой» картин Пазолини. В 1962 г. вышел второй фильм режиссера «Мама Рома», героиней которого является немолодая римская проститутка (ее роль исполнила А. Маньяни), мечтающая о несбыточном счастье.

В начале 1970-х годов Пазолини отправился в «восточное путешествие» (по Ирану, Турции, Индии, Йемену, Непалу), чтобы собрать материал для «Трилогии жизни». В кинотрилогию вошли фильмы «Декамерон» (1970, по Боккаччо), «Кентерберийские рассказы» (1972, по Чосеру), в которых Пазолини выступил и как актер, и «Цветок тысячи и одной

ночи» (1974). Эти яркие, парадоксальные, провокативные работы принесли режиссеру и всемирную славу, и новые судебные тяжбы.

Пазолини не был профессиональным режиссером. Чаще всего в картинах снимал простых людей, друзей, родственников, подрабатывал актерством и сам. Он рассказывал о жизни люмпенов без романтического ореола, который был характерен для итальянского неореализма.

Европейские события 1960–1970-х годов, связанные с протестными движениями радикально настроенной молодежи и их столкновениями с полицией, нашли отражение в резонансном стихотворении «Компартия — молодежи!» (1968), в котором Пазолини поддержал не студентов («молодых представителей буржуазии»), а полицию («детей бедняков»). Позже Пазолини признавался, что это стихотворение стало «провокацией», главную цель которой он видел в том, чтобы молодежь, вместо стихийных бунтов и ничтожных требований, стала под знамена КПИ и вместе с партией шла к революционным целям.

В литературных и кинематографических произведениях Пазолини выступал с антибуржуазных, неореалистических и натуралистических позиций, поднимал актуальные социальные, политические, религиозные, сексуальные проблемы, осуждал религиозный фанатизм, буржуазность, не принимал массовую культуру, проповедовал марксизм и классовую борьбу, пытаясь противостоять излишнему утилитаризму и ангажированности «левых». Он выработал свой киноязык, отличающийся высокой изобразительной культурой, пластической изысканностью, сложной образной метафоричностью, с трудом поддающейся толкованию (например, в фильме «Теорема», 1968). Его произведения характеризуются тематической и временной двойственностью, в которой он пытался объединить образное мышление и социальный анализ, две разные исторические эпохи (далекое прошлое и настоящее) в одну, эстетику и политику, грубый натурализм и изощренную физиологию (например, в фильме «Свинарник», 1969), пронизывающие простой, незатейливый сюжет, за которым угадывалась архетипическая трагедия всего человечества. Часто в притчевой и иносказательной манере он переосмысливал классические, в том числе и мифологические сюжеты (фильмы «Евангелие от Матфея», 1964; «Царь Эдип», 1967; «Медая», 1969; и др.), придавая классическим текстам новую трактовку и сознательно шокируя как зрителя, так и критиков.

Пазолини обогатил мировой кинематограф новой эстетикой, для которой характерны как неореалистические тенденции, изображение выходцев из социального дна, так и глубинная мифопоэтика, толкующая современные события в духе фрейдизма, марксизма, грамшизма, неканонического христианства, представленных сквозь призму болезненной

эротики, переходящей в садистскую жестокость и патологию (особенно в фильме «Салó, или 120 дней Содома» (1975), снятому по романам маркиза де Сада; действие намеренно перенесено в фашистскую Италию, в республику Сало, существовавшую в 1943–1945 гг. под властью Муссолини). Эстетика жестокости (в духе концепции «театра жестокости А. Арто) в сочетании с особой ролью тайны: безобразное как скрытая сторона прекрасного (образ красавиц и молодых людей Возрождения, улыбка которых открывает гнилые зубы в «Декамероне» и «Кентерберийских рассказах»), тайные страсти в благообразных семьях (в «Теореме», где герой становится любовником всех членов семьи и прислуги), загадочные улыбки на загадочных лицах и нелогичное с западной точки зрения поведение (в «Цветок тысячи и одной ночи»), загадка античного мифа (в «Медее», «Царе Эдипе») — признаки оригинального киноязыка Пазолини, определившего силу воздействия его фильмов на зрителей.

Загадочной оказалась и смерть Пазолини, убитого с особой жестокостью в ночь с 1 на 2 ноября 1975 г. в Лидо ди Остии, пригороде Рима. Высказывались версии об убийстве на почве гомосексуальности Пазолини, о причастности к его убийству неофашистов, правительства и полиции. Существует предположение, что он сам срежиссировал свое убийство, доведя до крайности собственный миф о жертвоприношении Творца. Но преступление до сих пор не раскрыто.

Пазолини удостоен многочисленных призов и наград: за сценарий к фильму «Молодые мужья» (Канны, 1958), за режиссуру фильмов «Евангелие от Матфея» (Венеция, 1964), «Цветок тысячи и одной ночи» (Канны, 1974), «Декамерон» (Западный Берлин, 1971), «Кентерберийские рассказы» (Западный Берлин, 1972).

Пазолини был, пожалуй, самым политизированным итальянским художником, а его сочинения — собранием скандально-парадоксальных метафор, «неудобных» тем, вызывающих протесты, недовольство, резкую неприязнь одних и восхищение других. Споры о нем не умолкают до сих пор как об одном из самых интересных и востребованных писателей и кинематографистов XX в.

Соч.: Una vita violenta. Milano, 1959; Passione e ideologia. Milano, 1972; Lettere 1940–1954 / ed. N. Naldini. Torino, 1986; Lettere 1955–1975 / ed. N. Naldini. Torino, 1988; в рус. пер. — Аккаттоне (Нищий) // Сценарии итальянского кино. М., 1967; [Стихи] // Итальянская лирика. XX век. М., 1968; Драндулет. С натуры // Итальянская новелла XX века. М., 1969; Избранное. Стихи. М., 1984; Из далекой Фриули. Вальвазоне. Каштаны и хризантемы. Запах Индии. Путевые заметки. Рассказы / пер. с итальянск. и предисл. Н. Ставровской // Новая Юность. 1996. №19–20; Теорема: сб. произведений. М., 2000; Шпана. М., 2006; Почти завещание. Три текста 1975 года. М., 2007; Компартия — молодежи! Стихотворение и дискуссия о нем. М., 2008.

Лит.: Юткевич С. Париж — Канн, 66 // Искусство кино. 1966. №9; Богемский Г., Богемская А. Метаморфозы Пазолини // Иностранная литература. 1975. №3; Баскаков В. Обличитель и жертва // Мифы и реальность. Вып. 6. М., 1978; Аронсон О. Приближение к страсти // Пазолини П. П. Теорема: сб. произведений. М., 2000; Цыркун Н. Раненный зверь: Пазолини и его фильмы. М., 2010; Siciliano E. Vita di Pasolini. Milano, 1978; Bertini A. Teoria e tecnica del film in Pasolini. Roma, 1979; Bellezza D. Morte di Pasolini. Milano, 1981; Brevini F. Per conoscere Pasolini. Milano, 1981; Naldini N. Pasolini, una vita. Torino, 1989; Mariuz G. La meglio gioventù di Pasolini. Udine, 1993; Fortini F. Attraverso Pasolini. Torino, 1993; Biancofiore A. Pasolini. Palermo, 2003; Ventura E. Apologia di Pasolini. Roma, 2011.

А. Р. Ощепков, Вл. А. Луков [НРЭ]

«ПАРНАС» («Parnasse») — название поэтической школы, объединившей группу французских поэтов второй половины XIX в. Ядро школы образовали Шарль Леконт де Лиль, Теодор де Банвиль, Альбер Глатиньи, Жозе-Мария Эредиа, Сюлли-Прюдом, Катюль Мендес.

Первоначальные названия группы — «языческая школа», «школа чистого искусства». В 1861 г. К. Мендес основал журнал «Рёвю фатэзист». В 1863–1864 гг. Луи-Ксавье де Рикар издает журнал «Рёвю дю прогрес». Эти печатные органы стали трибуной поэтов «языческой школы».

В 1866 г. в Париже был опубликован коллективный сборник стихотворений под названием «Современный Парнас» («Parnasse contemporain»). Участниками этого издания стали Готье, Банвиль, Леконт де Лиль, Бодлер, Эредиа, Коппе, Мендес, Дьеркс, Верлен, Малларме и др. Название сборника дало имя новой поэтической школе. Новые выпуски «Современного Парнаса» в 1871 и 1876 г. продемонстрировали как рост группы, так и постепенное разложение эстетики и поэтики парнасцев.

Предтечей «Парнаса» был Теофиль Готье, автор концепции «искусства для искусства». В поэтическом сборнике Готье «Эмали и камеи» (1852) проявился тот интерес к предметно-чувственному миру, к эстетизированному описанию вещей, который станет характерным впоследствии для поэтов-парнасцев. Новая эстетическая установка явилась реакцией Готье и его последователей парнасцев на лиризм и напыщенность поэзии романтизма. «Парнас» — наследник живописного романтизма, противостоящего сентиментальному романтизму. «Парнасцы» осуждают Ламатрина, Гюго, Мюссе за излишнюю чувствительность, напряженную эмоциональность.

Для Готье и парнасцев поэт не тот, кто выражает свои чувства, но тот, кто творит совершенные формы. Искусство самоценно. Оно творит высокую, сверхприродную реальность, реальность прекрасных образов, воплощенных в гармоничные и строгие формы. Жизнь быстротечна и подвластна разрушению и смерти. Искусство, напротив, вечно и нетленно.

Главой «Парнаса» стал Шарль Леконт де Лиль. Манифестом новой поэтической школы стало предисловие к стихотворному сборнику Леконта де Лиля «Античные стихотворения» (1852). В предисловии Леконт де Лиль провозглашает культ Искусства и Красоты. Назначение искусства — «воплощать Красоту». Вслед за Т. Готье Леконт де Лиль утверждает, что искусство есть «интеллектуальная роскошь», что оно не зависит от истины, пользы и нравственности и своим предметом имеет лишь красоту. Он настаивает на необходимости придать поэтическому языку большую точность, а формам чистоту. В предисловии романтическому лиризму противопоставляется тезис о безличности искусства. Безличность подлинного произведения искусства не означает, что его творец должен быть равнодушен к изображаемому. Поэт лишь отказывается выставлять свои чувства напоказ, как это делали романтики. Но за статичными, скульптурными и несколько холодными формами его творений читатель угадывает глубокие чувства: горечь любовных измен, восхищение красотой, ностальгию по родной стране.

Эстетика «Парнаса» складывалась под значительным влиянием позитивизма, философского учения, представителем которого во Франции был О. Конт. Позитивисты провозгласили культ «позитивного» (т. е. положительного, эмпирического) знания, отказ от обобщений, невозможность познать сущность явлений. О. Конт в своем «Курсе позитивной философии» утверждал, что метод изучения действительности у науки и искусства одинаков (наблюдение, изучение природы), различна лишь форма — конкретно-чувственная, образная в искусстве и абстрактная, теоретическая в науке. Влияние позитивистской философии на Леконта де Лиля проявилось, в частности, в его стремлении соединить искусство и науку. Он считал, что источник поэзии таится не в энтузиазме, а в интеллектуальных исканиях эпохи. Такой взгляд на природу поэзии привел к тому, что, по сравнению с романтиками, парнасцы гораздо меньше ценили воображение. Для романтиков воображение — почти божественный дар, способность, позволяющая интуитивно проникать в сущность явлений. Правда воображения выше правды факта. Для романтиков воображение было основным инструментом реконструкции облика прошедших исторических эпох. Парнасцы предпочитают воссоздавать прошлое на основе документов, содержащих точные факты, характерные детали нравов и быта эпохи. В своих поэтических сборниках «Античные стихотворения» (1852), «Варварские стихотворения» (1862), в трагедии «Эринии» (1873) Леконт де Лиль обнаруживает блестящую эрудицию, предстает глубоким знатоком античности. Образ Эллады, созданный Леконтом де Лилем, лишен исторической точности. Это земной рай, где жизнь легка, радостна, где царит гармония, где природа щедра, а люди

веселы и беззаботны (стихотворения «Пан», «Кибела», «Клития», «Глаука», «Июнь»).

Наиболее последовательным учеником Леконта де Лиля был Жозе Мариа де Эредиа. Литературную известность Эредиа принесла одна небольшая книга — сборник его сонетов «Трофеи» (1893). Поэт чуток не к смыслу, но к красоте, художественному совершенству творений человеческого гения. Он любовно перебирает их, внимательно созерцает, восхищается ими (сонеты «Ваза», «Надгробная надпись», «Ключ», «Цветные стекла», «Медаль», «Меч»).

Призыв Леконта де Лиля соединить науку и поэзию услышал еще один талантливый поэт-парнасец Сюлли-Прюдом (настоящее имя Рене Франсуа Арман Прюдом), впоследствии ставший первым лауреатом Нобелевской премии по литературе.

«Парнас» просуществовал до 70-х годов XIX в., уступив место новому яркому явлению во французской поэзии — символизму, на многих представителей которого он оказал заметное влияние. Леконт де Лиль был провозглашен «королем поэтов». После его смерти этот титул унаследовал П. Верлен, начинавший как «парнасец».

Отголоски парнасской теории «искусства для искусства», культа статической красоты, примата вещей над идеями обнаруживаются в ряде произведений крупнейшего поэта второй половины XIX в. Ш. Бодлера.

Лит.: Балашов Н. И. Леконт де Лиль и парнасская группа // История французской литературы : в 4 т. М., 1956. Т. II. С. 582–598; Обломиевский Д. Д. Поэты-парнасцы // Обломиевский Д. Д. Французский символизм. М., 1973. С. 60–88; Великовский С. И. Поэзия 50–60-х годов. «Парнас». Леконт де Лиль. Бодлер. Лотреамон // История всемирной литературы : в 9 т. М., 1991. Т. 7. С. 267–276; Martino P. Parnasse et symbolisme (1850–1900). P., 1954; Badesco L. La génération poétique de 1860. P., 1971; Decaunes L. La poésie parnassienne. P., 1977.

В. П. Трыков, Вл. А. Луков [НРЭ]

ПАРНИ (Parny) **Эварист Дезире де Форж де** (6.02.1753, Сент-Поль, остров Бурбон, ныне Реюньон — 5.12.1814, Париж, Франция) — виконт, французский поэт, член Французской Академии с 1803 г.

Родился на о. Бурбон, бывшем французской колонией. После обучение в колледже прошел военную службу. В 1773–1776 гг. он снова жил на родине, что, очевидно, в дальнейшем сыграло важную роль в его творчестве. Пройдя через увлечение «легкой поэзией» рококо («Эротические стихотворения», 1778; «Поэтические безделки», 1779), он поднял на новую высоту жанр элегии.

Влияние Вольтера сказывается в его поэме в 10 песнях с эпилогом «Битва старых и новых богов» (в др. переводе — «Война богов», 1799). По жанру это ирои-комическая поэма, рисующая конфликты между антич-

ными богами и вытесняющими их персонажами Библии, причем нередко в неводержанных выражениях.

В этом отношении «Мадагаскарские песни» (1787) выглядят некоторым отступлением от основного поэтического пути Парни, будучи наиболее предромантическим из его произведений. В сборнике выражено сочувствие мадагаскарцам, поработанным французами. Приведенные им переводы туземных песен — скорее всего, мистификация в духе «Поэм Оссиана» Д. Макферсона, что вполне координируется с созданием Парни в 1802 г. поэмы «Иснель и Аслега» в качестве прямого подражания Оссиану. «Мадагаскарские песни» написаны прозой (что еще более сближает их с «Поэмами Оссиана»). Колебания Парни в своих ориентациях между поэзией рококо, Вольтером и Оссианом — свидетельство отражения в его творчестве черт литературы переходного периода.

Парни занимает промежуточное место в движении от классицизма, рококо, предромантизма к романтизму, готовя романтическое преобразование поэзии (повлиял на А. Ламартина и др.), но оставшись за порогом этого преобразования.

Парни — один из любимых поэтов юного А. С. Пушкина, упомянувшего его в «Евгении Онегине», сравнивавшего с ним К. Н. Батюшкова и Е. А. Баратынского. В поэзии Д. В. Давыдова также заметен след Парни.

Некоторые из «Мадагаскарских песен» Парни были положены на музыку М. Равелем (1925).

Соч.: Œuvres complètes : Т. 1–4. Р., 2010; в рус. пер. — Война богов. Л., 1970. (Лит. памятники).

Лит.: Томашевский Б. Пушкин и Франция. Л., 1960; Эткинд Е. Г. Поэзия Эвариста Парни // Парни Э. Война богов. Л., 1970; Обломиевский Д. Д. Французский символизм. М., 1973; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Barquissau R. Les poètes créoles du XVIII-e siècle: Parny, Berlin, Léonard. P., 1949; Seth C. Evariste Parny (1753–1814): thèse. Université de Paris IV — Sorbonne, 1995.

[НРЭ] [ИФЛ]

ПАРОДИЯ (греч. *parodia*, букв. — пение наизнанку) — относящаяся к сфере комического жанровая генерализация в различных искусствах — литературе, кино, эстраде (есть примеры в живописи, скульптуре, опере, балете и т. д.), построенная на комическом подражании выбранному первоисточнику. В широком смысле слова пародия — насмешка над человеком, явлением, произведением, осуществленная художественными средствами (в этом смысле А. С. Пушкин характеризовал Евгения Онегина через размышления Татьяны: «Уж не пародия ли он?»). Насмешка в пародии может иметь различные оттенки комического: пародия юмористическая (беззлобная), пародия сатирическая (разоблачительная), пародия саркастическая (уничтожающая), пародия ироническая (скрытая) — однако

при различии оттенков пародия всегда снижает ценность предмета изображения, даже не будучи специально на это направленной (ср. в пародии известного пародиста А. Иванова на поэзию Б. Ахмадулиной: «Нет, смысла я не понимал, / Но впечатление — колдовское»).

Представители русского формализма Ю. Н. Тынянов, В. В. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум развили теорию пародии, увидев в ней механизм вскрытия конструкции пародируемого произведения в ходе своего рода художественной игры. Они предварили постмодернизм с его понятиями деконструкции, игры, интертекстуальности. В духе постмодернистской литературной концепции можно всю современную литературу истолковывать как пародию.

Вместе с тем, осуществив расширительное толкование пародии, русские формалисты сузили его, подчеркнув, что в литературе к пародии следует относить прежде всего пародирование стиля произведения. Такое понимание пародии плодотворно, оно позволяет отделить пародию от близких комических жанров — памфлета (сатиры на общественные явления и лица), перепева (сатиры того же рода, где используется стиль, сам по себе не являющийся предметом насмешки), сатиры, эпиграммы, афоризма (где автор утверждает собственный стиль, бичуя пороки или стремясь к обобщениям философского плана). С другой стороны, эта теория позволяет представить ряд комических жанров как разновидности пародии, так как в них доминантными характеристиками выступают контрастные преобразования стиля, создается заведомый диссонанс стиля и содержания: бурлеск (от ит. *burla* — шутка, где ничтожное содержание изложено высоким стилем, иногда этим словом обозначается и противоположный прием), травестия (от фр. *travestir* — переодевать, трактуемая или как синоним бурлеска, или как противоположный ему жанр, прием, где о традиционно высоких предметах говорится в сниженном стиле, например, «Морганте» Пульчи), макароническая поэзия (смешение, подчас в прозе или диалогах в драме, различных языков для создания комического эффекта, встречается у вагантов, Рабле, Мольера, Фишарта и др.), ирои-комическая поэма (вбирающая в себя все эти разновидности, представленная в творчестве итальянских ренессансных поэтов, Скаррона, Буало, Котляревского и др.). Особняком стоит пастиш (фр. *pastiche* — подражание) — жанр, родственный пародии, но требующий не высмеивания стиля, а умелого подражания ему (примером может служить сборник М. Пруста «Подражания и смеси», 1919, где он продемонстрировал блестящее умение имитировать стиль Бальзака, Флобера, Гонкуров и других писателей на примере одной и той же истории).

Первый выдающийся памятник пародии возник в Древней Греции предположительно в конце VI в. до н. э. — это поэма «Батрахомиомакхия»

(«Война лягушек и мышей»), необоснованно приписывавшаяся некоему Пигрету. В поэме рассказывается, как из-за гибели мышонка Крохобора, сына мышиноного царя Хлебоеда, по вине властителя лягушек Вздломорда 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 последовательно реализуется пародия на поэмы Гомера: пародируются 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.

Вершиной пародии с точки зрения как художественного совершенства, так и влияния на мировой литературный процесс стал роман М. Сервантеса «Дон Кихот» (1605–1615). Осуществленное в нем пародирование жанра рыцарского романа привело к быстрому отмиранию этого жанра. Однако создание пародии — лишь одна из первоначальных задач Сервантеса. «Дон Кихот» перерастает из пародии в самый значительный роман эпохи Возрождения, в котором утверждаются идеи гуманизма, а пародийные образы Дон Кихота и Санчо Пансы становятся «вечными образами» мировой культуры.

Персональная модель Сервантеса как создателя «Дон Кихота» оказалась плодотворной. Так, французский писатель Ш. Сорель создал роман «Сумасбродный пастух» (1627–1628), направленный против увлечения современниками пасторальными романами. П. Сореля, написанная в духе «Дон Кихота», читалась в салонах, в провинциальных имениях — повсюду, в результате она приостановила это увлечение и оказалась для пасторальной литературы тем, чем стал роман Сервантеса для рыцарских романов.

Черты пародии присущи ирои-комической поэме Вольтера «Орлеанская девственница» (1735, опубл. в 1755 г.), в которой писатель использует стиль бурлеска, «легкой поэзии», характерный для искусства рококо. Поэма написана для особого круга читателей — аристократов-либертенов, 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 пародии на них, а также намеки на «Влюбленного Роланда» Боярдо, «Неистового Роланда» Ариосто, ирои-комические поэмы французских классицистов XVII в., легкую поэзию рококо) и его достаточная информированность в жизни королевского

двора времен Филиппа Орлеанского и Людовика XV (аллюзии, понятные современникам).

Русские формалисты называли произведением, наиболее последовательно воплотившим черты пародии, роман английского писателя Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760–1767). Роман пародирует сложившуюся под влиянием Дефо, Ричардсона, Филдинга романную модель как жизнеописание персонажа: в конце 9-го тома главный герой — Тристрам Шенди — достигает лишь пятилетнего возраста. Композиция романа лишена логической упорядоченности, текст перебивается многочисленными отступлениями, юмористическими замечаниями и обращениями к читателю, что должно подчеркнуть ироническое отношение автора к рациональному началу. Так же, как роман Сервантеса, роман Стерна не ограничивается задачей создать пародию. В нем утверждается сентиментализм как художественная концепция, при этом собственно сентиментальность в романе сочетается с иронией над ней, чему и служат присутствующие в нем черты пародии.

Особое место в истории пародии занимает создание А. К. Толстым, Алексеем М. Жемчужниковым и его братьями Александром М. и Владимиром М. Жемчужниковыми пародии не на отдельное произведение или жанр, а на целое творчество придуманного ими «благонамеренного» поэта-чиновника Козьмы Пруткова, действительного статского советника и директора Пробирной Палатки, кавалера ордена св. Станислава I-ой степени. Его произведения печатались с 1854 г. в «Литературном ералаше» (приложении к «Современнику»), «Искре», «Свистке» и др. журналах. Создан полноценный виртуальный литературный тезаурус: у поэта есть биография, полное собрание сочинений (опубл. в 1884 г.), есть характерные черты — преувеличенное чувство собственного достоинства, консерватизм, его стиль определяется эпигонством, которое сам он не замечает, и отсутствием чувства юмора, что создает комический эффект. Пародийную окраску приобретают афоризмы поэта-мифа («Если на клетке слона прочтешь надпись «буйвол», не верь глазам своим»; «Если у тебя есть фонтан, заткни его; дай отдохнуть и фонтану»; «Бди!»; «Никто не обвинит необъятного»), его стихи (пародии на А. Фета, А. Григорьева, И. Аксакова и др.), эпиграммы, басни (так, в басне «Помещик и садовник», 1860, комический диалог: «Что? хорошо ль растение прозябает?» / «Изрядно, — тот в ответ, — прозябло уж совсем!» — сопровождается примитивной моралью — призывом к помещику нанимать садовника, который понимает слово «прозябает»). Кроме того, были созданы портрет поэта-мифа (работы Льва М. Жемчужникова, А. Е. Бейдельмана и Л. Ф. Лагорио), к корпусу текстов добавлены сочинения его деда и отца (возможно, в создании сочинений отца принимал участие автор «Конь-

ка-горбунка» П. П. Ершов). Хотя поэты-мифы до этого могли занимать видное место в литературе (Оссиан, созданный Д. Макферсоном, Роули, созданный Т. Чаттертоном, Клара Гасуль и Иакинф Магланович, созданные П. Мериме), но пародийный поэт-миф еще не появлялся. Необычно и то, что его пародийные афоризмы вошли в корпус «крылатых слов» русского культурного тезауруса.

Исследователи находят пародийное начало и в классической литературе (в том числе у А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого и др.), и в современной литературе. В ряде случаев пародия составляет лишь один пласт в многомерных произведениях. Так, в романе У. Эко «Имя розы» (1980) экзотерический («для непосвященных») план повествования — пародия на детективный роман. В одном из бенедиктинских монастырей в средневековой Италии происходит серия таинственных убийств, расследовать которые приходится монаху-францисканцу Вильгельму Баскервильскому. Его имя должно даже самому неначитанному человеку напомнить о герое А. Конан Дойля Шерлоке Холмсе, расследовавшем дело о собаке Баскервильей. При средневековом Шерлоке есть свой «доктор Ватсон» — молодой послушник Адсон, ведущий в романе повествование. Однако помимо этого пласта романного повествования есть и другие, более глубокие, что придает произведению У. Эко больший смысл, чем только пародирование детективной литературы.

Напротив, представители так называемого иронического детектива (И. Хмелевская, Д. Донцова и др.) именно с помощью пародии достигают своих целей, других пластов в их романах и не предполагается.

Пародирование в наши дни — весьма значительный сегмент арт-бизнеса в кинематографе (пародия на «Звездные войны», пародия на кинотрилогию «Властелин колец», пародия на «300 спартанцев», пародии на фильмы об Индиане Джонсе, о Гарри Поттере, о Терминаторе и мн. др.), на телевидении (пародийные шоу), в искусстве эстрады. Не раз общалось, что звезды искусства и политики нередко сами обращались с просьбами к известным пародистам о пародиях на них, так как это поднимает их рейтинг, привлекает к ним внимание широкого зрителя. Сложился особый вид творческой деятельности — фанфик (фэнфик, сокращение от англ. fan «поклонник» и fiction «художественная литература») — относимое к массовой культуре создание продолжений (предысторий, кроссоверов — переплетений разных историй) популярных произведений литературы и кино, которые осуществляются фанатами этих произведений (как правило, не с целью получения прибыли, а для круга таких же фанатов), среди фанфиков встречаются и пародии, хотя не сатирические. Фанфики значительно более уязвимы, чем обычные пародии, для упреков в плагиате, использовании чужих идей и образов.

Пародию можно рассматривать как парное произведение: одно — это сама пародия, другое (всегда подразумеваемое, но отсутствующее виртуально, в культурном тезаурусе зрителей, читателей) — объект пародии (предметом пародирования выступают, как правило, черты его стиля). Отсюда центральное качество пародии — диалог пародирующего и пародируемого. Разновидность такого диалога — так называемая метапародия, т. е. произведение, содержащее внутри себя пародию на само произведение и даже на пародирование как стратегию повествования. Метапародию (которую можно трактовать как форму полифонического романа по концепции М. М. Бахтина) находят в «Бедных людях» и «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского, у других классиков, она пронизывает творчество многих современных писателей постмодернистского плана.

В пародии проявляются два аспекта: позитивный — очистка искусства от штампов, низкого качества, стереотипов; негативный — огромная армия деятелей искусств занята высмеиванием (подчас талантливым) уже возникших, более того, достигших заметного признания произведений и их создателей, что задерживает формирование новых явлений в современной художественной культуре.

Пародийная шекспиризация: «Романтики» Э. Ростана и «Ромео и Джульетта». В творчестве Эдмона Ростана (1868–1918), крупнейшего представителя французского неоромантизма, наследие Шекспира сыграло большую роль, в своей ранней комедии «Романтики» (1891) он строит сюжет как пародию на «Ромео и Джульетту» Шекспира.

Романтический аспект мира не связан у Ростана с понятием «романтизм» как литературное направление. Не случайно на протяжении всей пьесы он употребляет слово *romanesque* («романический», «романный»), подчеркивая книжный характер идеализированного восприятия мира у молодых героев комедии. Основной проблемой пьесы становится проблема места романтики в жизни. Логика действия героев всецело определяется логикой раскрытия этой проблемы, и потому действие движется в основном не за счет развития образов-персонажей, а за счет смены ситуаций. Это приводит к неожиданному следствию: в пьесе нет отрицательных персонажей, нет и полностью положительных, Ростан ко всем относится одинаково — с симпатией, но симпатией снисходительной, с иронической улыбкой. Герои сами «предваряют» свои собственные действия и слова чтением сцены из «Ромео и Джульетты». Комедия начинается поэтическим приемом развернутого сравнения, проходящего через всю пьесу: герои сравнивают себя с Ромео и Джульеттой. Лишь по ходу действия зритель понимает иронический характер этого сравнения.

Рассмотрение «Романтиков» Э. Ростана позволяет коснуться такой мало пока изученной темы, как пародийная шекспиризация в европейской литературе.

Лит.: Гальперина Е. Пародия // Литературная энциклопедия. М., 1934. Т. 8; Жуков Д. Козьма Прутков и его друзья. М., 1976; Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). — О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; Фрейденберг О. М. Происхождение пародии // Русская литература в зеркале пародии : антология. М., 1993; Проблемы изучения литературного пародирования : межвуз. сб. науч. ст. Самара, 1996; Млечко А. В. Игра, метатекст, трикстер, пародия в «русских» романах» В. В. Набокова. Волгоград, 2000; Гаспаров М. Л. Пародия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; Rose M. A. Parody / Meta-Fiction. L., 1979; Hutcheon L. A theory of parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms. N. Y.—L., 1985; Morson G. Parody, history, metaparody // Rethinking Bakhtin: Extensions and challenges / Ed. by G. Morson, C. Emerson. Evanstone, 1989; Dictionnaire d'analyse du discours / dir. P. Charaudeau, D. Maingueneau. P., 2002.

[НРЭ] [МШ]

ПАС (Paz) **Октавио** (31.03.1914, Мехико, Мексика — 19.04.1998, Мехико, Мексика) — мексиканский поэт, культуролог, лауреат Нобелевской премии по литературе (1990).

Родился в Мехико в семье юриста, политика левых убеждений, не стал поступать в университет, участвовал в войне в Испании (1936), в антифашистском конгрессе в Валенсии (1937) и в дальнейшем придерживался социалистических взглядов. В Мехико он издает журнал «Тальер» (1938—1941), что делает его одним из молодых лидеров мексиканского литературного процесса. После пребывания в США (1943—1945) отказался от левых идей, что было предметом его резкой критики и неприятия со стороны международного коммунистического движения и западной левой интеллигенции. Став дипломатом, Пас работал в ООН, был послом в Японию, Индию и в другие страны. В 1945 г. получил назначение во Францию, где работу посла соединил с писательской деятельностью, вступив в плодотворный ее этап и в пору международного признания. Покинул дипломатическую службу в 1968 г. в знак протеста против разгона студенческой демонстрации в Мехико.

В литературу Пас вошел еще подростком. В 1933 г. он опубликовал свой первый поэтический сборник «Дикая луна». В нем чувствуется чтение автором поэтов-визионеров У. Блейка, Ж. де Нерваля, поэзии А. Рембо, авангардистов, его привлекает интеллектуальная игра образами и словами. События в Испании отразились в его сборнике «Они не пройдут!» (1936), который привлек внимание антифашистов, сделал его весьма популярным. В сборнике сохранилось увлечение молодого Паса

сюрреалистической поэтикой. В дальнейшем соединение модернистских приемов версификации с архаическими чертами поэзии Востока, с поэтическим наследием латиноамериканского фольклора и литературы создали характерный для так называемой «профессорской литературы» поэтико-интеллектуальный, культуролого-ориентированный стиль, что нашло отражение в поэтических сборниках Паса разных лет: «Корень человека» (1937), «Под твоей ясной тенью» (1937), «Между камнем и цветком» (1941), «На краю света» (1942), «Свобода под честное слово» (1949), «Зерно гимна» (1954), «Камень солнца» (1957), «Свобода под честное слово» (1958), «Саламандра» (1962), «Целый ветер» (1966), «Восточный склон» (1968), «Обезьянья грамматика» (1974), «Возвращение» (1975); в подборках стихов из разных сборников, осуществленной самим Пасом, — «Поэмы» (стихи 1935–1975), «Душевный ствол» (стихи 1976–1987) и итоговый сборник «Огонь каждого дня» (др. пер. — «Огонь наш насущный», 1989). Так, в «Камне солнца» образность строится вокруг ацтекского солнечного календаря, время циклическое (фольклорное, мифологическое) оказывается в сложном соединении со временем линейным, в том числе персонафицированным (движением человеческой жизни от рождения к смерти).

Тот же подход соединения культурологического взгляда с поэтической образностью обнаруживается в книгах эссе Паса: написанной в Париже наиболее известной — «Лабиринт одиночества» (1950, о духе Мексики и мексиканском национальном характере), а также «Квадривиум» (1965), «Постскрипtum» (1970, исследуются черты идеологии ацтеков в современной Мексике) и др.

Пас переводил на испанский язык хокку японского поэта XVII в. Басё, а также поэзию француза Г. Аполлинера, португальца Ф. Песоа, американца У. К. Уильямса и др. Пас был автором книг о поэтическом искусстве, о месте литературы в обществе, об искусстве перевода («Лук и лира», 1956; «Переменный ток», 1967; «Перевод: литература и буквализм», 1971; «Дети грязи», 1974), работ о писателях, деятелях культуры — о мексиканской монахини XVII в. Х.-И. де ла Крус (монография «Сестра Хуана, или Ловушки веры», 1983), о маркизе де Саде (статья «Запредельный мир эротического», 1961), о М. Дюшане (монография «Марсель Дюшан», 1968), о Ф. М. Достоевском (статья «Достоевский: бес и идеолог», 1981) и др.

Пас был увенчан множеством высоких званий (член Мексиканской академии языка, почетный член Американской академии искусства и литературы и др.), литературных премий Мексики, Испании, Израиля, США и др. В 1990 г. он был удостоен Нобелевской премии «за пристрастные всеобъемлющие произведения, отмеченные чувственным интеллектом и гуманистической целостностью». Свою Нобелевскую речь Пас назвал «В поисках настоящего времени», ее культурологический итог: поэт «от-

крыл, что современность не вне, а внутри нас. Что сегодня она есть и самая старая старина и одновременно — завтра и начало мира, ей тысяча лет, и она только что родилась».

Соч.: Obras completas : Т. 1–15. México, 1994–2003; в рус. пер. — Стихи // Поэты Мексики. М., 1975; Поэзия. Критика. Эротика. Эссе разных лет. М., 1996; Стихи // Поэты — лауреаты Нобелевской премии : антология. М., 1997; Освящение мига: Поэзия. Философская эссеистика. СПб., 2000; Избранное. М., 2001; Двойное пламя. Любовь и эротизм. М., 2004.

Лит.: Кофман А. Октавио Пас // История литератур Латинской Америки. Кн. 5: Очерки творчества писателей XX века. М., 2005; Rodríguez Santibáñez M. Octavio Paz, una ision de la poesía de occidente: hermeneútica y horizonte simbólico. Santiago (Chile), 2002; Salgado D. Espiral de luz: tiempo y amor en Piedra de sol de Octavio Paz. México, 2003; Grenier Y. Del arte a la política : Octavio Paz y la búsqueda de la libertad. México, 2004.

[НРЭ]

ПАСКАЛЬ (Pascal) **Блез** (19.06.1623, Клермон-Ферран, — 19.08.1662, Париж) — ученый, философ, писатель. Паскаль был выдающимся мастером афористической, полемической, философской прозы, одним из создателей французского литературного языка. Он родился в семье крупного чиновника. Его отец, Этьен Паскаль, заметив выдающиеся дарования мальчика, дал ему хорошее образование, а по прибытии в Париж (1631) ввел его в кружок ученых, группировавшихся вокруг аббата Мерсена. В 11 лет Паскаль написал «Трактат о звуках», в 16 лет — «Опыт о конических сечениях» (опубл. в 1640 г.), в котором развил идеи математика Виета и изложил одну из основных теорем проективной геометрии («теорему Паскаля») и который принес ему признание всего ученого мира. В 1642 г. он изобрел первую счетную машину. В 1647 г. Паскаль, повторив опыты Торичелли, опубликовал работу «Новые эксперименты относительно пустоты», подтвердив несостоятельность теории, согласно которой «природа боится пустоты», став первым исследователем тяжести атмосферы, затем открыл основной закон гидростатики — закон равномерного распределения давления жидкости («закон Паскаля», его обоснование опубликовано в 1663 г. посмертно). Переписка Паскаля с математиком Ферма (1654), «Трактат об арифметическом треугольнике» (опубл. посмертно в 1665 г.) сделали его основоположником (наряду с Ферма и Гюйгенсом) теории вероятностей.

В 26 лет Паскаль узнал приговор врачей: если он не оставит научную деятельность, его ждет сумасшествие. Тогда он бросается в водоворот светской жизни, наслаждений и страстей, что привело к появлению трактата «Рассуждение о любовной страсти» («Discours sur les passions de l'amour», 1652).

В возрасте 31 года Паскаль испытывает глубокий кризис, вызванный несчастным случаем, едва не приведшем его к гибели (23 ноября 1654 г.). Паскаль истолковал его как божье предупреждение. Он удалился от света, в 1654 г. на некоторое время переселился в монастырь Пор-Рояль, где послушницей жила его сестра Жаклин и где известные богословы и мыслители Арно и Николь, представители янсенизма (учения, требовавшего от католиков высокой нравственности, аскетизма), вели борьбу с иезуитами. Паскаль включился в эту борьбу. В январе 1656 г. он опубликовал «Письмо Луи де Монтальта одному из его провинциальных друзей» («Lettre écrite par Louis de Montalte à un provincial de ses amis») — первое из знаменитых «Писем к провинциалу», в марте 1657 г. появилось последнее, 18-е письмо. В первых письмах Паскаль использовал пародийный прием: недалекий и не искушенный в вопросах религии провинциал пытается понять доктрину иезуитов на основании того, что ему говорит случайно им встреченный «преподобный отец иезуит». Противники Паскаля представлены в самом смешном свете, их хитрость и лицемерие становятся для читателей очевидными. От вопросов религии Паскаль переходит к вопросам морали, а с 12-го письма оставляет пародирование и иронию и обращается к яростному сарказму. Письма чрезвычайно насыщены значимым содержанием, над их лаконизмом и выразительностью писатель тщательно работает (по свидетельству Арно, переведшего письма на латинский язык, Паскаль переделывал 18-е письмо не менее тринадцати раз; в 16-м письме Паскаль, извиняясь перед читателями, сообщает, что «он не имел времени сделать его более коротким» — эта фраза стала крылатой). «Письма» оказали влияние на Мольера (особенно в «Дон Жуане» и «Тартюфе»), Ларошфуко, Севинье, Перро и многих других современников Паскаля. Вольтер, восхищавшийся содержанием и формой этого произведения, писал: «Первой гениальной книгой, написанной прозой, было собрание “Писем к провинциалу”. Этому произведению суждено было создать эпоху в окончательном оформлении языка».

Другое великое произведение Паскаля — «Мысли» («Pensées»). Они были изданы посмертно и представляют собой заметки Паскаля, которые должны были послужить материалом для главного труда его жизни — создания апологии христианской религии (о замысле этого произведения он сообщил деятелям Пор-Рояля осенью 1658 г.). Паскаль не успел написать эту апологию и даже определить план сочинения. Остались только наброски. Паскаль их писал на больших листах, разделяя мысли жирными чертами. В ходе подготовки к выступлению в Пор-Рояле по поводу «Апологии» он разрезал листы на фрагменты и разобрал их по связкам, или сериям. Сам автор успел сгруппировать материал

первых 28 серий, но в январе 1659 г. заболел, и работа была прервана. В 1662 г. Паскаль умер. Вслед за 28 сериями выделено еще 34, а также дополнительные отрывки, выявленные по другим источникам. Всего оказалось 993 фрагмента (и еще 15 дополнительных). В «Мыслях» Паскаль первым из философов рационализма поставил вопрос о границах «научности», противопоставив «доводам разума» «доводы сердца» и тем самым заложив основы для развития иррационалистических философских систем.

Интерес к «Мыслям» Паскаля особенно усилился в XX в. Во многом это связано с особым восхищением, которым окружили Паскаля экзистенциалисты, назвав его одним из своих предшественников. Паскалевский образ человека как «мыслящего тростника» (точнее по смыслу — мыслящей тростинки) приобретает широкую известность.

В России достаточно обстоятельное знакомство с творчеством Паскаля произошло в XIX в. В 1843 г. вышел в свет перевод «Мыслей», осуществленный И. Бутовским, за ним последовали переводы В. Первова (1888), С. Долгова (1892). В 1898 г. были переведены «Письма к провинциалу». Наиболее полный перевод «Мыслей», а также малых сочинений Паскаля, связанных с «Мыслями» («Беседа с господином де Саси», «Сравнение первых христиан с нынешними», «Молитва, чтобы Бог дал мне употребить болезни во благо», «Три беседы о положении сильных мира сего», 13 писем) осуществлен Ю. Гинзбург (1995).

Соч.: Œuvres complètes. P., 2000. (Bibliothèque de la Pléiade); в рус. пер. — Мысли. М., 1995.

Лит.: Стрельникова Г. Я. Блез Паскаль. М., 1979; Белл Э. Т. Творцы математики. М., 1979; Тарасов Б. Н. Паскаль. М., 1979, 1982, 2006; Его же. Мыслящий тростник — жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей. М., 2005; Гиндикин С. Г. Рассказы о физиках и математиках / 3-е изд., расшир. М., 2001; Луков Вл. А. Паскаль // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 2.

[ИФЛ] [НРЭ]

ПАСТОРАЛЬНЫЙ РОМАН (фр. *pastorale* — пастушеский, сельский, от лат. *pastor* — пастух) — романский жанр с условным сюжетом о счастливой жизни пастухов и пастушек на лоне природы. В этом отношении он сходен с поэтическим жанром пасторали и аналогичными драматическими формами. Традицию пасторали заложили еще в античности Феокрит, Вергилий. В XVI в. в Италии и Испании появились значительные образцы жанра пасторального романа — «Аркадия» Дж. Саннадзаро (1504), «Диана» Х. де Монтемайора (1559). На рубеже Возрождения и XVII в. пасторальные романы появились в Англии («Аркадия» Ф. Сидни, 1590), во Франции («Астрей» О. д'Юрфе, 1609–1628). Этому жанру отдал дань Сервантес в романе «Галатея» (1585), открывающем его литературный

путь, модели пасторального романа переплетаются с другими романскими моделями в «Дон Кихоте».

[ИИЛ]

ПЕГИ (Péguy) **Шарль** (7.01.1873, Орлеан, Франция — 5.09.1914, Вильруа, Франция) — видный деятель французской культуры рубежа веков, один из основателей католической линии во французской литературе, в молодости социалист-утопист, перешедший затем на позиции католицизма, хотя по ряду вопросов расходился с церковью. Пеге был редактором, составителем, одним из авторов и издателем журнала «Двухнедельные тетради» («Cahiers de la quinzaine») с 1900 г. до своего ухода на фронт в августе 1914 г., где он погиб в бою. В этом журнале он, в частности, опубликовал важнейшие произведения Р. Роллана — «Героические жизни», начало цикла «Театр Революции», роман-эпопею «Жан-Кристоф».

«**Мистерия о милосердии Жанны д'Арк**». Пеге, как и Клодель, обратился к образу Жанны д'Арк в ранней драме «Мистерия о милосердии Жанны д'Арк» («Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc», 1910). Это образец религиозно-философской драмы. Юная Жаннетта ведет спор с госпожой Жервезой, другими персонажами драмы о предательстве Христа апостолами («Я не люблю англичан, но уверяю Вас: никогда англичане не позволили бы сделать это»), говорит о том, что святые за 14 веков так и не принесли в жизнь людей гармонии. Она не понимает, как англичане, тоже христиане, во Франции оскверняют церкви, кормят лошадей в алтарях, пьют вино из церковных сосудов, где оно превращается в кровь Христа. Она настаивает на действенной милосердии, на защите простых людей, за которых она готова пожертвовать телом («О, если нужно, чтоб спасти от вечного огня / Тела усопших грешников, безумных от страдания, / Предать страданиям человеческим мое надолго тело, / Мое, Господь, страданиям тело предназначь») и страданиями души. Действие пьесы разворачивается в 1425 г., когда Жанна еще только готовится к своей миссии. Но финал, где Жанна обращает свой взор в сторону Орлеана, предопределяет ее будущий подвиг самопожертвования, подобный подвигу Христа.

Соч.: Œuvres en prose complètes : Т. 1–3. Р. : Gallimard, 1987–1992; Œuvres politiques complètes. Р. : Gallimard, 1975; в рус. пер. — Наша юность. Мистерия о милосердии Жанны д'Арк. Вступительная статья Т. С. Таймановой. СПб. : Наука, 2001; Избранное: Проза. Мистерии. Поэзия / сост. Д. Рондони, Т. В. Викторова, Н. А. Струве. М. : Русский путь, 2006.

Лит.: Тайманова Т. С. Пеге: философия истории и литература. СПб. : СПбГУ, 2006; Карташев П. Б. Шарль Пеге — литературный критик : дис. ... канд. филол. наук. М., 2007; Карташев П. Б. (протоиерей Павел Карташев). Шарль Пеге о литературе, философии, христианстве / отв. ред. Вл. А. Луков. М. : Флинта; Наука, 2009; Fraisse S. Péguy. Р., 1979; Guillemin H. Charles Péguy. Р., 1981; Gerbod F. Ecri-

ture et histoire dans œuvre de Péguy : T. I–II. Lille, 1981; Leplay M. Charles Péguy. P., 1998; Bastaire J. Péguy contre Pétain. P., 2000; Dumont J-N. Péguy. P., 2005.

[ИФЛ] [СФЛ]

ПЕЙТЕР (Pater) **Уолтер** (4.08.1839, Лондон, Англия, Соединенное королевство Великобритании и Ирландии — 30.07.1894, Оксфорд, Англия, Соединенное королевство Великобритании и Ирландии) — английский писатель, эстетик, придерживался субъективистского варианта концепции «искусства для искусства». Эстетическая теория Пейтера, основанная на субъективизме оценок и противопоставлении этики и эстетики, была изложена в «Очерках по истории Ренессанса» (1873), главном труде Пейтера. В предисловии к этой книге он писал: «Задача эстетической критики заключается в том, чтобы распознать, проанализировать и освободить от случайных придатков то свойство, благодаря которому картина, ландшафт, благородная личность в жизни или в книге производит это особое впечатление красоты или удовольствия, и указать, где источник этого впечатления и при каких условиях оно переживается». В «Заклучении» Пейтер отмечает: «В начале опыт словно заливает нас потоком внешних предметов, угнетающих своей резкой, назойливой реальностью и вовлекающих нас в тысячи действий. Но когда мы начинаем размышлять об этих предметах, они рассеиваются; сила сцепления, словно волшебством, перестает действовать; каждый предмет распадается в сознании наблюдателя на группу впечатлений: цвет, запах, вещество». Здесь очевидно сближение с импрессионизмом. Но Пейтер идет еще дальше. Для него искусство не должно учить добру, оно безразлично к морали, что импрессионисты вовсе не подчеркивали. Прекрасное субъективно, считает Пейтер, поэтому задача критика — лишь выразить свои личные переживания от встречи с произведением искусства. Идеи Пейтера оказали влияние на Оскара Уайльда и других представителей эстетизма.

[МЛ]

ПЕЛАДАН (Péladan) **Жозефен** (Жозеф) (28.03.1858, близ Лиона, Франция — 27.06.1918, Нёйи-сюр-Сен, Франция) — французский писатель, яркий представитель декаданса в литературе рубежа веков.

Пеладан считал себя магом, рыцарем Грааля, присвоил себе титул «сар» (у древних персов означает «маг»), а в июне 1890 г., выйдя из тайного общества мартинистов, стал инициатором создания мистического «Католического ордена розы и креста». Носил атласный камзол черного и синего цвета, а на одной из художественных выставок предстал перед посетителями в костюме средневекового рыцаря.

Пеладан написал роман «Андрогин» (1891), в котором, создав образ гермафродита, воплощающего одновременно оба пола, проповедовал отказ от плотских желаний.

Пеладан в те же годы проявляет интерес к античности то в форме собственной «романской школы», то в обращении к греческому театру. Вершиной его версии неоклассицизма стала драматическая трилогия «Прометеида» (1895). Пеладан использовал в качестве модели трилогию Эсхила о Прометее, лишь частично дошедшую до нас, включив в свою трилогию три произведения: «Прометей, носитель огня», «Прикованный Прометей» (эта часть представляет собой скорее перевод сохранившейся части трилогии Эсхила, чем самостоятельное произведение) и «Освобожденный Прометей». А. Ф. Лосев в своей работе «Проблема символа и реалистическое искусство» отмечал: «Среди исканий в буржуазной литературе конца XIX в. Прометей Пеладана заслуживает особого упоминания». Далее он раскрывал причину такого внимания к произведению французского автора: «В своей благородной миссии спасти человечество и направить его развитие по пути прогресса (дать огонь, научить ремеслам, искусству, любви) Прометей выражает волю высшего бога, о котором он говорит как о “создателе всего мира”, о “творце смертных и бессмертных”, как о “первопричине Вселенной”. Существование этого бога проявляется в мировой гармонии, в неотвратимости судьбы смертных и бессмертных. “Зевс же не бог, а, скорее, царь”, официальная правящая власть.

История Прометея у Пеладана — это путь обретения бога, поиски и окончательное осознание бога.

В начале драмы Пеладана духовный скепсис. Потом — жадное стремление спасти людей от Зевса, колебания, сомнения; поиски возможностей спасения; божий знак, неожиданно появившийся огонь, разрушает сомнения, он видит в этом знаке проявление воли высшего Владыки. Но огонь и прогресс принесли, по мнению Прометея, много дурного — войны, воровство и т. д. Прометей опять сомневается в своей миссии. Зевс, чтобы уничтожить людей, посылает Пандору с ее несчастьями. Прометей совсем впадает в мрачные раздумья, но с помощью Божественного огня (выполняя волю бога) заставляет Пандору помочь людям стать нежными, чуткими, любящими. Пандора — женское начало, которое облагораживает человечество.

В наказании Прометея у Пеладана опять-таки можно усмотреть проявление воли высшего божества. Прометей прикован к скале не оттого, что похитил огонь (это лишь формальная причина), а, скорее, потому, что он должен страдать за все человечество. И Прометей выступает здесь не в роли богоборца, а в роли святого, великомученика, “страдальца за

справедливость”. Прометей благодарит высшего бога и, стоя на коленях, рукою крестит себя.

Однако замысел автора (создать образ Прометея святого) в трилогии воплощается до некоторой степени противоречиво, поскольку вся вторая часть трилогии в значительной мере представляет перевод богоборческой трагедии Эсхила “Прометей прикованный”, который логически не вполне совмещается с идейно-художественной структурой пьесы.

Соединение античной мифологии и католической образности характерно для модели неоклассицизма, развивавшейся Пеладаном и некоторыми другими писателями рубежа веков.

Другие произведения: роман «Главная ошибка» (1884, и другие романы, объединенные автором в цикл «La décadence latine» — «Закат латинского мира», 21 т. 1884–1914, последний том изд. в 1925 г.); трагедии «Вавилон» (1895), «Византийский принц» (1896), «Эдип и Сфинкс» (1904), эссе «Парцифаль и Дон Кихот» (1906), «Об Андрогине. Пластическая теория» (1910) и др. Теоретические работы объединены в цикл «Амфитеатр мертвых наук» (1892–1911).

Соч.: Amphithéâtre des sciences mortes : Vol. 1–6. P., 1892–1911; La Prométhéide. P., 1895; La philosophie de Léonard de Vinci d’après ses manuscrits. P. : Stalker, 2007.

Лит.: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / 2-е изд., испр. М., 1995; Aubrun R.-G. Péladan... P., 1904; Divoire F. Faut-il devenir mage. P., 1909.

Вл. А. Луков, В. П. Трыков [СФЛ]

ПЕН-КЛУБ (англ. PEN International) — историческое название международной общественной организации писателей, а также переводчиков, журналистов, историков (ныне Всемирный союз писателей: A World Association of Writers — The PEN), которая объединяет литераторов многих стран мира, выполняет функции правозащитной организации, борется против цензуры, за свободу слова. ПЕН-клуб основан в Англии, инициатива принадлежала малоизвестной писательнице К. Э. Доусон-Скотт, которую поддержал Дж. Голсуорси. Открытие ПЕН-клуба состоялось 5.10.1921 г. в Лондоне, президентом был избран Голсуорси (занимал этот пост до 1932 г.). Название ПЕН-клуба ассоциируется с англ. pen (ручка), но составлено из первых букв англ. слов Poets, Essayists, Novelists — Поэты, Эссеисты (очеркисты), Новеллисты (т. е. романисты). В 1923 г. в Лондоне прошел 1-й международный конгресс ПЕН-клуба, дальнейшем конгрессы проводились в различных странах (в 2000 г. это была Россия). ПЕН-клуб быстро вырос в крупную международную организацию с разветвленной структурой, в настоящее время включающей 144 национальных центра (выделяются на основе языковой общности) в 101 стране мира (2010). Во

главе ПЕН-клуба стоит президент, избираемый на 2 года (может переизбираться; действующий президент — канадский эссеист Дж. Р. Соул). Президентами ПЕН-клуба в разное время были Г. Уэллс, Ж. Ромен, Г. Бель, Г. Грасс, М. Варгас Льюса и другие видные писатели. Среди активных деятелей ПЕН-клуба такие мастера слова, как Дж. Б. Шоу, Дж. Конрад, Дж. Б. Пристли, П. Валери, Т. Манн, Э. Толлер, А. Миллер, Я. Кавабата и др.

Во главе Русского ПЕН-центра (основан в 1989 г.) — его президент А. Битов. В отечественный центр этой организации входили В. Аксенов, Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, А. Рыбаков (первый президент Русского ПЕН-центра) и мн. др.

ПЕН-клуб — не монолитная организация, нередко это дискуссионный клуб, в его истории были серьезные конфликты. Так, президент Французского центра А. Франс отказался принять в его члены Р. Роллана (из-за идейных разногласий), но английские писатели избрали Роллана Почетным президентом Английского ПЕН-клуба. Сложная ситуация (снова по идейным соображениям) сложилась вокруг Г. Гауптмана, позже вокруг И. Р. Бехера, в 1930 г. ПЕН-клуб отказался принять делегацию из СССР (не возражая против создания национального центра ПЕН-клуба, что тогда не было осуществлено).

ПЕН-клуб известен защитой писателей, преследуемых режимами или религиозными организациями, среди них В. Шойинка, П. Гавел, С. Рушди.

На 48-м международном конгрессе ПЕН-клуба (12–18.01.1986, Нью-Йорк) было принято решение праздновать 3 марта как Всемирный день мира для писателей (чаще называемый Всемирный день писателя, День писателя).

На международном конгрессе ПЕН-клуба в Будапеште (1932) Голсуорси сформулировал цели ПЕН-клуба, которые он видел в том, чтобы писатели мира сообща выступали за Литературу в смысле Искусства (ни журналистики, ни пропаганды) и за ее распространение из страны в страну, исходя из антимилитаристских, гуманистических позиций, выступая за добрую дружбу между писателями. Голсуорси считал: такие слова как национализм, интернационализм, демократический, аристократический, империалистический, антиимпериалистический, буржуазный, революционный и любые иные слова, имеющие определенное политическое значение, не могут быть связаны с ПЕН-клубом, поскольку ПЕН-клуб, — настаивал писатель, — не имеет ничего общего с государством или партийной политикой и не может служить ни государственным, ни политическим интересам или конфликтам. ПЕН-клуб стремится руководствоваться положениями этой речи Голсуорси. В «Хартии» ПЕН-клуба (входящей в Конституцию этой организации, принятую на конгрессе в Рио-де-Жанейро

в 1979 г. с последующими поправками в 1988 и 1998 г.) 1-й пункт гласит: «Литература, явление хотя и национальное по происхождению, не знает границ и должна оставаться средством общения между народами, вопреки трудностям национального и международного характера». Призывая бороться за свободу слова, ПЕН-клуб в «Хартии» уточняет: «Поскольку свобода предполагает добровольную сдержанность, члены ПЕН-клуба обязуются выступать против таких негативных аспектов свободной печати, как лживые публикации, преднамеренная фальсификация, искажение фактов или тенденциозно бесчестная их интерпретация ради политических, групповых и личных целей».

Многие писатели — члены ПЕН-клуба, удостоены Нобелевской премии (в том числе Голсуорси, Уэллс, Шоу, Т. Манн, Белль, Кавабата, Грасс, Варгас Льюса, Ф. Мориак, П. Неруда, В. Шойinka, Н. Гордимер, Т. Моррисон, К. Оэ, Дж. Кутзее, Г. Пинтер, О. Памук и др.).

Лит.: PEN International // URL: <http://www.pen-international.org/who-we-are/centres/>; Русский ПЕН-центр // URL: <http://www.pentrussia.org/>

Вл. А. Луков, М. В. Луков [НРЭ]

ПЕРЕС ГАЛЬДОС (Pérez Galdós) **Бенито** (10.05.1843, Лас Ралсас де Гранд Канариа, Канарские острова, Испания — 4.01.1920, Мадрид, Испания) — самый известный испанский романист второй половины XIX — начала XX в., автор исторических романов и романов об испанской современности, представитель реализма. В своем творчестве он опирался на достижения литературы других народов, в том числе на творчество О. Бальзака, 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). 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).

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).

[ИИЛ]

ПЕРРО (Perrault) **Шарль** (12.01.1628, Париж, Франция — 16.05.1703, Париж, Франция) — французский писатель, член Французской академии (1671). Он родился в семье чиновника, получил юридическое образование, занимал видный чиновничий пост. Первое произведение Перро — пародийная поэма «Стены Трои, или Происхождение бурлеска» («*Les Murs de Troie ou l'origine du Burlesque*») — появилось в 1653 г. К стихотворным бурлескам и сатирам он обращался и позже (сатира «Апология женщин» — «*L'Apologie des Femmes*», 1694).

«Спор древних и новых». Перро вступил в полемику по эстетическим вопросам с крупнейшим теоретиком французского классицизма Никола Буало-Депрео. В 1687 г. Шарль Перро прочитал во Французской Академии свою поэму «Век Людовика Великого» («*Le Siècle de Louis le Grand*»). В поэме, в точном соответствии с указаниями Буало, действительность преобразована в свете идеала, царствование Людовика XIV, пришедшее как раз в это время к глубокому упадку, изображалось самым прекрасным и совершенным за всю историю. Но Перро позволил себе пойти дальше. Он утверждал, что Новое время ничем не хуже античности, «новые» люди не уступают «древним» ни в науках, ни в искусствах, ни в ремеслах. Вокруг поэмы разгорелся спор, получивший название «спор древних и новых». Во главе «древних» встал Буало, во главе «новых» — Перро.

Отвечая на критику со стороны противников, Перро выпустил в 1688–1697 гг. четырехтомный трактат «Сравнение древних и новых в вопросах искусств и наук» («*Parallèles des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*»). В нем утверждается, что в литературе, так же как и в жизни, существует прогресс, поэтому нет необходимости опираться на авторитет древних, на античное искусство, создавая искусство Нового времени. Касаясь во втором томе (1691) античных сказок, Перро пишет знаменательную фразу: «Милетские рассказы так ребячливы, что слишком много чести противопоставлять их нашим сказкам матушки Гусыни или об Ослиной Коже».

Сказки Перро. Писатель обращается к жанру сказки, чтобы от теории перейти к практическому доказательству своей правоты. В 1691 г. он анонимно опубликовал сказку «Гризельда» («*La Marquise de Salusses ou la Patience de Griselidis*»). Это первый, еще несмелый опыт. Сказка представляет собой обработку новеллы Боккаччо, завершающей «Декамерон» (10-я новелла X дня). Она написана стихами, в ней Перро не порывает с принципом правдоподобия, волшебной фантастики здесь еще нет, как нет и колорита национальной фольклорной традиции. Сказка носит слишком салонно-аристократический характер. Это и неудивительно: популярность сказок в аристократических салонах второй половины XVII в.

обеспечила этому жанру последующую блестящую литературную судьбу. Через три года Перро опубликовал «Потешные желания» — небольшую стихотворную повесть в духе средневековых фавлю. Очевидно, он продолжает искать свой жанр, свой подход к действительности и искусству. В том же 1694 г. появляется сказка «Ослиная кожа». Она по-прежнему написана стихами, выдержана в духе стихотворных новелл, но ее сюжет уже взят из народной сказки, широко распространенной тогда во Франции. Хотя фантастического в сказке почти ничего нет, но в ней появляются феи, что нарушает классицистический принцип правдоподобия. Выпуская стихотворные сказки в 1695 г., Перро в предисловии писал, что они стоят выше античных, потому что, в отличие от последних, содержат моральные наставления. Критикуя античные сказки, он отмечал: «Не таковы сказки, сочиненные нашими предками для своих детей, — они рассказывали их не с таким изяществом и украшениями, какими греки и римляне украсили свои мифы; они всегда весьма заботились о том, чтобы сказки их заключали в себе похвальную и поучительную мораль. Везде в них добродетель вознаграждена и порок наказан. Все они стремятся показать, как выгодно быть честным, терпеливым, рассудительным, трудолюбивым, послушным и какое зло постигает тех, кто не таковы».

Сказка «Спящая красавица», опубликованная анонимно в журнале «Галантный Меркурий» (1696), впервые в полной мере воплотила основные черты нового типа сказки. Она написана в прозе, к ней присоединено стихотворное нравоучение. Прозаическая часть может быть адресована детям, нравоучение — только взрослым, причем моральные уроки не лишены игривости и иронии. В сказке фантастика из второстепенного элемента превращается в ведущий, что отмечено уже в названии (точный перевод — «Красавица в спящем лесу»). Однако фантастика лишена простонародной наивности, окрашена изящной иронией. Так, почти в духе «Золотого горшка» Гофмана описаны феи в начале сказки.

Время и пространство в сказках Перро носят условно-сказочный характер. Только «Спящая красавица» содержит определенные временные ориентиры. Перро пишет: «Принц помог принцессе подняться, она ведь была совсем одета и очень роскошно, но поостерегся ей сказать, что платье у нее, как у ее бабушки, и что у нее высокий воротник, какие носили при короле Генрихе IV...» Если вспомнить, что Генрих IV правил на рубеже XVI–XVII вв., а принцесса спала сто лет, то окажется, что действие в сказке происходит в тот самый момент, когда она пишется, в конце XVII в. Так Перро совмещает мир сказки и мир современной ему действительности.

В «Спящей красавице» писатель нарушает единство сюжетного развития: после истории о пробуждении принцессы следует лишь внешне свя-

занная с первой история преследования принцессы и ее детей свекровью. В фольклоре эти мотивы редко встречаются вместе. Тем более очевидным становится стремление Перро нарушить еще один непреложный закон классицистической поэтики.

Всемирно известные «Сказки» Перро (под названием «Histoires ou contes du temps passé» — «Рассказы, или Сказки былых времён» и под именем третьего сына писателя Пьера Дарманкура — Pierre Darmancour, или d'Armancour) впервые вышли в 1697 г. в Париже, одновременно и Гааге под названием «Сказки моей матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с моральными поучениями» («Contes de ma mère l'Oye ou Histoires et contes du temps passé avec des moralités»), это название было на корешке парижского издания). В сборник вошли сказки в прозе: «Спящая красавица» («La Belle au bois dormant»), «Красная Шапочка» («Le Petit Chaperon rouge»), «Синяя Борода» («La Barbe bleue»), «Кот в сапогах» («Le Maître chat ou le Chat botté»), «Феи» («Les Fées»), «Золушка, или Хрустальная туфелька» («Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre»), «Рике с хохолком» («Riquet à la houppe»), «Мальчик-с-пальчик» («Le Petit Poucet»). В фольклоре французском и других европейских народов можно встретить сказочные сюжеты, очень напоминающие произведения Перро. Так, сюжет «Спящей красавицы» существует во французском, немецком, итальянском, португальском, греческом, арабском, украинском, белорусском фольклоре, его древнейшая запись обнаружена в тексте старофранцузского рыцарского романа «Персефорест» (XIV в.) Есть аналогичная сказка в сборнике сказок Джан Батисты Базиле «Пентамерон» (1634–1636). У Базиле, а также у его предшественника Джованни Франческо Страпаролы в сборнике «Приятные ночи» (1550–1553) есть запись сказки о коте в сапогах. Базиле записал и сюжет и Золушке.

Однако есть случаи, когда «Сказки» Перро оказываются древнейшим источником текста — такова, например, сказка «Красная Шапочка». Возможно, что именно из сказок Перро эти сюжеты попадают в фольклор (в фольклоре последующих веков они получают широкое распространение), причем фольклорная обработка подчас сильно отличается от первоисточника. Так, у Перро история Красной Шапочки заканчивается ее гибелью в пасти волка. В народной традиции финал сказки благополучный: появляются охотники, которые спасают Красную Шапочку и ее бабушку.

Более сильны фольклорные мотивы в сказке Перро «Кот в сапогах». Кот, подобно волку в «Красной Шапочке», наделен речью и сообразительностью, но не способностью к оборотничеству (в отличие от людоеда). Он может начать действовать только в сапогах (ср. роль деталей одежды в образах Красной Шапочки, Золушки, Ослиной Шкуры). Кот — «режиссер жизни» и в этом качестве (как и Мальчик с пальчик) занимает про-

межуточное место между положительными персонажами — волшебницами (в «Спящей красавице», «Золушке») и отрицательными персонажами — волком и Синей Бородой, противопоставляется положительным неволшебным персонажам, ждущим помощи свыше (Принцесса, Золушка). Образ Кота вырастает в мифему и становится символом всякого человека, активно вмешивающегося в свою судьбу, помогающего другим, что возмущает и его самого.

Сторонники мифологической школы видели в сказках Перро скрытую фольклорную символику: Спящая красавица — умирающая и воскресающая природа; Красная Шапочка — заря, которую уничтожает Солнце (волк), или Майская королева, в то время как волк олицетворяет зиму; история жен Синей Бороды связывается с обрядом посвящения девушек в таинства брака; история Кота в сапогах воспроизводит обряд возведения в царский сан; сюжет «Фей» связан с празднованием Нового года; в сказках «Рике с хохолком» и «Мальчик-с-пальчик» обнаруживаются следы обряда инициации. Вот как П. Сентив объяснял содержание «Золушки»: Золушка — это «Королева пепла», олицетворяющая приход весны и весенний карнавал; мачеха — это старый год, а ее дочери — январь и февраль (довесенные месяцы нового года); костюм Золушки, ее карета, ее слуги носят ритуально-карнавальныи характер. Мифологическая трактовка сказок представляет определенный интерес, но она не учитывает, что Перро, вероятнее всего, даже и не подозревал о возможности подобного истолкования его произведений. Если в тех фольклорных источниках, на которые он опирался, действительно могут быть зафиксированы в преображенном, сказочно-символическом виде древние обряды и верования, то во времена Перро придворное общество, для которого создавались сказки, совершенно иначе воспринимало мир. Сказки Перро имеют фольклорные истоки, но литературную природу; они появились в период острой эстетической борьбы и стали важным аргументом в этой борьбе.

Борьба «древних» и «новых» породила моду на сказки. В 1696 г. Леритъ де Виллодон опубликовала свою сказку «Ловкая принцесса, или Приключения Вострушки». Через два года графиня д'Онуа выпустила четырехтомное собрание сказок «Новые сказки, или Феи в моде», а также «Сказки фей».

В 1700 г. Буало признал правоту «новых». Эстетический спор был выигран Перро и его соратниками. Но, как показало время, это было лишь начало длительной эстетической дискуссии, в XVIII в. имевшей отношение к становлению и просветительской, и предромантической эстетики. Перро во многом способствовал формированию просветительских идеалов в литературе и искусстве, высмеив в своем труде слепое подражание

и чрезмерное поклонение античным авторам. Однако сами основы классицистической эстетики разрушены не были; это еще раз доказывает, что в области литературы просветительский идеал основывался на эстетике классицизма. Не случайно Перро довольно быстро примирился со своим основным оппонентом Буало. Последний писал Перро: «В сущности, мы придерживаемся одинаковых взглядов на то уважение, которое должно быть оказано нашему веку, только рассуждаем на этот счет не одинаково». Тем не менее, в трудах Перро отчетливо обнаруживается пафос новизны — существенная черта переходных периодов, отмеченных переоценкой ценностей, сменой культурных ориентиров.

«Сказки» Перро не утратили своей притягательности после того, как картина литературной жизни изменилась. Чем это объяснить? Сказки Перро пронизаны гуманизмом, верой в лучшие свойства человеческой природы. Любовь в них идеальна, дружба и преданность предстают как неотъемлемые качества добрых и честных людей. Характерно для Перро связывать свою веру в человека с детьми (Мальчик-с-пальчик), с теми, кто беден (хозяин Кота в сапогах), не наделен красотой (Рике с хохолком). В «Золушке» Перро создал миф о превращении бедной и неказистой, но трудолюбивой девушки в прекрасную принцессу. Для XVII в. этот сказочный мотив был очень демократичным. Позже «миф Золушки» стал одним из стереотипов буржуазной культуры, отделившись от сказки Перро. В сказке же от него веет душевным здоровьем, чистотой, высокой человечностью.

Во второй половине XX в. сюжеты сказок Перро неожиданно стали основой для психоаналитической трактовки человеческих отношений. Американский психолог Эрик Берн, разрабатывая так называемый транзакционный (сценарный) анализ, рассмотрел «Спящую красавицу», «Золушку», «Красную шапочку» как некие модели, позволяющие понять, в какие игры играют люди в своем обыденном поведении. Вот пример его трактовки образа матери, пославшей Красную шапочку с пирожками к бабушке: «Вопрос: какая мать пошлет маленькую девочку в путь через лес, где водятся волки? Почему она не отнесла еду сама или не пошла с дочерью? Если бабушка столь беспомощна, почему мать позволяет ей жить одной в отдаленной хижине? Но если уж девочке обязательно надо было идти, то почему мать не запретила ей останавливаться и заговаривать с волками? Из истории ясно, что Красная Шапочка не была предупреждена о возможной опасности. Ни одна настоящая мать не может быть столь беспечной, поэтому создается впечатление, будто мать совсем не волновало, что произойдет с дочерью, или она решила от нее избавиться. (...) Возникает еще интересный вопрос: что делала мать, отправив дочь к бабушке на целый день?

Если читатель увидит в этом анализе цинизм, то советуем представить себе Красную Шапочку в действительной жизни. Решающий ответ заключается в вопросе: кем станет Красная Шапочка с такой матерью и с таким опытом в будущем, когда вырастет?»

Психологизация сказки, предпринятая Берном, противоречит фольклорной природе этого жанра, но придает второстепенному персонажу, двумя-тремя штрихами очерченному Перро, значение некоего архетипа, важного для раскрытия тайн человеческих поступков.

Перро создал ряд вечных образов-персонажей и вечных образов-сюжетов. Его влияние распространилось не только на различные виды искусства, но и на культуру повседневности.

Соч.: Œuvres choisies. P., 1826; Contes, ill. par G. Doré. Vervier, 1962; Contes, ill. par M. Clouzot. P., 1965; Contes de Perrault / Édition critique de Jean-Pierre Collinet. P., 1981, в рус. пер. — Сказки. М., 2000.

Лит.: Луков Вл. А. Перро // Зарубежные писатели. Ч. 2. М., 2003. Collin F. Charles Perrault, le fantôme du XVII^e siècle. Draveil, 1999; Marc Escola commente Les Contes de Charles Perrault: Essai et dossier. P., 2005.

[ИФЛ] [НРЭ]

ПЕРСОНАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ (автора художественного произведения) — значимая модель творчества (иногда — жизни и творчества) для современников и последующих поколений, созданная выдающимся писателем. Модель не существует сама по себе, она всегда является «моделью для», она персональна, но не индивидуальна, всегда предполагая наличие каких-то других предметов, явлений, процессов, выявление соотношений с которыми и есть процедура моделирования.

Персональная модель писателя как специфический предмет литературоведческого исследования предполагает, что: 1) писатель должен создать значимую модель творчества (иногда — жизни и творчества) для современников и последующих поколений; 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.

Литературная модель не может представить писателя во всей его индивидуальности. Индивидуальность писателя — это его уникальность, незаменимость, сфера единичного. Таких требований к модели предъявить нельзя по определению. Собственно, история литературы в любой

своей форме не может и не должна брать на себя такую задачу. Чтобы ее решить, посредник в виде литературоведения имеет лишь вспомогательное значение: нужно читать сами тексты, только через непосредственное чтение и переживание художественных текстов может раскрыться индивидуальность писателя и никогда в их отсутствии даже при замечательном пересказе и анализе. Но из оформившихся и оформляющихся ветвей истории литературы история персональных моделей, пожалуй, ближе к постижению индивидуального в литературе, чем ее имперсональные ветви.

[ИИЛ] [Л:М]

«ПЕСНЬ О РОЛАНДЕ» («Chanson de Roland») — французский средневековый героический эпос. Записанная впервые около 1170 г. (так называемый Оксфордский список), она относится к эпосу развитого феодализма. В ее основе — реальное историческое событие. В 778 г., на десятый год своего правления, король франков Карл (742–814), прозванный Великим, приступивший к созданию империи (императором он станет в 800 г.), осуществил неудачный поход в Испанию.

Краткое описание этого похода содержится в труде «Жизнеописание Карла» («Vita Caroli», до 830 г., на латинском языке, в русском переводе 1977 г. — «Жизнь Карла Великого»), написанном придворным историографом Эйнхардом. Эйнхард (Эгинхард, Eginhard, ок. 770–840) — англосакс, жил при дворе Карла Великого в Аахене с 794 г., т. е. не знал короля в описываемый период, да и был слишком юн, чтобы стать свидетелем битвы в Ронсевальском ущелье. Он отметил, что двухмесячная кампания по присоединению Испании, принадлежавшей с 711 г. арабам (маврам), вылилась в безуспешную осаду Сарагосы, которую пришлось снять и отступить с войсками. При проходе войск через Ронсевальское ущелье в Пиренеях на арьергард напали горцы — баски, при этом погибли знатные франки, в том числе префект Бретонской марки Хруотланд (очевидно, прообраз Роланда). Карл пытался отомстить баскам за гибель арьергарда, но те рассеялись по горам, и Карлу пришлось ни с чем вернуться в Аахен.

В «Жизнеописании Карла» Эйнхард дает словесный портрет короля, и это почти все, что известно из документальных источников о произошедших в VIII в. событиях, которые легли в основу крупнейшего памятника средневекового французского героического эпоса «Песнь о Роланде». Событие, произошедшее в Ронсевальском ущелье в 778 г., в «Песни о Роланде» в результате фольклорной трансформации выглядит совсем иначе: император Карл, которому за двести лет, ведет в Испании семилетнюю победоносную войну. Не сдался только город Сарагоса. Чтобы не проливать

лишней крови, Карл посылает к предводителю мавров Марсилию знатного рыцаря Ганелона. Тот, в смертельной обиде на Роланда, подавшего этот совет Карлу, проводит переговоры, но затем изменяет Карлу. По совету Ганелона во главе арьергарда отходящих войск Карл ставит Роланда. На арьергард нападают договорившиеся с Ганелоном мавры («нехристи», а не баски — христиане) и уничтожают всех воинов. Последним погибает (не от ран, а от перенапряжения) Роланд. Карл возвращается с войсками и уничтожает мавров и всех «язычников», присоединившихся к ним, а затем в Аахене устраивает божий суд над Ганелоном. Боец Ганелона провоцирует поединок бойцу Карла, значит, бог не на стороне предателя, и его жестоко казнят: привязывают за руки и за ноги к четырем лошадям, пускают их вскачь — и лошади разрывают тело Ганелона на куски.

Проблема автора. Текст «Песни о Роланде» был опубликован в 1837 г. Франсиском Мишелем и сразу привлек к себе внимание своей эстетической значимостью. В конце XIX в. выдающийся французский медиевист Жозеф Бедье решил выяснить автора поэмы, опираясь на последнюю, 4002-ю строку текста: «Здесь прерваны Турольдовы сказанья». Он нашел не одного, а 12 Турольдов, которым можно было приписать произведение. Однако еще до Бедье Гастон Парис предположил, что это фольклорное произведение, а после исследований Бедье испанский медиевист Рамон Менендес Пидаль убедительно показал, что «Песнь о Роланде» относится к «традиционным» текстам, не имеющим индивидуального автора.

Тем самым выявляется ключ к решению вопроса об авторской позиции, оценке изображаемого: ее не может быть в «Песни».

Рапсод не дает личной оценки изображаемому и по объективным причинам («абсолютная эпическая дистанция» не позволяет ему обсуждать «первых и высших», «отцов», «родоначальников»), и по субъективным (рапсод — не автор, не сочинитель, а хранитель сказания), не случайно ряд оценок вложен в уста героев эпоса (ст. 1274, 1280, 1288, 3358–3359, 3366–3368; — «Песнь о Роланде» разделена на тирады — строфы неодинаковой длины, нередко заканчивающиеся восклицанием «Аой!», смысл которого неясен; тирады разделены на стихи — т. е. стихотворные строки; указываются номера тирад и стихов в переводе Ю. Корнеева, используя сокращения «тир.», «ст.»). Следовательно, героизация персонажей или их разоблачение, даже любовь или ненависть принадлежат всему народу — творцу героического эпоса. Эта народная оценка: 1) учитывает эпическую дистанцию (поэтому Ганелон и ряд мавров изображены не в уродливых, сниженных, сатирических тонах, а с подлинным эпическим величием (тир. 3, 20, 71–72, 235 и др.); 2) она достаточно цельна и определена (в эпосе герои четко делятся на положительных и отрицательных, сложных натур здесь еще нет); 3) она едина, абсолютна и пряма

(в своей тенденции), т. е. не меняется в зависимости от смены позиции, не выражается в подтексте через обратное и т. д.

Абсолютность, неизменность оценки — черта, которая разрушается быстрее других, но ее следы ясно обнаруживаются в тех случаях, когда мавры говорят о Франции «милая Франция» (ст. 17, 1223), о Роланде — «славный граф Роланд» (ст. 3185), о себе — «род проклятый» (ст. 3295), в подобии арабского двора двору Карла (те же формы феодальных отношений, французский клич «Пресьез!», французские имена и т. д.), в оценочных именах мавров (Мальбьен, Мальдуа, Мальзарон, Малькиан, Малькюд, Мальпален, Мальирим, Мальприми, Мальтрайен, а также мальпрозцы и даже копые Балигана — Мальте — все от «mal» — плохой).

В литературном произведении авторская позиция, оценка выступают необходимым компонентом художественного целого, автор осознает свою значимость как творца произведения. Совсем иначе в фольклоре. В «Песни о Роланде» рапсод упоминает о себе лишь однажды (ст. 1386–1387). Это скорее извинение за свое незнание со ссылкой на отсутствие сведений в более раннем источнике. В отдельных случаях он ссылается на устную традицию, на источники, не беря на себя ответственности за факты (ст. 1684–1686; 2091–2098; 3262–3263; 3742; и др.). Неоднократно обращается рапсод к слушателям (ст. 1655–1656; 1970; 1989; 3388, 3473, 3483–3488). Здесь ясно видна разница между обращением автора к читателю, когда материал актуализируется и приближается к нему, и рапсода к слушателям, когда материал отдалется на эпическую дистанцию (невозможность взглянуть, услышать, приблизиться к легендарным временам).

В «Песни о Роланде», как и вообще в героическом эпосе, представлена общественная оценка, не личный, а общенародный суд, при этом суд не только (и не столько) современников рапсода, сколько народа легендарных времен, суд праотцов, поддержанный всеми последующими поколениями. Это вечный и абсолютный суд в восприятии средневекового человека, вот почему даже эпические герои страшатся его (ст. 1013–1014, 1466, 1515–1517).

Импровизация в «Песни о Роланде». Однако было бы ошибкой на основании приведенных соображений делать вывод о нетворческом характере деятельности рапсода. Сказителю не разрешалась вольность (т. е. авторское начало), но зато и не требовалась точность. Фольклор не заучивается наизусть, поэтому отступление от услышанного воспринимается не как ошибка (так было бы при передаче литературного произведения), а как импровизация. Импровизация — обязательное начало в героическом эпосе. Выяснение этой его особенности приводит к выводу о том, что в эпосе иная система художественных средств, чем в литературе, она опре-

деляется принципом импровизации и первоначально выступает не как художественная, а как мнемоническая система, позволяющая удерживать в памяти огромные тексты и, следовательно, строящаяся на повторях, постоянных мотивах, параллелизме, схожих образах, схожих действиях и т. д. Позже выявляется и художественное значение этой системы, ибо постепенная универсализация музыкального мотива (речитатива) приводит к перестройке прозаической речи в стихотворную, систематизация ассонансов и аллитераций порождает сначала ассонансное созвучие или аллитеративный стих, а потом и рифму, повтор начинает играть большую роль в выделении важнейших моментов повествования и т. д.

Сказители, не заучивая эпоей, прекрасно их помнят, потому что знают фольклорный язык. Он складывается из «опоры», т. е. постоянных сюжетных ходов, одинаковых принципов композиции, описания, повторов, штампов, клише и других неподвижных элементов, и правил импровизирования (рапсод знает, что и как можно менять, а что неприкосновенно). Обратим внимание на то, что слушатель, несущий в себе функцию будущего рапсода, запоминает эпический язык еще в детстве, что обеспечивает как стойкое запоминание, так и психологическую невозможность менять что-нибудь в языке.

В «Песни о Роланде» основные элементы импровизационного языка строятся на повторяемости, которая затрагивает все уровни произведения, т. е. не только словесную и звуковую сферы (например, созвучия в именах и названиях, выступающих только в парах: Жерен и Жерье, Базан и Базиллий, сербы и сорбы, Марбриза и Марброза и т. д.), но и композиционную (сходство оценок) и т. д. Итак, повторяемость есть общий закон поэтики «Песни о Роланде», а не какого-то одного из художественных уровней. Заметим, что эстетические функции повторяемость начинает приобретать тогда, когда из двух слитых первоначально функций (аксиологической и мнемонической) первая в ней все больше подчиняет вторую: повторяется главное, то, что требуется подчеркнуть. В сюжете повторяются мотивы битвы, смерти героев, оплакивания героев, места, ряд «дипломатических» событий (посольство, совет, заговор), феодальные ритуалы (вручение перчатки).

Импровизация, основанная на повторях, помогает решить весьма сложные художественные задачи. Наиболее значительны в этом отношении первый и второй эпизоды с рогом Олифаном. Обращаем внимание на то, что Оливье предлагает Роланду трубить не пять, а один или два раза, Роланд предлагает трубить один раз, трубят он тоже один раз (и много позже, перед смертью, еще раз), и Карл вместе с войсками слышат рог один раз, импровизация же показывает эти события с разных сторон. В «Песни» встречается и другой тип повтора, когда разнородный мате-

риал выстраивается по определенному клише, выступающему в качестве «опоры» для импровизации. Выделим некоторые клише.

Клише «Выезд (тир. 69–78). Изображается ряд выездов мавров в засаду. Почти все выезды подчиняются общей схеме: а) мавр скачет к королю; б) описание внешности, качеств, характера мавра (обычно слитое); в) речь мавра перед королем (бахвальство по поводу будущей победы).

Клише «Поединок француза с мавром» (тир. 93–95, сокращенный вариант — тир. 96–102). В полном виде (при описании боя Роланда, Оливье, Турпена) схема выглядит так: а) бахвальство мавра; б) это бахвальство слышит француз, приходит в гнев; в) француз подъезжает к мавру; г) наносит удар копьём (или мечом); д) сообщается, что разрубил, пронзил, раздробил француз копьём или мечом (сначала — части вооружения: щит, доспехи, шлем; затем части тела: грудь ребра, легкие и т. д.); е) сообщается, что при этом сказал француз (в трех случаях оценка дается со стороны и принадлежит Роланду, Оливье, Турпену).

Клише «Формирование полков» (тир. 216–224). Описывается формирование десяти французских полков по схеме: а) какой полк; б) кто строит; в) откуда бойцы; г) сколько их; д) кто поведет в бой полк (в двух случаях есть еще один элемент — похвала Карла).

Особая разновидность — двойное клише «Победа мавра над французом и месть за него», построенное на сходстве пар тирад по схеме: а) мавр; б) его история; в) его связь с Ганелоном; г) его конь; д) удар по французу; е) торжествующее восклицание мавра; вторая тирада — месть за французом (твердого канона нет). Таковы, например, тирады 117–121.

Система образных средств. Если в «Песни о Роланде» необычайно развита система средств импровизации, то весьма бедна система образных средств, причем последние по своим функциям отличаются от образных средств литературы. Рассмотрим лишь один эпитет, наиболее твердо сочетающийся с предметом: «зеленая трава» (16 повторений). В данной разновидности постоянный эпитет служит не для выделения предмета, а является способом усугубления, концентрации его родового качества, т. е. выступает в функции, противоположной литературному эпитету. Трава может быть только зеленой, а никак не высохшей, примятой и т. д., как лес может быть только темным, а не редким, гора высокой, ущелье глубоким и т. д.

Но здесь оказывается новая сфера, сфера эпического мира и его законов. Изучить эту область помогают выводы из наблюдений над законами стиля произведения. В эпико-импровизационном стиле, в принципе вариативной повторяемости проявляется не только мнемоническая, но, прежде всего, аксиологическая функция (повторяется то, что особенно важно), в чем кроется природа художественности вариативного повтора.

Эпический мир «Песни о Роланде». Симметричность. Одна из особенностей художественного пространства «Песни о Роланде» — его симметричность. Примеров симметричности можно привести много (в частности, одинаковое устройство двора Карла и Марсилия, одинаковое вооружение, сходное поведение, сходная организаций советов, посольств и т. д., наконец, общий язык врагов, позволяющий им понимать друг друга и на переговорах, и на поле битвы).

Неоднородность эпического мира. Однако общее свойство эпического мира определяет не тенденция к симметричности, а, наоборот, тенденция к асимметричности, неоднородности. Эта неоднородность не лишает его гармонии, ибо она не вносит диссонанса и хаоса. Неоднородность эпического мира проистекает из единственности оценочной позиции — позиции самого народа.

Силы в борьбе почти всегда неравны, героям приходится сражаться с превосходящими силами, с более мощным противником. 20 тыс. французов во главе с Роландом сражаются против 400 тыс. мавров. Карл ведет 10 полков, в которых свыше 350 тыс. воинов, на 30 полков язычников, в которых свыше полутора млн человек. Роланд один сражается с 400 сарацинами. Карл сражается с Балиганом, у которого такое тяжелое копье, что «наконечник мул свезет с трудом»; худощавый Тьерри сражается с огромным Пинабелем и т. д. Но сохраняющие естественные человеческие пропорции герои неизменно оказываются победителями или (если это второстепенные герои) наносят врагу большой урон.

Другое проявление неоднородности эпического мира — разная материальная плотность людей и предметов. Можно заметить тенденцию: тело француза обладает большей плотностью, непроницаемостью, чем тело араба. Мавр как бы пуст внутри, поэтому копье легко проходит через него и даже вышибает спинной хребет, меч разрубает мавра пополам. Напротив, тела французов сравнительно непроницаемы. Неуязвимость тела героя и проницаемость тела его врага — очень древняя черта эпического мира (ср. бой Ахилла и Гектора, Кухулина и Фердиада). Особенно важен в этом отношении образ Роланда. Его тело как бы заколдовано для врагов, даже когда он остается один на один с сотнями мавров (ст. 2155–2160).

Предельной материальной плотностью могут обладать и предметы. Особенно это касается меча Дюрандаля, который не шербится о камень, несмотря на все старания Роланда, не желающего, чтобы его меч попал в руки врага.

В описании гибели героев вскрывается еще одна сторона неоднородности эпического мира, а именно, аксиологическая неоднородность. Оливье был убит в спину, Готье и Турпен — брошенными в них копьями, в Роланда мавры мечут копья и стрелы. Французы же ни разу не наносят

удар в спину, не мечут копья и стрелы. Происходит разделение ударов на благородные (сверху и спереди) и неблагородные (сзади и издалека). Другие примеры аксиологической неоднородности: Карл посылает посольство без тайных целей, Марсилий — с тайными целями; мавры избирают для боя неблагородную позицию (ущелье дает им преимущество), войска Карла ведут бой с войсками Балигана на огромном плоском пространстве. Неоднородность эпического мира выражается здесь в том, что удар не равен удару, право — праву, бог — богу, все должно быть испытано на истинность. Гибнущие французы не отрекаются от своего бога, гибнущие арабы свергают своих богов. Два внешне равноценных права (вассальное и право на уособицу, государственное и родовое) испытываются божьим судом, и он показывает превосходство одного права над другим. Здесь обнаруживается источник победы героев над сильнейшим противником — правота (ст. 3366–3367).

В эпическом мире правота — не только и не столько сознание верности своих действий, сколько материализованное качество, сросшееся с физической силой, с характером. Или, по-другому, правота — это само героическое состояние человека, именно поэтому даже все религиозные мотивы сконцентрированы не на небе, а на состоянии правоты. Человек независим в эпическом мире от неба. Напротив, божество и природа подвергаются испытанию, играя зависимую (не от человека, а от его правоты) роль. Природа или испытывает героев (неравноценностью позиций в ущелье), или помогает им (день наступает, чтобы начался правый бой, ночь — всегда как способ остановить бой), или плачет о героях. Природа не отделена от человека. Поэтому было бы бесполезно изучать ее, применяя понятие «пейзаж». Пейзаж не может выделиться из описания, пока на природу не появится отчужденного взгляда человека. Единственный случай, когда природа не откликнулась на эпическую необходимость действий героев, описан в тираде 178 — наступающая ночь мешает французам отомстить за Роланда. Но «Бог ради Карла чудо совершил // И солнце в небесах остановил». Необычным в этом эпизоде является не чудо, а как раз то, что независимо от правого человека и вопреки его правоте зашло солнце. Однако этот эпизод также объясняется неоднородностью эпического мира, необходимостью проверить правоту через испытание бога и природы.

В эпическом мире «Песни о Роланде» обнаруживаются две основных тенденции: тяга к равномерности, симметричности, истоки которой — в вариативной повторяемости как главной черте эпико-импровизационного стиля, и неоднородность, неправоправность, проистекающая из единственности, абсолютной фиксированности оценки (только с точки зрения народа или социальной группы, создающей эпос).

Гиперболизм. Противоречие этих тенденций снимается за счет особой деформированности эпического мира, в основе которой лежит гиперболизм, отличающийся от титанизма утратой прямого значения преувеличения. Поэтому масштаб, сдерживающий размеры укрупнения, исчезает, объемы достигают невообразимых величин, но в них слушатели не должны верить непосредственно, гипербола выступает как непрямой образ более реального мира. Титанизм, построенный на прямом значении увеличения, требовал бы укрупнения героя вместе с врагом. Этого не происходит. Огромные размеры в их прямом значении теряют свою привлекательность, и такая черта, как «полуфутовое расстояние между глазами», может принадлежать только сарацину. Однако титанизм по-прежнему является истинным (но абстрагированным, непрямым) значением гиперболизма. Здесь и коренится природа различия эпического гиперболизма и литературной гиперболы. В литературе гипербола служит для выделения предмета, явления, характера, в народном эпосе же гиперболизировано все, и отдельная гипербола ничего не выделяет, она является лишь знаком общей концепции мира, деформированного титаническим в своей первооснове гиперболизмом.

Бой как состояние эпического мира. Все особенности и свойства эпического мира «Песни о Роланде» (симметричность и неоднородность, гиперболизм и т. д.) наиболее ярко проявляются в сценах борьбы, битвы, поединка, спора. В «Песни о Роланде» борьба выступает как перманентное состояние эпического мира. Ни один из персонажей не участвует в бою впервые. До боя герой может жить сколько угодно (Карлу за 200 лет, Балиган старше Гомера и Вергилия и т. д.). В бою же мгновенно решается, жить ему или погибнуть. Конкретный персонаж часто не хочет сражаться, бороться: Марсилий не хочет сражаться с Карлом, Карл — с Марсилием, Ганелон боится «дипломатического боя» — посольства, Роланд считает назначение его в арьергард изменой Ганелона, Оливье предлагает трубить в рог, чтобы избежать побоища, Карл в финальной тираде снова должен воевать, но: «На войну идти король не хочет. / Он молвит: «Боже, сколь мой жребий горек!» — / Рвет бороду седую, плачет скорбно...» Персонаж вовлекается в бой, становится героем или врагом героя, выходит из боя, победив или погибнув, но бой продолжается.

Борьба как перманентное состояние эпического мира, проявляясь только через человека и подвластные ему сферы, не зависит ни от конкретных участников, ни от средств ее ведения, она носит неопределенно-личный характер. Этим можно объяснить малопонятную последнюю тираду «Песни о Роланде», которая противоречит как идее победы христианства над язычеством, так и сюжету, согласно которому бой велся со всеми силами языческого мира. Появление каких-то новых язычников, опять угрожаю-

щих христианам, объяснимо неустрашимым, вечным состоянием борьбы в эпическом мире «Песни о Роланде» и неопределенно-личным характером этой борьбы.

Герой в эпическом мире. В связи с этим встает проблема героя в «Песни о Роланде», вопрос о личном, индивидуальном начале. Художественные средства в обрисовке отдельного человека еще не развиты. Портрет не выделился из описания и оценки, обычно внешность героя слита с его вооружением, с его действием (облачение в доспехи). Предметы, с помощью которых ведется бой, зачастую более индивидуализированы, чем персонажи. Характеры главных героев — Роланда и Оливье — представляют собой вариации общего типа эпического героя в его идеальном звучании. «Неистовость» героя — более древняя черта (ср. образы Гильгамеша, Ахилла, Кухулина, Святогора), «благоразумие» — новая характеристика эпического героя. В любом случае, герой еще не выделен из массы людей, масса же вообще не расчленена. Тысячи людей производят сообща одно и то же действие, не оставляя героя в одиночестве: «Однажды в зной Марсилий Сарагосский / Пошел искать прохлады в сад плодовый / И там прилег на мраморное ложе. / Вкруг — мавры: тысяч двадцать их и больше». Аналогичная сцена при дворе Карла изображена в тираде 8 (вокруг Карла — 15 тыс. человек). В тираде 206 Карл скорбит о Роланде: «Рвет волосы в отчаянье король. / Стотысячная рать скорбит кругом, / Не в силах слезы удержать никто». В последней фразе и во многих других местах (тир. 138, 147, 150, 198 и др.) обнаруживаются публичный характер эмоциональной жизни (герои на глазах у всех плачут, рвут волосы, падают в обморок, гnevаются, оскорбляются и т. д.), не предполагающий внутренних, скрытых переживаний, и необычайная напряженность эмоций, соответствующая напряженности эпического мира (состояние борьбы). Напряжение сил героев возрастает от второстепенных к главным. Роланд погибает не от ран, а от величайшего напряжения.

В «Песни о Роланде» появляются первые признаки выделения личности, индивидуальности. В тираде 139 Роланд говорит: «Бароны, ваша смерть — моя вина: / Ведь я не уберег вас и не спас». Ощущение личной вины, ответственности — одна из черт этого процесса. Однако личное начало еще не признается. Герой (особенно король) редко принимает решение без совета. Отсюда — большая роль совета как элемента эпического повествования.

Личное начало (как злое начало) торжествует в Ганелоне, однако он не утрачивает и внеличного, общественного начала. Поэтому его образ раздваивается, что особенно заметно в эпизоде посольства Ганелона. Сначала он выступает как государственный человек, полностью выполняя функцию посла, затем — как индивидуальный человек, вступая в сговор

с маврами. Двойственность поведения здесь объясняется совмещением в лице Ганелона двух функций (как посол он должен провести переговоры, как изменник — должен изменить).

Заменяемость героев. В связи с вопросом о функциях персонажей нужно рассмотреть проблему заменяемости героев. Феодальные отношения такую заменяемость признают. Ганелон отвечает Роланду на предложение отправиться послом вместо него: «Мне, — молвил Ганелон, — ты не замена: // Тебе я не сеньор, а ты не ленник». Следовательно, вассал мог бы заменить Ганелона. После гибели Роланда и Оливье Карл заменяет их другими воинами. Функции и атрибуты даже важнейших героев передаются другим. Формально место Роланда занял Гинеман. Однако со вступлением в битву Карла функция Роланда переходит к королю. Поэтому Гинеман исчезает из повествования (гибнет — тир. 250), вся полнота героизации полководца и храбрейшего воина переходит к Карлу. Аналогично Марсилию замещается Балиганом, племянник Марсилия — сыном Балигана и т. д. Неопределенно-личный характер эпического мира координируется с заменяемостью героев при сохранении их функций.

Фольклорный подход позволяет разъяснить противоречия в «Песни о Роланде», бросающиеся в глаза современному читателю. Одни из них можно объяснить самой импровизационной техникой, другие — напластованием слоев, принадлежащих разным эпохам. Некоторые из них объясняются неопределенно-личным характером функций героев (поведение Ганелона, Марсилия, особенно Карла, во второй части приобретающего функцию Роланда, а в третьей теряющего эту функцию). Но ряд моментов поведения Карла не объясняется принципом соединения или смены функций героев. Неясно, почему Карл посылает Роланда в арьергард, считая совет Ганелона дьявольским (тир. 58, 61), почему он скорбит о Роланде еще до битвы в ущелье (тир. 66) и называет Ганелона предателем (тир. 67). Стотысячная рать плачет вместе с Карлом, подозревая Ганелона в измене (тир. 68). Или такое место: «Великий Карл терзается и плачет, / Но помощь им, увьи! подать не властен».

Психологические несоответствия должны объясняться с двух сторон: во-первых, они возможны, ибо в эпосе законы психологизма, требующие достоверности в изображении мотивов и психологических реакций, еще не используются. Для средневекового слушателя противоречия не были заметны; во-вторых, само их появление связано с особенностями эпического времени. В известной мере основу эпического идеала составляют мечты народа, но они перенесены в прошлое. Эпическое время, таким образом, выступает как «будущее в прошлом». Этот тип времени оказывает огромное влияние не только на структуру, но и на саму логику эпоса. Причинно-следственные связи играют в ней незначительную

роль. Главным принципом эпической логики является «логика конца», которую мы обозначим термином «логическая инверсия». Согласно логической инверсии, не Роланд погиб потому, что его предал Ганелон, а, наоборот, Ганелон предал Роланда потому, что тот должен погибнуть и тем навеки обессмертить свое героическое имя. Карл посылает Роланда в арьергард, потому что герой должен погибнуть, а плачет, потому что наделен знанием конца.

Знание конца, будущих событий рассказчиком, слушателями и самими героями — одно из проявлений логической инверсии. События предваряются многократно, в качестве форм предварения выступают также вещи сны, предзнаменования. Логическая инверсия свойственна и эпизоду смерти Роланда. Его смерть на холме изображается в тираде 168, а мотивы восхождения на холм и других предсмертных действий сообщаются много позже, в тираде 203.

В «Песни о Роланде» обнаруживается целая система выражения логической инверсии. Нужно особо отметить, что логическая инверсия полностью снимает тему рока. Не роковое стечение обстоятельств, не власть рока над человеком, а строгая закономерность испытания персонажа и возведения его на героический пьедестал или изображение его бесславной гибели — таков эпический способ изображения действительности в «Песни о Роланде».

Тексты: La Chanson de Roland. P., 1975; Avril A. La Chanson de Roland / nouvelle traduction. P., 1865; в рус. пер. — Песнь о Роланде / пер. Б. И. Ярхо. М., 1934; Песнь о Роланде / пер. Ю. Корнеева. М.–Л., 1964. (Лит. памятники).

Лит.: О «Песни о Роланде»: Ярхо Б. И. Введение // Песнь о Роланде. М., 1934. С. 7–97; Волкова З. Н. Эпос Франции: История и язык эпических сказаний. М., 1984; Михайлов А. Д. Французский героический эпос: Вопросы поэтики и стилистики. М., 1995; Луков Вл. А. «Песнь о Роланде» в свете фольклора // Изучение произведений зарубежных писателей на уроках и факультативных занятиях в средней школе : сб. науч. трудов. М., 1980. С. 85–100; Луков Вл. А. История зарубежной литературы. Кн. 1. М., 2004; Щербаков А. Б. Эпический мир «Песни о Роланде» в контексте средневековой культуры: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2006; Paris G. Histoire poétique de Charlemagne. P., 1865; Bédier J., Hazard P. Littérature française. P., 1955; Menendez Pidal R. La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs. P., 1960; Lejeune R., Stiennon J. La légende du Roland dans l'art du Moyen âge : T. 1–2. Brux., 1967; Lafont R. La Geste de Roland: Espaces, textes, pouvoirs : T. 1–2. P., 1991; Keller H.-E. Autour de Roland: Recherches sur la chanson de geste. P., 2003; Boyer F. Rappeler Roland. P., 2013.

[ИФЛ]

ПЕТРАРКА (Petrarca) **Франческо** (20.07.1304, Ареццо, Тоскана, Италия — 19.07.1374, Аркуа-Петрарка, Италия) — итальянский писатель

и мыслитель, первый европейский гуманист, родоначальник новой европейской поэзии.

Род Петрарки флорентийский, но сам он оказался вне Флоренции. Отец поэта Пьетро ди Паренцо, по прозвищу Петракко дель Инчиза, был представителем партии белых гвельфов и вместе с Данте в 1302 был изгнан из Флоренции. В г. Ареццо (в 80 км к юго-востоку от Флоренции) у него родился сын, названный Франческо (впоследствии взявший в качестве поэтического имени латинизированное прозвище отца — Петрарка).

Раннее детство Петрарка провел недалеко от Флоренции в родовом имении матери, которой власти города разрешили вернуться на родину. Когда в Пизе собрались белые гвельфы, чтобы поддержать борьбу императора Генриха VII против Флоренции, семилетний Петрарка, оказавшийся там вместе с родителями, единственный раз в жизни видел Данте. Через год семья переезжает во Францию и поселяется недалеко от Авиньона, куда в 1309 г. ставленник французского короля папа Климент V перенес из Рима резиденцию римских пап. По настоянию отца, Петрарка получает юридическое образование в университете Монпелье, но юриспруденцией не интересуется, а читает античных классиков.

В 15 лет Петрарка пишет стихотворение на латинском языке, посвященное смерти матери, — его первое дошедшее до нас произведение. Первые стихи на итальянском языке были написаны в период пятилетнего обучения на юриста в Болонском университете, но они не сохранились. В 1326 г., после смерти отца, Петрарка вместе с младшим братом Герардо возвратился в Авиньон, где вел вполне светскую жизнь. Здесь 6.04.1327 г. во время утренней мессы в церкви Св. Клары он впервые увидел прекрасную юную даму по имени Лаура, которую безответно любил впоследствии всю жизнь и воспел в своих стихах, вошедших в «Книгу песен» — самое знаменитое произведение Петрарки (очевидно, это была Лаура де Новес, жена рыцаря Гуго де Сада, хотя спор о том, кто была Лаура и была ли она вообще, шел несколько столетий и не имеет окончательного решения). Вскоре Петрарка вступает в духовное сословие и становится «застольным капелланом» кардинала Джованни Колонна, выполняет различные поручения в Париже, Льеже, Кельне, Лионе (позже посещает Рим и печалится по поводу его упадка).

Петрарка начинает осознавать величие человека прежде всего через себя. Так, 24.04.1336 г. он вместе с братом Герардо поднимается на одну из альпийских вершин — Ветреную гору (Монте Вентозо, высота — 1912 м) только для того, чтобы увидеть мир с вышины и насладиться красотами природы. При этом для него важны культурные ассоциации: он руководствуется описанием Тита Ливия восхождения царя Филиппа

на гору Гем, откуда открывался вид сразу на Черное и Адриатическое моря. На вершине горы поэт читает «Исповедь» Августина Блаженного.

В 1337–1341 гг. Петрарка поселяется в местечке Воклюз под Авиньоном, где занимается литературным трудом, пишет стихи о Лауре на итальянском языке, поэму «Африка» на латинском языке, прозаическое сочинение «О преславных мужах», поэму «Триумф Любви» и другие произведения. Считается, что это первый в европейской культуре пример «литературного уединения».

Достигнув 35 лет (возраста «середины жизни» по Данте), Петрарка начинает хлопотать о том, чтобы его, по обычаям древних римлян, увенчали лавровым венком как лучшего поэта. Эта традиция только незадолго до этого стала возрождаться (лаврами в Падуе в 1315 г. был увенчан поэт Альбертино Мусато). Характерно, что Данте отказался от такого увенчания, предложенного ему в 1319 г. Болонским университетом. Петрарка, напротив, использует все свои знакомства для реализации этого намерения, и 1.09.1340 г. получает сразу два сообщения о готовности увенчать его лаврами — из парижской Сорбонны и из Рима. Он выбирает Рим, самонадеянно считая, что этот торжественный акт будет способствовать объединению Италии, заранее пишет «Капитолийскую речь», ради большего эффекта сдает в Неаполе экзамен и получает докторскую степень. 8.04.1341 г. Петрарка был торжественно увенчан лавровым венком на Капитолии в Риме, прочел свою речь перед сенатом, был объявлен почетным гражданином Рима.

В 1350 г. Петрарка по приглашению Боккаччо впервые посетил Флоренцию. Тогда они в первый раз увидели друг друга и стали друзьями. Но, несмотря на уговоры властей Флоренции, Петрарка, сын изгнанного из города соратника Данте, отказался поселиться в этом городе. Он жил в Милане, Падуе, Венеции, Риме, Павии, даже в Праге, но только не во Флоренции, оскорбившей его отца. Если Данте даже перед смертью не мог вернуться на родину, то представитель следующего поколения, первый человек Возрождения Петрарка сам выбирает, где ему жить, он обласкан папой, императором, властителями многих стран, он был вправе в одном из писем к Боккаччо гордо заявить: «Это лишь казалось, что я жил при князьях, на деле же князья жили при мне». Нескромность Петрарка сейчас нередко вызывает улыбку, но это были ранние, еще незрелые проявления ренессансного культа человека, ставшего «мерой всех вещей».

Среди своих произведений Петрарка особенно ценил поэму «Африка» о римском полководце Сципионе Африканском, победившем Ганнибала. Эту поэму, предназначенную для вечности, Петрарка писал на латинском языке и отказался публиковать ее при жизни. Другое произведение, кото-

рым дорожил поэт, — цикл поэм «Триумфы». За «Триумфом Любви» следует «Триумф Смерти», так как Смерть побеждает Любовь, затем «Триумф Славы», побеждающей смерть, «Триумф Времени», побеждающего Славу, «Триумф Вечности» — итоговое произведение, написанное в последний год жизни. Петрарка умер в ночь с 18 на 19 июля 1374 г. в Арква недалеко от Падуи, в своем доме, где провел последние пять лет жизни. По преданию, он умер, сочиняя жизнеописание Юлия Цезаря для книги биографий в духе Плутарха «Преславные мужья».

Мировая слава Петрарка в веках связана не с поэмой «Африка», а с его «Книгой песен», посвященной любви к Лауре. Стихи, вошедшие в книгу, он начал писать в 1327 г.; первую редакцию закончил в 1342 г. («Лавровенчанного Поэта Франциска Петрарки Отрывки, написанные на народном наречии»), в нее вошло около 100 стихотворений; седьмую редакцию, включавшую 366 стихотворений, поэт закончил незадолго до смерти, в январе 1373 г.; однако окончательной считается так называемая девятая редакция, зафиксированная в частично автографическом Ватиканском кодексе №3195. То, что стихи писались не на латинском, а на итальянском языке (в просторечии «вольгаре»), означает, что Петрарка писал их не для вечности, не для потомков, а для себя. Итальянский язык не обладал литературной формой, и именно благодаря «Божественной комедии» Данте и «Книге песен» Петрарки он обрел эту форму в поэзии.

«Книга песен» — лирическая исповедь поэта. Ее стержень — образ Лауры. 6.04.1348 г., в год чумы, охватившей Европу, и в день 21-ой годовщины первой встречи с Петраркой Лаура умерла, отсюда разделение книги на две части: «На жизнь Мадонны Лауры» и «На смерть Мадонны Лауры». В 1-ой части основной поэтической образности становится сравнение Лауры с Дафной (лавром, по-итальянски lauro). Во 2-ой части Лаура, подобно Беатриче в «Божественной комедии» Данте, становится его небесным ангелом-защитником, указывающим правильный путь. Портрет Лауры в стихах Петрарки не отличается богатством деталей и красок: поэт описывает «золотые волосы», «высокий лоб», «тонкие пальцы». Иногда в описании внешности Лауры встречаются противоречия. Так, например, ее манера ходить называется то легкой походкой, то тяжелой поступью. Это дало впоследствии основание исследователям высказать сомнение в существовании Лауры: созвучие имени с итальянским названием лавра позволило предположить, что Петрарка воспекает не любовь к женщине, а любовь к славе.

Если образ Лауры в «Книге песен» не индивидуализирован, то первые в европейской поэзии здесь предпринята индивидуализация любовного чувства поэта. В сонете LXI, одном из самых известных, поэт говорит лишь о «прекрасных глазах» Лауры, зато подробно анализирует

оттенки своих переживаний. Он благословляет «день, месяц, лето, час и миг», когда встретил Лауру, благословляет боль любовного чувства, которую испытал впервые и, наконец, благословляет свои «певучие канцоны» — результат «дум золотых о ней».

Можно говорить и об индивидуализации поэтического стиля. Сравнение разных редакций одних и тех же стихотворений убедительно показало, что многолетняя работа поэта над ними шла в двух основных направлениях: удаление того, что затемняет смысл (непонятности, двусмысленности) и придание тексту большей музыкальности.

Петрарка включил в «Книгу песен» стихи различных жанров — канцоны (их 29, в том числе и на политические темы, например, знаменитая канцона «Италия моя...»), баллады, секстины, послания, мадригалы. Но основу книги составляют 317 сонетов. Петрарка по праву считается непревзойденным мастером этого жанра. Обычно он пишет сонеты на 5 рифм с последовательностью *abba abba cde cde*. Первоначально Петрарка стремился к максимальной виртуозности стиха, позже его стих становится все более прозрачным, лишенным «поэтизмов». Стремление Петрарки к прозаизации поэзии позволяет воспринимать сонеты Петрарки без комментариев, какими снабжал Данте свои стихи в «Новой жизни».

По пути, намеченному Петраркой, впоследствии пошло развитие всей европейской поэзии. Ему подражали М. Боярдо, Я. Саннадзаро, А. Полициано, Лоренцо Медичи, а начиная с публикации в 1530 г. «Стихотворений» Петрарки Бембо, возведшего «Книгу песен» Петрарки в непререкаемый канон, начинается широкое распространение так называемого петраркизма (разновидности маньеризма, термин — от названия диалога Н. Франко «Петраркист», 1539) охватившего поэзию не только Италии, но и Испании, Франции, Англии и др. стран. Петрарка высоко ценили в России. Он занимает в современной культуре одно из самых почетных мест, став ее культурной константой.

Соч.: Canzoniere. *Rerum vulgarium fragmenta* / A cura di Rosanna Bettarini. Torino, 2005; *Rerum vulgarium fragmenta* / Edizione critica di Giuseppe Savoca. Firenze, 2008; в рус. пер. — Избранное. М., 1974; Лирика. М., 1983; Сонеты. М., 1997; Сочинения философские и полемические. М., 1998; Триумфы. М., 2000; Сонеты и канцоны на жизнь и на смерть мадонны Лауры. СПб., 2011.

Лит.: Де Санктис Ф. История итальянской литературы : в 2 т. М., 1964. Т. 1; Хлодовский Р. И. Франческо Петрарка: Поэзия гуманизма. М., 1974; Франческо Петрарка : библиографический указатель рус. переводов и критич. лит. на рус. яз. / сост. В. Т. Данченко. М., 1986; Полуяхтова И. Петрарка // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 2; Петрарка в русской литературе : в 2 т. М., 2006; Франческо Петрарка и европейская культура. М., 2007; История литературы Италии. Т. 1. М., 2000, Т. 2, ч. 2. М., 2010. Nardone J.-L. Pétrarque et le pétrarquisme. P., 1998; Dynamique d'une expansion culturelle: Pétrarque en Europe XIV-e-XX-e siècle. P., 2001; La postérité

répond à Pétrarque. P., 2006; Fabrizio A. Cultura degli scrittori. Da Petrarca a Montale. Firenze, 2006; Savoca G. Il «Canzoniere» di Petrarca. Tra codicologia ed ecdotica. Firenze, 2008.

[НРЭ]

ПЕТРАРКИЗМ — основная линия в развитии итальянской поэзии XVI в., заключающаяся в сознательном развитии традиций Петрарки и демонстрирующая плодотворность персональной модели первого европейского гуманиста. Петраркизм не только определял поэтическое творчество итальянцев, но и получил теоретическое обоснование (П. Бемпо). В том же веке влияние петраркизма распространилось и на другие страны, в том числе и на Испанию. Главные представители испанского петраркизма — Хуан Боскан и Гарсиласо де ла Вега. В конце века петраркизм представлен у Фернандо де Эррера. Наиболее яростный противник петраркизма — Кристоаль де Кастильехо.

[ИИЛ]

ПИСКАТОР (Piscator) **Эрвин** (17.12.1893, Грайфенштайн, Гессен, Германская империя — 30.03.1966, Штарнберг, Бавария, ФРГ) — немецкий театральный деятель, режиссер и теоретик театра. Родился в семье протестантов. Рано увлекся театром, учился у актеров Мюнхенского придворного театра азам мастерства, играл на любительской сцене. Получил гуманитарное образование в Мюнхенском университете (история искусств, германистика, философия). Участвовал в 1-й мировой войне, будучи призванным в пехоту, весной 1915 г. его полк находился в районе г. Ипр, где 22 апреля немцы применили хлор в качестве отравляющего вещества, открыв тем самым историю химических войн. Страшные картины войны изменили мировосприятие Пиксатора, его антивоенные настроения в дальнейшем обрели форму «политического театра». Этапом в этом движении стала деятельность основанного Пиксатором в 1919 г. в Кенигсберге театра «Трибунал». Пиксатор ориентировался на эстетику авангарда, в духе немецкого экспрессионизма он трактовал поставленные им на сцене этого театра произведения А. Стриндберга и других авторов. Радикализм спектаклей Пиксатора привел к их запрету и закрытию театра.

Революция в России, которую Пиксатор приветствовал, знакомство с марксизмом, солидарность с немецким рабочим движением определили следующий этап пути Пиксатора к «политическому театру», связанный с созданием им в Берлине «Пролетарского театра» (1920). Он использует форму политического обозрения, самым ярким образцом которого стал триптих «Калеки», «У ворот», «День России», особенно его последняя часть, которая в полной мере воплотила идею политизации театра. После

закрытия и этого театра Пиксатор некоторое время не мог найти работу, наконец в 1923 г. стал одним из руководителей Центрального театра в Берлине. Событием культурной жизни стала его постановка пьесы М. Горького «Мещане» (1923), за которой последовали обращения Пиксатора к драматургии Р. Роллана («Настанет день», 1923) и Л. Н. Толстого («Власть тьмы», 1924), в 1927 г. Пиксатор поставил «На дне» М. Горького. В театральном сезоне 1924/1925 гг. Пиксатор, выполняя поручение компартии (членом которой был с 1919 г.) в преддверии выборов в рейхстаг, поставил с актерами-любителями из рабочей среды агитационный спектакль «Обозрение Красный Балаган» (Revue Roter Rummel — сокращено RRR). Этот спектакль, помимо утверждения коммунистических идей, утверждал и новаторскую театральную эстетику, отказывающуюся от господства театральной иллюзии, от истонченного и нездорового психологизма драматургии декаданса, от абстрактного возмущения и бесцельного разрушения форм, характерных для драматургии немецкого экспрессионизма, противопоставляя всему этому эстетически оформленную идею политического театра. На сцене то демонстрировались кинокадры, фотомонтажи, то прыгали акробаты, то сообщалась статистика (в виде проецирования таблиц). Был полностью задействован зрительный зал, который то пел хором, то свистел, то присоединялся к речевкам. Агитобозрение посмотрели тысячи рабочих. Его эстетика отразилась в деятельности рабочих агиттеатров. Затем последовало агитобозрение «Несмотря ни на что» (1925), закрепившее популярность жанра. О Пиксаторе заговорили как о выдающемся режиссере.

Эту оценку подтвердила дальнейшая режиссерская деятельность Пиксатора в берлинском Свободном народном театре («Фрайе Фольксбюне»), социал-демократическое руководство которого в целом придерживалось политической нейтральности, но Пиксатору, несмотря на это, удалось свою коммунистическую позицию напрямую воплотить на сцене. В спектакле «Буря над Готландом» (автор Э. Вельк, 1927), где к историческим сценам народной борьбы (действие пьесы происходит в XV в.) были присоединены символические эпизоды: проектировались кинокадры с изображением В. И. Ленина, к нему направлялись актеры в костюмах революционеров разных эпох, предводителю восставших рыбаков на Готланде с помощью грима было придано сходство с Лениным. Наиболее радикальной была постановка по пьесе французского драматурга А. Паке «Знамена» (1926), написанной на документальном материале о борьбе чикагских рабочих в конце XIX в. за свои права и обретшей в режиссуре Пиксатора форму драматизированного репортажа — одного из первых примеров так называемой документальной драмы, признанной театральной публикой лишь через несколько десятилетий.

Формы эстетической политизации обнаруживаются в постановке Пиксатором драмы Ф. Шиллера «Разбойники» (1926), где сюжет перенесен в современность, разбойники представлены как революционеры.

В 1929 г. Пиксатор опубликовал книгу «Политический театр». Это рассказ о своей судьбе, о роли войны и революции в России в становлении коммунистических взглядов режиссера, подробное повествование о его работе в театрах Германии и объяснение принципов политического театра. Высокую оценку книге дал крупнейший немецкий деятель театра Б. Брехт, с которым Пиксатор в одни и те же годы и на основе сходного миропонимания осуществлял коренное преобразование театральной эстетики.

В 1927 г. Пиксатору удалось договориться с берлинским «Лессинг-театром» и на его сцене показывать спектакли Театра Пиксатора (Piscator-Bühne), его открытие — один из примеров становящегося характерным для XX в. авторского театра как формы театрального искусства. Театр работал до 1932 г. (с 1930 г. давал спектакли в другом здании в рабочем районе Берлина). Одна из показательных постановок — «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ» (1927). В основе грандиозного представления была пьеса А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева «Заговор императрицы», к которой Пиксатор добавил несколько собственных сцен, доведя сюжет до Октябрьской революции 1917 г., к десятилетней годовщине которой и был поставлен спектакль. Другие крупные достижения — «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера (1927), «Швейк» (1928, по роману Я. Гашека), были поставлены советские пьесы «Луна слева» В. Н. Биль-Белоцерковского (1930, комедия, пародирующая повесть С. И. Малашикина «Луна с правой стороны», где осуждалась любовь, мешающая исполнению революционного долга), «Инга» А. Г. Глебова (1931, пьеса о роли советский женщины в утверждении нового быта).

В 1931 г. Пиксатор переехал в СССР, где был избран председателем Международного объединения рабочих театров, но через 5 лет он, женившись на богатой иностранке, перебрался во Францию, а в 1939 г. эмигрировал в США. Ему пришлось переключиться на классический репертуар («Король Лир» У. Шекспира, 1940; «Эмилия Галлоти» Г. Э. Лессинга, 1943), ставил он и современных европейских и американских авторов — Дж. Б. Шоу, Ж.-П. Сартра, Ю. О'Нила, сыграл определенную роль в становлении молодых драматургов Т. Уильямса, А. Миллера, ряда американских актеров (М. Брандо и др.). Несмотря на заметное снижение политизации Пиксатор в 1951 г. был обвинен в коммунистической пропаганде Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности и вынужден был перебраться в Европу, в ФРГ (работал в Швейцарии, Голландии, Швеции, с 1955 г. жил и работал в Западном Берлине). Не относился враждебно к ГДР, творчески общался с Б. Брехтом и его театром (в 1960 г. поставил

пьесу Брехта «Мамаша Кураж и ее дети», в 1962 г. его же «Диалоги беженцев»). Среди лучших работ этого периода называют постановку «Войны и мира» по роману Л. Н. Толстого (1955), столь успешную, что она возобновлялась режиссером в различных театрах 5 раз.

В 1963 г. Пиксатор возродил театр «Фрайе Фольксбюне», поставил «Робеспьера» Р. Роллана, где мощно звучит революционная тема. Особо значимыми были спектакли театра по первым произведениям «документальной драмы» (построенной на подлинных исторических текстах, протоколах расследований и т. д.) — «Наместник» Р. Хоххута (1963), «Дело Роберта Оппенгеймера» Х. Кипхардта (1964), «Дознание» П. Вайса (1965). Смерть застала его в городке Штарнберг близ Мюнхена, известном тем, что здесь прошли последние годы жизни австрийского писателя-экспрессиониста Г. Майринка.

Находясь в СССР, Пиксатор снял фильм «Восстание рыбаков» (1934) по новелле А. Зегерс «Восстание рыбаков из села св. Барбара».

Соч.: Das Politische Theater. Berlin, 1968; Theater, Film, Politik. Ausgewählte Schriften / Hrsg. von L. Hoffmann. Berlin 1980; Briefe : Bd. 1–3 / Hrsg. von P. Diezel. Berlin, 2005–2011; в рус. пер. — Политический театр. М., 1934.

Лит.: Гвоздев А. А. Театр послевоенной Германии. Л.–М., 1933; Лацис А. Революционный театр Германии. М., 1935; Шнеерсон Г. М. Эрнст Буш и его время. М., 1971; История зарубежного театра : в 3 ч. М., 1986. Ч. 3; Ihering H. Von Reinhardt bis Brecht. Bd. 1–3. Berlin, 1958–1961; Willett J. Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater. Frankfurt a.M. 1982; Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie : in 2 Bdn / Hrsg. von K. Böser, R. Vatková. Berlin, 1986; Haarmann H. Erwin Piscator und die Schicksale der Berliner Dramaturgie. München 1991; Jung P. Erwin Piscator. Das politische Theater. Ein Kommentar. Berlin, 2007.

[НРЭ]

ПИКСЕРЕКУР (Pixérécourt) **Рене Шарль Гильбер де** (22.01.1773 — 27.07.1844) — французский драматург, признан подлинным основоположником, «канонизатором» жанра мелодрамы. Его семья была разорена революцией, Пиксерекур, учившийся на юриста, бросил учебу и поступил в армию Конде, сражавшуюся с революционным режимом. Затем увлекся театром. В 1797 г. в парижском театре «Амбигю комик» была поставлена первая мелодрама Пиксерекура «Маленькие овернцы», выдержавшая 392 представления. В последующие годы Пиксерекур создал около 120 пьес, многие из которых пользовались огромным успехом, выдерживали до 300–400, а иной раз по полторы тысячи представлений, а их общее количество достигло 30 тыс. Наиболее известны мелодрамы Пиксерекура «Виктор, или Дитя леса» (1798), «Селина, или Дитя тайны» (1800), «Белый паломник» (1801), «Человек о трех лицах» (1801), «Жена двух мужей» (1802), «Текели, или Осада Монгаца» (1803), «Робинзон

Крузо» (1805), «Ангел-хранитель, или Женщина-демон» (1808), «Собака Монтаржи, или Лес Бонди» (1814), «Христофор Колумб, или Открытие Нового света» (1815), «Дочь изгнанника» (1819) и др.

В драматургии Пиксерекура легко обнаруживаются истоки жанра. Как в мелодрамах, подобных «Пигмалиону» Руссо, наиболее напряженные места пьес разыгрываются в сопровождении музыки, обычный финал — куплеты, которые поют основные персонажи. Руссоистский культ девственной природы, «естественного человека» отразился в ряде экзотических мотивов («Христофор Колумб», «Робинзон Крузо»), в образе таинственного леса («Виктор», «Собака Монтаржи»), в любви к горным пейзажам, скалам, пещерам, потокам. С образом леса связывается тема разбойников, утвердившаяся в творчестве Пиксерекура под влиянием Шиллера и Ламартельера. Исторические сюжеты трагедий Шиллера и Гёте, интерес к исторической проблематике пьес Шекспира, французская историческая трагедия вызвали тягу Пиксерекура к историческим сюжетам. Такова, например, мелодрама «Человек о трех лицах», в которой привлечена история Венецианской республики, таковы мелодрамы «Текели» из венгерской истории, «Христофор Колумб» и многие другие произведения драматурга. В творчестве Пиксерекура ясно обнаруживается связь с пантомимой — одним из важнейших источников мелодрамы. Так, в «Викторе» есть пантомимическое изображение битвы, пантомимические разбойничьи сцены, в «Селине» один из главных персонажей — немой отец Селины Франциск. В этой связи огромное внимание уделяется зрелищности декораций (в «Христофоре Колумбе», например, выстраивается грандиозный корабль).

Сохраняется открытая связь мелодрамы с «готическим романом». Из «готических» писателей Пиксерекур предпочитал Ф.-Г. Дюкре-Дюмениля, использовал его сюжеты для своих пьес. Так, мелодрама «Виктор, или Дитя леса» излагает сюжет одноименного романа Дюкре-Дюмениля, который он создал в 1791 г. В основе сюжета романа и мелодрамы лежит характерная для предромантических произведений тайна рождения героя, т. е. тайна, лежащая в прошлом, за пределами действия, но властно влияющая на настоящее. Виктор, найденный младенцем в лесу, полюбил самой чистой и возвышенной любовью дочь барона Фритцерна. Барон в прошлом сыграл в судьбе Виктора роль благого провидения, усыновив его, и теперь он готов отдать свою дочь за Виктора — но только если тот сумеет доказать, что родился от честных и добродетельных родителей. Мелодраматизация усиливается, когда Виктор узнает, что его отец Роже — предводитель богемских разбойников. Дальнейшее развитие действия мелодрамы подчиняется «интриге», т. е. движению сюжета, основанному на случайностях, непредвиденных поворотах. В драматургии Пиксерекура

можно предвидеть лишь конечный результат: тайна разъяснится, зло будет наказано, добродетель восторжествует, влюбленные соединятся. Аналогично развивается, например сюжет самой известной мелодрамы Пиксерекура «Селина, или Дитя тайны», также заимствованной у Дюкре-Дюмениля. В таком построении сюжета обнаруживается близость Пиксерекура к тем представителям предромантического «готического романа», которые сохраняли связь с сентиментализмом, создавая так называемые «аффектированные романы» (Радклиф, Жанлис, Дюкре-Дюмениль и др.). По существу, французская предромантическая драматургия — это та же «аффектированная драма» в отличие от более мрачной, более мистической английской «готической драмы».

Пиксерекур руководил парижскими театрами: в 1827–1828 гг. он был директором «Опера комик», в 1832–1835 гг. — театра «Гете» («Gaîté» — «Веселье», первый бульварный театр Парижа, в 1835 г. переживший пожар). Его мелодрамы разошлись по всему миру, в Англии они надолго оттеснили с подмостков пьесы современных английских драматургов. Игались они и в России (среди переводчиков — драматург и романист Р. М. Зотов).

Романтик Ш. Нодье назвал Пиксерекура «Корнелем бульваров». Называли его и «Шекспиром бульваров». Со временем его слава угасла.

Соч.: Théâtre choisi. Genève, 1971; в рус. пер. — Виктор, или Дитя, найденное в лесу. СПб., 1821; Христоф Колумб, или Открытие Нового Света. СПб., 1821; Польдер, Амстердамский палач. М., 1829.

Лит.: Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Hartorg V. G. Guilbert de Pixérécourt, sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence. P., 1913; Le Hir M.-P. Le romantisme aux enchères: Ducange, Pixérécourt, Hugo. Amsterdam; Philadelphia, 1992; Marcoux P. J. Guilbert de Pixérécourt. French Melodrama in the Early Nineteenth Century. N. Y., 1992.

[НРЭ] [ИФЛ]

ПИЛЬ (Peele) Джордж (точнее: Пил; 25.07.1556, Лондон, Англия — 9.11.1596, Лондон, Англия) — английский драматург и поэт, старший современник Шекспира. Родился в семье лондонского церемониймейстера. В 1571 г. начал обучение в Оксфорде, получил степень бакалавра (1577), затем магистра (1579). Полученное в Оксфорде образование обеспечило его вхождение в круг «университетских умов» — высокообразованных и творчески настроенных молодых англичан, внесших значительный вклад в обновление английской литературы на основе ренессансных идеалов, ценностей и образцов, освобождая ее от средневековых идей и форм.

Пиль обратился к литературному творчеству еще в период студенчества. Женившись (около 1583 г., как считается, по расчету, впрочем, быстро растратив приданое жены), он становится актером театральной труппы

пы Лорда Адмирала, сближается с Р. Грином, Т. Нэшем, К. Марло. Пьесы Пиля были популярны, он выступал и как поэт. Жизнь Пиля, которого современники упрекали в беспутности, внезапно оборвалась в 40-летнем возрасте: он заразился оспой, которая свирепствовала в Лондоне, и скоропостижно скончался.

Пиль начал свой путь в драматургии с пасторальной комедии по мотивам древнегреческого мифа «Суд Париса» (1584), содержавшие намеки на королеву Елизавету, которые должны были ей польстить. Для лондонских публичных театров предназначались его последующие пьесы — исторические хроники «Битва при Алькасаре» (1589, опубл. в 1594 г.); «Эдуард I» (1593), трагедия на библейский сюжет «Давид и Вирсавия» (около 1594, опубл. посмертно в 1599 г.). Наибольшую известностьнискала наполненная игрой фантазии и доброй усмешкой комедия Пиля «Бабушкина сказка» (пост. в первой половине 1590-х годов, опубл. в 1595 г.). Персонажи этой комедии (жена лесника Мэдж; герой сказки, которую она рассказывает, по имени Джек, бесплотный дух, который в финале уходит в вечность с сознанием исполненного долга; злой колдун Сакрапант; странствующий рыцарь Эвменид) демонстрируют способность Пиля смешивать черты разных жанров в феерическом представлении.

Как поэт Пиль снискал признание поэмой «Полигимния» (1590), посвященной Елизавете Тюдор и ее окружению. Поэма заканчивается сонетом «Прощание с оружием». Когда-то знаменитый, но затем забытый сонет обрел новую славу после того, как У. М. Теккерей процитировал его в своем романе «Ньюкомы».

В многочисленных сочинениях по «шекспировскому вопросу» не был обойден и Пиль, которому приписывались (полностью, частично, в соавторстве с Шекспиром, с другими авторами, с коллективом и т. д.) историческая хроника Шекспира в трех частях «Генрих VI» и первая трагедия Шекспира «Тит Андроник».

Соч.: Works / ed. C. T. Prouty : V. 1–3. New Haven, 1952–1970.

Лит.: История английской литературы : в 3 т. М., 1943. Т. 1, ч. 1; Черноземова Е. Н. Система жанров английской драматургии 80–90-х годов XVI века. М., 1995; Ее же. Рефлексия родовых и жанровых смещений в «Бабушкиной сказке» Джорджа Пиля // Английская литература: от «Беовульфа» до наших дней. СПб., 2002; Hunter G. H. Lyly and Peele. Harlow, 1968; Logan T. P., Smith D. S. (eds.). The Predecessors of Shakespeare: A Survey and Bibliography of Recent Studies in English Renaissance Drama. Lincoln (NE), 1973; Braunmuller A. R. George Peele. Boston, 1983.

[НРЭ]

ПИМОНОВ Владимир Иванович (род. 31.03.1955, Москва, СССР) — журналист, литературовед. Окончил Институт иностранных языков им. М. Торгеза. Выехал из СССР в 1987 г. в Данию. Там закончил лингвистическую

школу в Копенгагене. Затем учился в Англии, закончил аспирантуру Лондонского университета (Беркбек колледж) по специальности макроэкономика. Работал на радиостанциях «Немецкая волна» (Кельн), «Свободная Европа» (Мюнхен), «Голос Америки» (Вашингтон), на телеканале «Культура» (Копенгаген). Также работал продюсером и ведущим программ на Всемирной Службе Би-Би-Си в Лондоне, с 1991 г. — сотрудник датской газеты «Экстра Бладет» в Копенгагене (с 1998 г. — московский корреспондент). Вернувшись в Россию, вплотную занялся шекспироведением, в 2005 г. защитил кандидатскую диссертацию «Поэтика театральности в драматургии Шекспира» в Московском педагогическом государственном университете (научный руководитель — Н. П. Михальская). Как иностранному соискателю ему была присвоена ученая степень доктора философии (PhD в филологии). Пимонов читал лекции по журналистике в РГГУ, МПГУ, ГИТРе и других вузах. Член Союза журналистов Дании, Международной Федерации журналистов, Международного сообщества писательских союзов, Союза писателей России. Удостоен медали Академии российской словесности «Ревнителю просвещения» и юбилейной медали Московской организации Союза писателей.

В работах Пимонова о Шекспире интерес представляет разработка шекспировской поэтики театральности. Сделана удачная попытка найти в тексте «Гамлета» упоминаемые Гамлетом «двенадцать строк», которые он предполагал дописать к «Убийству Гонзаго».

Соч.: Пимонов В., Славутин Е. Загадка Гамлета. М. : МИП — Moscow International Publishers, 2001. 256 с.; Pimonov V. Shakespearian Design of the Closet Scene // Pimonov V. Shakespeare's Theatricality: Literary and Research Papers. Copenhagen: CORSEG, 2004. P. 5–9; Pimonov V. Hamlet's Prose and Verse-within-verse // Pimonov V. Shakespeare's Theatricality: Literary and Research Papers. Copenhagen: CORSEG, 2004. P. 10–15; Pimonov V. Модель театральности у Шекспира // Pimonov V. Shakespeare's Theatricality: Literary and Research Papers. Copenhagen: CORSEG, 2004. P. 16–27; Пимонов В. Шекспир. Поэтика театральности / науч. ред. Вл. А. Луков. М. : ГИТР, 2006. 264 с.

[МШ]

ПИНДАР (Πίνδαρος) (ок. 521 до н. э., Фивы, Беотия, Греция — 441 до н. э., Аргос, Пелопоннес, Греция) — величайший представитель античной хоровой лирики. Он написал около 4000 произведений, из которых наибольшее значение имеют сохранившиеся 45 эпикиниев (торжественных од о победе). Эпикиний посвящался прославлению победителя игр — отсюда разделение од Пиндара на Олимпийские, Пифийские, Немейские, Истмийские. Пиндар, в духе требований к ораторской речи, начинает оду с прославления победителя (одна триада), затем излагает какой-либо подходящий к случаю миф (две или три триады) и заканчивает

возвращением к герою эпикиния (одна триада). В триаду входят строфа сложного строения (зависящего от мелодии песни), сходно построенная антистрофа и отличающийся от них по ритму, количеству слогов в строке эпод, как бы подводящий итог триаде. Пиндар широко использует в одах не традиционные, а авторские художественные средства — необычные словосочетания, смелые метафоры, яркие эпитеты, что в известном смысле определило дальнейшие пути развития античной и европейской поэзии.

Еще в древности александрийские ученые выделили девять выдающихся поэтов: Пиндара, Симонида, Вакхилида, Алкея, Сапфо, Алкмана, Стесихора, Ивика и Анакреонта. Римский ритор Квинтилиан подтвердил этот выбор, подобно александрийцам, назвав Пиндара «первым из девяти лириков».

[ИЛ]

ПИНКОВСКИЙ Виталий Иванович (род. 07.02.1960, г. Магадан, СССР) — русский литературовед, специалист по французской литературе. Окончил в 1982 г. Магаданский государственный педагогический институт (ныне — Северо-Восточный государственный университет), аспирантуру Московского педагогического государственного университета (1995). Кандидат филологических наук (1996), доцент (1999). Доктор филологических наук (2009). Заведующий кафедрой литературы СВГУ (2008). Награжден знаком «Отличник народного просвещения» (1992). Член редколлегий «Вестника СВГУ», «Северо-Восточного научного журнала». Печатается с 1992 г.

В своей докторской диссертации Пинковский исследовал жанровую систему французской сюрреалистической поэзии. Он показал, как сюрреализм, имевший изначально нелитературные цели, но развивавшийся в литературном пространстве, подчиняется в итоге закономерностям эстетического явления, одна из которых — создание системы оригинальных форм, а также использование форм исторических. Использование методики исторической поэтики позволило исследователю не только рассмотреть творчество поэтов-сюрреалистов, но и сопоставить произведения разных эпох — от средневековья до XX в. Поэтика французской сюрреалистической поэзии проанализирована им в соотнесенности с эстетикой сюрреализма, его концепцией мира и человека.

В работах Пинковского убедительно доказано, что поэзия французского сюрреализма не является хаотичным образованием. Она выработала систему жанров, обусловленную установкой на пересмотр картины мира и ценностей традиционной культуры, на создание некоей новой, внеерелигиозной духовности. Раскрыт основной закон функционирова-

ния этой жанровой системы: крупные жанры соотносятся с малыми, как целое и его части. В новаторстве сюрреалистов выявлена определенная опора на национальную поэтическую традицию, складывавшуюся на протяжении нескольких веков ее развития. Пинковским введен в научный оборот отечественного литературоведения большой объем художественных и критических текстов сюрреализма, еще не становившихся объектом изучения, введены термины, позволяющие обозначать сюрреалистические жанры («репрезентативный» жанр, «каталог», «литания», «сюрреалистический портрет» и др.). В. И. Пинковским проанализировано творчество Ш. Бодлера, А. Бретона, Ф. Супо, Т. Тзара, Р. Десноса и других французских поэтов.

Соч.: Поэзия французского сюрреализма: проблема жанра. Магадан : Кордис, 2007. 343 с.; *Роème en prose*: поэтика жанра. Магадан : Кордис, 2004. 98 с.; Репрезентативный жанр поэзии сюрреализма // Филологические науки. 2007. №1. С. 33–39; Сюрреализм и фрейдизм: параллели и расхождения // Знание. Понимание. Умение. 2008. №1. С. 167–171.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [СФЛ]

ПЛАНШОН (Planchon) **Роже** (12.09.1931, Сен-Шамон, Франция — 12.05.2009, Париж, Франция) — французский деятель театра, актер, режиссер, драматург. Родился в бедной многодетной семье ресторанной прислуги недалеко от Лиона, отец и мать подрабатывали и содержанием в семье детей-сирот. С Лионом связаны его детство, учеба. В 13 лет за помощь партизанам во время 2-ой мировой войны был награжден Военным крестом. Довольно рано Планшон увлекся театром, читал стихи Ш. Бодлера, А. Рембо, Р. Шара в лионских кафе, где обратил на себя внимание местных интеллектуалов. Глубокое впечатление на Планшона произвели спектакли Ж. Вилара, увиденные им в Авиньоне (на созданном Виларом в 1947 г. Авиньонском театральном фестивале) и Париже. С соучениками лионских курсов С. Гийо по обучению драматическому искусству он поставил арлекинаду Н. Евреинова «Веселая смерть» (1949) и еще ряд спектаклей, среди них «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира (1950), с этой постановки начинается история блестящих достижений Планшона в театральной режиссуре. В том же году Планшон поставил необычный спектакль «Фауст Гамлет» по материалам пьес современников Шекспира К. Марло и Т. Кида (в дальнейшем не раз ставил Марло: «Эдуард II» в 1954, 1960, 1961 г.; «Парижская резня» в 1972 г.).

Собранный Планшоном коллектив преобразовался в театр, получивший определенное признание, побеждавший на театральных конкурсах. Это дало толчок к созданию Планшоном в 1952 г. Театра комедии Лиона (с 1957 г. — Театр де ла Сите в Вийербане, рабочем городе-спутнике Ли-

она). Планшон использовал основные театральные идеи, реализованные Виларом в Национальном народном театре (Le Théâtre national populaire, TNP), который в 1951 г. преобразовал этот театр, созданный Ф. Жемье в 1920 г., сохранив идею основателя о театре высокой театральной культуре, доступной простому народу. Это было отмечено, и в 1972 г. (вскоре после закрытия TNP и смерти Вилара, который уже несколько лет театром не руководил) французское правительство передало статус TNP вместе с театральной субсидией лионскому театру Планшон. Из драматических театров во Франции такой привилегией пользовался только парижский театр Комеди Франсез. Государственная субсидия позволяла иметь в театре постоянную труппу, быть репертуарным. Вместе с Планшоном новым TNP руководили П. Шеро (известный и как кинорежиссер) и Р. Жильбер.

Планшон новаторски ставил французскую классику. В 1962 г. он поставил «Тартюфа» Мольера и сыграл главную роль. В 1967 г. Планшон показал «Тартюфа» на Авиньонском фестивале. В 1973 г. он вернулся к «Тартюфу», поставив его на сценах TNP и парижского театра Порт-Сен-Мартен. Тартюф в его исполнении был гнусным лицемером, лжецом, преступником, это было исполнено по-актерски крупно, без нюансов. Но финал комедии, необычно выстроенный Планшоном-режиссером, оказывался настолько жестоким по отношению к Тартюфу, что персонаж начинал вызывать жалость, сочувствие, а великая комедия обретала черты трагикомедии с мнимо-счастливым финалом. Планшон как актер и режиссер обращался также к комедиям Мольера «Жорж Данден» (1958 и 1987 г.), «Скупой» (1986, 1999 и 2001 г.), трагедиям Корнеля (спектакль по мотивам судьбы трагедии «Сид», 1969), Расина («Береника», 1966; «Гофолия», 1980).

Не меньшее значение имели постановки Планшоном пьес Шекспира. В Театре комедии Лиона с 1952 г. шли «Двенадцатая ночь» (под названием «Ночь королей») и «Виндзорские проказницы». Решающий успех пришел в 1959 г., когда Планшон показал в парижском театре Амбигю «Генриха IV» (ч. 1–2, перв. пост. в 1957 г.) и спектакль о Фальстафе («Фальстафф»). Затем в парижском театре Одеон Планшон поставил «Троила и Крессида» (1964), а на Авиньонском фестивале показал «Ричарда III» (1966). Интерес привлекли его постановки «Бесплодных усилий любви» и «Перикла» (TNP, 1977). Вершиной в этом ряду интерпретаций Шекспира может считаться постановка в 1977 г. в TNP трагедии «Антоний и Клеопатра», в которой Планшон сыграл роль Антония. Действие трагедии было перенесено в эпоху мировых войн XX в. (здесь Планшон использовал один из своих основных театральных приемов — «осовременивание» материала пьесы), но чем ближе к финалу, тем меньшее

значение играло конкретное историческое время и тем большее значение приобретала вечная любовь.

Планшон поставил многих современных авторов, среди которых и создатель эпического театра Б. Брехт, с которым Планшон познакомился и сблизился в 1954 г. («Добрый человек из Сезуана», 1954, 1958; «Страх и отчаяние в Третьей империи», 1956; «Швейк во второй мировой войне», 1961, 1966), и представители «театра абсурда» Э. Ионеско, А. Адамов, Г. Пинтер. Среди наиболее удачных постановок современных авторов — «Воображаемая жизнь метельщика улиц Огюста Жэ» А. Гатти (1962). Ставил Планшон и русскую классику («Мертвые души» по Н. В. Гоголю, 1960; пьесы А. Планшон Чехова «Леший», 2005, «Юбилей», 2006).

Планшон и сам выступал как драматург, ставя собственные пьесы и обычно играя в них центральные роли («Должники», 1962; «Белая лапка» (1964), «Синие, белые, красные» (1966), «Бесчестие», 1969; «Сдаюсь!», 1972; «Жиль де Ре», 1976; «Алиса», 1982; «Старая зима», 1991; «Плот Медузы», 1995; «Черная свинья», 2000; «Эдип 2007 в Колоне», 2007; и др.). Планшон выступил и как кинорежиссер, сняв 3 фильма: «Данден» (по Мольеру, 1987), по своим сценариям — «Людовик, король-дитя» (1993), «Лотрек» (1998). Снимался он и как актер, в том числе сыграв Фукье-Тенвиля в фильме А. Вайды «Дантон» (1983).

Планшон считается одним из видных идеологов демократизации театра («театр для всех») и децентрализации театральной жизни, которая, по его мнению, должна не сосредотачиваться в столицах, а проникать в самые отдаленные провинции.

Планшон использовал опыт режиссуры Е. Вахтангова и В. Мейерхольда в ряде своих постановок (например, в комически-пародийных сценах «Трех мушкетеров» по А. Дюма, 1957), он показывал свои спектакли в Москве, в 1963 г. большой успех выпал на долю его постановки мольеровского «Жоржа Дандена», в 1978 г. москвичей потрясли его «Тартюф» и «Антоний и Клеопатра», тепло был принят «Перикл».

Соч.: Apprentissages: mémoires. P., 2004; Théâtre complet. P., 2010.

Лит.: Якимович Т. К. Драматургия и театр современной Франции. Киев, 1968; Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 2009; Смирнова Л. Н., Гальперина Г. А., Дятлева Г. В. Популярная история театра. М., 2008; Copfermann E. Théâtres de Roger Planchon. P., 1977; Bataillon M. Un défi en province. Planchon: chronique d'une aventure théâtrale : V.1–3. P., 2001–2005.

[НРЭ]

«ПЛЕЯДА» («Pléiade», т. е. «Семизвездие», самоназвание с 1553 г.) — поэтическая школа, которая была создана французскими поэтами середины XVI в. по образцу кружка александрийских поэтов III в. во главе с Тео-

критом. Созданная также семью поэтами она стала высшим достижением Высокого Возрождения в литературе Франции, оказывала влияние и в дальнейшем. В группу, возглавленную П. де Ронсаром и получившую своего теоретика в лице Ж. Дю Белле, а драматурга — в лице Э. Жоделя, также входили: Ж. А. де Баиф (1532–1589), Ж. де Лаперюз (1529–1554), Ж. Пелетье дю Манс (1517–1582), П. де Тиар (1521–1605). Последующие замены: в 1554 г. вместо умершего Лаперюза в группу вошел Р. Белло (1528–1577); в 1582 г. вместо умершего Пелетье дю Манса в группу вошел Ж. Дора (или, напротив, Ж. Дора, 1508–1588, старейший из членов группы, был ее вдохновителем, а остальные участники — его ученики и последователи). В группу входил также Г. Дезотель (1529–1581), вероятно, заменивший Э. Жоделя. «Плеяду» можно отнести к предклассицизму. На базе творческих достижений «Плеяды» Ф. Малерб разрабатывал основы классицизма, при этом критикуя «Плеяду» по ряду позиций.

Соч.: Ronsard. Œuvres complètes. Éd. établie, présentée et annotée par J. Céard, D. Ménager et M. Simonin : Т. 1–2. Р., 1993–1994; Du Bellay. Œuvres poétiques : Т. 1–7. Р., 1908–1931; Jodelle. Œuvres complètes / éditées par E. Balmas. Р. : Gallimard, 1968; в рус. пер. — Поэзия Плеяды / сост. И. Ю. Подгаецкая. М., 1984.

Лит.: Виппер Ю. Б. Поэзия Плеяды. М., 1976; Михайлов А. Д. Поэзия Плеяды // История всемирной литературы : в 9 т. Т. 3. М., 1985; Chamard Y. Histoire de la Pléiade : Т. 1–4. Р., 1939–1940; Castor G. La Poétique de la Pléiade: étude sur la pensée et la terminologie du XVI^e siècle. Р., 1998; Ronsard (Понсар): Берри А. Понсар. СПб., 1999; Michel Simonin, Pierre de Ronsard, Paris, Fayard, 1990; Rouget F. Pierre de Ronsard. Р.; Rome, 2005 (Bibliographie des Écrivains français, n 27). Du Bellay (Дю Белле): Gadoffre G. Du Bellay et le sacré. Р., 1978. Jodelle (Жодель): Balmas E. Un Poeta del rinascimento francese : Etienne Jodelle. Florence, 1962.

[ИФЛ]

ПЛОЩАДНОЙ ТЕАТР — вид театральных представлений, которые происходят под открытым небом на городских площадях и улицах. Хотя древнейшие формы театра тоже связаны с представлениями на открытом воздухе (античные амфитеатры не имели крыш), их обычно к площадным театрам не относят. Традиционно происхождение площадного театра связывают с народной и средневековой городской культурой. Народные действия (встреча весны, пляски и песни скоморохов, жонглеров т. д.) составляли живую среду, в которой после полутысячелетнего отсутствия театра в европейской культуре он довольно быстро снова утвердился. Зародившийся в рамках церковной литургии, вытесненный из церкви на церковную паперть (полулитургическая драма, XII в.), он здесь и встретился с городской площадью с ее насыщенной жизнью. Культуролог Г. Д. Гачев предложил такой образ: церковная паперть — это сцена; соборная площадь, где толпа зрителей стоит на земле, — это партер (par terre —

фр.: на земле); богатые горожане, чьи дома выходят на площадь, смотрят представление со второго этажа своих домов (на первом этаже были склады), второй этаж — наилучший (*belle étage* — фр.: прекрасный этаж); кто-то может забраться и на самый верх зданий, там плохо слышно, но зато все видно, это средневековая галерка; если площадь с церковным входом, домами на ней, зрителями накрыть крышей — возникнет привычный нам театр.

Со временем церковь вытеснила драму с соборной (главной) городской площади, и драма нашла прибежище на торговой площади, к концу средневековья ставшей новым городским центром. Это уже в полной мере площадной театр со своими жанрами (мистерия, миракль, моралите, с XV в. — фарс, выделившийся к тому времени из мистерий), способами организации представлений, в которых участвовали основные ремесленные цехи, всем руководили магистраты. К площадному театру могут быть отнесены различные бродячие труппы актеров. В «Гамлете» У. Шекспира показано такое представление (знаменитая «Мышеловка»). Хотя в «Глобусе» и других публичных театрах Лондона крыши не было, все же эти специализированные театральные учреждения, где игрались пьесы Шекспира, Марло, Бена Джонсона и других драматургов-«елизаветинцев», не относятся к площадному театру, хотя черты этого вида представлений, его жанров сохранились (даже в виде пародий, как, например, в «Сне в летнюю ночь» Шекспира, где показаны репетиции и даже представление «Пирама и Физбы», устраиваемое простонародьем в духе площадного театра).

Площадной театр развивался гуманистами эпохи Возрождения. В Германии снискали известность фастнахтшпили Г. Сакса (нем. *Fastnachtspiel* — масленичная игра). В Италии соединение народных театральных традиций и демократических устремлений гуманистов (А. Беолько и др.) породило такое значительное и просуществовавшее несколько веков (в элементарном — до наших дней) явление, как комедия дель арте, закрепившее в площадном театре формы импровизации.

В дальнейшем театр стал достоянием аристократии и богатых людей, отошел от демократических традиций площадного театра. Но площадной театр, находившийся в тени, в революционные годы, в периоды битв народов снова собирал толпы на площадях. Так было во время Великой Французской революции. Так было и в первые десятилетия XX в.

Самое значительное достижение — площадной театр революционной России. Грандиозны были представления в Петрограде на Дворцовой площади (тогда называвшейся площадью Урицкого), не имевшие аналогов в истории. Н. Евреинов, Ю. Анненков и другие режиссеры нового типа (режиссеры массовых театрализованных представлений) поставили гран-

диозные спектакли «Действо о III Интернационале», «Мистерия освобожденного труда», «К мировой коммуне» и др. «Взятие Зимнего дворца», реставрированное для пришедших на площадь 100 тыс. зрителей в третью годовщину революции 7 ноября 1920 г., поражало своей масштабностью и слаженной работой 6 тыс. человек, участвовавших в представлении.

К совершенно новым формам площадного театра можно отнести исполнение в Баку 7 ноября 1922 г. «Симфонии гудков» А. М. Аврамова, который не создавал новой музыки (в его программах подобных представлений для Нижнего Новгорода, Баку, Москвы заявлены «Интернационал», «Варшавянка», «Марсельеза» и др.), но попробовал решить (и частично это осуществил) задачу нового позиционирования музыки, взяв в качестве лозунга строку «Музыка, рассчитанная на города, департаменты, государства» из поэмы А. Гастева «Манифестация»: он режиссировал гудки заводов, паровозов, депо, сирены кораблей, выстрелы пушек и т. д., что в итоге соединялось с массовым пением и военным парадом.

Появились и другие формы массовых зрелищ. Так, 20 июля 1924 г. на Дворцовой площади в Ленинграде прошло грандиозное представление «Живые шахматы». Белые шахматы изображали бойцы Красной Армии, черные — моряки Военно-Морского Флота. Никакого предварительного плана не было, так как «живыми шахматами» прямо на глазах зрителей играли известные шахматисты И. Рабинович и П. Романовский.

Площадной театр оказал большое влияние на режиссуру В. Э. Мейерхольда, сказался в режиссуре Е. Б. Вахтангова и других значительных мастеров эпохи.

Площадной театр оказал большое влияние на современную театральную культуру многих стран. Во Франции Р. Роллан осмысливал его в работе «Народный театр», черты площадного театра присущи таким режиссерам, как Ж. Вилар, Р. Планшон, А. Мнушкина. В стране действуют 9 Национальных центров искусства улицы (Centres nationaux des arts de la rue — CNAR). В Германии концепция «политического театра» Э. Пискатора и его театральные эксперименты перекликаются с площадным театром. Та же тенденция обнаруживается в эстетике и театральной практике Б. Брехта.

В конце XX — начале XXI в. площадной театр вернул к себе всеобщее внимание. Он представлен в рамках периодически проходящих Всемирных театральных олимпиад. Так, в ходе проведения в Москве III Всемирной театральной олимпиады (2001) В. Полунин осуществил программу «Площадные театры мира», где выступили около 40 площадных театров из 15 стран, их представления посмотрели более 1 млн зрителей. В 2010 г. в С.-Петербурге прошел Первый всемирный фестиваль школ кукольников, в ходе которого прошли представления лучших кукольных площадных

театров. Движение площадных театров затронуло не только столицы, но и провинцию. Так, в Кузнецке (Пензенская обл.) с 1994 по 2005 г. прошло 6 фестивалей площадных театров России, стран СНГ и Балтии «Бумбо-рамбия». В Тюмени в июле 2013 г. фестиваль площадных театров объединил театры 16 городов России.

Площадной театр нередко обозначается термином «уличный театр», который можно считать синонимичным. Близки к площадному театру такие явления современной городской культуры, как хеппенинг, перформанс, флеш-моб. Еще ближе — театральные формы художественной самодетельности (они обычно не функционируют вне зданий, но весьма сходны по эстетике и практическим достижениям). В 1960–1970-е годы площадной театр нередко рассматривался как разновидность контркультуры и нередко выполнял такую функцию (особенно в США). Площадному театру активно противостоят не театры академического профиля, а коммерческие предприятия («бродвейские театры» и др.). Значимость площадного театра как вида театральной культуры, его эстетики будет возрастать.

Лит.: История западноевропейского театра : Т. 1–8. М., 1956–1988; Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Д. Р. Брауна. М., 1999; Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / 2-е изд. М., 2008; Kohtes M. M. Guerilla Theater: Theorie und Praxis des politischen Straßentheaters in den USA 1965–1970. Tübingen, 1990; Doyle M. W. Imagine Nation: The American Counterculture of the '60s and '70s. L., 2001; Gaber F. Comment ça commença: les arts de la rue dans le contexte des années 70. P., 2009.

[НРЭ]

ПЛУТАРХ (Πλούταρχος) (ок. 45 Херонея, Беотия, Греция — ок. 127, Дельфы, Форида, Греция) — древнегреческий философ, моралист, биограф. Родился в Беотии, в небольшом городе Херонее (знаменитом битвой с македонцами в 338 до н. э., когда Греция утратила независимость). Учился философии в Афинах. Считал себя платоником, хотя скорее сложился как эклектик, совмещающий идеи многих философских школ. По свидетельствам одного из сыновей, Ламприя, Плутарх написал 210 произведений, из которых сохранилась примерно половина.

Сочинения Плутарха принято разделять на этико-философские и биографические. Этико-философские произведения («Моралия», 78 текстов, среди которых есть и написанные не Плутархом, ныне подписываемые как «Псевдо-Плутарх, например «О музыке») обнаруживают разнородность интересов Плутарха. Кроме сочинений на общеполитические темы («О состоянии духа», «Платоновские вопросы», «О сотворении души в «Тимее»), Плутарх затрагивал вопросы религиозные («Об Исиде и Осирисе», «О лике на лунном диске», «О медленности кары со стороны бо-

гов» и др.), этические («Пир семи мудрецов», «Беседы на пиру»), педагогические («О воспитании детей», «О болтливости», «Об излишней робости», «Как пользоваться лекциями» и др.). В этих сочинениях Плутарх предстает талантливым популяризатором усвоенных идей, обогащая их печатью собственной личности и опыта. Плутарх не был уединенным мыслителем, он участвовал в общественной и религиозной жизни. Так, Плутарх был весьма озабочен возрождением и укреплением культа Аполлона в Дельфах. На пятидесятом году жизни стал жрецом дельфийского храма Аполлона. Был известен также своей домашней Академией, в которой наряду с собственными детьми обучал способных и любознательных молодых людей. Плутарх неоднократно отправлялся в Рим с поручениями от города и провинции. Пользовался большим авторитетом в Риме. Получил римское гражданство и был причислен к роду Местриев. Среди ближайших его друзей числился Лукий Местрий Флор, один из ближайших соратников императора Веспасиана. Пользовался также расположением двух других римских императоров, Траяна и Адриана. Так, к примеру, император Траян приказал наместнику провинция Ахайя обязательно согласовывать свои планы и действия с Плутархом. Впоследствии распоряжение это было подтверждено Адрианом. Несмотря на приобретенную в метрополии известность, большую часть жизни прожил в своем родном городе, оставаясь его горячим патриотом. В описании биографии Демокрита встречается следующее признание автора: «Что до меня, то я живу в небольшом городке, и чтобы не сделать его еще меньше, собираюсь в нем жить и дальше».

Писательская слава Плутарха основана, прежде всего, на его «Сравнительных жизнеописаниях» (другой перевод — «Параллельные жизнеописания», датируются с 96 по 120 г.), которые включают биографии знаменитых людей Греции и Рима, сопоставленные «попарно»: Тезей и Ромул, Ликург Спартанский и Нума Помпилий, Алкивиад и Кориолан, Александр Великий и Юлий Цезарь, Демосфен и Цицерон и др. Излагая биографии своих героев, Плутарх стремится выделить их общие черты и в то же время указать на имеющиеся, по его мнению, различия. Из «Сравнительных жизнеописаний» дошли 22 пары биографий (утрачена 23-я пара: Эпаминонд — Сципион Африканский), к ним примыкают 4 единичных жизнеописания: Арата Сикионского, Артаксеркса II, Гальбы, Отона, они датируются 79 по 96 г.; отсутствие пары — это свидетельство более раннего этапа работы, не предполагавшего сравнение биографий греков и римлян, Плутарх начал писать биографии в молодости, из недошедших называют биографии Гесиода, Пиндара, Леонида.

В биографиях прослеживается определенная структура презентации великой личности: поступательно описываются рождение, юность, ха-

ракет, деятельность, а затем смерть героя. Используя доступные ему исторические сведения, Плутарх стремился, прежде всего, создать психологический портрет человека, используя сведения из его частной жизни, особенности речи, привычки и др.

Во введении к биографии Александра Македонского Плутарх так определяет свои намерения: «Мы пишем не историю, а жизнеописание, и не всегда в самых славных деяниях бывает видна добродетель или порочность, но часто какой-нибудь ничтожный поступок, слово или шутка лучше обнаруживают характер человека, чем битвы, в которых гибнут десятки тысяч, руководство огромными армиями и осады городов» (пер. М. Ботвинника и И. Перельмута). Повествование о герое у Плутарха нередко сопровождается нравственными рассуждениями автора. Плутарх был уверен в большом воспитывающем значении своего биографического материала, независимо от того, говорил ли он о достоинствах или недостатках и пороках великой личности, ибо отрицательный пример также имеет свою воспитывающую ценность. Значительную живость повествованию Плутарха о великих людях придают остроумные сентенции, анекдоты, включенные цитаты из поэтов и др. Живость описания обогащена гуманистическим чувством рассказчика, который сдержаннее описывает неблагоприятные черты или поступки героев и охотнее сообщает об их добродетелях. Биографии Плутарха являются одним из наиболее востребованных источников сведений о великих людях античности. Характерно, что (в отсутствии биографий Гесиода и Пиндара) великие люди для Плутарха — это основатели городов, правители, полководцы, законодатели, но не философы (при его преклонении перед Платоном), не поэты (при восхищении Гомером), т. е. люди дела, а не слова (он подчеркивал: «Хороший человек — тот, кто делает большие и благородные дела, даже если он при этом рискует всем»). Ораторы Демосфен и Цицерон представлены не как мастера слова, а как политики. Великие люди Плутарха — это «хорошие люди», он ввел пару «Деметрий — Антоний», представленных в дурном свете, но собственному признанию, в нравоучительных целях. Плутарх представил историю не через события, а через персоналии, утверждая тем самым античную идею «человек есть мера всех вещей». Хотя его герои мифологизированы в духе античного мировосприятия, но наиболее ценно то, что они не боги, не полубоги, а реальные люди, которые именно поэтому составляют образцы для подражания.

Самого Плутарха описывают человеком добрым и мягким, примерным семьянином. Сохранилось «Слово утешения к жене». Это послание Плутарха, написанное жене Тимоксене по случаю смерти их дочери. Оно исполнено любви к жене и искренней скорби в связи с их общей утратой.

Наследие Плутарха, по-видимому, никогда не выпадало из культурного тезауруса европейских народов, на него ссылались авторы поздней античности, затем византийские писатели (Феофилакт Симокатта, историк VII в.; Фотий, богослов IX в.; Иоанн Мавропод, митрополит и религиозный автор XI в.; Иоанн Цец, филолог XII в., Феодор Метохит, писатель рубежа XIII–XIV вв., автор очерка о Плутархе, который «достиг удивительного знания в истории», в его «Гномических заметках и памятках»). Большую роль в сохранении и популяризации произведения Плутарха сыграл византийский монах Максим Плануд (1260–1310). Именно он разделил все произведения Плутарха на «Сравнительные жизнеописания» и «Моралии», включив в последние все, что не было биографиями и что к его времени приписывалось Плутарху, изготовив два списка — в 1296 г. и более полный, расширенный на 9 произведений, после 1302 г.). В XV в. Плутарх стал одним из первых авторов, изданных типографским способом, к 1470 г. относится издание его трудов в латинском переводе, осуществленное в Риме приехавшим из Германии учеником Гутенберга Ульрихом Ханом (тогда же издавшим Цицерона и Ювенала). В 1509 г. Альд Мануций, изобретатель курсива, выпустил первое печатное издание «Моралий» на основе перечня Плануды, в 1572 г. Генрих Стефан выпустил новое издание «Моралий».

Не меньшее значение, чем издания на греческом и латинском языках, в эпоху Возрождения и тем более в последующие века сыграли переводы Плутарха на новые европейские языки. Первостепенное значение среди них имели перевод на французский язык «Сравнительных жизнеописаний», осуществленного Жаком Амио (Amyot, 1513–1593) в середине XVI в., с этого перевода Томас Норт (North, 1535–1604) сделал английский перевод 1579 г. (с добавлениями в изданиях 1595 и 1603 г.). Этот перевод, как считается, лег в основу трагедий У. Шекспира «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан». Плутарх близок Шекспиру своей концепцией великих личностей как мерила возможностей человека в героическом состоянии мира. На Плутарха ссылаются гуманисты Нидерландов (Эразм Роттердамский), Франции (Рабле, Монтень), Англии (Бэкон, Бен Джонсон), вслед за ними писатели XVII в. Мольер, Милтон, Драйден. В XVIII в. начинается серьезное научное изучение наследия Плутарха. Немец Д. Виттенбах приступает к комментированному изданию «Моралий» в 8 т. (1796–1834). В середине XIX в. Г. Бензелер на основе лингвистического анализа признал 14 текстов в «Моралиях» не принадлежащими Плутарху и еще 6 — сомнительными (позже его выводы подверглись критике, ныне лишь немногие произведения исключены из традиционного списка творений Плутарха). Но эти штудии немецких ученых не коснулись необычайного влияния Плутарха на людей

XVIII в. Плутарх изучался в учебных заведениях, был одной из основ домашнего воспитания. В Европе, прежде всего во Франции, концепция культа великих личностей в духе Плутарха становится необычайно актуальной. Руссо в «Исповеди» рассказывает о глубоком потрясении, испытанном им в юности при чтении Плутарха. Его пример показывает, что «Сравнительные жизнеописания» воспринимались европейцами как цельное по концепции и единое по принципам ее воплощения произведение, как учебник героизма, гражданственности, морали, неременный спутник становящейся личности. Жизни великих людей, описанных Плутархом, стали образцами для подражания в среде деятелей Великой Французской революции (Марат, Дантон, Робеспьер), а затем и для Наполеона. Появились подражания — «Французский Плутарх», «Немецкий Плутарх», «Плутарх для дам» и др. Позже на Плутарха опирался в своих исканиях американский философ Р. У. Эмерсон.

Однако «Исповедь» Руссо свидетельствует не только о таком влиянии: все больше сказывается воздействие жанра плутарховской биографии на становление биографического жанра и принципа биографизма в новой литературе. Стендаль и Сент-Бев многим обязаны Плутарху. На рубеже XIX–XX вв., когда жанр биографии принципиально обновился, это обновление пришло через возвращение к традиции Плутарха. Р. Роллан в «Героических жизнях», знаменовавших начало глубокой реформы жанра, расширил сферу плутарховского идеала: для него образец доблести не полководец, не законодатель, не правитель народов, а их духовный пастырь, каковым он считает художника-творца, при этом род духовной деятельности не важен, герой может быть личностью страстной или меланхоличной, с сильной или слабой волей, с цельным или противоречивым характером, но, вознесенный своим гением над людьми, он своей жизнью зовет за собой все человечество приблизиться к идеалу, который в универсальном, синтетическом строе сознания Роллана объединяет воедино справедливость и красоту, подобно греческой калокагатии (единства красоты и добра), утверждаемой Плутархом.

На Руси знакомство с Плутархом произошло через посредство Византии очень рано. Так, на рубеже XII–XIII вв. в круг чтения грамотных русских людей вошел сборник афоризмов «Пчела», в котором были представлены не только библейские поучения, но и выдержки из античных авторов, в том числе из Плутарха. В XVIII в. появились обширные переводы сочинений Плутарха (например: Плутарха Херонейского Нравственных и философских сочинений часть I, предложенная с греческого языка Иваном Алексеевым. СПб., 1789). Но обычно дворяне, получившие хорошее образование, читали П. в подлиннике, по-латыни, по-французски. Образы Плутарха были источником подражания в среде декабристов. Один из

них, И. Д. Якушкин, в своих «Записках» писал: «В то время мы страстно любили древних: Плутарх, Т. Ливий, Цицерон, Тацит были у каждого из нас почти настольными книгами». А. С. Пушкин в одном из писем цитирует Плутарха, и хотя в его текстах Плутарх не упомянут, влияние его концепции великих людей несомненно. М. Ю. Лермонтов в 1831 г. задумал трагедию «Марий» по Плутарху, избрав персонаж шекспировского типа (падение могущественного полководца с высот могущества в пропасть бесславия), в плане трагедии к истории, взятой у Плутарха, Лермонтов в финале замысливал сцену в духе «Гамлета»: тень Мария-отца велит Марию-сыну покончить с собой, чтобы прекратить их род. Пьеса не была написана, но и здесь можно говорить о влиянии Плутарха на русского поэта. В наибольшей степени это влияние отразилось в творчестве Л. Н. Толстого, в романе «Война и мир», но не в плане подражания, а в плане пересмотра основ философии истории, отправной точкой в которой можно считать «Сравнительные жизнеописания» Плутарха. Однако и после романа в русской культуре воздействие Плутарха сохранялось прежде всего как неоценимый источник для воспитания молодых поколений. В советское время М. Горький придал новую актуальность Плутарху, основав серию «Жизнь замечательных людей».

Плутарх, который утвердил в культурном тезаурусе «концепцию канона великих людей» (С. С. Аверинцев) и воспел жизнь, построенную на началах нравственного идеала, относится к числу величайших учителей человечества.

Соч.: Moralia : V. 1–7 / Recogn. C. Hubert, M. Pohlenz, K. Ziegler etc. Lipsiae, 1925–1967; Plutarchi Vitae parallelae : V. I–III / Recogn. Cl. Lindskog et K. Ziegler, iterum recens. K. Ziegler. Lipsiae, 1957–1973; в рус. пер. — Жизнеописания Плутарха / под ред. В. Герье; пер. С. Дистуниса и др. М., 1862; Сравнительные жизнеописания : в 3 т. / пер. С. Маркиша и др. М.–Л., 1961–1964; Моралии // Вестник древней истории. 1976. №3–4, 1977. №1–4, 1978. №1–4, 1979. №1–4; Сочинения. М., 1983; Избранные жизнеописания : в 2 т. М., 1987; Сравнительные жизнеописания : в 2 т. / пер. С. Маркиша и др. М., 1994; Застольные беседы / отв. ред. Я. М. Боровский, М. Л. Гаспаров. Л., 1990; Исида и Осирис. Киев, 1996; Сравнительные жизнеописания, трактаты и диалоги. М., 1997; Сравнительные жизнеописания / пер. В. А. Алексеева. М., 2008; Сочинения. СПб., 2008.

Лит.: Елпидинский Я. С. Религиозно-нравственное мировоззрение Плутарха Херонейского. СПб., 1893; Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография: К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. М., 1973 (переизд. в кн.: Аверинцев С. С. Образ античности: сб. СПб., 2004); Егоров И. А. Плутарх Херонейский как оригинальный мыслитель. Его учение о бытии // Проблемы бытия и познания в истории зарубежной философии. М., 1982; Лосев А. Ф. Античная литература. М., 1997; Гиленсон Б. Плутарх // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 2; Sirinelli J. Plutarque de Chéronée: Un philosophe dans le siècle. P., 2000; Papers of the Fifth Congress of the International Plutarch Society. Ed. L. van der Stockt. Leuven, 2000;

Boulogne J. Plutarque dans le miroir d'Épicure. Villeneuve d'Ascq, 2003; La biblioteca di Plutarco. Atti del IX Convegno plutarqueo (Pavia, 12–15 giugno 2002) / A cura di I. Gallo. Napoli, 2004.

М. И. Никола, Вл. А. Луков [НРЭ]

ПЛУТОВСКОЙ РОМАН, или пикареска (от «pícaro» — исп. плут; исп. novela picaresca; франц. roman picaresque; англ. picaresque novel; нем. Schelmenroman) — романский жанр, особый тип романа по содержанию (зключения героя из простонародья, неунывающего плута, его одиночество во враждебном мире) и композиции (имитация автобиографии, рассказ о движении пикаро во времени и пространстве его жизни, построенный как перипетия — переход от счастья к несчастью и наоборот, со вставными новеллами). Прообразом плутовского романа был античный роман («Сатирикон» Петрония, «Метаморфозы» Апулея), в средние века образ плута занял видное место в городской литературе (фаблио; фарсы, напр., «Господин Пателен»). Немалую роль в формировании «пра-сферы» плутовского романа (среды, благоприятной для рождения нового литературного феномена, жанра, его типичных героев и ситуаций, его «картины мира») сыграли классики мировой литературы — Плавт, Дж. Боккаччо, Дж. Чосер, Ф. Рабле, а в период существования плутовского романа — У. Шекспир (образ плута Автолика в «Зимней сказке»), М. Сервантес (эпизоды с Санчо Панса в «Дон Кихоте», плутовская новелла «Ринконете и Кортадильо»), Г. Гриммельсгаузен («Симплициссимус», сам созданный по образцу испанских плутовских романов). В литературе Востока (арабской, персидской, еврейской) еще до появления плутовского романа возник жанр плутовской новеллы — макама (араб. — сходка, собрание). Макамы объединялись в циклы («макамат») вокруг образа героя-плута, повествование велось от первого лица, но в стиле «садж» (ритмизированная проза с рифмами). «Макамат» — популярная литература на арабском языке и иврите на испанской территории, которой владели арабы в 911–1492 гг., например, «Тахкмони» («Ты умудряешь меня») Иехуды аль-Харизи (на иврите, 1165–1225), эта литература могла дать испанским писателям первоначальные модели плутовского романа (хотя и не в области стиля).

Именно в Испании в эпоху Возрождения произошло формирование плутовского романа. Непосредственно он был подготовлен первым выдающимся памятником испанского Возрождения — «Трагикомедией о Калисто и Мелибее», более известной под названием «Селестина» (вероятный автор — Фернандо де Рохас). Это большое и сложное произведение имеет драматическую форму, делится на акты (16 в изд. в 1499 г., еще 5 актов и пролог в изд. 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.

Вероятно, появление плутовского романа, помимо социальных, философских и других причин, имеет собственно литературное основание — пародирование образа рыцаря, рыцарского воспитания, образа жизни, идеала, предстающих в выходящем из моды средневековом рыцарском романе. Позже Сервантес создаст наиболее действенную модель критики рыцарских романов в «Дон Кихоте». В плутовском романе, с его героем — «анти-рыцарем», получившим «анти-воспитание», усвоившим «анти-этику», возникает иная, также очень продуктивная модель.

В XVI в. в Испании появился первый образец плутовского романа — анонимное произведение «Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения» (написан, очевидно, в 1525–1526 гг.; опубл. в 1554 г.; в 2010 г. нашла подтверждение версия, согласно которой автором был поэт и дипломат, посол Испании в Италию Диего Уртадо Мендоса-и-Пачеко — D. Hurtado de Mendoza y Pacheco, 1503–1575). Образ Ласаро, простого парня, попадающего из одной переделки в другую и привыкающего выкручиваться из самых сложных жизненных ситуаций, становящегося плутом поневоле, находится у истоков популярного литературного типа — «пикаро», форма этого произведения определила структуру плутовского романа, подражания ему («ласарильяды») появились незамедлительно: уже в 1555 г. вышла «Вторая часть Ласарильо с Тормеса» (анонимная, но более слабого автора). Влияние «Ласарильо с Тормеса», жанра плутовского романа становится международным, что подтверждается первым английским плутовским романом «Вестник Черной книги, или Жизнь и смерть Неда Броуна, одного из самых замечательных карманников в Англии» (1592) Р. Грина, плутовским романом «Злосчастный путешественник, или Жизнь Джека Уилтона» (1594) Т. Нэша.

В Испании плутовской роман быстро развивается на рубеже XVI–XVII вв. Лучший образец жанра — роман М. Алемана-и-де-Энеро (1547 — ок. 1614 г. [после 1613 г. нет сведений]) «Жизнеописание плута Гусмана де Альфараче» (1599–1604). В нем гуманистический протореализм (присущий, например, Сервантесу в «Дон Кихоте», 1-й том которого появился сразу после завершения романа Алемана, в 1605 г.) переходит в так называемый бытовой реализм (в XVII в. именно эта разновидность реалистической линии в литературе станет основной, вытеснив протореализм Возрождения). Между 1-ой и 2-й частями «Гусмана де Альфараче»

была опубликована подложная 2-я часть, написанная неким Хуаном Марти (1602), что свидетельствует и о популярности произведения Алемана, и о популярности жанра плутовского романа.

Вслед за Алеманом жанр плутовского романа разрабатывает видный писатель барокко Ф. Кеведо-и-Вильегас в романе «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос» (1603–1608, изд. в 1626 г.), где обыденная жизнь испанцев предстает сквозь призму гротеска, соединенного с пессимистической иронией. Вслед за «Гусманом де Альфараче» в Испании один за другим появились плутовские романы «Занимательное путешествие» (1603) А. Рохаса Вильяндрандо, «Плутовка Хустина» (1605) Ф. Лопеса де Убеды (псевдоним доминиканского монаха А. Переса де Леона), «Дочь Селестины» (1612) А. де Саласа Барбадилю, «Маркос де Обрегон» (1618) В. Эспинеля (считающийся одним из лучших плутовских романов), «Алонсо, слуга многих господ» (1624–1626) Х. де Алькала Яньеса, «Приключения цирюльника Трапаса» (1637) А. де Кастильо-и-Солорсано и др. Расцвет жанра в испанской литературе заканчивается к середине XVII в. значимым для последующей литературы плутовским романом Л. Велеса де Гевары «Хромой бес» (1641), поздним плутовским романом А. де Кастильо-и-Солорсано «Севильские плуты» (1642). Плутовский роман, завершающий блестящую эпоху этого жанра, — «Жизнь Эстебанильо Гонсалеса, жизнерадостного человека, написанная им самим» (1646). Это произведение одни считают автобиографией, другие — фантазией в духе плутовского романа, вопрос об авторстве этого произведения до сих пор не решен. Но отмечается, что в нем канонические признаки плутовского романа уже во многом нарушены.

Вся последующая история плутовского романа свидетельствует о преодолении и содержательных, и формальных жанровых признаков, в то же время — и о плодотворности модели плутовского романа, нашедшей продолжение в романах Просвещения, затем в реалистическом романе XIX и XX вв., в «массовой литературе», в прозе модернизма и постмодернизма.

Французская литература, в XVII в. отдавшая дань плутовскому роману в творчестве писателей «бытового реализма» (Сорель, Скаррон, Фуретьер; не следует исключать из рассмотрения этой традиции комедии Мольера), испытывала влияние испанской литературы, одновременно преодолевая его и создавая свою национальную традицию. В XVIII в. особое значение имеет проза А. Р. Лесажа, находившаяся у истоков просветительской литературы. В 1707 г. появляется его первый роман «Хромой бес». Начало романа напоминает плутовский роман Л. Велеса де Гевары «Хромой бес». Заимствованный у Гевары условный прием, заменяющий характерное для плутовского романа путешествие во времени жизни на мимолетное путешествие в пространстве, позволяет Лесажу создать отталкивающий образ

мира, где царят деньги. В лучшем романе Лесажа «Похождения Жиль Бласа из Сантьяны» (1715–1735) первые 2 части из 4 построены по модели испанских плутовских романов, дальнейшее развитие сюжета выводит его за рамки этого жанра, произведение становится одним из ранних образцов просветительского романа. Лесаж перевел на французский язык «Гусмана де Альфараче» и другие испанские плутовские романы, но эта переводческая работа выполнена им значительно позже, чем появились ч. 1–2 его романа (1715), например, его вольный перевод «Эстебанильо Гонсалеса» относится к 1735 г. «Жиль Блас» наглядно демонстрирует участие жанра плутовского романа в формировании просветительского «романа развращения», который развивался параллельно просветительскому же «роману воспитания». Если «роман воспитания» говорит о формировании лучших свойств человеческой натуры («Эмиль» Ж.-Ж. Руссо), то «роман развращения» подвергает уничтожающей критике цивилизацию, современное общество, губящее юные души («Совращенный поселянин, или Опасности города» Н. Ретифа де ла Бретонна). Отголоски образа пикаро обнаруживаются в Фигаро, герое драматической трилогии П.-О. Бомарше, в ряде других произведений. Но «Исповедь» Руссо, в которой философ повествует о своей нелегкой судьбе без использования повествовательных схем плутовского романа, оказывает столь возможное влияние на французскую литературу, что модели плутовского романа уходят на периферию литературного процесса, в низовую литературу.

В Англии появление романа Д. Дефо «Робинзон Крузо» (3 т., 1719–1720), в котором английский писатель создает новую жанровую форму романа, отказавшись от использования популярных схем плутовского и галантно-героического романов, знаменовало начало нового европейского романа. На фоне этого просветительского романа, в котором, также как в плутовском романе, герой по происхождению далек от верхов общества, рассказывает о себе начиная с рождения, борется с жизненными обстоятельствами, испытывает удары судьбы и ее неожиданные подарки и т. д., модель плутовского романа оказывается безнадежно устаревшей: появляется новый способ описывать мир и человека, где применимы лишь отдельные черты плутовского романа, а не вся конструкция этого жанра. Поэтому относимые по внешним признакам к плутовскому роману английские романы «Молль Флендерс» (1722) Д. Дефо, «История Тома Джонса, найденыша» (1749) Г. Филдинга, «Приключения Перигрина Пикля» (1751) Т. Смоллетта, как и в следующем веке романы Ч. Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1838–1839); «Барнеби Радж» (1840–1841), «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» (1844) было бы точнее характеризовать как романы реализма (просветительского, критического), в которых широко использованы элементы плутовского романа.

Аналогичную характеристику следует дать «Мертвым душам» (1842) Н. В. Гоголя, хотя нередко встречается его трактовка как плутовского романа. То же касается и творчества Ф. М. Достоевского (например, его «Подростка»). Но жанр не был чужд русской литературе, проявился со всей определенностью в романах М. Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины» (1770), В. Т. Нарезного «Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814), Ф. В. Булгарина «Иван Выжигин» (1829), А. Ф. Вельтмана «Приключения, почерпнутые из моря житейского» (1846–1863) и др. Критика А. С. Пушкиным и В. Г. Белинским романа Булгарина показывает не только негативное отношение лучших представителей русской литературы к автору, но и неприятие жанра как явления развлекательной культуры. В отечественной литературе XX в. в ряде произведений возрождаются традиции плутовского романа, ярче всего — в романах И. А. Ильфа и Е. П. Петрова «Двенадцать стульев» (1927–1928) и «Золотой теленок» (1931), в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1929–1940), а также в «Чудесных похождениях портного Фокина» (1924) Вс. В. Иванова, «Рваче» (1925) И. Г. Эренбурга, в повести А. Н. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924) и др.

Плутовской роман представлен в литературах Латинской Америки: один из первых латиноамериканских романов — «Перикильо Сарньенто» (1830–1831) мексиканского писателя Х. Х. Фернандеса де Лисарди относят к жанру плутовского романа. В литературе США с ним связывают самые разные произведения, от «Приключений Гекльберри Финна» (1884) М. Твена до «Тропика Рака» (1934) Г. Миллера. Черты плутовского романа, пикиро исследователи обнаруживают в литературе Европы XX в. — у Я. Гашека (в образе Швейка), Т. Манна (в образе Феликса Круля), а также у Ф. Кафки, Л.-Ф. Селина, С. Беккета, В. В. Набокова, В. Гомбровича, Г. Грасса и мн. др.

В 2008 г. индийский (индо-австралийский) писатель Аранда Адига, молодой автор (род. в 1974 г.) получил Букеровскую премию за свой первый роман «Белый тигр», написанный в жанре плутовского романа. Этот факт подтверждает новую актуальность модели и традиций плутовского романа в современной литературе.

Лит.: Томашевский Н. Плутовской роман // Плутовской роман. М., 1975; Бондарев А. П. Французский плутовской роман // Лесажа А. Р. Похождения Жиль Бласа из Сантьяго. М., 1990; Бернова Ю. Е. Трансформация жанра плутовского романа: опыт компаративного анализа: дис. ... канд. филологич. н. М., 1995; Пинский Л. Е. «Гусман де Альфараче» и поэтика плутовского романа // Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 2002; Миленко В. Д. Пикареска в русской прозе 20–30-х годов XX века: генезис, проблематика, поэтика : дис. ... канд. филологич. н. Симферополь, 2007; Пискунова С. Исповеди и проповеди испанских

плутов // Испанский плутовской роман: пер. с исп. М., 2008; Alexander A. Parker: Literature and the delinquent: The picaresque novel in Spain and Europe, 1599–1753. Edinburgh, 1967; La Picaresca: Orígenes, textos y estructuras. Actas del I-er Congreso Internacional sobre la Picaresca. Madrid, 1979; Picaresque européenne: actes, Colloque international du C.E.R.S. — 1976. Montpellier, 1976; Florence C. Gogol et la tradition picaresque espagnole. Tchitchikov et Guzman: Thèse de doctorat. P., 1992; Vaillancourt P.-L. Roman picaresque et littératures nationales. Québec, 1994; Haan T. Postérité du picaresque au XX^e siècle: sa réécriture par quelques écrivains de la crise du sens, F. Kafka, L.-F. Céline, S. Beckett, W. Gombrowicz, V. Nabokov. Assen, 1995; Serrier T., Tettamanzi R., Pinçonat C. Échos picaresques dans le roman du XX^e siècle: Louis-Ferdinand Céline, Voyage au bout de la nuit. Ralph Ellison, Invisible man. Günter Grass, Le tambour. Neuilly, 2003; Andres C. etc. Le Roman picaresque espagnol du siècle d'or: Aspects littéraires, historiques, linguistiques et interdisciplinaires. P., 2006; Garrido Ardila J. A. El género picaresco en la crítica literaria. Madrid, 2008; Meyer-Minnemann K., Schlickers S. (eds). La novela picaresca: Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII). Madrid, 2008; Garrido Ardila J. A. La novela picaresca en Europa. Madrid, 2009.

[НРЭ] [ИИЛ]

ПО (Пое) Эдгар Аллан (19.01.1809, Бостон, США — 07.10.1849, Балтимор, США) — американский писатель, поэт, литературный критик. Родился в Бостоне, был сыном странствующих актеров, рано потерял родителей и воспитывался отчимом, торговцем из Вирджинии Джоном Алланом. По окончании школы в г. Ричмонде поступил в Виргинский университет (1826), но вынужден был из-за долгов оставить учебу и пойти на военную службу по контракту. В 1829 г. начал обучение в военной академии Вест-Пойнт, из которой был исключен за нарушения дисциплины и в наказание лишился финансовой поддержки отчима. Отныне главным источником средств к существованию для него становится литературная и журналистская деятельность.

Эстетическое и художественное кредо По, которое складывалось под влиянием английского (С. Т. Колридж, Дж. Г. Байрон) и немецкого (Э. Т. А. Гофман) романтизма, наиболее полно выражено в статьях «Философия творчества» (1846), «Поэтический принцип» (1848) и др. Ему был близок романтический тип художественного сознания, романтическое двоемирие, противопоставлявшее мир обывденный (в его случае — американскую действительность, пронизанную утилитарными ценностями и устремлениями, убожеством духа) царству мечты, воображения, красоты. Благодаря воображению поэт представляет мир в остранинном виде, обнаруживает в обывденном новое, неожиданное, нередко неподвластное разуму.

Поэзию По называл «созданием прекрасного посредством ритма», а истинное искусство — «красотой, порождаемой единством, тотальностью,

истиной». Его эстетическая программа соединяет эмотивистское и рационалистическое начала, озарение творца и аналитизм, подчинение «методу»: не случайно главное внимание По уделяет согласованности частей произведения, которые должны быть органичными и обеспечивать его единство и эмоциональное воздействие на читателя, а также расчету в подборе выразительных средств, четко соотнесенных с художественным замыслом. Сосредоточенность на художественной форме не означала отказа от идейно-нравственного содержания литературы: в представлении Поэтически значимое должно быть выражено с помощью подтекста, с использованием суггестивных приемов, а не эксплицитно, открыто, как это делалось у его соотечественников, поэтов-трансценденталистов или У. Лонгфелло.

Поэтическое наследие По вошло в сборники «Тамерлан и другие стихотворения» (1827), «Аль Аарааф» (1829), «Стихотворения» (1831) и «Ворон и другие стихотворения» (1845). В них раскрываются темы скорби и отчаяния, безысходности существования, тоски по идеалу, красоте. Хрестоматийными стали стихотворения «Ворон», «Ленор», «Аннабель Ли», «Колокола» и др., представляющие лирику поэта, в которой одним из самых частотных является мотив смерти, представленной в единстве с любовью и красотой. Особое «магическое» воздействие поэзии По может быть объяснено широким использованием фоносемантических средств, приемов звукописи, ритмических перебоев, создающих музыкальный эффект и усиливающих неопределенность смысла.

Начиная с 1830-х годов По все больше внимания уделяет прозаическим жанрам, пишет новеллы, которые принято делить на несколько групп: «страшные» («арабески») — «Падение дома Ашеров», «Лигейя», «Маска Красной Смерти» и др.; сатирические («гротески») — «Без дыхания», «Делец» и др.; фантастические — «Рукопись, найденная в бутылке», «История с воздушным шаром» и др.; детективные — «Убийство на улице Морг» и др. (к этой группе примыкает повесть «Золотой жук», 1843). При всех своих отличиях они воплощают черты, характерные для творчества писателя в целом: обращение к патологическим состояниям героев, изображение ужасных событий, «нелепостей, доведенных до гротеска» (формулировка По), фантастических ситуаций, которые при этом узнаваемы, «материальны». Мотивы смерти, страха (и его преодоления), распада личности особенно значимы в новеллах-«арабесках». Детективные рассказы писателя более рационалистичны, в них ведется логическая игра, преступление раскрывается с помощью дедукции, возвышается сила разума героя-расследователя, образ которого выгодно оттеняется фигурой рассказчика, выдвигающего ошибочные гипотезы. Создав трилогию об аристократе-детективе Огюсте Дюпене — «Убий-

ство на улице Морг» (1841, иногда переводится как «Убийства на улице Морг» или «Двойное убийство на улице Морг»), «Тайна Мари Роже» (1842), «Похищенное письмо» (1844), По обрел славу родоначальника детективной литературы. Под влиянием этого образа оказались А. Конан Дойль, создававший Шерлока Холмса, Г. К. Честертон с отцом Брауном, А. Кристи с Пуаро и мисс Марпл, Р. Стаут с Ниро Вульфом и др. В новеллистике По («Необыкновенные приключения некоего Ганса Пфаля», 1835; и др.), единственном романе «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» (1838) видят один из истоков научной фантастики. Влияние фантастики По признавали Ж. Верн, Р. Л. Стивенсон, Г. Уэллс. По стал и одним из родоначальников жанра хоррор (литература ужаса): хотя атмосфера ужаса царит уже в готическом романе, в других жанрах предромантизма, По в своих новеллах («Низвержение в Мальстрем», 1841; «Колодец и маятник», 1843) соединил эту атмосферу, ужасные события, невиданные испытания с противостоящими им усилиями разума человека справиться с ситуацией, что стало характерно для жанра хоррор в XX в.

По не получил признания на родине (значительно позже его оценили У. Уитмен, Т. С. Элиот и др.), у него не сложилась личная жизнь, мучили болезни, он умер при до сих пор непроясненных обстоятельствах, будучи найденным без сознания, без денег на одной из улиц Балтимора. Открытие По для читателей — заслуга Ш. Бодлера: в 1852 г. он издал эссе «Эдгар По, его жизнь и произведения» и в ближайшие годы стал переводить одну за другой его новеллы и стихи. Через посредство Бодлера По стал восприниматься как предтеча символизма, своим предшественником его считали неоромантики, импрессионисты. Появление книги Ч. Ломброзо «Гений и помешательство» (1863), где Бодлер был отнесен к «поврежденным гениям» вместе с гениями-безумцами По и Гофманом, чем, по утверждению автора, и объясняется тяготение к ним Бодлера, только добавило интереса у публики к этим писателям.

Русские поэты-символисты К. Бальмонт, В. Брюсов, Д. Мережковский переводили его поэзию. В 1913 г. С. Рахманинов написал музыкальное произведение для хора, трех солистов и оркестра «Колокола» (ор. 35) на слова одноименного стихотворения По в переводе Бальмонта. По — один из самых читаемых в мире американских классиков. Такое же место он занимает и в русском культурном тезаурусе.

Соч.: The Letters of Edgar Allan Poe. N. Y., 1966; The Complete Works of Edgar Allan Poe. N. Y., 2009; в рус. пер. — Полное собрание рассказов. М., 1970; Избранные произведения : в 2 т. М., 1972; Лирика. Л., 1976; Избранное. Стихотворения. Проза. Эссе. М., 1984; Стихотворения [на англ. и рус. яз.]. М., 1988; Собрание сочинений : в 4 т. Харьков, 1995; Ворон. М., 2009 (Лит. памятники).

Лит.: Достоевский Ф. М. Предисловие к публикации «Три рассказа Эдгара Поэ» // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. Л., 1993. Т. 11; Уитмен У. Значение Э. По // Уитмен У. Избранное. М., 1954; Паррингтон В. Л. Э. А. По: Писатель-романтик // Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли : в 3 т. М., 1962. Т. 2; Николокин А. Н. Новеллистика Э. По // Американский романтизм и современность. М., 1968; Боброва М. Н. Романтизм в американской литературе XIX века. М., 1972; Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По: Новеллист и поэт. Л., 1984; Аллен Г. Эдгар По. М., 1987 (ЖЗЛ); Зверев А. М. Эдгар Аллан По // История литературы США. М., 2000. Т. 3; Гиленсон Б. По // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 2; Осипова Э. Ф. Загадки Эдгара По. Исследования и комментарии. СПб., 2004; Уракова А. П. Поэтика тела в рассказах Эдгара Аллана По. М., 2009; Eliot T. S. From Poe to Valéry. Washington, 1948; Bandy W. T. The influence and reputation of Edgar Allan Poe in Europe. Baltimore, 1962; Quinn A. H. E. A. Poe: A Critical Biography. N. Y., 1969; Cambriaire C. P. The Influence of Edgar Allan Poe in France. N. Y., 1970; Twentieth Century Interpretation of Poe's Tales: A Collection of Critical Essays / Ed. by W. L. Howarth. N. Y., 1971; Haines C. Edgar Allan Poe. His writings and influence. N. Y., 1974; Kennedy J. G. Poe: death and life of writing. New Haven; L., 1987; The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe. Cambridge, 2002; Hutchisson J. M. Poe. Jackson, 2005; Ackroyd P. Poe: A Life Cut Short. L., 2008.

Вл. А. Луков, О. Ю. Поляков [НРЭ]

ПОДНИЕКС (Podnieks) Юрис (Юрий Борисович; 5.12.1950, Рига, СССР — 23.06.1992, озеро Звиргзду, Кулдигский район, Латвия) — латвийский режиссер документального кино, создатель жанра проблемного фильма о молодежи в советском документальном киноискусстве периода перестройки.

Родился в Риге в семье известного в Латвии диктора радио, в 16 лет устроился работать на Рижскую киностудию сначала помощником оператора, а затем оператором, в 1975 г. заочно закончил операторское отделение ВГИК, а через 2 года получил на той же киностудии должность режиссера-документалиста (имея уже небольшой опыт режиссуры, напр., фильм «Лиепайские мужчины», 1976). Первый успех был достигнут Подниексом в 1978 г., когда он снял короткий (21 мин.) черно-белый документальный фильм «Братья Кокарсы». Сюжет прост и выразителен: братья-близнецы, хоровые дирижеры Гидо и Имантас Кокарсы, преодолевают все жизненные трудности, и руководимый ими огромный коллектив, около 300 тыс. человек, успешно выступает на празднике песни — грандиозном мероприятии в Прибалтике, проходящем с XIX в. События реальны: один из героев фильма, Имантс Кокарс, был главным дирижером латвийского сводного хора с 1965 г. до недавнего времени (ум. в 2011 г.). Фильм Подниекса получил приз Международного кинофестиваля «Молодость» в Киеве (1981). В 1979 г. Подниекс по собственному сценарию снял документальный фильм «По коням, мальчики!», повествующий о силе воли, нуж-

ной молодым спортсменам и превращающей их из мальчиков в сильных мужчин. За ним последовал фильм «Поет Алла Пугачева» (1982). В том же году Подниекс снял фильм «Созвездие стрелков», в котором он берет интервью у бывших латышских стрелков, помнивших еще 1-ю мировую и Гражданскую войны, фильм получил премию Ленинского комсомола Латвии и принес Подниексу широкую известность. В 1985 г. Подниекс участвовал в съемках киноверсии по спектаклю московского театра Ленинского комсомола «Юнона и Авось».

Новый этап в его творчестве наступил в годы перестройки. В 1986 г. Подниекс снял по своему сценарию (соавтор А. Клецкин) большой (1 ч. 18 мин.) документальный фильм «Легко ли быть молодым?» о драматических судьбах молодых людей в кризисный для страны период. Из ряда историй — интервью с молодыми латышами, составляющих эпизоды фильма (с девушкой-самоубийцей, почтальоном-кришнаитом, режиссером, снимающим авангардный фильм с образом Смерти в противогазе, участником войны в Афганистане и т. д.), самым шокирующим для зрителя был эпизод с нормальным, рассудительным парнем, устроившимся работать в морг, в ходе интервью с которым осуществлялся пристальный показ пугающей повседневности этого учреждения. Фильм посмотрели тысячи зрителей. В московский кинотеатр «Россия», где демонстрировался фильм, очередь стояла несколько недель. Вокруг фильма разгорелись страсти. Крупнейшие писатели Ю. Бондарев, В. Белов, В. Распутин подвергли его резкой критике. С другой стороны, Подниекс был усыпан наградами (приз «Большой Кристап [т. е. Кристофор]» за лучший документальный фильм года Союза Кинематографистов Латвии, 1986; главный приз кинофестиваля молодых кинематографистов в Тбилиси, 1986; «Ника» за лучший документальный фильм, 1987), в 1988 г. Подниекс был удостоен Государственной премии СССР. Существенным стало широкое признание фильма за рубежом, права на его телепоказ были куплены более чем 50 странами мира, Подниекс был удостоен премии Американской международной ассоциации документального кино (1987), премии FIPRESCI на кинофестивалях в Кракове (1987) и в Каннах (1988).

Международное признание привело к тому, что после распада СССР Подниекс получил возможность сотрудничества с английской широковещательной корпорацией BBC, для которой он на созданной им в 1990 г. фирме «Студия Юриса Подниекса» снял ряд документальных фильмов о крахе страны, ее идеологической, экономической, государственной системы («Конец Империи», 1991; «Постскрипtum», 1991; «Час молчания», 1992).

Погиб во время съемок фильма мистического плана, плывая с аквалангом в озере Звиргзду Балтийского взморья, при невыясненных обстоятельствах.

Название главного фильма Подниекса «Легко ли быть молодым?» стало крылатым выражением в русском языке с конца XX в. В 2011 г. режиссеры Г. Шугаев и Д. Ройтберг сняли фильм «Легко ли быть молодым? 2011» как реплику на фильм Подниекса и продолжение его традиции.

Лит.: Fasta T. Juris Podnieks. Vai viegli būt elkam? Rīga, 2010.

[НРЭ]

ПОЛИЦИАНО (Poliziano) **Анджело** (Анджело Амброджини, прозванный Полициано — Angelo Ambrogini detto Poliziano; 14.07.1454, Монтепульчано, Сиена, Тоскана, Италия — 29.09.1494, Флоренция, Флорентийская республика) — итальянский гуманист эпохи Возрождения, поэт, драматург, писал на итальянском языке (т. н. вольгаре), а также на латыни и на греческом.

Родился (в один год с Пинтуриккио и Веспуччи) в Монтепульчано на юге Тосканы (лат. Mons Politianus, откуда прозвище Полициано), принадлежал к патрицианской семье, постоянно боровшейся с другими семьями за власть в городе. Рано потерял отца и как старший сын вынужден был заботиться о семье. Поселившись во Флоренции в 1464 г., Полициано привлек внимание главы Флорентийской республики Лоренцо Медичи как поэт и способный студент университета, получил от правителя должность его секретаря (1473), а затем стал его другом и соратником, воспитателем его сыновей (Пьеро, ставшего после отца главой республики; Джованни, ставшего впоследствии папой Львом X; Джулиано, одно время фактического правителя Флоренции, образ которого запечатлен Рафаэлем и Микеланджело; очевидно и племянника — Джулио, ставшего впоследствии папой Климентом VII). Гуманистическое воспитание будущей элиты, осуществлявшееся Полициано, координировалось с преподаванием в университете Флоренции (1480–1494), где он был профессором греческой и латинской литературы, читал лекции по ораторскому искусству, изучал Овидия, Персия и других античных авторов в духе ренессансной филологии, став одним из основоположников историко-критического филологического метода, основанного на исторической критике текста, в 1490–1491 гг. читал публичные лекции об «Этике» Аристотеля. Некоторые его лекции, будучи напечатанными, были признаны важными теоретическими трактатами (например, «Речь о Фабии Квинтиллиане и “Сильвах” Стация», 1481). Полициано участвовал в деятельности знаменитой Платоновской академии в Кареджи (вилла на север от Флоренции), возглавлявшейся с 1462 г. М. Фичино, где вместе с ним, Д. Пико делла Мирандола и другими гуманистами Полициано возрождал философию неоплатонизма. В свободных дискуссиях с философами Полициано ставил поэзию выше философии, ибо считал, что поэзия выражает саму суть человека, она

вырвала его из состояния дикости и утвердила в нем духовное начало. Полициано прославился как поэт, утверждавший идеал гармонической, всесторонне развитой личности, развивавший поэтические достижения Петрарки, Боккаччо и других предшественников-гуманистов. Наиболее известные поэтические произведения Полициано — «Стансы о турнире» (1475–1477, поэма, воспевающая радости любви, отразилась в картине С. Боттичелли «Весна»), «Сказание об Орфее» (пост. 1480), «Нутриция» (1486). В пьесе-идиллии в стихах «Сказание об Орфее», соединив черты средневекового миракля и античной мифологической поэмы, Полициано заложил основания будущей ученой драмы, позже утвердившейся в итальянском театре, эта пьеса, написанная в Мантуе для придворного театра, стала первым произведением светской ренессансной драмы на национальном языке. Полициано писал также стихи на итальянском языке, обращаясь к фольклорным источникам (в духе поэзии Лоренцо Медичи).

Он издал также ряд сборников филологических штудий «Смеси» (с 1489 г.). В историческом труде на латинском языке «О заговоре Пацци» (1478) он описал попытку семейства Пацци, поддерживаемого папой Сикстом IV, свергнуть Лоренцо Медичи, что привело к убийству 26.04.1478 г. его брата Джулиано Медичи (именно его Полициано героизировал в «Стансах о турнире»), последующей расплате — казни Пацци и их сторонников, отлучении Медичи от церкви разгневанным Сикстом IV и другим бурным событиям. Важна и переводческая деятельность Полициано. В 1470–1476 гг. он перевел на латинский язык 2–5 песни «Илиады» Гомера, переводил труды античных ученых Гиппократы, Галена.

Один из самых известных гуманистов Кватроченто (XV в.), на лекции которого собирались ученые со всей Европы, труды и поэзия которого высоко ценились и становились образцом для подражания, Полициано, едва достигнув 40 лет, внезапно умер и был с почестями похоронен в базилике монастыря Сан-Марко во Флоренции. Незадолго до смерти он принял монашество, вступив в Доминиканский орден. Загадочным образом та же судьба ждала выдающегося гуманиста, друга Полициано, 31-летнего Д. Пико делла Мирандола: тоже стал монахом-доминиканцем (возможно, оба — под влиянием Д. Савонаролы, бывшего настоятелем монастыря Сан-Марко), в том же году умер, там же похоронен. В 2007 г. профессор Болонского университета Д. Группиони с сотрудниками изучил останки обоих гуманистов и доказал, что они были отравлены мышьяком. Одна из версий этих убийств — они были заказаны воспитанником Полициано Пьеро II ди Лоренцо де Медичи, боровшегося за власть во Флоренции с Савонаролой. Эта борьба закончилась не в его пользу: в ноябре того же года, когда он погубил гуманистов (если верить приведенной версии), он был свергнут и изгнан из Флоренции, а ее диктатором стал Савонарола.

Сочинения Полициано и Д. Пико делла Мирандола поныне рассматриваются как высшее воплощение ренессансного гуманизма и концепции антропоцентризма (человек есть мера всех вещей).

Соч.: Le Stanze, L'Orfeo e le rime. Milano, 1933; Tutte le poesie italiane. Milano, 1952; в рус. пер. — Сказание об Орфее. М.–Л., 1933; Полициано // Пуришев Б. И. Хрестоматия по зарубежной литературе: Эпоха Возрождения. М., 1959. Т. 1; Анджело Полициано // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). М., 1985.

Лит.: Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М., 1963. Т. 1; Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978; Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978; Брагина Л. М. Социально-этические взгляды итальянских гуманистов. Вторая половина XV века. М., 1983; История литературы Италии : Т. 2. Кн. 1. М., 2007; Il Poliziano e il suo tempo. Firenze, 1957; Maier I. Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1469–1480). Genève, 1966; Meltzoff S. Botticelli, Signorelli and Savonarola: «Theologia Poetica» and Painting from Boccaccio to Poliziano. Firenze, 1987; Orvieto P. Poliziano e l'ambiente mediceo. Rome, 2009; Asor Rosa A. Storia europea della letteratura italiana. Vol. I: Le origini e il Rinascimento. Torino, 2009.

[НРЭ]

ПОЛУНИН Вячеслав Иванович (Слава Полунин; род. 12.06.1950, г. Новосиль Орловской области, СССР) — русский клоун, мим, театральный деятель, народный артист России (2001).

Родился в маленьком, но древнем г. Новосиль Орловской области. Получил театральное образование в Ленинградском государственном институте культуры им. Н. К. Крупской и на эстрадном отделении ГИТИСа в Москве. Полунин принял участие в работе одного из первых коллективов пантомимы — Студии пантомимы, созданной Р. Е. Славским в 1957 г. в Доме культуры Промкооперации, позже получившем название ДК им. Ленсовета (роль в спектакле «Двадцать одна новелла о смешном и серьезном», 1969; и др.). Из этой студии возник театр «Лицедеи», который он возглавил (спектакль «Фантазеры», 1979; и др.). Полунин стал лауреатом второй премии Всесоюзного конкурса артистов эстрады (1979). В 1982 «Лицедеи» провели в Ленинграде «Мим-парад-82», с которого в стране начались фестивали пантомимы. Оригинальность театрального замысла, способность к комической импровизации, а также участие в телепрограммах, клипах и т. д. привлекли беспрецедентное внимание к «Лицедеям». Проблемы в коллективе привели к его распаду в 1991.

К тому времени Полунин уже несколько лет (с 1988 г.) работал за рубежом, в основном в Лондоне и Париже. Он получил множество наград, был назван «лучшим клоуном мира». В 2000 г. Полунин привез в Россию спектакль «SnowShow» («Снежное шоу»), показанный во многих странах,

продемонстрировав новый уровень осмысления комического и драматического. В 2001 г. в Москве в рамках III Всемирной театральной олимпиады он осуществил программу «Площадные театры мира», где выступили около 40 площадных театров из 15 стран, их представления посмотрели более 1 млн зрителей.

Театр Полунина, по его собственной мысли, — это театр ритуально-магический и празднично-зрелищный, построенный на основе образов и движения, игры и фантазии, совместного творчества зрителей и людей театра. Глубина разработки праздничной зрелищности, мастерство эксцентрической пантомимы и клоунады поставили Полунина в один ряд с М. Марсо, О. Поповым, Ю. Никулиным.

Лит.: Терентьева И. Тотальная клоунада, или Асисей и другие «Лицедеи». М., 2006.

[НРЭ]

ПОЛЬША. Кино. Зарождение кино в Польше относится к периоду ее вхождения в Российскую империю, где кинематограф возник почти одновременно с его изобретением братьями Люмьерами. Первый кинотеатр в Польше был открыт в 1899 г. («Театр живой фотографии» в Лодзи). Первым польским кинорежиссером был К. Прушинский («Каток в Лазенковом дворце», «Повеса возвращается домой», «Приключения извозчика», все — в 1902 г.). Поляки отмечают как день польского кинематографа 22 октября: в этот день в 1908 г. состоялась премьера фильма «Антось первый раз в Варшаве» (реж. Ж. Мейер, Франция), рассматривающегося как начало художественного кино в Польше.

Первый расцвет кино Польши относится к периоду между двумя мировыми войнами. В 1918 г. Польша стала независимым государством, в киноискусстве это отразилось созданием картин по произведениям классика национальной литературы А. Мицкевича («Пан Тадеуш», 1928), выдающихся современных писателей В. Реймонта («Земля обетованная», 1927), С. Жеромского («Канун весны», 1928). Материалом для фильмов становятся легенды, представленные на историческом фоне, например «Пан Твардовский» (1936), где борьба шляхтича с дьяволом представлена в интерьерах XVI в. В этом фильме главную роль сыграл Ф. Бродневич, приглашенный режиссером Г. Шаро уже в качестве кинозвезды. Система звезд, пришедшая из Голливуда, вполне успешно использовалась в этот период, ярчайшая представительница — Пола Нерги, начавшая карьеру в 1914 г. в Польше, в дальнейшем снимавшаяся в Германии, США, Франции и вошедшая в число мировых кинозвезд. В национальном масштабе «королем кино» стал Еугениуш Бодо. В Польше быстро растет кинопрокат, открываются сотни новых кинотеатров. Развитие кино Польши было

прервано фашистской оккупацией страны в 1939 г. В последующие годы под запрет оккупантов не попали лишь немногие развлекательные польские фильмы.

В освобожденной Польше 13.11.1945 г. было объявлено о создании государственного предприятия «Польский фильм» в подчинении Министерства культуры и национального наследия, государство взяло на себя функции организации производства фильмов, их проката, также проката зарубежных фильмов. Директором предприятия стал А. Форд (оставив этот пост в 1947 г., он снял фильм «Пограничная улица», 1948, отмеченный Золотой медалью Венецианского МКФ; позже снял фильм «Крестыносцы», 1960). В 1947 г. появился первый послевоенный художественный фильм — «Запрещенные песни» реж. Л. Бучковского, воспевающий патриотизм народа, не сломленного фашистами. Этот и другие фильмы послевоенного десятилетия относят к социалистическому реализму, так как в них (иногда декларативно) реализованы принципы народности, классовости, партийности. В 1948 г. в Лодзи была основана Государственная высшая школа кинематографии, в которой в разные годы учились Е. Антчак, А. Вайда, К. Занусси, К. Кеслёвский, Ю. Махульский, Я. Моргенштерн, А. Мунк, Р. Поланский, З. Рыбчинский, Е. Сколимовский, операторы В. Собочинский, Е. Вуйчич, актеры А. Лапицкий, Я. Бараньска, преподавали У. Барбаро (итальянский кинокритик, один из основателей неореализма), С. Ружевич (брат драматурга Т. Ружевича, за фильм «Свидетельство о рождении», 1961, удостоен призов МКФ в Каннах и Венеции) и др. Кинематограф быстро восстанавливался, укрепилась сеть кинотеатров, готовился качественный прорыв, наступивший в середине 1950-х годов в обстановке «оттепели» и ознаменованной возникновением Польской Школы Кинематографа (*Polska Szkoła Filmowa*).

Началом этой школы признается фильм А. Вайды «Поколение» (1954), ставший первым фильмом кинотрилогии, включившей фильмы режиссера «Канал» (1956) и «Пепел и алмаз» (1958). Завершающий фильм трилогии по одноименному роману Е. Анджеевского стал высшим достижением школы, был отмечен на МКФ в Венеции, принес мировую известность режиссеру, а также исполнившему главную роль актеру З. Цибульскому. Этот фильм в наибольшей степени способствовал вхождению польского кино в мировую кинематографию, нередко назывался в числе лучших фильмов всех времен и народов.

Польская Школа Кинематографа выдвинула таких выдающихся польских кинорежиссеров, как А. Мунк («Голубой крест», 1955; «Человек на рельсах», 1956; «Эроика», 1958; «Косоглазое счастье», 1959); Е. Кавалерович («Настоящий конец большой войны», 1957; «Загадочный пассажир», 1959, призы МКФ в Венеции и Лондоне; «Мать Иоанна от ангелов», 1961,

специальный приз жюри МКФ в Каннах), В. Е. Хас («Петля», 1957; «Как быть любимой», 1963).

Во второй половине 1960-х годов в Польше назревал и в 1968 г. разразился политический кризис, вызвавший рабочие волнения, закончившийся сменой руководства ПОРП. Парадоксально, но в кино это довольно стабильный период, отмеченный яркими работами, прежде всего экранизациями польской классики. А. Вайда талантливо экранизировал роман С. Жеромского «Пепел» (1965, с участием Д. Ольбрыхского, Б. Тышкевич, П. Раксы). В. Е. Хас снял свой лучший и признанный миром фильм «Рукопись, найденная в Сарагосе» по роману Я. Потоцкого (1965, с участием З. Цибульского, Б. Тышкевич, Э. Чижевской). Е. Кавалерович приобрел международную известность фильмами «Фараон» (1965) и «Кукла» (1967) по романам Б. Пруса и в 1968 г. на 10 лет возглавил Союз польских кинематографистов. В том же году Е. Антчак поставил обошедший экраны мира фильм «Графиня Коссель» по историческому роману Ю. И. Крашевского с Я. Бараньской в заглавной роли; Е. Гофман снял фильм «Пан Володыёвский» по роману Г. Сенкевича с участием Т. Ломницкого, Д. Ольбрыхского, Б. Брыльской. Патриотическая тема ярко прозвучала в телесериале «Ставка больше, чем жизнь» (18 серий, реж. А. Кониц, Я. Моргенштерн, 1967–1968, в главной роли — С. Микულский). Война была представлена в оптимистически-юмористическом ключе в телесериале «Четыре танкиста и собака» (21 серия, сезоны 1966, 1969, 1970 гг., реж. А. Чекальский, К. Наленцкий), по мотивам сериала в школах Польши проводились уроки, по всей стране появились молодежные «Клубы танкистов». Среди комедий выделяется «Лекарство от любви» по дебютному ироническому детективу И. Хмелевской «Клин клином» (1966, реж. Я. Батори, в ролях К. Ендрусик, А. Лапицкий). В 1969 г. традиции Польской Школы Кинематографа были заметно обновлены в дебютном фильме «Структура кристалла» К. Занусси. Своего рода символом времени ухода прежних ценностей и вызова, бросаемого кинематографу неизвестностью, стал фильм А. Вайды «Всё на продажу» (1968), где основой сценария оказывается реальный факт — трагическая гибель З. Цибульского. В фильме, снятом оператором В. Собочинским, собрано созвездие лучших польских актеров, играющих самих себя, среди них Б. Тышкевич, Д. Ольбрыхский, Э. Чижевская, образ режиссера (А. Вайды) создан А. Лапицким.

Следующий период развития польского кино приобрел название «Кино морального беспокойства» (*Kino moralnego niepokoju*). Польское кино становится все более оппозиционным, что, например, отразилось в фильмах А. Вайды «Человек из мрамора» (1977), «Без анестезии» (1978, один из призов МКФ в Каннах, 1979), «Человек из железа» (1981, Золотая пальмовая ветвь МКФ в Каннах, в эпизодах фильма появляется основатель

«Солидарности» Л. Валенса), притом что в 1977–1982 гг. Вайда возглавлял Союз польских кинематографистов. Многие кинематографисты по разным причинам уезжают из Польши. В 1967 г. страну покидает вместе с мужем-американцем, объявленным персоной-нон-грата, Э. Чижевская. В обстановке кризиса 1968 г. А. Форд уезжает в Израиль (затем в Данию и США). Снятый им в эмиграции фильм «В круге первом» (1971, с участием Э. Чижевской) не был принят ни зрителями, ни автором экранизируемого романа А. И. Солженицыным. В 1982 г. после разгона «Солидарности» во Францию эмигрирует А. Вайда, где снимает фильм «Дантон» (в главной роли Ж. Депардье), пронизанный политическими реминисценциями. Режиссеры ищут возможность снимать фильмы за границей. Так, Е. Сколимовский начиная с 1967 г. снимал свои фильмы лишь изредка в Польше, а в основном в Бельгии, Великобритании, США. А. Жулавский, фильм которого «Третья часть ночи» (1971) был воспринят как манифест нового польского кино, через три года переносит свою творческую деятельность во Францию, где снимает весьма успешные фильмы с участием Р. Шнайдер, И. Аджани, С. Марсо (вышедшей за него замуж, брак распался в 2001 г.). В 1981 г. уехала из Польши сначала в Германию и Францию, потом в США А. Холанд, одна из самых успешных сценаристов (писала сценарии для фильмов А. Вайды, С. Кеслёвского) и режиссеров (среди фильмов — «Европа, Европа», 1991, Польша–Германия–Франция, премия «Золотой глобус»; «Полное затмение», 1995, Великобритания–Франция–Бельгия, с участием Л. Ди Каприо, фильм о Верлене и Рембо; «Переписывавая Бетховена», 2006, Германия–США–Венгрия, о последних годах жизни Бетховена). Ее фильм «Во мраке» (2011, Польша–Германия–Канада) о спасении группы евреев из гетто, организованного нацистами во Львове, был официально выдвинут от Польши на премию Оскар в разделе «Лучший иностранный фильм» и стал номинантом этой премии. На период работы вне родины приходится высшее достижение К. Кеслёвского — снятая во Франции, получившая многочисленные премии и широкий прокат во многих странах мира кинотрилогия «Три цвета» (с подзаголовками: «Синий», 1993; «Белый», 1994; «Красный», 1994). К. Занусси в 1970-е годы многие фильмы снимал в ФРГ. Самый известный его фильм — «Год спокойного солнца» (1984) был осуществлен как совместное производство Польши–Западного Берлина–США, он был удостоен главной премии на МКФ в Венеции.

Но проявляется и стремление вернуться на национальную почву. Так, удостоенный в 2001 г. главного приза Московского МКФ фильм К. Занусси «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем» по его же сценарию (2000, Польша–Франция), хотя и снят с иностранным участием, но в польском контексте, который даже обобщенным экзистен-

циальным проблемам, поднимаемым в фильме, придает своеобразие и колорит «польскости».

Подобный эффект возникает в комедиях Ю. Махульского «Ва-банк» (1981), «Ва-банк 2» (1984), «Винчи, или Ва-банк 3» (2004). Возвращение к польским корням ярко проявляется в фильме А. Вайды «Пан Тадеуш» (2000, по поэме А. Мицкевича). Здесь проявилась и другая тенденция — обращение к монументальному стилю, масштабным образам и проблемам, как в фильме Е. Гофмана «Огнем и мечем» по роману Г. Сенкевича (1999, Польша) о событиях на Украине во времена Богдана Хмельницкого (его роль сыграл Б. Ступка); в фильме Е. Кавалеровича «Камо грядеши» по роману Г. Сенкевича о судьбе ранних христиан во времена Нерона (2001, США–Польша). Пример иного рода — мировое признание фильма Р. Поланского «Пианист» (2002, Франция–Германия–Великобритания–Польша, Золотая пальмовая ветвь МКФ в Каннах, премия Оскар в 3 номинациях), по автобиографии польского пианиста еврейского происхождения В. Шпильмана. Характерно, что в этом самом известном своем фильме режиссер, родившийся в Париже в еврейской семье, работавший в Великобритании, США, Франции, отдал дань своим детским впечатлениям, которые навсегда связали его с Польшей, куда родители привезли его 3-летним ребенком.

Перспективное направление для кино Польши открывают фильмы З. Рыбчинского (лауреата премии Оскар за 1983 г.) «Лестница» (1987), «Оркестр» (1990), «Кафка» (1991), в них экзистенциальные темы находят воплощение с помощью новейших телевизионных технологий. В 2009 г. Рыбчинский вернулся на родину, где в январе 2013 г. открыл во Вроцлаве Центр аудиовизуальных технологий. О потенциале польского кино свидетельствует большой международный успех фильма В. Смаржовского «Роза» (2011).

Польское кино снискало мировую известность, режиссеры, операторы, актеры, композиторы кино награждены многочисленными наградами, их приглашают к сотрудничеству лучшие киностудии разных стран мира.

В СССР, России всегда было особое внимание к польскому кинематографу: культура Польши сформировалась на стыке славянских культур, в том числе и русской, и европейских культур, в ней веками велся диалог культурных тезаурусов, далеких друг от друга, но стремившихся сблизиться. Катализатором такого сближения иногда может быть факт внешне довольно частный и даже случайный. Таким событием стал показ по советскому телевидению 1 января 1975 г. фильма Э. А. Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром!», в котором роль ленинградки Нади Шевелевой сыграла Б. Брыльска. Режиссер объяснял, что отечественные актрисы, сформировавшиеся на другом сценарном материале, не могли

передать тех нюансов зарождения любовного чувства, которые были доступны польской актрисе. Носительница наследия польской культуры Б. Брыльска и голос озвучившими роль В. И. Талызиной и А. Б. Пугачевой, в совокупности создали еще не существовавший кинематографический образ, подчеркнувший близость польской и русской культур, чем во многом объясняется феноменальный успех фильма.

Лит.: Михалек Б. Заметки о польском кино. М., 1964; Маркулан Я. Кино Польши. М., 1967; Кушевский С. Современное польское кино. Варшава, 1975; Польская кинематография // Кино: Энциклопедический словарь. М., 1986; Вайда А. Кино и все остальное. М., 2005; Janicki S. Film polski od A do Z. Warszawa, 1973; Fuksiewicz J. Film i telewizja w Polsce. Warszawa, 1975; Przyłipiak M., Szyłak J. Kino najnowsze. Kraków, 1999; Haltof M. Polish National Cinema. N. Y.–Oxford, 2002; Lubelski T. Polska // Historia kina. T. 1: Kino nieme. Kraków, 2012.

Вл. А. Луков, Вал. А. Луков [НРЭ]

ПОЛЬША. Литература. Польская литература — одна из значимых литератур мира, представившая образцы духовности, гуманизма, жизненной стойкости, высокой художественности. Среди литератур славянских народов польская литература занимает свое самобытное место, развивая славянский тип духовности в стране, где исторически силен католицизм. В европейском культурном пространстве польская литература выступает как водораздел между западной литературой и литературой русской (а также украинской, белорусской), одновременно выполняя и посредническую роль. Польская литература имеет богатую событиями и достижениями историю, которую принято делить на периоды: старопольская литература (от истоков до середины XVIII в.); литература Просвещения (вторая половина XVIII в. — начало XIX в.); литература романтизма и реализма (основных направлений в XIX в.); литература рубежа веков (1890-е — 1918); литература 1918–1944 гг.; литература ПНР (1945–1989), современная польская литература (после 1989 г.). Этапы во многом определяются состоянием польской государственности.

Старопольская литература охватывает средние века и Возрождение. Сплочение Древнепольского государства при короле Болеславе III Кривоустом вызвало появление хроник Галла Анонима (начало XII в.), королевского капеллана, иностранца, писавшего на латинском языке, при этом повествовавшего об истории польских правителей с патриотических позиций. Традиция хроник достигает высокого развития в XV в., когда появляется обширная «История Польши» Я. Длугоша. Польский язык начинает использоваться для перевода латинских религиозных текстов, затем на польском языке создаются произведения на религиозные и светские сюжеты. В эпоху Возрождения большую роль сыграл Ягеллонский университет в Кракове, утверждая ученость ренессансного типа. Этот универ-

ситет окончил Н. Коперник (1473–1543). Его главный труд «О движении небесных сфер» (1543, опубл. в Нюрнберге) написан по-латыни и соответствует ренессансной литературной традиции: Коперник взял античный образец — книгу Птолемея «Альмагест», из которой заимствовал композицию текста, несколько ее трансформируя. В то же время М. Рей (1505–1569) публикует свою «Краткую беседу» (1543) — ренессансное произведение, написанное, как и все другие его сочинения, по-польски. Здесь и особенно в дидактической поэме «Подлинное изображение жизни достойного человека» (1558) и итоговой книге «Зерцало» (1568) Рей рисует гуманистический идеал человека, всесторонне развитого, благородного, деятельного, свободного от религиозного фанатизма, что принесло автору славу первого выдающегося польского писателя. В Ягеллонском университете учился Я. Кохановский (1530–1584) — великий поэт Возрождения, основоположник польского литературного языка, преобразователь системы поэтических жанров (в частности, ввел сонет) и польского национального стихосложения. После того, как М. Рей осуществил ряд прозаических переводов Псалтыри, Кохановский создал ее поэтический перевод («Псалмы Давида», 1578). Как представитель гуманизма, переводил Гомера, подражал Плутарху, первому гуманисту Петрарке, свободно владел латынью. Но полякам ближе его «Фрашки» (3 т., 1584) — стихотворные миниатюры в духе народной смеховой культуры.

Фрашки, как польская форма эпиграммы, встречаются в последующих веках. Так, один из наиболее значительных представителей так называемого польского барокко В. Потоцкий (1621–1696) переработал множество анекдотов в эпиграммы в сборнике «Сад фрашек» (1672–1694). И этот объемистый сборник — лишь небольшая часть его литературного наследия (сам он назвал огромную цифру его стихотворений — 300000). Другой яркий представитель польского барокко Я. А. Морштын (ок. 1620–1693) стремился познакомить поляков с «маринизмом», переводя поэзию Дж. Марино. Он же перевел «Сида» П. Корнеля (пост. 1662), это был прижизненный перевод, поляки познакомились с творчеством великого представителя французского классицизма раньше многих других народов.

Просвещение — важный этап в развитии польского литературного языка и становлении жанра романа, возникновение которого в польской литературе связывают с именем И. Красицкого (1735–1801), епископа и проводника просветительских идей (доходившего до сатирического изображения монахов в ирои-комических поэмах «Монахомахия» и «Антимонахомахия», 1778), автора романов «Приключения Миколая Досьядчиньского» (1776), «Пан Подстолий» (1778–1803). В польской литературе появился и свой сентиментализм, и предромантизм. Я. Потоцкий (1761–1815) в написанном по-французски романе «Рукопись, найденная в Сара-

госсе» (1797–1815), блестяще соединил просветительские идеи с формой предромантического готического романа, хотя и пародированной, но в то же время определяющей всю структуру произведения вместе с приемом *mise en abyme*, или шкатулочным стилем (*powieść szkatułkowa*) «рассказ — в рассказе — в рассказе». Это одно из произведений той поры, сохранившее популярность и поныне (в 1965 г. роман был экранизирован), видный теоретик-постмодернист Ц. Тодоров назвал этот роман архетипом «фантастического» в литературе (французский термин для жанра, утверждающего неопределенность описанных событий в плане их реальности).

Следующий период польской литературы связан с появлением произведений величайшего польского поэта — А. Мицкевича (1798–1855), автора лирических шедевров, национальной поэтической эпопеи «Пан Тадеуш» (1832–1834). Мицкевич бывал в Петербурге, был дружен с декабристами, А. С. Пушкиным. Он принимал действенное участие в национально-освободительной борьбе поляков с русским царизмом, вынужден был эмигрировать, в 1840 г. в Париже стал первым профессором славянской литературы в Коллеж де Франс. Мицкевич утвердил в польской литературе романтизм наряду с двумя великими соотечественниками — Ю. Словацким (1809–1849), создателем романтической драматургии («Мария Стюарт», 1830; «Мазепа», 1839; и др.), и З. Красинским (1812–1859), автора исторического романтического романа «Агай-Хан» (1834), поэм («Перед рассветом», 1843), драм («Небожественная комедия», 1835; «Иридион», 1833–1836). Благодаря этим писателям романтизм занял в польской литературе более значительное место, чем в русской, и удерживал это место даже тогда, когда в России утвердился реализм. Самый крупный польский поэт 1840–1850-х годов В. Сырокомля (Л. Кондратович, 1823–1862) раскрывал острую тему положения крестьян (в стихотворениях «Кукла», «Иллюминация», «Освобождение крестьян» и др.), опираясь на романтическую традицию и лишь подготавливая почву для реализма в поэзии. Даже в 1860–1870-х годах продолжая появляться весьма значительные романтические произведения, например, поэтический цикл «*Vade mecum*» (1865–1866), философская поэма «*A Dorio ad Phrygium*» (1871), трагедии «За кулисами» (1866) и «Клеопатра» (1872) Ц. К. Норвида (1821–1883), который воспринимается сегодня как классик польского романтизма после того, как в 1911 г. к нему привлек внимание широкого читателя польский критик З. Пшесмыцкий, собравший его произведения в 4 томах.

Промежуточное положение заняла драматургия А. Фредро (1793–1876), успешно соединившего традицию классицистических комедий Мольера с так называемым «сарматизмом» — добродушным изображением патриархального бытового уклада слоя провинциальной шляхты. Тематика, позволяв-

шая переходить к социальному анализу повседневности, живой разговорный язык определили роль комедий Фредро как определенного этапа на пути формирования реализма в польской литкратуре («Дамы и гусары», 1825, опубл. в 1826 г.; «Пожизненная рента», 1835, опубл. в 1845 г.; «Месть», пост. в 1834 г., опубл. в 1845 г.; и др.). Хотя Фредро стал наиболее успешным польским драматургом XIX в., движение к реализму в его комедиях осталось мало замеченным, господствовавшее положение в польской литературе занимала поэзия и историческая, поэтическая драма, а они были преимущественно романтическими.

Но постепенно и в польской литературе стали заметны реалистические веяния, нараставшие к концу XIX в. В поэзии М. Конопницкая (1842–1910) перешла от романтической абстрактности протеста к социальному анализу проблем простого народа (стихи, эпическая поэма о судьбах крестьян-эмигрантов «Пан Бальцер в Бразилии», 1892–1906, полн. публ. в 1910 г.). Особенно значительна польская реалистическая проза — прославляющие труд романы Э. Ожешко (1841–1910) «Хам» (1889), «Над Неманом» (1887), ставящие острые социальные проблемы романы Б. Пруса (1847–1912) «Форпост» (1885), «Кукла» (1887–1889), «Фараон» (1895–1896), одно из высших достижений реалистического исторического романа. В этом жанре достиг мировой известности Г. Сенкевич (1846–1916), автор романной трилогии «Огнем и мечом», «Потоп» и «Пан Володыевский» (1883–1888) о польской шляхте XVII в. в ее борьбе с Украиной, Швецией, Турцией, где оказались соединенными воедино реалистический и романтический взгляд на историю и задачи литературы по созданию воодушевляющего народ патриотического повествования (Нобелевская премия по литературе «за выдающиеся заслуги в области эпоса», 1905).

В следующий период (последнее десятилетие XIX в. и начало XX в.) выдающиеся писатели Ожешко, Прус, Сенкевич не дают реализму и романтическим тенденциям заглухнуть (яркие примеры — исторические романы Сенкевича «*Quo vadis*», 1894–96; «Крестоносцы», 1897–1900). Появляются значительные произведения писателей нового поколения. Таков роман о польском крестьянстве «Мужики» (1904–1909) В. С. Реймонта (1867–1925), впоследствии (в 1924 г.) удостоенного Нобелевской премии за это произведение как «выдающийся национальный эпос». Другое культурное событие — выход романа С. Жеромского «Пепел» (1902–1903), основанного на историческом материале — национально-освободительном движении в Польше в эпоху наполеоновских войн.

Но в этот период на первый план начинают выходить другие направления. В конце XIX в. в литературе проявляются тенденции натурализма (зачинателем которого был А. Дыгасиньский, 1839–1902; черты натурализма встречаются в произведениях Реймонта, Жеромского, в прозе Г. Заполь-

ской — романах «Кусок жизни», 1891; «Женщина конца века», 1894–1896; даже в ее знаменитой пьесе «Мораль пани Дульской», 1906, представляющей собой реалистическую сатиру на меланхолическую повседневность). Наступает эра декаданса, становятся модными французский и бельгийский символизм (П. Верлен, М. Метерлинк) и неоромантизм (Э. Ростан), западноевропейский эстетизм (К.-Ж. Гюисманс, О. Уайльд). Среди польских декадентов выделился С. Пшибышевский (1868–1927), возглавивший группу польских модернистов «Молодая Польша» и опубликовавший в 1898 г. в журнале «Жыче» («Жизнь») статью «Confiteor» (лат. «исповедую») — первое слово краткой покаянной католической молитвы в начале мессы), ставшей манифестом «Молодой Польши» в ее противостоянии реализму. Судьба Пшибышевского очень характерна для польского декадента. Выходец из семьи провинциального учителя, отдавший дань социал-демократическим взглядам, философии Ф. Ницше, он стал «человеком мира», много времени провел в Германии, Скандинавии, подружился с А. Стриндбергом, Э. Мунком, женился на норвежской пианистке, жил чаще в Берлине, Мюнхене (имел помимо польского германское гражданство), но побывал в Испании, других странах Европы, вращался в кругах парижской артистической богемы. В 1903–1904 гг. Пшибышевский объездил Россию и Украину с труппой, представлявшей его пьесы (Петербург, Киев, Одесса). Невероятно бурная, с драмами, эпатажем, постоянной переоценкой ценностей демонстративно-анархичная жизнь главы польского декадана завершилась спокойной работой в гражданской канцелярии президента в Варшаве. Как писатель он приобрел мировую известность романами «Синагога Сатаны» (нем. яз. 1897; в авт. пер. на польск. 1902), «Дети Сатаны» (на нем. яз. 1897; в авт. пер. на польск. 1899), которые, как считают в Польше, предварили модернизм М. Пруста и Дж. Джойса, а также эффектными, но холодными в своем эстетизме драмами «Золотое руно» (1901), «Гости» (1901), «Мать» (1902), «Обеты» (1906), «Пучина» (1912), «Город» (1920), и др. В них представлен канонический набор элементов, характерных для декадентского искусства: ницшеанский культ сильной личности «по ту сторону добра и зла», эротизм, патологичность чувств, обращение к узкому кругу «истинных ценителей» искусства. Тем не менее они ставились по всему миру. Пьеса «Вечная сказка» была переведена на русский язык почти сразу после появления, в 1905 г., ее переделал А. А. Блок в пьесу «Король на площади» специально для В. Ф. Комиссаржевской, но пьеса была запрещена цензурой. В 1907 г. она все же была напечатана и сыграна в театре Комиссаржевской в постановке В. Э. Мейерхольда.

В группу «Молодая Польша» входил поначалу не столь заметный, но более других членов группы талантливый поэт, драматург, а также худож-

ник-портретист, дизайнер, архитектор, театральный деятель С. Выспяньский (1860–1907), автор драматических произведений по мотивам античной литературы («Мелеагр», 1898; «Ахилл. Драматические сцены», 1903; «Возвращение Одиссея», 1907). Но не эти пьесы его прославили, а пьесы на национальные сюжеты (начиная с «Варшавянки», 1898). Высшее его достижение — пьеса «Свадьба» (1901), прошедшая с триумфом и поставившая автора в глазах современников четвертым в ряду польских писателей-пророков рядом с тремя великими польскими романтиками. В творчестве Выспяньского представлены неоклассицизм, импрессионизм, реализм, символизм и др., что в целом характерно для как писателей переходного периода. При этом если Пшибышевский в большей мере тяготел к символизму, то Выспяньский — к неоромантизму, в котором в большей мере представлено национальное начало.

С 1918 г. начинается новый этап развития польской литературы, когда Польша стала независимым государством, но период недолгий, прерванный второй мировой войной. Это время расцвета поэзии и одновременно идейного и эстетического размежевания польских поэтов. Избравшие своей платформой футуризм проводят поэтические эксперименты в содержании и форме поэзии, конструируя ее подобно машине, противопоставляя урбанизм, торжество города человеку с его интимными чувствами и природе. Среди них выделяются Б. Ясеньский (1901–1939, сборники «Башмак в петлице», 1921; «Песня о голоде», 1922), Ю. Пшибось (1901–1970, сборник «Винты», 1925). Другое крыло польской поэзии составили сторонники развития национальных традиций. К этой линии принадлежал Л. Стафф (1878–1957), ставший образцом для группы молодых поэтов «Скамандр», в которую входили Ю. Тувим (1894–1953, сборники «Подстерегаю бога», 1918; «Пляшущий Сократ», 1920; «Седьмая осень», 1922; «Четвертый том стихов», 1923), Я. Ивашкевич (1894–1980, сборники «Октостихи», 1919; «Касиды», 1925), Я. Лехонь (1899–1956, сборник «Пурпурная поэма», 1920), М. Павликовская-Ясножевская (1894–1945, сборник «Воздушные замки», 1922) и др. Избрав повседнежность главным предметом поэзии, «скамандриты» представляли ее в самых разных аспектах и формах, поэтических настроениях — от радостного предвкушения счастья в сборнике Павликовской-Ясножевской «Розовая магия» (1924) до предельного, все разрушающего пессимизма в сборнике Я. Лехоня «Серебряное и черное» (1924). Революционная поэзия, у истоков которой была знаменитая «Варшавянка» В. Свенцицкого (1838–1900) (опубл. в 1883 г., на русский язык ее перевел в 1897 г. Г. М. Кржижановский), получила новый импульс к развитию в творчестве В. Броневского (1897–1962), автора сборников «Дымы над городом» (1928), «Печаль и песня» (1932), «Последний крик» (1939), а также программного манифеста пролетарской поэзии «Три зал-

па» (1925, совм. с В. Вандурским и С. Р. Станде). Тонкостью и минорностью мировосприятия выделяется поэзия К. И. Галчиньского (1905–1953; сборник «Поэтические произведения», 1937).

В прозе этого периода сохраняется реалистическая линия. С. Жеромский развил ее в романе «Канун весны» (1924), М. Домбровская (1889–1965) — в масштабной социально-бытовой романной тетралогии «Ночи и дни» (1932–1934). Но в целом критический реализм теряет свою значимость и отходит на второй план.

Особо следует выделить факт, внешне не связанный с литературным процессом. В 1918–1920 гг. в США выходит 5-томный труд У. Томаса и Ф. Знанецкого «Польский крестьянин в Европе и Америке». Это исследование стало одним из классических трудов Чикагской социологической школы, в нем, в частности, установлена правомерность изучения автобиографии как социологического источника (в 1921 г. Знанецкий выступил инициатором проведения польских конкурсов мемуаров, позже конкурсы мемуаров приобрели в стране огромный размах, повлияли на интеллектуальную жизнь поляков). Исследование Томаса и Знанецкого, через жизненные истории показавшее конфликт и преобразование традиционных сельских ценностей и социокультурных практик в городские, получило мировое признание. Следствием этого было и то, что в мире обратили внимание на фигуру польского крестьянина, читатели узнали его проблемы, вжились в индивидуальные судьбы. В благоприятной атмосфере внимания мирового культурного сообщества к польскому крестьянину Нобелевский комитет обнаружил существование романа Реймонта «Мужики» и присудил автору премию через 15 лет после его появления и за год до смерти писателя. Эта премия своим следствием имела то, что мир обратил внимание на польскую литературу, в частности, на ее современную реалистическую прозу (до этого времени в культурный тезаурус стран Запада входили только Мицкевич и — с оговорками — Пшибышевский).

Между двумя мировыми войнами в польская литература была продолжена и линия модернизма. Особо выделяется роман В. Гомбровича (1904–1969) — «Фердидурке» (1937), где в гротескных образах предстают ценности «здорового смысла». В драматургии возникает параллель этому роману — не менее гротескные драмы С. И. Виткевича (1885–1939), ставшие прообразом авангардистского «театра абсурда». 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 абсурдистской драматургии и сравнивать с Э. Ионеско и С. Беккетом.

Новым явлением в польской литературе между двумя мировыми войнами становится формирование пролетарского романа, базирующегося

на идеях и принципах социалистического реализма. Романы Л. Кручковского (1900–1962) «Кордиан и хам» (1932), «Павлиньи перья» (1935), В. Василевской (1905–1964) «Родина» (1935), «Земля в ярме» (1938) были популярны в СССР. В. Василевская в 1939 г. переехала во Львов и приняла советское гражданство. Но ее мысли были о Польше, в 1940–1952 гг. она создала романную трилогию «Песня над водами», где описана борьба польского народа за национальную независимость. Во время войны, в 1942 г., она создала повесть «Радуга» (Сталинская премия первой степени, 1942), по которой режиссер М. Донской снял одноименный фильм (в соавт. с Р. Перельштейном, сценарий В. Василевской, 1944), получивший мировое признание.

Выдающимся вкладом в мировую детскую литературу стала педагогическая сказка Я. Корчака (1878–1942) «Король Матиуш Первый» (1923). Известный педагог, автор педагогических сочинений «Как любить ребенка» (1914), «Право ребенка на уважение» (1929), Корчак героически погиб в фашистском концлагере Трешлинка, разделив судьбу своих учеников.

Во время 2-ой мировой войны многие писатели эмигрировали из оккупированной гитлеровцами Польши. В 1944 г. начинается новый этап развития польской литературы, связанный с возникновением Польской Народной Республики. Связующим звеном польская литература с мировым литературным процессом становится польское кино («польская школа кинематографа»). Так, фильм А. Вайды «Пепел и алмаз» (1958), снятый по одноименной повести (1948) Е. Анджеевского (1909–1983), после показа на Венецианском фестивале приобрел мировую известность (включался в число лучших фильмов мирового кинематографа) и тем самым принес известность и автору повести, написавшему вместе с режиссером сценарий этого фильма. Экранизации Вайды привлекли внимание к польской классике: «Пепел» по роману С. Жеромского (1965), «Березняк» (1970) по роману Я. Ивашкевича, «Свадьба» (1972) по пьесе С. Высяньского, «Земля обетованная» (1974) по роману В. Реймонта, «Пан Тадеуш» (1999) по поэме А. Мицкевича. Можно говорить и о собственном вкладе Вайды в литературу (в жанре киносценария, наиболее оригинальный из них — для фильма «Все на продажу», 1968, о судьбах киноискусства и его деятелей). «Фараон», фильм Е. Кавалеровича (1966) по одноименному роману Б. Пруса, привлек внимание широкой публики к этому роману, расширив представление о писателе, которого знали только как автора «Куклы». Но и к «Кукле» внимание было привлечено благодаря кинематографу: в 1969 г. режиссер В. Хас его экранизировал. Удостоенный «Золотой пальмовой ветви» Каннского фестиваля и трех «Оскаров» фильм Р. Полански «Пианист» (2002), привлек внимание к мемуарам польского пианиста В. Шпильмана (1911–2000) о судь-

бе талантливого еврея в оккупированной фашистами Польше (в обработке Е. Вальдорффа под названием «Гибель города» вышли в 1946 г.). В 1998 г. мемуары были переизданы под названием «Пианист: необычайная и подлинная история о выживании одного человека в Варшаве 1939–1945» и под влиянием мирового признания фильма были переведены на 38 языков.

В ПНР резко усилилось влияние советской литературы как в ее лучших образцах (М. Горький, Н. Островский, А. Фадеев, М. Шолохов и др.), так и в малохудожественных примерах, поддерживавшихся из-за вульгаризованного понимания социалистического реализма. В 1949 г. этот художественный метод был принят как эталон на съезде польских писателей. В результате значение художественности литературы отступило на второй план перед требованиями классовости, партийности народности. Однако сегодняшняя тенденция замалчивать достижения писателей, получивших официальное признание в ПНР, носит такой же идеологизированный характер и поэтому исторически преходяща. Среди наиболее талантливых писателей, принявших социализм в Польше, занявших руководящие места в союзе писателей, выделялся своими масштабными произведениями Е. Путрамент (1910–1986, секретарь Союза польских писателей, государственная премия ПНР 1953, 1955, 1964 г.), автор романов «Действительность» (1947), «Сентябрь» (1951), «Перепутье» (1954), «Ноев ковчег» (1961), «Пасынки» (1963), «Маловерные» (1967), «Дикий кабан» (1964), «Пуща» (1966), «Болдын» (1969). Стремление к созданию современной эпопеи обнаруживается в творчестве К. Брандыса (1916–2000; тетралогия «Между войнами», 1947–1951) Я. Ивашкевича (трилогия «Честь и слава», 1956–1962). Тема становления революционера успешно реализована в романе соратника Я. Корчака И. Неверли (1903–1987) «Под фригийской звездой» (1952, государственная премия ПНР). Драматургия социалистического реализма обрела своего яркого представителя в лице Л. Кручковского (1900–1962; в 1949–1956 гг. председатель Союза польских писателей, государственная премия ПНР, 1950; Международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами», 1953), автора драм «Возмездие» (1948), «Немцы» (1949), «Первый день свободы» (1960), «Смерть губернатора» (1961).

Стремление овладеть наследием отечественной и мировой культуры весьма показательно проявилось в развитии в польской литературе этого периода жанра историко-биографического романа. М. Яструн (1903–1983), вошедший в литературу в 1920–1930-е годы как поэт, широкое признание получил в послевоенный период как автор книг о Мицкевиче (1949), Словацком (1950), Кохановском (1954). Другой пример — роман Е. Брошкевича (1922–1993) «Образ любви» о Шопене (1950). Традицию

жанра заложил Я. Парандовский (1895–1978) в книге об Уайльде «Король жизни» (1930) и развил ее в книге «Петрарка» (1954).

Среди поэтов самым известным в XX в. стал Ю. Тувим (1894–1953), поэт искреннего оптимизма, проявившегося уже в первом сборнике стихов «Подстерегаю бога» (1918) с его лирическим героем, распахнутым миру. Вынужденная эмиграция в годы войны (Франция, Португалия, Бразилия, США) только усилила национальные чувства поэта, выразившись в поэме «Цветы Польши» (неокончена, фрагменты опубл. в 1949 г.). В Польше большой популярностью пользовался его современник К. И. Галчиньский (1905–1953), настроенный на совсем другую поэтическую волну — искреннего пессимизма. Уже в сборнике «Поэтические произведения» (1937), итоге его литературной деятельности 1920–1930-х годов, это сказалось со всей определенностью. Трагические военные годы (в 1939–1945 гг. он был в фашистском плену) не сломили поэта, напротив, после его возвращения в Польшу в его стихах усиливается светлое начало, но и, в противовес поэтической простоте Тувима, складывается стремление к усложненности формы, принципу искренности противостоит ирония и гротеск. Эти же качества получают весьма разнообразное воплощение в литературе Польши. Сатирик и афорист С. Е. Лец (1909–1966) демонстрирует прямое назначение комических, сатирических, иронических элементов. Но приходит и популярность к непрямому использованию сатиры и гротеска, когда их объектом становится не порок, нечестность, конкретное зло, что следует обличать, а само мироустройство, отмеченное чертами абсурда, отсюда посмертная слава Гомбровича, Виткевича, известность сначала в Польше, а затем и далеко за ее пределами получают С. Мрожек (род. 1930, пьесы «Танго», 1964; «Эмигранты», 1974) и Т. Ружевич (род. 1921; пьесы «Группа Лаокоона», 1961; «Вышел из дома», 1964; «Уход Голодаря», 1976), которые считаются видными представителями «театра абсурда».

Всемирное признание из писателей послевоенного периода заслужили польские литераторы, получившие Нобелевскую премию по литературе. Эту премию получил Ч. Милош (1911–2004, в 1951 г. попросил политического убежища во Франции, поэтому не печатавшийся в ПНР, с 1960 г. жил в США, в 1993 г. вернулся в Польшу), премия была присуждена в 1980 г. с формулировкой: «С бесстрашным ясновидением показал незащищенность человека в мире, раздираемом конфликтами». Диапазон его творчества в 1970–1980-х годах расширяется до всемирных масштабов: прошлое и сегодняшний день Америки (книга «Видения на заливе Сан-Франциско», 1969), история Литвы («Где восходит солнце и садится», 1974), Древний Восток, христианские памятники (некоторые он переводил), и в итоге — утверждение мистических мотивов в последнем поэтическом

сборнике «Второе пространство» (2004, издании посмертно). В. Шимборска (1923–2012), которую читатели заметили в 1960-х годах, но которая находилась в тени, пока в 1996 г. не была удостоена Нобелевской премии «за поэзию, которая с предельной точностью описывает исторические и биологические явления в контексте человеческой реальности», — тонкий лирик. Существенным вкладом в развитие международных литературных связей стала деятельность В. Шимборской по переводу на польский язык французских поэтов.

Выдающимся мастером научной фантастики во всем мире признан С. Лем (1921–2006). Всемирной популярности его романа «Солярис» (1961) способствовал одноименный фильм А. Тарковского (1972), где достаточно вольное обращение с материалом первоисточника объясняется закономерностями авторского киноязыка.

Новейшая польская литература, развивающаяся уже четверть века, пока не выдвинула новых имен, о которых говорит мир. Но в стране идут сложные и противоречивые литературные процессы, которые, несомненно, породят новое качество польской литературы.

Лит.: История всемирной литературы : Т. 3–8. М., 1985–1994; История польской литературы : Т. 1–2. М., 1968–1969; Оболевич В. Б. История польской литературы: Средневековье. Ренессанс. Л., 1983; Хорев В. А. Польская литература XX века. М., 2009; Krzyżanowski J. Historia literatury polskiej / 3 wyd. Warsz., 1966; Miłosz C. The History of Polish Literature / 2nd edition. Berkeley, 1983; Bartelski L. M. Polscy pisarze współcześni. 1939–1991: Leksykon. Warsz., 1995.

Вл. А. Луков, Вал. А. Луков [НРЭ]

ПОЛЬША. Театр. История театра Польши была определена на века принятием страной католицизма (в 966 г.) и тем самым вхождением в территорию католической Европы как раз в то время, когда в церкви западных стран возродился театр после полутысячелетнего его отсутствия как результата гибели античной культуры. Так же, как в других странах, в Польше существовали театроподобные народные действа, население развлекалось выступлениями франтов (польских потешников), в церквях представлялись литургические драмы, затем на папертях полулитургические драмы, позже и общегородские мистерии на библейские сюжеты. В XVI в. мистерии с большим размахом игрались в Кракове, а также Хелме, Ченстохове, тогда же возникли кукольные театры, излюбленный сюжет которых — рождение Иисуса, отсюда название таких театров «шопки» (шопка — сарай, где, в соответствии с изображаемым сюжетом, рождался Спаситель). Шопки стали традиционным украшением праздника Рождества. К концу того же века возникают школьные театры, организуемые иезуитами, в них сохраняется религиозная направленность ранней стадии театра Польши. Формы светского театра зарождаются тогда же в придвор-

ном театре, где в представлениях участвовала польская знать. Так, под Варшавой в присутствии короля Стефана Батория 12 января 1578 г. верноподданные представители знатнейшего дворянства сыграли трагедию Я. Кохановского «Отправление греческих послов», с этим событием обычно связывают возникновение светского ренессансного театра Польши.

Театр Польши находился в сложных взаимоотношениях с театром соседних стран — России, государств Священной Римской империи, более глубокие связи (особенно после начала Реформации) связывали его с театром Франции, Италии. Большой резонанс имело первое за пределами Франции представление трагедии П. Корнеля «Сид», состоявшееся при польском дворе в 1661 г. Пьеса шла по-польски, в переводе Я. А. Морштына. Знакомство с комедиями Ж. Б. Мольера произошло на век позже, причем в театре знатного рода Радзивиллов, подобные театры знати, подражавшей королю, вместе с королевскими театрами поднимали уровень театральной культуры в стране.

С 1621 г. начинается история оперного театра в Польше, в 1637 г. представления давались уже в специально построенном здании, а в 1725 г. было сооружено здание «Операльни», где давались оперные и балетные спектакли итальянских и французских трупп, а позже была поставлена первая польская опера — «Осчастливленная нищета» М. Каменского (1778), за которой в 1779 г. последовали его же оперы «Зоська» и «Добродетельная простота». Польский Национальный театр в Варшаве — наследник этих культурных событий XVII–XVIII вв. С 1799 г. сначала капельмейстером, а потом директором театра был композитор (в дальнейшем один из учителей Ф. Шопена) Ю. Эльснер. В 1825 г. его сменил композитор К. Курпиньский. Один из последующих директоров, Я. Куатрини, в 1858 г. поставил самую знаменитую польскую оперу — «Галька» С. Монюшко, который после успеха своего произведения с этого года возглавил театр. Последующая история оперы и балета в Польше вплоть до наших дней связана с этим театром.

Первый постоянный публичный театр в Польше был открыт в Варшаве 19 ноября 1765 г. представлением в здании «Операльни» комедии Ю. Белявского «Назойливые», сыгранной труппой под патронажем короля Станислава Августа Понятовского. С 1807 г. он носит название Театр Народовы, в 1833 г. получил новое здание (театр Вельки, т. е. Большой театр) и существует до сих пор. Среди его первых руководителей наиболее выдающимися были В. Богуславский (1783–1814, с перерывами), Л. Осиньский (1814–1831, с перерывами). Восстановленный после 2-ой мировой войны в 1949 г., этот театр стремится идти в ногу со временем, ставя и современные пьесы, но славен он постановкой польской и зарубежной классики («Небожественная комедия» З. Красинского, 1969; «Кордиан»

Ю. Словацкого, 1970; и др.). На сцене театра и его филиала — театра «Розмаитости» (возникшего в 1829 г. и то отделявшегося от Театра Народового, то сливавшегося с ним) играли выдающиеся польские актеры, среди них К. Б. Свежавский, А. Жулковский, К. Освинский, М. Ясинская (выступавшая также и в опере), Ю. Ледуховская, Б. Кудлич, Ю. Рыхтер, а в последние годы — крупнейший польский киноактер Д. Ольбрыхский.

В 1860-х годах, когда в Варшаве усиливается коммерческий принцип, процветают театры в парках, действующие в летний период, центр театральной жизни переместился в Краков, где во главе Краковского театра стал С. Козьмян. Здесь образовалась краковская школа, утверждавшая принципы реализма, психологизма. Здесь сформировалось и достигло расцвета творчество одной из самых значительных польских актрис Х. Моджеёвской. После 4 лет работы в Кракове она выступала в Варшаве (в Большом театре и театре «Розмаитости»), гастролировала в Англии и США, с большой трагической силой играла Марию Стюарт в трагедии Шиллера, одна из лучших исполнительниц ролей в драмах С. Вышпянского.

На рубеже XIX–XX вв. в польском театре происходили те же процессы, что и в других странах Европы, шла борьба с коммерциализацией театра и с декадансом, которую на определенное время возглавил созданный в 1913 г. А. Шифманом «Театр Польски». Здесь позже развернулась деятельность крупного режиссера Л. Шиллера, ставившего пронизанные гражданским пафосом, яркие по форме спектакли. В годы 1-ой мировой войны некоторые польские актеры оказались в России и освоили принципы К. С. Станиславского и опыт Московского художественного театра, а вернувшись на родину, стали пропагандистами новых театральных идей (театр «Редута» и его создатель Ю. Остэрва; и др.).

Театральная деятельность не прерывалась (нередко в подполье) в годы 2-й мировой войны. В 1943 г. в СССР под руководством В. Красновецкого польские актеры организовали фронтовой театр, уже в 1944 г. показавший первый спектакль в Люблине, на освобожденной от фашистов польской территории. После освобождения театры возрождаются, повсюду появляются новые. В 1947 г. проводится грандиозный Шекспировский фестиваль. В 1949 г. был проведен аналогичный фестиваль по произведениям русской и советской драматургии, победили Краковский театр им. Ю. Словацкого, поставивший «Три сестры» А. Польша Чехова и «Любовь Яровую» К. А. Тренева (реж. Б. Домбровский), варшавские «Театр Польски», поставивший «На дне» А. М. Горького (реж. Л. Шиллер), «Театр Розмаитости», поставивший «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина (реж. В. Коженевский) и др. В 1951 г., уже в новых условиях (к концу 1949 г. все театры были национализированы) был проведен фестиваль

современной польской пьесы (среди победителей спектакли по пьесам А. Тарна, Е. Лютовского, Я. Ивашкевича). Эти три фестиваля закрепили отказ польского театра от коммерциализации, утверждение принципов реализма (как современной разновидности — социалистического реализма), настроенное отношение к модернизму.

Одним из следствий новой эстетики театра, складывавшейся после войны, стало обращение к национальной драматургии, классическим произведениям А. Мицкевича и Ю. Словацкого, не нашедших в период их возникновения пути на польскую сцену. В отличие от театра большинства стран социализма в театре Польши линия социалистического реализма не господствовала, ее сопровождала линия авангардизма, «театра абсурда» — постановки пьес Э. Ионеско, С. Бекета, польских драматургов С. И. Виткевича, В. Гомбровича, С. Мрожека и др. Еще одна особенность — выступление в качестве театральных режиссеров видных деятелей польского кино. Так, А. Вайда поставил несколько вариантов «Гамлета» У. Шекспира, «Бесы» и «Преступление и наказание» по романам Ф. М. Достоевского, одна из самых известных его театральных работ — постановка «Свадьбы» С. Выспянского в Краковском театре им. Ю. Словацкого (1963). К. Занусси поставил множество спектаклей (оперных в том числе) в Польше, а также в России, Германии, Италии, Франции и др.

В целом театр Польши не достиг того значения для мировой культуры, которого достигло польское кино. Но есть явление театра, которое имело не только региональный, но и международный резонанс, — это театральная эстетика Е. Гротовского (1933–1999). Получив образование в Кракове с его особой театральной традицией, а затем у Ю. А. Завадского в ГИТИСе, он в своих трудах («На пути к бедному театру», 1962; и др.) сформулировал и в руководимых им театрах-лабораториях в г. Ополь и в г. Вроцлав реализовал теорию «бедного театра», которую можно отнести к предельным теориям театрального искусства. Гротовский размышлял над вопросом, без чего театр невозможен. Без занавеса — возможен, значит, можно убрать занавес, без декораций, музыки, реквизита, костюмов, зрительного зала с люстрами и бархатом лож — возможен, значит, все это тоже можно убрать. Театр невозможен только без актера, на котором режиссер, организующий спектакль, должен сосредоточить все свое внимание. В дальнейшем Гротовский обратился и к фигуре зрителя, стремясь вовлечь посетителей театра в мистическое единение с актером в мистерии драмы, превращая спектакль в некое священнодействие. Выдающиеся работы режиссера — «Трагическая история доктора Фауста» по К. Марло (1963), «Студиум о Гамлете» по Шекспиру и Выспянскому (1964), «Стойкий принц» по Кальдерону и Словацкому (1965). Его проекты «Театр соучастия» (или «Паратеатр», 1969–1978), «Театр истоков»

(1979–1982) привлекли к себе внимание деятелей театра всего мира. В 1982 г. Гротовский едет в США, потом в Италию, где организует Центр театрального эксперимента и поиска (1984). О Гротовском говорят, как об одном из крупнейших реформаторов театра.

Современный польский театр оказался на распутье. Исторические судьбы страны на нем весьма серьезно отразились, произошел отход от традиций последних десятилетий, усилилась коммерциализация и развлекательность театральных зрелищ. Вероятно, это лишь переходный этап, предвещающий появление нового содержания и новых форм театрального искусства. Кое-что уже проявляется: например, выявлена тенденция создавать «танделы» драматурга и режиссера, сегодня самый известный тандел — Моника Стшемпка (режиссер) и Павел Демирский (драматург). Это и другие наблюдения над современным театральным процессом в Польше ведет созданный в 2003 г. в Варшаве при содействии министерства культуры Институт театра, имеющий библиотеку, большой архив, квалифицированных театроведов.

Лит.: Бэлза И. История польской музыкальной культуры : Т. 1–2. М., 1954–1957; Польский театр // Театральная энциклопедия : в 4 т. М., 1965. Т. 4; Башинджагян Н. З. Ежи Гротовский. СПб., 2003; Rapacki U. Sto lat sceny polskiej w Warszawie. Warszawa, 1925; Teatr Narodowy. 1765–1794. Warszawa, 1967; Brauneck M. Theater im 20. Jahrhundert. Hamburg, 1982; Richards T. Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen. Berlin, 1996.

Вл. А. Луков, Вал. А. Луков [НРЭ]

ПОЛЯКОВ Олег Юрьевич (род. 21.03.1967, Киров, СССР) — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы и английского языка Вятского государственного университета. Окончил Кировский государственный педагогический институт им. В. И. Ленина (1991). В 1995 г. защитил кандидатскую диссертацию «Джон Деннис и развитие жанра классицистической трагедии в Англии начала XVIII века» в Нижегородском государственном педагогическом университете. В 1998 г. поступил в докторантуру Московского педагогического государственного университета, по окончании которой защитил докторскую диссертацию «Литературная критика в периодических изданиях Англии 1690-х — 1750-х годах (эволюция жанровых концепций и трансформация метода)» (2002). Заведующий кафедрой зарубежной литературы и английского языка Вятского государственного гуманитарного университета. Поляков является членом Российской ассоциации преподавателей английской литературы и Общества по изучению XVIII в. при РАН.

В круг интересов ученого входят проблемы английского просветительского классицизма, литературной критики, поэтика английской дра-

мы XVIII в., взаимосвязи английской литературы и журналистики. Поляков — автор более 100 научных и научно-методических трудов, в том числе двух монографий: «Развитие теории жанров в литературной критике Англии первой трети XVIII века (газетно-журнальная периодика)» (М., 2000) и «Литературная критика в периодических изданиях Англии 1750-х гг. (проблема метода)» (Киров, 2003), а также статей в сборниках научных трудов МГУ, Санкт-Петербургского государственного университета, журналов «Филологические науки» и «Вестник МГУ». Значительное внимание Поляков уделяет изучению шекспировской критики XVIII в., рассматривая на ее примере эволюционные процессы, происходившие в английском классицизме. В частности, ему принадлежат труды, посвященные восприятию Шекспира Дж. Аддисоном, Дж. Деннисом, Р. Стилом, Дж. Уортоном, критикой литературных обзоров. В настоящее время Поляков исследует влияние наследия Шекспира на драматургию Англии XVIII в.

Соч.: Развитие теории жанров в литературной критике Англии первой трети XVIII века (газетно-журнальная периодика). М. : МПГУ, 2000. 140 с.; Литературная критика в периодических изданиях Англии 1750-х гг. (проблема метода): Монография. Киров: ВятГГУ, 2003. 182 с.

[МШ]

ПОНТАНО (Pontano) **Джованни или Джовиано** (лат. Iovianus Pontanus; 7.05.1429, Черрето-ди-Сполето, Умбрия, Италия — 17.09.1503, Неаполь, Италия) — итальянский гуманист Высокого Возрождения, писал на латинском языке.

Понтано родился в Черрето ди Сполето (Умбрия), учился в университете Перуджи. В 18 лет попал к неаполитанскому двору, где служил у неаполитанских королей Альфонса V Арагонского и сменившего его Фердинанда I, занимал видные государственные должности, был воспитателем сына Фердинанда I герцога Альфонса Калабрийского (для которого написал трактат «О государе»), в 1486–1495 гг. — государственный секретарь (в этом качестве вел переговоры с правителем Албании Скандербегом, о котором оставил самые благожелательные отзывы). Понтано отрицательно относился к этим правителям, в 1495 г. в династических баталиях принял сторону французского короля Карла VIII, за что поплатился при восстановлении на престоле арагонской династии, вынужден был удалиться от двора.

Как писатель Понтано утверждал, что итальянский язык пригоден для устного общения и должен вернуться к народу, а писать можно только на латинском языке, что шло вразрез с традицией Данте, Петрарки, Боккаччо, но вполне вписывалось в концепции гуманистов XV в., в том чис-

ле объединенных в неаполитанской академии, основанной около 1448 г. А. Беккаделли (по прозвищу Панормита). После его смерти в 1471 г. Понтано встал во главе этого важнейшего центра гуманистической мысли Италии и сыграл в его деятельности столь выдающуюся роль, что он получил название Понтанианская академия (Accademia Pontaniana).

Понтано писал труды по различным областям знаний — трактаты «О государе» (ок. 1493), «О щедрости» (1493), «О судьбе» (1501), и др., историческое сочинение «О неаполитанской войне» (1494). Как поэт он получил признание написанными в ренессансном духе «Книгой о любви» (1455–1458), двумя книгами «Гендекасилибы, или Стих о Байях» (1490–1500) и др. В них используются античные традиции (жанры элегии, ямбов, стих Катюлла), мифологическая образность, которая гармонично соединяется с описанием итальянской природы в духе пасторали (Понтано дал импульс возрождению этого жанра и самому принципу пасторальности, вскоре воплотившемуся в «Аркадии» Дж. Саннадзаро, входившего в Понтанианскую академию). В поэме-эклоге «Лепидина» (1496) Понтано воспользовался гекзаметром — героическим стихом в традиции Вергилия, чтобы обрисовать свадьбу морского бога и нимфы. Небольшие размеры поэмы, выбранное яркое, но не героическое событие снижают повествование, тогда как за счет гексаметра, божественности героев оно, напротив, возвышается, возникает противодвижение, диалог художественных средств. Понтано не раз обращался к жанру диалога в прозе в духе диалогов Лукиана. В этих произведениях Понтано обнаруживаются черты ренессансного реализма, сатиры по отношению к представителям церкви («Харон», 1467–1491; «Антоний», 1487; «Эгидий», 1501) и даже небезопасное высмеивание неаполитанского короля Фердинанда I («Осел», 1486–1490). Понтано утверждал права астрологии в гуманистической системе знаний в дидактической поэме «Уrania» (1476), трактате «О метеорологических явлениях» (1490). Основную часть своего политического творчества Понтано собрал воедино в сборнике «Кармина», вышедшем уже посмертно, в 1505 г.

Понтано сыграл видную роль в утверждении гуманистической концепции светского знания итальянского Кватроченто, основанной на универсализме и рационализме, а также гуманистической литературы, базирующейся на этих основаниях. Для него свойственна забота о мере, гармонии, слиянии человека с прекрасной природой. В трактате «О государе» он излагает, в отличие от Н. Макиавелли, концепцию благородного поведения правителя: «Кто хочет властвовать, тот должен заботиться о двух вещах: первое — быть щедрым, второе — быть снисходительным».

Понтанианская академия, развивавшая идеи Понтано, просуществовала века (в 1917–1920 и 1923–1926 гг. ее президентом был Б. Кроче).

Соч.: Carmina. Bari, 1948; I Dialoghi. Firenze, 1943; Prosatori latini del Quattrocento. Milano; Napoli, 1952; Poeti latini del Quattrocento. Milano; Napoli, 1964; в рус. пер. — Харон // Итальянские гуманисты XV века о церкви и религии. М., 1963; Государь // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). М., 1985.

Лит.: Брагина Л. М. Социально-этические взгляды итальянских гуманистов (вторая половина XV века). М., 1983; История литературы Италии. Т. 2: Возрождение. Кн. 1: Век гуманизма. М., 2007; Altamura A., Giovanni Pontano. Napoli, 1938; Renda U. Pontano. Torino, 1939; Paratore E. La poesia di Giovanni Pontano. Roma, 1967.

[НРЭ]

ПОНТИ (Ponti) Карло (11.12.1912, Маджента, Италия — 12.01.2007, Женева, Швейцария) — итальянский кинопродюсер. Родился в г. Маджента (провинция Милан), получил юридическое образование в Миланском университете.

Его первый опыт кинопродюсирования относится к 1941 г. Незадолго до этого окончился путь крупнейшего кинопродюсера США И. Тальберга и два Оскара подряд получил его конкурент и преемник по студии Метро-Голдвин-Мейер (MGM) Д. Сэлзник за фильмы «Унесенные ветром» (1939) и «Ребекка» (1940). Эти видные деятели Голливуда установили эталон профессии кинопродюсера в мировом кино. Согласно этому эталону, кинопродюсер — главное лицо съемочного процесса, именно он набирает сценариста, режиссера, актеров, всех других участников создания фильма, следит за его созданием, ему принадлежит последнее слово при монтаже фильма и т. д. Тальберг известен тем, что почти вдвое сократил 4-часовой фильм режиссера Э. фон Штрогейма «Алчность» (1924), фактически уничтожив оригинал. Сэлзник без конца скандалил с А. Хичкоком — режиссером фильма «Ребекка», а позже одалживал его другим продюсерам, пользуясь договорами, с ним заключенными.

Понти, как и все продюсеры, сначала понимал задачи профессии сходным образом. Но вскоре он сделал выбор в отношении цели кинопроизводства, утвердившись в том, что кино снимается не ради получения сверхприбыли, а во имя развития киноискусства. Решающим стал 1954, когда Понти вместе с Д. Де Лаурентисом в созданной ими кинокомпании в Риме (Ponti-De Laurentiis Cinematografica) выступили продюсерами фильма Ф. Феллини «Дорога». Продюсеры приобрели мировую известность, в том числе и благодаря тому, что они создали новую модель своей профессии и ее первый эталон: автором фильма становится режиссер, продюсеры видят свою задачу в том, чтобы наиболее полно осуществить авторский замысел, обогатить мировое киноискусство новым авторским киношедевром.

В 1957 г. оба продюсера получили высшую кинонаграду за «Дорогу» — премию Оскар в номинации «Лучший иностранный фильм». Номинация была только что введена, и фильм стал первой столь высоко отмеченной работой, созданной не в США. В 1957 г. Д. Де Лаурентис выступает в качестве продюсера в фильме Ф. Феллини «Ночи Кабирии», снятого той же кинокомпанией, и фильм снова удостоен Оскара как лучший иностранный фильм. Но Понти в его создании уже не участвует, что приоткрывает сложности взаимоотношений основных создателей фильма и в рамках новой модели кинопродюсинства.

Понти поддержал авангардистские фильмы Ж. Л. Годара («Женщина есть женщина», 1961; «Карабинеры», 1963; «Презрение», 1963, по роману А. Моравиа, с участием Б. Бардо). Но особое внимание он уделил содружеству с режиссером В. Де Сика и выдающейся киноактрисой, женой Понти Софи Лорен (Понти — автор ее псевдонима, они прожили в браке вплоть до смерти Понти), которое дало замечательные результаты в фильмах «Золото Неаполя» (1954), «Чочара» (1961, по роману А. Моравиа), «Затворники Альтоны» (1962, по пьесе Ж. Понти Сартра), «Боккаччо-70» (1962, новелла «Лотерея»), «Вчера, сегодня, завтра» (1963, в 1964 г. удостоен Оскара как лучший иностранный фильм), «Брак по-итальянски» (1964, по пьесе Э. Де Филиппо «Филумена Мартурано», премия «Золотой глобус», США, за лучший иностранный фильм), «Подсолнухи» (СССР–Италия–Франция, 1970), «Поездка» (Франция–Италия, 1974, последний фильм В. Де Сика). Работа В. Де Сика и С. Лорен с другими продюсерами, как правило, приводило к меньшему успеху. Понти из-за увлеченности С. Лорен сам попадал в сложные ситуации, например, когда он в духе продюсинства Тальберга пытался навязать режиссеру Д. Лину, снимавшему фильм «Доктор Живаго» по роману Б. Л. Пастернака, свою жену, уже в возрасте, на роль Лары, а тот категорически отказался. Понти, снова предпочтя высокое художественное качество любым личным мотивам, продолжил продюсирование фильма, снятого кинокомпаниями MGM (США) и Carlo Ponti Productions (Италия). В итоге вышедший в 1965 г. «Доктор Живаго» стал одной из самых успешных работ Понти: в 1966 г. он получил 5 Оскаров и 5 номинаций на эту премию, в 1967 г. — 3 премии «Давид ди Донателло» (высшая итальянская кинопремия), одной из которых был удостоен Понти как продюсер. Признание качества фильма соединилось с его коммерческим успехом: при бюджете в 15 млн долларов он только в США принес прибыль в 111,7 млн долларов, заняв 2-е место (после «Унесенных ветром») среди самых кассовых фильмов MGM, спася компанию от разорения, и получил в международном прокате еще 200 млн долларов, заняв 8-е место среди самых прибыльных фильмов мирового кинематографа за всю его историю.

После этого фильма наступает высший расцвет деятельности Понти, к нему приходит наибольшая художественная удача — союз с М. Антониони, к тому времени уже получившим награду Венецианского кинофестиваля за фильм «Красная пустыня». Понти стал продюсером всех фильмов принесшей мировую славу режиссеру англоязычной кинотрилогии, снятой им по контракту с Понти как представителем кинокомпании MGM, в которую вошли фильмы «Фотоувеличение» (1966, в 1967 г. удостоен «Золотой пальмовой ветви» Каннского кинофестиваля), «Забриски-пойнт» (1970), «Профессия: репортер» (1975). Второй и третий фильмы не получили больших кинонаград, а в прокате не собрали даже денег, потраченных на их производство. Фильмы Антониони, в которых продюсером был Понти, вошли в классику мирового кинематографа, оказали огромное воздействие на «авторское кино», но для Понти они стали финансовым провалом. Он мечется в поисках новых проектов, открывает западному зрителю чешского режиссера М. Формана, снявшего с его финансовой поддержкой фильм «Бал пожарных» (1967) с таким сомнительно-сатирическим изображением чешских пожарных, что это вызвало скандал, а вскоре Форману из-за событий 1968 г. пришлось эмигрировать в США. Ни этот фильм, ни комедия «Браво, куколка!» (1975) с С. Лорен и М. Мastroяни в главных ролях, ни трагикомедия «Отвратительные, грязные, злые» (1976), за которую режиссер Э. Скола получил приз Каннского кинофестиваля как лучший режиссер, ни англо-американский фильм-катастрофа «Перевал Кассандры» (1976) с участием С. Лорен, Б. Ланкастера, А. Гарднер не исправили кризисного состояния дел Понти как продюсера. Последние 30 лет жизни он не принимал активного участия в кинопроцессе, лишь изредка напоминая о себе (например, «Суббота. Воскресенье. Понедельник», для телевидения, 1990). Последний фильм вышел в 1998 г.

Всего Понти выступил продюсером более чем в 140 фильмах. Понти установил отношение к кинопродюсеру как к сотворцу произведения, и это главный его вклад в мировое кино.

Лит.: Di Giammatteo F. Dizionario del cinema italiano. Roma, 1995; Sorlin P. Italian National Cinema. L., 1996; Landy M. Italian Film. Camb.–N. Y., 2000; Bondanella P. Italian Cinema: From Neorealism to the Present. N. Y.–L., 2002; Schifano L. Le Cinéma italien: de 1945 à nos jours, crise et création. P., 2006.

[НРЭ]

ПОПЕСКУ-ГОПО (Popescu-Gopo) **Ион** (1.05.1923, Бухарест, Румыния — 28.11.1989, Бухарест, Румыния) — румынский кинорежиссер, сценарист, художник, мастер мультипликационного кино, президент Ассоциации румынских кинематографистов (1974).

Родился в Бухаресте, отец — Попеску, мать — до замужества Горенко, отсюда псевдоним Гопо по первым слогам фамилий родителей. Окончил Академию изящных искусств (1949) и в том же году снял свой первый мультипликационный фильм «Кошелечек с двумя монетами», а уже в следующем вместе с отцом основал киностудию «Анимафильм».

Высшее достижение Попеску-Гопа — создание мультфильма «Краткая история» (1957), совершившего переворот в мультипликации. До его появления в этой области киноискусства господствовала эстетика У. Диснея, который создал условно-реалистический мир сказочных героев, ориентируясь на детский возраст, на образцы развитого игрового фильма со сложной композицией кадра, одновременным действием во всех его планах — крупном, среднем, общем и т. д. Попеску-Гопа в своем фильме создает альтернативу диснеевскому кино: вводит в качестве персонажа маленького человечка, нарисованного лишь несколькими линиями, который действует в таком же эскизно представленном мире, где нет перспективы, объема, красочности, сюжет ироничен, но лишен сказочности, фильм адресован взрослым и приобретает философское звучание. «Краткая история» была удостоена Золотой пальмовой ветви Каннского фестиваля 1957 г. и принесла автору мировую славу. Изобретенный им персонаж стал героем последующих мультфильмов Попеску-Гопа, развивавших ту же эстетику минимализма и философизма в мультипликации, — «Семь искусств» (1958), «Homo Sapiens» (1960).

Попеску-Гопа выступал и как режиссер и сценарист игровых фильмов, среди которых «Мария, Мирабелла» (1981) и «Мария, Мирабелла в Транзистории» (1989) были фильмами совместного советско-румынского производства.

Попеску-Гопа остается самым выдающимся румынским кинематографистом, определившим вклад его родины в мировое киноискусство. Мультипликация со второй половины XX в. во многом развивается в направлении, открытом Попеску-Гопа

Лит.: Попеску-Гопо // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986; Duma D. Gopo. București, 1996.

[НРЭ]

ПОПОВ Олег Константинович (31.07.1930, дер. Вырубово, Московская обл., СССР — 2.11.2016, Ростов-на-Дону, Российская Федерация) — русский артист цирка, прославленный клоун, народный артист СССР (1960).

Родился в дер. Вырубово (ныне в составе Одинцово Московской области), учился в Москве на слесаря. Еще до окончания войны, занявшись акробатикой и познакомившись с цирковыми артистами, решил попопро-

вать свои силы в цирковом искусстве, в 1950 г. закончил Государственное училище циркового искусства (ГУЦИ) по специальности «эксцентрик на проволоке». Становлению личности артиста, расширению кругозора способствовало то, что в ГУЦИ изучались не только узкоспециальные предметы по цирковому искусству, но и история театра, цирка, музыки, живописи, большое внимание уделялось мастерству актера, процессу перевоплощения по системе К. С. Станиславского. С 1951 г. начались выступления Попова в роли коверного клоуна, задачей которого является заполнение пауз между цирковыми номерами. Вскоре определился персональный образ «солнечного клоуна» (с постоянными атрибутами: соломенные «солнечные» волосы, широкие полосатые штаны, кепка в клетку), принесший Попову мировое признание. Клоун на арене перестал заполнять паузы, у него появилась собственная философско-эстетическая роль в представлении, клоун, став его стержнем, придавал лирическое и оптимистическое звучание не только конкретному выступлению, но и всему искусству цирка.

Попов нередко снимался в фильмах в роли клоуна, в том числе в советско-американском фильме «Синяя птица» (1976) по пьесе-сказке М. Метерлинка. В ряде фильмов снимался cameo (в роли клоуна Олега Попова): «Последний жулик» (1966), «Самая высокая» (1967), «Похищение» (1969), «Приключения желтого чемоданчика» (1970), «Солнце вавоське» (1979).

Тяжело пережил распад СССР, в 1991 г. уехал на постоянное жительство в Германию, где выступал под именем «Счастливый Ганс» (Hans im Glück).

Попов входит в число самых выдающихся клоунов мира (среди которых М. Марсо, Ю. Никулин, В. Полунин и др.).

Лит.: Ангарский В. М., Викторов А. В. Олег Попов. М., 1964; Росин А. Клоун без грима. Красноярск, 2012.

[НРЭ]

ПОРТУГАЛИЯ. Кино. Первый в мире публичный киносеанс состоялся в Париже 28 декабря 1895 г., а уже в следующем году изобретение братьев Люмьеров начало использоваться в Португалии, появились первые португальские киноленты. С 1909 г. их производство стало быстро нарастать благодаря учреждению кинофирмы «Португалия-фильм». Наиболее заметным достижением немого кино Португалии стал снятый в 1923 г. режиссером Р. Лупу фильм «Волки» по мотивам популярной в Португалии одноименной комедии Ф. Лаге и Ж. Корреи. Фильмом «Мария с моря» (1930) в кинематограф вошел режиссер Л. ди Барруш. В следующем году 23-летним режиссером М. ди Оливейрой был снят до-

кументальный фильм «Дору, тяжелый труд на реке», признанный классическим в этом жанре.

Португальское кино не вышло на международный уровень во многом из-за сознательно проводимой установившимся авторитарным режимом А. ди Салазара (1932–1968) линии на создание ориентированного на обывателя своей страны развлекательного кинематографа. Ди Барруш (в фильме «Наверх», 1941) и ди Оливейра («Глупый Аника», 1942) и в этих условиях стремились к созданию глубоких, оригинальных картин, затрагивающих социальные проблемы. Но не случайно почти все работы ди Оливейры этого периода — короткометражные малобюджетные фильмы («Фамаликан», 1941; «Художник и город», 1956; «Охота», 1963; «Картины моего брата Жулио», 1965). Утверждение документализма в них имеет и экономическую подоплеку (недостаток средств), и идейно-художественную, связанную с оценкой португальской действительности. Ди Оливейра поддержал группу «нового португальского кино» (ф-м «Весеннее действо», 1963), в которую входили А. да Кунья Телиш, Ф. Лопиш, А. Рамуш и др., большинство из которых учились кинорежиссуре во Франции и других странах, испытали влияние Ж. Л. Годара, Ф. Трюффо и других представителей «новой волны» и авторского кино Европы. Лозунг группы читается в названии фильма «Изменить жизнь» (1966, реж. Португалия Роша).

В 1970 г., когда Салазар уже не правил страной, но режим ненадолго был поддержан его преемниками (вплоть до «Революции гвоздик» 1974 г.), молодые кинематографисты Португалии объявили о создании кинокооператива «Португальский киноцентр», и вскоре в Португалии появилось независимое кинопроизводство. Среди достойных внимания картин, появившихся после революции, называют фильмы «Бог, родина, власть» (1975, реж. Р. Симоиш), «Святой союз» (1978, реж. Э. Жеада), «Никто не приходит дважды» (1985, реж. Ж. Силва Мелу), «Эмиссары из Халома» (1987, реж. А. ди Маседу), «Стрижка» (1995, реж. Ж. Сапину).

Поражает продуктивность ди Оливейры, в 1970-е годы снявшего фильм «Бенильда, или Святая Дева» (1974), минисериал «Обреченная любовь» (1979), в 1980-е годы — «Франсиска» (1981), «Культурный Лиссабон» (1984, телефильм), «Мой случай» (1986), «Каннибалы» (1988), в 1990-е годы — «Беспокойство» (1998), «Письмо» (1999), в 2000-е годы — «Я иду домой» (2001), «Порт моего детства» (2001), «Принцип неопределенности» (2002), «Пятая империя» (2004), «Волшебное зеркало» (2005), «Все еще красавица» (2006), «У каждого свое кино» (2007), «Христофор Колумб — загадка» (2007), «Причуды одной блондинки» (2009), «Странный случай Анжелики» (2010). В 2012 г. в возрасте 104 лет ди Оливейра снял фильмы «Гебо и тени» (Португалия–Франция), «Невидимый мир» (Бра-

зилия, в фильме он выступает как один из режиссеров, сценаристов, монтажеров, в фильме крупные деятели кино, такие как В. Вендерс, Т. Ангелопулос и др., разрабатывают концепцию невидимости: размышляют над существованием видимой реальности, возможностью увидеть параллельную реальность), «Исторический центр» (Португалия, реж. и сценарист, его соавторы — П. Кошта, А. Каурисмяки и др.). В 2013 г. патриарх португальского кино ди Оливейра представляет свой новый фильм, в котором снимает начавших свою кинокарьеру еще в середине XX в. известных актеров Ф. Монтенегро и Л. Дуарти.

Помимо ди Оливейры, увенчанного наградами Венецианского и Каннского кинофестивалей, приз «Серебряный лев» Венецианского кинофестиваля получил видный представитель португальского нового кино Ж. С. Монтейру за фильм «Воспоминания Желтого Дома» (1989), по результатам опроса португальцев в 1996 г. (к 100-летию национального кино) этот фильм был назван лучшим за всю историю существования португальского кинематографа. Фильм стал первым в трилогии о Жуане ди Деуше (Жуане Божьем, эту роль, в чем-то автобиографическую, в чем-то пародийную, сыграл сам режиссер), другие части — «Божественная комедия» (1995, посвящен памяти французского кинокритика, теоретика «новой волны» С. Дане, влияние идей которого он испытал), «Женитьба Деуша» (1999) также получили высокие международные премии. Перед смертью Монтейру снял продолжение трилогии — фильм «Туда-сюда» (2003), где также сыграл главную роль. Он предполагал также экранизировать «Философию в будуаре» маркиза де Сада, но не смог реализовать этот замысел, который, порывая с национальной почвой, вряд ли вывел бы кино Португалии за уровень мирового кино из-за специфики литературного первоисточника.

Среди молодых авторов португальских фильмов, вышедших на международные конкурсы, выделяется С. Фирмино, в 24 года снявшая свой первый фильм, а в 2008 г. получившая за документальную ленту «Кем бы хотел стать» приз «Лучший дебют» Лиссабонского международного фестиваля документального кино. К кино Португалии растет интерес русского зрителя.

Лит.: Кино: Энциклопедич. словарь. М., 1987; Leitão Ramos J. Dicionário do cinema português 1962–1988. Lissabon 1989; Ibid. Dicionário do Cinema Português 1989–2003. Lissabon, 2005; Murtinheira A., Metzeltin I. Geschichte des portugiesischen Kinos. Wien, 2010.

[НРЭ]

ПОРТУГАЛИЯ. Литература. Португальская литература — литература Португалии со средних веков до сегодняшнего дня, одна из крупных

литератур мира. Расцвет европейской рыцарской литературы Высокого средневековья (поэзия трубадуров, труверов, средневековый рыцарский роман, запись героического эпоса) в Португалии ознаменовался рождением национальной литературы вместе с формированием нации и государства. Подобно французской «Песни о Роланде» и испанской «Песни о моем Сиде» складывается воспевающая победу над арабами поэма о битве при реке Саладу (1340), известная лишь по дошедшим отрывкам, свидетельствующим о ее фольклорных истоках, участии «жограйш» (jograes — певцов, сказителей) в исполнении-импровизации. Несколько позже, чем в Провансе, и под заметным влиянием поэзии трубадуров складывается рыцарская поэзия (галсийско-португальская лирика), связанная с фольклором, но имеющая уже черты собственно литературы. Рыцарская поэзия с конца XIII в. объединялась в «книги песен» (в жанрах коссанты, соединившей церковную и народную песенные традиции, в хулительных песнях, подобных сирвентам трубадуров, и т. д.). Среди авторов песен был король Диниш (1261–1325), рыцари, деятели церкви. В 1516 г. появился сборник «Общий кансьонейру», подводивший итог этого этапа развития португальской литературы. Несколько ранее появился самый прославленный памятник португальской литературы средневековья — рыцарский роман «Амадис Гальский», написанный португальским писателем начала XIV в. Васку де Лобейра, но ставший известным в испанском переводе и с дополнениями испанца Гарсии Родригеса де Монтальво (1508). Это произведение стало источником бесчисленных рыцарских романов XVI в., когда средневековые сменилось Возрождением, и эти романы превратились в подобие сказок, что стало предметом осмеяния в «Дон Кихоте» М. Сервантеса (при этом положительно отозвавшегося устами своих персонажей об «Амадисе Гальском»).

Приход эпохи Возрождения изменил не только Португалию, ставшую владычицей морей, выдвинувшую великих мореплавателей и мощных правителей, получившей по булле папы римского право на половину Нового света, но и ее литературу. Если раньше португальская литература ориентировалась на традиции Прованса, Франции (через перевод средневековых романов о рыцарях Круглого стола), то новые образцы она нашла в литературе Италии. Так, Ф. Са ди Миранда (1495–1558) в поэзии следовал за Петраркой, а в жанре комедии — за Ариосто; Б. Рибейру (ок. 1482–1552) в романе «Томления» использовал жанр пасторали, как он сложился в итальянских образцах. Но основоположник португальского национального театра Ж. Висенте (ок. 1470 — ок. 1536) не столько шел по пути итальянцев с их ученой комедией, сколько трансформировал испано-португальские традиции народных представлений, средневековых фарсов и т. д.

Величайшим представителем португальской литературы эпохи Возрождения стал Л. ди Камознс (Камоинш, 1524 или 1525–1580) — поэт, день памяти которого 10 июня стал одним из главных национальных праздников. Его эпическая поэма «Лузиады» (завершена в 1570 г., опубли. в 1572 г.) признана крупнейшим произведением всей португальской литературы. В поэме, наподобие поэм Гомера, два плана: жизненный (повествование о плавании Васко да Гама в Индию) и божественный (борьба олимпийских богов, развернувшаяся вокруг плавания Васко да Гама, в которой противником португальцев выступает Вакх, а их помощницей — Венера, на стороне которой сам Юпитер). Призыв к португальскому королю Себастиану продолжить дело славных предков, которым заканчивается поэма, оказался напрасным: вскоре этот король погиб в бою, а в 1580 г. Португалия потеряла независимость.

Португальская литература не могла полноценно развиваться до 1640 г., когда страна вернула себе независимость от Испании, и еще несколько последующих десятилетий. Португальский язык вытеснялся, в моде были испанские образцы барокко — прежде всего поэзия Луиса де Гонгоры. Лишь в XVIII в. стало заметно оживление национальных традиций, просветители, объединенные в «Лиссабонской Аркадии» (1756–1764; А. Коррея Гарсан, 1724–1772; М. ди Фигейреду, 1725–1801; и др.), на смену которой пришло объединение «Новая Аркадия» (с 1790 г.), выступили за возрождение языка, с критикой гонгоризма, но в то же время в качестве ориентира утверждали не собственную традицию, а французский классицизм.

Среди писателей рубежа XVIII–XIX вв. выделяется М. М. Б. ду Бокаже (1765–1805), автор сонетов, од, канцон, посланий, идиллий, кантат, эпиграмм, в которых черты просветительской литературы соединяются с чертами предромантизма. Об этом поэте, почти забытом на родине, португальцам напомнили бразильские поэты, в начале XX в. искавшие актуальные образцы на португальском языке. Следует отметить, что наиболее полное издание его произведений было осуществлено в переводе на русский язык в СССР (1988).

Бокаже был среди тех литераторов, которые способствовали утверждению в португальской литературе романтизма, занявшего господствующие позиции в 1830–1860-е годы.

Романтический образ Португалии возникает в произведениях признанного родоначальника этого направления, каковым признан Ж. Б. да Алмейда-Гаррет (1799–1854; поэма «Камоэнс», 1825; историческая драма «Брат Луиж ди Соуза», 1844), в пейзажной лирике А. Ф. ди Каштилью (1800–1875), в исторических романах А. Эркулану (1810–1877) «Пресвитер Эурику» (1844), «Систерский монах» (1848).

Реализм представлен более скромно, прежде всего так называемой «коимбрской школой», названной по г. Коимбра, где жили А. ди Кентал (1842–1891), автор манифеста школы, и другие молодые писатели — сторонники правды жизни в искусстве, поклонники Г. Флобера. Среди них международную известность приобрел Ж. М. Эса ди Кейруш (1843–1900), автор реалистических романов «Преступление падре Амару» (1875), «Кузен Базилиу» (1878), «Знатный род Рамиреш» (1897). Бытовыми новеллами привлек к себе внимание К. Каштелу Бранку (1825–1890), в его «Современных сценах» (1862) ощутимо влияние О. Бальзака, с которым его обычно и сравнивают португальские литературоведы («португальский Бальзак»). Из поэтов близок к «коимбрской школе» был С. Верде (1855–1886), поэт, которого обычно сближали с натурализмом, так как в он поэзии обращался к быту простых людей, но его цикл «Мир чувств западного человека» (1880) и вышедшая посмертно итоговая «Книга Сезарио Верде» (опубл. в 1887 г.) не лишены и черт неоромантизма, что нередко сочетается в реалистической поэзии рубежа XIX–XX вв.

В португальской литературе на этом рубеже веков сложились и свой натурализм (А. Ботелью, 1856–1917, с тетралогией романов «Социальная патология», 1891–1907), и свой символизм (Э. ди Каштру, 1869–1944, с драматическими поэмами «Саграмор», 1895; «Король Галаор», 1897; «Кольцо Поликрата», 1907).

Из символизма вышел самый значительный поэт новейшей португальской литературы, считающийся главой португальского литературного авангарда, Ф. Пессоа (иногда пишут Песоа, 1888–1935). Детство и юность он провел в Южной Африке, где испытал глубокое влияние Шекспира, Байрона, Теннисона и др., часть его творчества — произведения, написанные по-английски, под английскими псевдонимами. Из португальских поэтов его особенно привлек С. Верде. При жизни Пессоа опубликовал лишь один сборник стихов по-португальски — «Послание» (1934), включающий 44 коротких поэмы. После его ранней кончины обнаружилось, что его наследие составляет 25 000 страниц рукописей (до сих пор не все опубликовано). В современном португальском литературоведении Пессоа считается поэтом, равным Камюэнсу или сопоставимым с ним по влиянию на португальскую литературу.

Другое достижение португальской литературы в XX в. — поэзия С. де Мелло Брейнер (1919–2004), переведенная на многие языки мира. Вступив в литературу в 1940-е годы («Стихи», 1944; «День моря», 1947), она более полувека была эталоном португальской поэзии («Книга шестая», 1962, сборник отмечен в 1964 г. Большой поэтической премией Союза писателей Португалии), проявив свой талант и в эссеистике («Поэзия и реальность», 1960), и в новеллистике («Назидательные новеллы», 1962), и в фантастике,

детской литературе («Рыцарь из Дании», 1964; «Истории земные и морские», 1984). Она представила португальским читателям своих любимых писателей в переводах — Еврипида и Данте, Шекспира и Клоделя. Среди наград писательницы — литературные премии Италии, Франции, Испании, премия короля Диниша (1989), премия Камозэнса (1999).

В португальской литературе второй половины XX в. весьма заметно влияние латиноамериканской литературы (в том числе бразильской), прежде всего магического реализма. Не случайно с ним связывают творчество самого признанного из современных португальских писателей — Ж. Самарагу (в рус. изданиях и как Самараго, 1922–2010; романы «Поднявшийся с земли», 1980; «Воспоминание о монастыре», 1982; «Каменный плот», 1986; «Перебои в смерти», 2005; «Каин», 2009). В 1998 г. он был удостоен Нобелевской премии, как считают литературные критики, прежде всего за роман «Евангелие от Иисуса» (1991). В обосновании Нобелевского комитета указывалось, что Самарагу, «используя притчи, подкрепленные воображением, состраданием и иронией, дает возможность понять иллюзорную реальность». Вручение премии выдающемуся писателю-гуманисту вновь привлекло внимание читателей всего мира к португальской литературе, подтвердив ее статус одной из значительных литератур в мировом литературном процессе. Не случайно уже несколько раз выдвигался на Нобелевскую премию признанный мастер романа А. Лобу Антунеш (род. 1942; «Пособие для инквизиторов», 1996). Его романы переведены на многие языки, он удостоен премий Камозэнса (2007), П. Неруды (2007), премий Австрии, Испании, Румынии, Чили, Мексики и др. Из литератур мира португальская литература наиболее близка к литературе Испании (общность исторических судеб, близость языков) и к литературе Бразилии (общий язык, в прошлом связь метрополии и колонии, ныне — взаимодействие стран с близкой культурой).

Лит.: История всемирной литературы : в 9 т. М., 1985–1994. Т. 3–8; Тертерян И. А. Человек мифотворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. М., 1988; Овчаренко О. А. Португальская литература: историко-теоретические очерки. М., 2005; Сапрыкина О. А. Язык и словесное творчество средневековой Португалии. М., 2010; Braga Th. História da literatura portuguesa : V. 1–24. Porto, 1867–1907; Ferreira J. História da literatura portuguesa / 4-a ed. Porto, 1971; Saraiva A. J., Lopes Ó. História da Literatura Portuguesa. Porto, 1992; Moisés M. A literatura portuguesa através dos textos. São Paulo, 2009.

[НРЭ]

ПОРТУГАЛИЯ. Театр. Арабское владычество не позволило развиваться в Португалии литургической драме (части христианской церковной литургии) раньше XII в. К тому же времени относятся и первичные формы светского придворного театра. Начало истории национального театра

Португалии обычно связывают с именем Ж. Висенте, жившего на рубеже XV–XVI вв. при дворах португальских королей Мануэла I и Жуана III, современника путешествия Васко да Гамы, открытия П. Кабралом Бразилии, утверждения в Португалии иезуитов и введения инквизиции. В его пьесах, ставившихся при дворе («Ауту о посещении, или Монолог пастуха», 1502; «Фарс об Иниш Перейра», 1523; «Священник из Бейры», 1526; и др.), на базе средневековых жанров (ауто, по-португальски ауту, фарс) формировался театр эпохи Возрождения. Некоторые произведения Висенте, имевшие антиклерикальную направленность, были осуждены и уничтожены церковью. Его линию в театре развивали создатель житийного жанра А. Альвариш, а также сочинявший ауту и игравший в них Ж. Рибейру. Они тоже придерживались национальных традиций, идущих от средневековья. Другая группа театральных деятелей оказалась более радикальной, взяв за образец итальянскую ученую комедию и начавших осваивать античную традицию. Среди них были Ф. Са ди Миранда, писавший комедии в духе Л. Ариосто; А. Феррейра, написавший первую португальскую трагедию «Иниж ди Каштру» (ок. 1558, о казненной из политических соображений, связанных с престолонаследием, в 1355 г. возлюбленной инфанта до-на Педру и матери его детей, ставшего королем и жестоко отомстившего убийцам, в дальнейшем этот сюжет не раз привлекал европейских писателей, например, В. Гюго, при этом героиня именовалась Инес де Кастро; образ дошел до России: картина К. Брюллова «Смерть Инессы де Кастро», 1834; новелла Т. Л. Щепкиной-Куперник «Инес де Кастро», 1910). Самый знаменитый представитель этой линии португальского театра — Л. Камознс (ди Камоинш), который, уже будучи автором эпической поэмы «Лузиады», в 1587 г. издал свои пьесы «Ауту об Амфитрионах» и «Филодемо», воплотившие черты ренессансной ученой комедии. Эти пьесы писались в новых условиях: с 1581 г. Португалия была присоединена Филиппом II к испанской монархии и была в ее составе до 1640 г.

В 1588 г., в Лиссабоне — столице новой испанской провинции открылся «Патиу Посу ду Борратен» (патиу — театр), в 1594–1755 гг., т. е. до Лиссабонского землетрясения, работал «Патиу дас Аркас» под руководством Ф. Диаса де Торре, которого сменила его жена К. де Карвахаль, и вплоть до обретения Португалией самостоятельности, т. е. почти до середины XVII в. выступали испанские труппы, познакомившие португальцев творчеством Лопе де Вега, Г. де Кастро, Х. Руиса де Аларкона-и-Мендосы, П. Кальдерона и других представителей испанского театра Возрождения и барокко, а также ставились пьесы португальских драматургов (Ж. Кордейру, П. Салгаду, Ж. ди Матуш Фрагозу), подражавших испанцам и писавших свои пьесы по-испански. В этом же театре позже, в 1715–1716 гг., на подмостки выходила первая профессиональная труппа в Португалии

во главе с Ж. Феррейрой. Утрата национальной независимости, давление церкви, введшей театральную цензуру, привели к упадку португальского театра.

XVIII в. отмечен становлением национальной оперы, первоначально целиком ориентировавшейся на популярную в Португалии итальянскую оперу. Начало положила комедия со вставными музыкальными номерами «Жизнь Дон Кихота Ламанчского» А. Ж. да Силвы по мотивам романа М. Сервантеса (автор музыки неизвестен), поставленная в 1733 г. в театре «Байру-Алту». В том же году была поставлена опера композитора А. ди Алмейды на итальянское либретто «Терпение Сократа». Это уже не была комедия с номерами, а вполне оперный спектакль. На два десятилетия раньше, в 1712 г. во дворце Рибейры была осуществлена постановка оперы Л. К. да Кошта-и-Фариа «Алфей и Аретуза», которая считается первой национальной оперой, но это событие не было особо замечено, теперь же этот вид театрального искусства начал быстро развиваться, появляются профессиональные труппы. Уже в 1734 г. в Лисабоне открывается первый публичный оперный театр «Триндади», в 1737 г. — королевский театр оперы «Ажуда», в 1753 г. — еще один королевский театр оперы «Форти», а в 1755 г. — «Опера ду Тежу». В конце века, в 1793 г., был основан самый знаменитый оперный театр Португалии «Сан-Карлуш».

В драматическом искусстве португальские просветители борются за утверждение в репертуаре трагедий французского классицизма и португальских подражаний им. Наступление в Европе эпохи романтизма приводит к утверждению в Португалии обращения к национальной традиции, что вытекало из принципов романтической театральной эстетики. Рождение романтического театра в Португалии связано с именем Ж. Б. Алмейды-Гаррета, автора драм на сюжеты португальской истории «Ауту Жила Висенте» (1838), «Оружейник из Сантарена» (1842), «Брат Луиж ди Соуза» (1844), которые ставились в театре «Руа душ Кондиш», ставшем центром романтического искусства. Утверждению романтизма способствовало и то, что Алмейда-Гаррет получил пост директора Генеральной инспекции национального театра и зрелищ (1836). Он стал создателем первой в Португалии театральной школы — Консерватории драматического искусства. Романтический театр выдвинул плеяду крупных деятелей сцены, среди которых выделялись режиссер и актер Ф. Палья, исполнительница трагических ролей Э. даж Невиш.

Несколько позже, чем в других странах Европы, в Португалии развился реализм. В театральной жизни его центрами стали Театр королевы Марии II (основанный в 1846 г. по инициативе Алмейды-Гаррета), театр «Донья Амелия» (основанный в 1894 г.), национальная реалистическая школа была представлена такими драматургами, как Ж. да Камар, Ж. Дан-

таш, А. Эниш, М. Мескит и др., такими актерами, как Э. Бразан, Р. Дамасену, братья Ж. и А. Роза, А. Феррейра да Силва, А. Абраншис.

В Португалии появился и свой театральный натурализм, и символизм, в 1904 г. открылся свой Свободный театр, повторявший уроки Свободного театра А. Антуана в Париже.

XX в. немного дал развитию театра в Португалии. В годы правления Салазара (1932–1968) и позже (вплоть до апрельской революции 1974 г.) обстановка для творчества была неблагоприятной. Прогрессивные деятели театра или эмигрировали, или замолкли. Впрочем, не следует упрощать оценку этого периода. Не может быть случайностью, что в голосовании телешоу «Великий португалец» 25.03.2007 Салазар занял первое место (41% голосов), опередив Васко да Гаму (0,7%), Л. Камозенса (4%) и других знаменитых португальцев, при этом 2-е место (19,1 %) занял А. Куньял, в течение 30 лет возглавлявший компартию Португалии. Очевидно, общество было расколото и остается таковым. В этих условиях театр Португалии нашел выход в обращении к мировой классике, в том числе и русской. Настоящая слава пришла к созданному в 1957 г. Национальному народному театру в Лиссабоне (по аналогии с Национальным народным театром в Париже, основанном в 1920 г., а с 1951 г., когда его возглавил Ж. Вилар, получившем международное признание), когда его основатель Ф. Рибейру стал ставить пьесы Л. Н. Толстого и Дж. Б. Шоу, точно так же как успех пришел к основанному в 1948 г. К. Феррейрой театру «Компаньеруш ду патиу дат комедиаш», ставившему «Женитьбу» Н. В. Гоголя и «Вишневый сад» А. П. Чехова, а на этом фоне — сатирические комедии самого Феррейры «Роскошные лохмотья» (1952), «Когда истина обманывает» (1955), «За дверью» (1956).

На рубеже XX–XXI вв. театр Португалии развивается в более свободных, чем в предыдущие десятилетия, формах, вполне удовлетворяя общество в театральных впечатлениях, выдвигая новые имена и популярные спектакли. Особый интерес представляют театральные фестивали, обретшие новую жизнь и играющие большую роль в современной городской культуре страны. Здесь сохранился, вероятно, самый древний театральный фестиваль — «Ситемор» (Citemor), который проходит ежегодно в июле в г. Монтемор-у-Велью. В районе Байша (центр Лиссабона) летом и в начале осени каждого года организуется уличный фестиваль *Baix Anima*, где театральные представления перемешиваются с цирком, танцами, музыкой, акробатикой, оставляя зрителям незабываемые впечатления.

Лит.: Португальский театр // Театральная энциклопедия : в 5 т. М., 1965. Т. 4; Косс А. Четыре драматурга португальского Возрождения // Португальская драма. М., 1984; A evolucao e o espirito do teatro em Portugal : V. 1–2. Lisboa, 1948–1949; Rossi G. C. Teatro portoghese e brasiliano. Milano, 1956; Rebello L. F. Imagens do

teatro contemporaneo. Lisboa, 1961; Vieira de Carvalho M. Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos. Lisboa, 1993.

[НРЭ]

ПОССАРТ (Possart) **Эрнст Генрих** (с 1891 г. — фон Поссарт, 11.05.1841, Берлин, Германия — 8.04.1921, Мюнхен, Германия) — немецкий актер, режиссер, руководитель театров. Родился в Берлине в семье торговцев, его старший брат Феликс стал заметным художником, профессором. Поссарт, рано увлекшийся театром, начинал как актер-любитель, в 20 лет дебютировал на профессиональной сцене Урания-театра в Бреслау в роли Зигфрида фон Мёрнера в «Принце Гомбургском» Г. фон Клейста. Затем Поссарт переезжал в Берн, Гамбург, Мюнхен, везде добиваясь сценического успеха, в 1873 г. стал главным режиссером Мюнхенского придворного театра, через несколько лет получил пост директора Баварских королевских театров. Поссарт и позже возглавлял немецкие театры (например, с 1901 г. — Театр принца-регента в Мюнхене). Писал он и пьесы («Франко-прусская война», 1871; и др.).

Но прославился Поссарт прежде всего как трагический актер. Его лучшие роли созданы в шекспировском репертуаре: Гамлет, Яго, Ричард III, Кориолан, Лир, Шейлок. Нередко для того, чтобы подчеркнуть свои актерские достоинства, Поссарт создавал собственные версии произведений У. Шекспира, например «Король Лир» (1875), «Венецианский купец» (1880). Блистал он и в ролях трагедий Ф. фон Шиллера (Франц Моор в «Разбойниках»), Г. Э. Лессинга (Натан в «Натане Мудром»), К. Гуцкова (Уриэль в «Уриэле Акосте»), драмах Г. Ибсена, Б. Бьернсона. Завершив карьеру в театре, с 1905 г. выступал на концертной сцене, где читал с музыкальным сопровождением произведения И.-В. Гёте, Дж. Байрона, закладывая основы художественного чтения. О трагическом даре Поссарта ходили легенды, говорили, что он мог заставить зрителей разрыдаться, слушая в его исполнении алфавит. Речь Поссарта была так отработана, что стала эталоном для немецких актеров.

Искусство Поссарта получило международное признание благодаря его гастролям в США, Нидерландах, был он и в России (с 1891 по 1900 г.), вызвав живой интерес публики Санкт-Петербурга и Москвы.

Соч.: Die Kunst des Sprechens. Berlin : E. S. Mittler & Sohn, 1907; Erlebtes und Erstrebtes : Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit : 3 Aufl. Berlin : Mittler, 1916.

Лит Веселовский А. Поссарт в Москве // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX столетий / под ред. А. А. Гвоздева. Л.–М. : Искусство, 1939; Юрьев Ю. М. Записки : в 2 т. Л.–М. : Искусство, 1963; Jost C. Possart, Ernst Heinrich von // Neue Deutsche Biographie (NDB). Bd. 20. Berlin, 2001. S. 654–655; Nöther M. Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich. Köln ; Weimar : Böhlau Verlag, 2008.

[НРЭ] [МШ]

ПОСТМОДЕРНИЗМ — название для современной культурной парадигмы (т. е. господствующей модели, выполняющей роль образца), сложившейся к концу XX в., когда на смену четко выраженным и противопоставленным художественным системам пришла характерная для переходных периодов неопределенность и аморфность.

Термин «постмодернизм» впервые был использован в книге Р. Ранвица «Кризис европейской культуры» (1917). Его содержание как обозначения современной (после первой мировой войны) эпохи, принципиально отличающейся от предшествующей ей эпохи модерна разработал известный историк и культуролог А. Тойнби в 1940-х годах. Используемое в литературоведении и искусствознании с конца 1960-х годов, после выхода в свет работы французского философа Жана Франсуа Лиотара (Lyotard, 1924–1998) «Постмодернистское состояние: доклад о знании» («La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir», 1979), понятие «постмодернизм» понимается уже как философская категория для обозначения ментальной специфики всей современной эпохи. Как отмечает итальянский писатель и теоретик постмодернизма Умберто Эко, есть тенденция относить постмодернизм «ко все более далекому прошлому», вплоть до эпатазирующего и ироничного стремления «объявить постмодернистом самого Гомера», что свидетельствует о постепенном размывании содержания термина.

Крупнейшие теоретики постмодернизма — французы Ролан Барт (1915–1980), Жиль Делез (1925–1995), Жак Деррида (1930–2004), Мишель Фуко (1926–1984), Жан Франсуа Лиотар (1924–1998), Юлия Кристева (род. 1941), американец Фредерик Джеймисон (род. 1934), итальянец Умберто Эко (род. 1932), Жерар Женетт (род. 1930) и др. В исследовании культуры к трем аксиомам постмодернистского подхода могут быть отнесены: 1) отрицание нового (то, что кажется новым, слепо из кирпичиков старого); 2) отрицание структуры (разделение на центр и периферию иллюзорно); 3) замена структур на подвижные и аморфные цепочки, их переплетения, конгломераты (коды, дискурсы, ризомы). Революционность этим мыслям придает предположение (ясно выраженное, например, у Р. Барта), что все эти цепочки призваны скрыть борьбу за власть.

Параллельно с термином «постмодернизм» в литературоведении используются термины «постструктурализм», «деконструктивизм». В них подчеркивается отказ постмодернистов от понятия «структура», предполагающего наличие в любом явлении, процессе «центра» и «периферии», а также от других понятий и самой методики рассмотрения литературного произведения, выработанных структуралистами.

[ИИЛ] [ИФЛ]

«ПОТЕРЯННОГО ПОКОЛЕНИЯ» ЛИТЕРАТУРА — разновидность реализма XX в. После публикации в 1926 г. романа Э. Хемингуэя «И восходит солнце» («Фиеста»), где в качестве одного из эпиграфов использована фраза знаменитой американской писательницы Гертруды Стайн, брошенная ею в разговоре: «Все вы потерянное поколение», это крылатое выражение стало термином, а соответствующие художественные произведения получили название «литература “потерянного поколения”». Ее отличительные черты — выбор героев, прошедших огонь первой мировой войны и не могущих вписаться в мирную жизнь; выражение сомнения в любых высоких словах, обесцененных войной; одиночество героев и их тяга к дружбе и любви, к веселящейся толпе; стоицизм героев, являющийся единственным выходом из трагичности их положения; незамысловатость повествовательной манеры, сюжета, диалогов; психологизм (особенно в описании внутреннего мира мужчин, прошедших через тяжелые испытания). Первые произведения литературы «потерянного поколения» появились вскоре после окончания первой мировой войны: роман «Три солдата» Дж. Дос Пассоса, повесть «Желтый Кром» О. Хаксли, роман «Великий Гэтсби» Ф. С. Фицджеральда (1925), роман «Солдатская награда» У. Фолкнера (1926), роман «И восходит солнце» Э. Хемингуэя и др. В 1929 г. появилось три романа, составляющих вершину литературы «потерянного поколения»: «Прощай, оружие» Э. Хемингуэя, «Смерть героя» английского писателя Ричарда Олдингтона (1892–1962), «На западном фронте без перемен» немецкого писателя Эриха Марии Ремарка (1898–1970), образующем трилогию с последующими его романами «Возвращение» (1931) и «Три товарища» (1938). После романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» (1940), где появляется тема ответственности, не характерная для этой литературы, тематика «потерянности» сходит на нет. В XXI в. читатели сохраняют интерес к произведениям Хемингуэя, Ремарка, Фицджеральда, но в них привлекает не чувство «потерянности», а глубокий реалистический психологизм.

[МЛ]

ПОТОК СОЗНАНИЯ — понятие, используемое для обозначения целостности, непрерывности, изменчивости сознания. Оно первоначально появилось в психологии, куда было введено У. Джемсом, обосновано в фундаментальном труде «Принципы психологии» (1890). Идея потока сознания сформировалась в связи с критикой психологических концепций В. Вундта и Э. Титченера, которые исходили из понимания сознания как совокупности отчлениваемых друг от друга элементов. В противовес этому взгляду Джемс подчеркивал, что «сознание всегда является для себя чем-то цельным, не раздробленным на части... в сознании нет свя-

зок, оно течет непрерывно. Всего естественнее к нему применить метафору “река” или “поток”». Джемс говорит о потоке как о метафоре, которую он называет связывает с понятиями: «the stream of thought, of consciousness, or of subjective life», 1-е и 2-е словосочетания равнозначно используются в англ. яз. для обозначения поток сознания В работе выделялись пять характеристик сознания: 1) каждая мысль стремится быть частью личного сознания; 2) в каждом личном сознании мысль постоянно меняется; 3) в каждом личном сознании мысль обладает непрерывностью; 4) сознание, по всей видимости, всегда имеет дело с объектами, независимыми от него; 5) сознание интересуется некоторыми частями этих объектов, исключая другие, и все время принимает или отклоняет — одним словом, выбирает из их числа. Джемс утверждал, что анализ цельных, конкретных состояний сознания, сменяющих друг друга, есть единственный правильный психологический метод, как бы ни было трудно строго провести его через все частности исследования. Он видел в потоке сознания способ, каким сознание обеспечивает реализацию биологической функции, состоящей в адаптации к среде и развившейся потому, что она полезна. Здесь психологическая теория смыкается с философской концепцией прагматизма, одним из родоначальников которой был Джемс.

Идея потока сознания в психологии в узкопрофессиональных рамках имела своих сторонников и критиков, но с самого начала она приобрела общекультурное значение, будучи вовлечена в масштабный процесс психологизации гуманитарных наук и шире — гуманитарного знания и культурных практик конца XIX — начала XX в. В определенной мере она совпала с поисками новых стилистических средств в искусстве своего времени и стала теоретическим основанием применения потока сознания в художественной литературе. Здесь непосредственно реализовалось замечание Джемса, обосновывавшего свойства потока сознания: «Подобно тому как мы выражаемся безлично: “светает”, “смеркается”, мы можем и этот факт охарактеризовать всего лучше безличным глаголом “думается”».

Поток сознания как прием использовался в литературе задолго до появления термина. Примерами могут служить тексты из романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», стиль произведений Л. Стерна, эпизоды из «Войны и мира» Л. Н. Толстого (где помимо широко примененного «внутреннего монолога» героев используется новый прием, с помощью которого передается поток спутанных мыслей и образов засыпающего Николая Ростова) и «Анны Карениной» (сумеречное сознание Анны перед самоубийством), значимые в этом отношении произведения Ф. М. Достоевского «Кроткая», «Подросток», «Братья Карамазовы». В 1888 г. фран-

цузский писатель Э. Дюжарден написал роман «Лавры сорваны», где прием потока сознания использован значительно шире, чем это было представлено в литературе до него. Сочетание художественных образов (прежде всего Дюжардена), идеи Джемса о потоке сознания, примеров записи снов у З. Фрейда («Толкование сновидений», 1900), философии интуитивизма А. Бергсона, общее устремление искусства декаданса к иррациональному породили превращение потока сознания из приема в художественный принцип в творчестве основоположников модернизма М. Пруста и Дж. Джойса.

Пруста по праву можно считать писателем, утвердившим в романе особую форму повествования — «поток сознания». Огромный роман Пруста «В поисках утраченного времени» (фрагменты — с 1905 г., создание романа 1908–1922 гг., опублик. в 1913–1927 гг.) — это непрерывный монолог героя (прерываемый лишь изредка, например, в «романе в романе» о любви Свана).

В первых же фразах, которыми начинается текст романа Пруста, видны основные особенности потока сознания — субъективность повествования: все изображаемое тяготеет не к своей объективной сути и форме, а к образу, возникающему в сознании субъекта; ассоциативность повествования: изображаемый предмет предстает не в объективных связях с предметами окружающего мира, а в связях, возникающих по ассоциации в сознании субъекта; спонтанность повествования: оно не выстраивается логически, по уже существующим литературным моделям, носит не общий субъективный (характерный для всего народа, даже всего человечества, обретший за века устойчивые формы), а индивидуально субъективный характер, отличающийся текучестью, неопределенностью, неоформленностью; неизбирательность повествования: в нем отсутствует аналитическое структурирование, разделение явлений на главные и неглавные, важное соседствует с очевидными мелочами; моментальность повествования: в литературе потока сознания имитируется мгновенное впечатление от предмета описания; фрагментарность повествования: фиксируется только узкий участок действительности, попадающий в поле зрения субъекта; многоканальность повествования: информация о действительности предстает как поступающая сразу по всем каналам ее восприятия субъектом, приоритет зрительного образа утрачивается, большое место начинают занимать слышимые звуки, ощущаемые запахи, осязание («память боков, колен, плеч», как сказано у Пруста), так же как воспоминания, сны, интуиция, подсознание и т. д.

Другую версию литературы поток сознания разработал Джойс в романе «Улисс» (писался с марта 1914 по 7.10.1921; журн. публ. в 1918–1921 гг.; отдельное издание в 1922 г.). Он пытается воспроизвести мысли, проно-

сящиеся 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 С. 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 Фрейду, когда сознание не пропускает в сферу обдумывания неприемлемую информацию). Поток сознания как принцип организации текста впервые используется в 7-м эпизоде «Улисса», в дальнейшем сочетаясь с различными приемами. В последнем, 18-м эпизоде представлен чистый, непрерывный поток сознания полу-проснувшейся, полу-спящей Мэрион. В полусне, когда цензура сознания отключена, то, что обычно умалчивалось, не просто становится внутренне вымолвленным, но произносится бесконечно, где нужно и не нужно, выдавая главное желание персонажа.

Поток сознания у Джойса — то, что было особенно высоко оценено Т. С. Элиотом, группой Блумсбери — английскими модернистами, среди которых выделялась В. Вулф. Она сама стала использовать поток сознания в своих романах. Особенно известен роман «Миссис Дэллоуэй» (1925). Главная героиня обладает замечательным свойством чувствовать внутреннюю жизнь людей, на фоне которой все очевидное и зримое кажется ей более зыбким. Писательница пользуется потоком сознания, множественностью точек зрения, их сменой для создания этого эффекта зыбкости видимого, на которое откладывает отпечаток психология любого человека.

Подобное же усложнение потока сознания обнаруживается в американской литературе, где одной из вершин поток сознания стал роман У. Фолкнера «Шум и ярость» (1929). В нем Фолкнер развил технику потока сознания, впервые применив свой основной принцип повествования — «двойное видение», когда одни и те же ситуации и персонажи предстают

с нескольких точек зрения, принадлежащих людям, различающимся по мировосприятию и психологическому складу (в романе «Когда я умирала», 1930, количество таких точек зрения, выраженных в коротких монологах, доведено до 59).

Поток сознания позже встречается в романной трилогии Ж.-П. Сартра «Дороги свободы» (1945–1940), в творчестве представителей «нового романа» (А. Роб-Грийе, Н. Саррот), битничества (Дж. Керуак, А. Гинзберг), нового латиноамериканского романа (Х. Кортасар) и др.

Поток сознания М. Пруста и Дж. Джойса не случаен в эстетике модернизма, он демонстрирует поиски первоэлементов в литературе. Модернисты на протяжении всего XX в. ищут первоэлементы то в самой жизни (прежде всего — в человеке), то в искусстве. Для экзистенциалистов важнее первоэлементы жизни (экзистенция), для абстракционистов важнее первоэлементы художественного языка. В ряде случаев ведутся поиски сразу в двух направлениях. Здесь кроется наиболее глубокая причина противостояния модернизма и реализма XX в.: модернисты пытаются найти первоэлементы, в то время как реалисты воодушевлены стремлением создать общую, цельную картину бытия. В модернизме часть (первоэлемент) становится больше, значительнее, важнее целого, которое обычно замещается мифом. В реализме XX в., напротив, целое (картина действительности) значительнее любой части, которая нередко может замещаться мифом.

Поток сознания отмечается и в русской литературе — в романе А. Белого «Петербург», писавшегося в те же годы, что и «Улисс» Дж. Джойса, в прозе Б. Пильняка, Ю. Олеши, он отразился и в кинематографе («Зеркало» А. Тарковского). Как прием поток сознания широко используется не только в произведениях модернизма, но и в произведениях реализма (Т. Манн, Ф. Мориак, Л. Арагон, Т. Гуэрра), постмодернизма (П. Зюскинд, У. Эко, С. Рушди), встречается и в «массовой литературе», а также в кино (у Ф. Феллини, И. Бергмана, не случайно А. Бергсон в «Творческой эволюции» на заре кинематографа для объяснения мыслительного процесса использовал выражение «внутренний киноаппарат», нередко сопоставляемое с потоком сознания). Для нарратологии характерно определение потока сознания как литературной техники.

Лит.: Михальская Н. П. Пути развития английского романа 1920–1930-х гг.: Утрата и поиски героя. М., 1966; Мотылева Т. Л. Внутренний монолог и «поток сознания» // Мотылева Т. Л. Зарубежный роман сегодня. М., 1966; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М., 2009; James W. The principles of psychology. Vol. I. N. Y., 1890 (reed.: Cambridge, Mass., 1983); Humphrey R. Stream of consciousness in the modern novel. Berkeley, 1954; Friedman M. Stream of consciousness: A study in literary method. New Haven; L., 1955; Steinberg E. The stream of consciousness and beyond in «Ulyss-

es». Pittsburg, 1973; Forster J.-P., Bucher U. Streams of Consciousness: Dorothy Richardson and James Joyce. Willisau, 1981; Baars B. In the Theater of Consciousness. N. Y., 1997.

Вал. А. Луков, Вл. А. Луков [НРЭ]

ПОТОЦКИЙ (Potocki) **Ян Непомусен** (в России — Иван Осипович Потоцкий; 8.03.1761, Пиков, Речь Посполитая, ныне Украина — 20.11.1815, Уладовка, под Бердичевом, Российская империя, ныне Литинский район, Винницкая обл., Украина) — польский писатель, путешественник, археолог. Родился в семье польских аристократов, с детских лет жил и учился в Швейцарии (Женева, Лозанна), Франции, служил в армии Священной Римской империи, побывал во многих странах от Италии до Турции, везде интересуясь археологическими древностями. Значимым стало пребывание Потоцкого на Мальте, связавшее его с Мальтийским рыцарским орденом. Пребывание Потоцкого в Париже в 1784–1788 гг. было ознаменовано созданием большого количества произведений (стихи, памфлеты), которые он печатал в собственной типографии. В Российской империи получил чин тайного советника, орден св. Владимира, был избран почетным членом Академии наук (1806), побывал в Астрахани, на Кавказе, совершил в составе русской экспедиции путешествие на Дальний Восток (1805). Покончил жизнь самоубийством в своем украинском имении Уладовке близ Винницы, одним из мотивов которого могло стать решение Венского конгресса (заключительный акт от 9 июня 1815 г.), по которому значительная часть созданного Наполеоном Герцогства Варшавского вошла в состав Российской империи как Царство Польское, а император Александр I был коронован в Варшаве как Царь польский.

В истории литературы Потоцкий остался как автор получившего международную известность написанного по-французски романа «Рукопись, найденная в Сарагоссе» (1797–1815, первое полное издание на польском языке в 1847 г.). В нем Потоцкий соединил просветительские идеи с формой готического романа (с отчетливым оттенком пародии), создав самое известное произведение польского предромантизма. Роман стал образцом использования литературного приема *mise en abyme*: «рассказ — в рассказе — в рассказе». Видный теоретик-постмодернист Ц. Тодоров назвал этот роман архетипом «фантастического» в литературе (термин постмодернизма для жанра, утверждающего неопределенность описанных событий в плане их реальности). Нередко роман относят к романтизму, что создает некоторые проблемы с хронологией этого направления в польской литературе. Это одно из произведений рубежа XVIII–XIX вв., сохранившее популярность и поныне (в 1965 г. роман

был экранизирован, реж. В. Е. Хас, в ролях популярные польские актеры Е. Цибульский, Б. Тышкевич и др.).

Роман Потоцкого был известен в России. Его читал А. С. Пушкин, что подтверждается свидетельством П. А. Вяземского: «Пушкин высоко ценил этот роман, в котором яркими и верными красками выдаются своенравные вымыслы арабской поэзии и не менее своенравные нравы и быт испанские». В 1835–1836 гг. Пушкин начал писать поэму по сюжету начала романа Потоцкого (исследователи называют ее «Альфонс»), от которой сохранились фрагмент в 45 строк — стихотворение «Альфонс садится на коня...» и некоторые черновые материалы.

Сов.: Manuscrit trouvé à Saragosse (versions de 1804 et de 1810). Louvain, 2006; Manuscrit trouvé à Saragosse : T. 1–2. P., 2008; Voyage dans les steppes d'Astrakhan et du Caucase. P., 1980; Voyage en Turquie et en Égypte. Clichy, 1999; на польск. яз. — Rękopis znaleziony w Saragossie. Warsz., 1956; в рус. пер. — Рукопись, найденная в Сарагосе. М., 1968; Путешествие в Турцию и Египет, совершенное в 1784 году // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1985; Рукопись, найденная в Сарагосе. М., 1994.

Лит.: Чернобаев В. Г. К истории наброска «Альфонс садится на коня...» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии: Кн. 4–5. М.–Л., 1939; История польской литературы: Т. 1–2. М., 1968–1969; Липатов А. В. Литература в кругу шляхетской демократии: (Позднее Барокко. Просвещение. Предромантизм). М., 1993; Todorov Tz. The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre / 2nd ed. Ithaca (N. Y.), 1975; Krakowski E. Le Comte Jean Potocki: un témoin de l'Europe des Lumières. P., 1963; Kroh A. Jean Potocki: voyage lointain. P., 2004; Rosset F., Triaire D. Jean Potocki. P., 2004.

[НРЭ]

ПРАТОЛИНИ (Pratolini) **Васко** (19.10.1913, Флоренция, Италия — 12.01.1991, Рим, Италия) — итальянский писатель, крупнейший представитель итальянского неореализма.

Родился во Флоренции в бедной семье, проживавшей на улице Магадзини (что отразится в творчестве писателя). Познал нужду, учился самостоятельно. Дважды проходил санаторное лечение от туберкулеза. Вернувшись во Флоренцию в 1937 г., познакомился с Э. Витторини, позже признанного основателем неореализма. С А. Гатто Пратолини выпускал журнал «Марсово поле» (1938–1939), где появились первые произведения писателя. Его тяготение к реализму находит выражение в широком использовании автобиографического материала, в поэзии обыденности, в народных характерах, в утверждении народной этики как мерила отношения к событиям и людям, основы для сопереживания. Стилю Пратолини присуще сочетание лиризма и разоблачения социального зла, что в целом стало характерным для неореализма и отразилось уже в первом

сборнике прозы и стихов Пратолини «Зеленый ковер» (1941), в принесшей писателю признание повести «Виа де'Магадзини» (1943), в другой повести — «Подруги» (1943), наконец, в этапном для итальянского неореализма романе «Квартал» (1944).

Писатель принимал участие в движении Сопротивления. После войны Пратолини перебрался в Рим, работал в министерстве образования, сотрудничал с журналом «Ронда», в 1947 г. выпустил сборник автобиографических эссе «Профессия бродяга». В том же году появился его роман «Семейная хроника», в котором автор вспоминает своего умершего брата Ферруччо, в дальнейшем элегичность воспоминаний о близких становится постоянной чертой прозы Пратолини.

Наиболее значительное произведение писателя — «Повесть о бедных влюбленных» (1947). В книге сочувственно обрисована героическая деятельность подпольщиков, оказывающих сопротивление фашистам, выведены образы простых итальянцев с их обыденными проблемами, их отношением к жизни. В романе повествуется о судьбах жителей маленькой улочки во Флоренции — Виа дель Корно, об их заботах, любви, поисках счастья. События разворачиваются в 1925–1926 гг., когда власть в Италии была в руках фашистов. Одна из самых ярких сцен романа — гибель кузнеца Коррадо, по прозвищу Мачисте, который, узнав о готовящемся фашистском путче — «Ночи Апокалипсиса», — предупреждает прогрессивных политических деятелей об опасности. Антифашистская тема звучит в романе «Герой нашего времени» (1947, опубл. в 1949 г.). Лирическая интонация, вызванная воспоминаниями о юности, присуща повести «Девушки из Сан-Фреддиано» (1949, опубл. в 1951 г.).

В 1950-е годы Пратолини опубликовал роман «Метелло» (1955), автобиографический «Сентиментальный дневник» (1956). Он признанный глава неореалистов. Но уже с середины десятилетия Пратолини начинает отходить от неореализма (как и С. Квазимодо, А. Моравиа), что связано со стремлением преодолеть эмпиризм неореалистического искусства, расширить аналитические возможности литературы. Этот отход заметен в романах Пратолини «Расточительство» (1960, 2-я ред. 1976), «Аллегория и насмешка» (1966), которые вместе с «Метелло» входят в романную трилогию «Итальянская история», охватывающую большой период времени с 1875 г. до современности. Если первый роман — характерная для неореализма история юноши, пришедшего во Флоренцию и оказавшегося в водовороте рабочего движения, больших исторических событий, то в двух других частях трилогии повествование приобретает метафорический, даже откровенно аллегорический характер (среди персонажей — коты и мыши), что нехарактерно для эстетики неореализма. Но разрыв с этой эстетикой был не полным и не окончательным. В 1963 г. Пратолини,

продолжая работать над трилогией, выпустил роман «Постоянство разума», в который возвращается традиционная история молодого человека из Флоренции, рассказанная им самим, это история взросления при встрече с жизненными трудностями, в которой появляется новая черта, продиктованная новыми реальностями: разочарование в обществе потребления, его фальшивых ценностях.

Ряд произведений Пратолини экранизирован. Его творчество по-прежнему занимает видное место в современной культуре Италии.

Соч.: *Cronache di poveri amanti*. Milano, 2002; *Romanzi* : V. 1–2. Milano, 2004–2005; в рус. пер. — Повесть о бедных влюбленных. М., 1956; Метелло. М., 1958; *Виа де'Магадзини*. Семейная хроника. М., 1958; Квартал. М., 1963; *Постоянство разума*. М., 1966.

Лит.: Потапова З. М. Неореализм в итальянской литературе. М., 1961; Акименко А. А., Формирование личности молодого человека в романе В. Пратолини «Постоянство разума» // Проблема личности в современных зарубежных литературах. Л., 1971; История итальянской литературы XIX–XX веков. М., 1990; Луков Вл. А. Пратолини // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 2; Asor Rosa A. Vasco Pratolini. Roma, 1958; Longobardi F. Vasco Pratolini. Milano, 1964; *Il caso Pratolini: ideologia e romanzo nella letteratura degli anni Cinquanta*. Bologna, 1982; Russo F. Vasco Pratolini: introduzione e guida allo studio dell'opera pratoliniana, storia e antologia della critica. Firenze, 1989; Marci O. Pratolini: romanziere di una storia italiana. Firenze, 1993; Bertoncini G. Il romanzo di Pratolini. Modena, 1993; Memmo F. P. Vasco Pratolini: bibliografia 1931–1997. Firenze, 1998.

[НРЭ]

ПРЕВЕР (Prévert) **Жак** (4.02.1900, Нейи-сюр-Сен, Франция — 11.04.1977, Омонвиль-ла-Петит, Франция) — французский поэт, киносценарист. Выходец из семьи с буржуазными и аристократическими корнями, он рано проникся бунтарскими настроениями против этой среды, в 15 лет, закончив неполную среднюю школу, он больше не учился, пошел работать, потом погрузился в жизнь богемы. В 1920–1922 гг. Превьер проходил военную службу в Турции. Вернувшись в Париж, он близко сошелся с представителями сюрреализма, деятелями авангарда (в доме, где он жил коммуна с тремя друзьями — литератором М. Дюамелем, художником И. Танги, поэтом Р. Кено, с 1924 г. проходили встречи сюрреалистов — А. Бретона, Р. Десноса, Л. Арагона и др.; в юности Превьер познакомился с Г. Аполлинером, позже — с С. Дали, П. Пикассо, П. Элюаром и др.), затем сблизился с коммунистами, с которыми организовал по предложению П. Вайяна-Кутюрье агитационно-театральную группу «Октябрь» (в 1933 г. с этой группой побывал в СССР, группа показывала его пьесу «Битва при Фонтенуа», спектакль получил первый приз проходившей в Москве Международной олимпиады революционных театров). Особенно дружеские отношения

сложились у Превера с Л. Арагоном, входившим в ЦК ФКП, но в компартию он не вступил и в дальнейшем старался держаться подальше от политики, от ангажированности в литературе (исключение — май 1968 г., когда он поддержал и в выступлениях, и в творчестве студенческие протесты).

В 1930-е годы Превер написал сатирические и пропагандистские пьесы для группы «Октябрь» («Битва при Фонтенуа» — «La Bataille de Fontenoy», 1932; «Да здравствует пресса!» — «Vive la presse», 1932; и др.), выпустил ряд литературных произведений (сюрреалистические поэмы: «Семейные воспоминания, или Ангел-охранник», 1930, «Попытка изобразить обед голов в Париже, во Франции», 1931; антифашистские поэмы: «Штык в землю», 1936, События», 1937). Но особое значение приобрела его деятельность как киносценариста: сначала он написал диалоги для фильма Ж. Ренуара «Преступление господина Ланжа» («Le Crime de monsieur Lange», 1936); позже написал диалоги для фильма «Исчезнувшие из Сент-Ажиля» («Les Disparus de Saint-Agil», 1938) режиссера Кристиана-Жака (позже прославившегося фильмами «Фанфан-тюльпан», «Бабетта идет на войну»). Но наиболее тесное сотрудничество возникло с Марселем Карне, стиль Карне и Превера был определен как «поэтический реализм». Для Карне Превер написал сценарии к фильмам «Забавная драма» («Drôle de drame», 1937, с участием Л. Жуве, Ж.-Л. Барро); «Набережная туманов» («Le Quai des brumes», 1938, по одноим. роману Пьера Мак-Орлана [Дюмарше], с участием Ж. Габена, М. Морган); «День начинается» («Le Jour se lève», 1939, с участием Ж. Габена). В годы 2-ой мировой войны он продолжал писать киносценарии и достиг в этом жанре высшей точки, написав сценарий для фильма М. Карне «Дети райка» («Les Enfants du paradis», с участием Ж.-Л. Барро, фильм снимался с 1943 г., торжественная премьера была дана уже после освобождения Франции, в 1945 г.). В 1946 г. фильм получил золотую медаль Венецианского фестиваля. В 1995 г. 600 французских критиков и специалистов кино признали этот фильм «лучшим французским фильмом столетия», по решению ЮНЕСКО фильм был объявлен мировым достоянием. В 1976 г. Превер за киносценарии получил Большую Национальную премию кино. Смерть застала Превера за сочинением финала сценария мультипликационного фильма «Король и птица» («Le roi et l'oiseau», фильм вышел в 1980 г. с посвящением памяти Жака Превера).

Наибольшую известность Превер снискал как поэт. Первый его сборник «Слова» («Paroles») вышел в 1946 г. (тираж его первого издания и переизданий составил несколько миллионов, что беспрецедентно для публикации поэзии во Франции; в 1999 г. газета «Монд» по итогам опроса 17 тыс. французов, поставила книгу на 16 место в списке 100 самых значительных произведений мировой литературы XX в., что свидетель-

ствуется о значимости этого произведения для французского культурного тезауруса). Стихи Превера взяли от сюрреализма — свободную форму (без рифм, без знаков препинания, с использованием свободных ассоциаций и т. д.), от кинематографа — объективное рассмотрение мира «со стороны» (исследователи говорят о своего рода «киноглазе»). Они реалистически отображали простоту и поэтичность обыденной жизни французов. Строки «поэта улиц», став песнями, разошлись в миллионах пластинок в исполнении Эдит Пиаф, Ива Монтана, Марлен Дитрих, Жюльет Греко, Сержа Генсбура. Самая известная из песен на слова Превера — «Мертвые листья» («Опавшие листья» — «Les feuilles mortes», музыка Жозефа Косма, впервые была исполнена в 1946 г. И. Монтаном. Широко известна и песня «Для тебя, моя любимая» («Pour toi mon amour»), также на стихи из сборника «Слова».

После войны вышли поэтические сборники Превера «Истории» («Histoires, 1946); «Сказки для непослушных детей» («Contes pour enfants pas sages», 1947); «Зрелище» («Spectacle», 1951); «Большой весенний бал» («Le Grand bal du printemps», 1951) «Дождь и хорошая погода» («La pluie et le beau temps», 1955), «Истории и другие истории» («Histoires et autres Histoires», 1963), «Вещи и прочее» («Choses et autres», 1972), «Деревья» («Arbres», 1976). По данным французских опросов, Превьер был самым читаемым поэтом в среде молодежи 1970-х годов. После смерти писателя по инициативе и при участии его вдовы Жанины Превьер были подготовлены и опубликованы две книги, объединившие произведения писателя, написанные в разные годы и в разных жанрах («Ночное солнце», 1980; «Пятое время года», 1984), а в 1990-е годы вышло «Полное собрание сочинений» в «Библиотеке Плеяды». Переиздание этого собрания в 2000-х годах свидетельствует о сохранении у французов значительного интереса к творчеству Превьера.

Соч.: Soleil de nuit. P., 1980; Cinquème saison. P., 1984; Œuvres complètes : T. 1–2. P., 1992–1996. (Bibliothèque de la Pléiade), [réimpr.]: T. I: 2008, T. II: 2004; в рус. пер. — Дети райка: Киносценарии. М., 1986; Песня для вас. Л., 1988; Зрелище: Пьесы и стихотворения. М., 2000; Стихи // Поэзия французского сюрреализма. СПб., 2003; Жак Превьер // Стихи французских поэтов для детей. М., 2006; Стихотворения [издание на франц. и рус. яз.]. М., 2009.

Лит.: Ваксмахер М. Н. Французская литература наших дней. М., 1967; Балашова Т. В. Жак Превьер // Французская литература 1945–1990. М., 1995; Bergens A. Jacques Prévert. P., 1969; Laster A. Prévert: Analyse critique. P., 1972; Gasiglia-Laster D. Jacques Prévert, «celui qui rouge de cœur»: biographie. P., 1994; Lamy J.-C. Prévert, les frères amis. P., 1997; Chardère B. Le cinéma de Jacques Prévert. Bordeaux, 2001; Aurouet C., Compère D., Gasiglia-Laster D., Laster A. Prévert, frontières effacées. P., 2003; Aurouet C. Prévert, portrait d'une vie. P., 2007.

[НРЭ] [СФЛ]

ПРЕВИЛЬ (Préville) (наст. имя и фамилия — Пьер-Луи Дюбюс, Dubus; 17 или 19.09.1721, Париж, Франция — 18.12.1799, Бове, Франция) — французский актер. Родился в Париже, с 1738 г. работал актером в бродячей театральной труппе, где проявился его комический талант. Он был замечен, и в 1753 г. Превиль был приглашен на амплуа первого комика в самый привилегированный драматический театр Франции — парижский театр Комеди Франсез, где он дебютировал в роли хитроумного слуги Криспена в комедии Ж. Ф. Реньяра «Единственный наследник» и вскоре становится ведущим комическим актером. На этой сцене Превиль сыграл более 60 ролей в комедиях Мольера, Лесажа, Мариво, Гольдони и др. Самое значительное событие его биографии — исполнение в 1775 г. роли Фигаро в «Севильском цирюльнике» Бомарше. Именно как первый исполнитель роли Фигаро Превиль вошел в анналы истории французского театра. Одна из его последних ролей — роль Бридуазона на премьере комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1784), этот спектакль позже рассматривался как предзнаменование Великой Французской революции. В 1786 г. Превиль покинул сцену, но в годы революции испытал страстное желание вернуться на подмостки, что осуществил в 1791 г. После падения якобинской диктатуры ненадолго снова возвращался на сцену в 1794–1795 гг. «Дитя природы» — называл Превиль великий английский актер Д. Гаррик, друживший с ним и высоко ценивший его дар. Превиль писал мемуары о театральной жизни своего времени, которые были опубликованы посмертно, в 1812 г.

Лит.: История западноевропейского театра : в 8 т. М., 1957. Т. 2; Финкельштейн Е. Л. Превиль // Записки о театре. Л.–М., 1958; Olivier J. J. Pierre-Louis Dubus-Préville de la Comédie-Française (1721–1799). P., 1913; Forman E. Historical Dictionary of French Theatre. Lanham (Maryland, USA), 2010.

[НРЭ]

ПРЕВО Д'ЭКЗИЛЬ (Prévost d'Exiles) **Антуан-Франсуа** (также аббат Прево; 1.04.1697, Эден, Франция — 23.11.1763, лес Шантильи, Франция) — французский писатель, выдающийся мастер психологизма в литературе. Он был сыном королевского прокурора, был послушником у иезуитов, попытка уйти на военную службу не удалась, и Прево вернулся к иезуитам, которых опять покинул, на этот раз из-за несчастной любви. В возрасте 22 лет Прево вступил в орден бенедиктинцев, стал прославленным проповедником, занимался богословием и историей церкви. Но одновременно он писал светские романы. Мировую известность принес ему психологический роман «История кавалера Де Гриве и Манон Леско» («Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut», 1731), обычно кратко называемый «Манон Леско». В «Манон Леско» с тонким психо-

логизмом рассказана история трагической любви молодого аристократа и ветреной Манон. В «Манон Леско» с тонким психологизмом рассказана история трагической любви молодого аристократа и ветреной Манон. Манон непоследовательна в своем поведении, она часто изменяет де Гриё. Показ противоречивости поступков и помыслов человека — большое достижение Прево. Однако любовь де Гриё и Манон — настоящая страсть, глубокая и пламенная. Это естественное чувство оказывается в противоречии с требованиями феодального общества. События романа развиваются в эпоху Регентства, для которой было характерно падение нравов и вседозволенность в любовной сфере. Между тем любовь де Гриё к Манон вызывает осуждение света. Манон арестовывают и ссылают в Виргинию (французскую колонию в Америке), где она умирает. Прево показывает, что дело здесь не в безнравственности (не аристократам, погрязшим в разврате, осуждать героев), а в социальном неравенстве любящих. Аристократ де Гриё не может соединить свою жизнь с находящейся на низшей ступени социальной лестницы Манон Леско. Любовь к де Гриё возвышает героиню и делает ее трагической фигурой, вызывающей глубокое сострадание.

Роман написан вне пределов Франции: не вынеся тягот монастырской жизни, Прево в 1728 г. бежал из монастыря Сен-Жермен-де-Пре, скрываясь от церковных властей в Англии, Голландии. В Англии начал издавать журнал «За и против» («Le Pour et le Contre»), в котором публиковались в основном материалы развлекательного содержания, но именно здесь увидел свет роман Прево «История Кливленда, сына Кромвеля, английского философа», обычно называемый кратко «Английский философ» (1732–1739). Здесь же был впервые опубликован роман «Манон Леско».

Просветители очень сдержанно отзывались о «Манон Леско». Но это произведение примыкает к просветительской литературе, так как оправдывает естественное чувство и бичует упадок нравов разлагающегося феодального общества. Появление социального объяснения трагедии Манон принципиально отличает этот образ от персонажей романов рококо, а также от страстных героинь трагедий классицизма, что позволяет говорить о становлении в творчестве Прево просветительского реализма, который с особой силой раскрылся в характерной для писателя форме психологизма. Впоследствии многие писатели обращались к образу Манон при создании своих персонажей. В XIX в. подобный образ был создан А. Дюма-сыном в романе «Дама с камелиями» и одноименной пьесе. Всемирную известность обрела опера Д. Верди «Травиата», сценарий которой написан по мотивам романа Дюма.

Покровительство принца Конти позволило Прево в 1734 г. вернуться во Францию, а в 1735 г. получить у папы римского отпущение грехов, что

восстановило статус Прево на родине. Продолжая издавать журнал «За и против», где он опубликовал свои романы «Киллеринский настоятель» (1735–1740), «История одной гречанки» (1740). Прево неумоимо переводит с английского, сочиняет сам истории о путешествиях, что вскоре воплотилось в обширную «Всеобщую историю путешествий» (15 т., 1746–1759). Среди его переводов были и значимые произведения современной ему английской литературы — три романа С. Ричардсона («Памела», «Кларисса», «Грандиссон»), так же, как и Прево, развивавшего психологизм в литературе.

Роман о Манон затмил все другие произведения Прево. Его сюжет был использован в балете (Галеви, 1836), опере (Обер, 1856; Массне, 1884; Пуччини, 1893), он экранизировался (телесп., реж. Виктюк, 1979), его изучают в вузах, переиздают.

Соч.: Œuvres : V. 1–8 / éd. J. Sgard etc. Grenoble, 1977–1986; Manon Lescaut / éd. J. Goulemot. P., 2005; в рус. пер. — История кавалера де Грие и Манон Леско. СПб., 2003; Шодерло де Лакло. Опасные связи. Аббат Прево. Манон Леско. М., 2007; История одной гречанки. СПб., 2009.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М., 1946. Т. 1; Разумовская М. В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. Л., 1981; Бондарев А. П. Поэтика французского романа XVII века. М., 2010; Roddier H. L'Abbé Prévost : l'homme et l'œuvre. P., 1955; Singerman A. L'Abbé Prévost : l'amour et la morale. Genève, 1987; Leborgne É. Bibliographie de Prévost d'Exiles. P., 1996; Sgard J. Labyrinthes de la mémoire. Douze études sur l'Abbé Prévost. P., 2010.

[НРЭ] [СФЛ]

ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЕ (или Проторенессанс) — переходный период между средними веками и эпохой Возрождения. А. Ф. Лосев, посвятивший в своей «Эстетике Возрождения» (М., 1978) большой раздел Проторенессансу, называет философской основой этого явления неоплатонизм (в христианской монотеистической форме, идущей от Псевдо-Дионисия Ареопагита) с его аристотелевской акцентуацией, развитый Фомой Аквинским, Бонавентурой, Роджером Бэконом, Дунсом Скоттом и другими мыслителями XIII в., традиционно относимыми к схоластике. Характерная черта этой переходной эпохи — появление нового содержания, которое писатели вкладывают в уже разработанные в средние века художественные формы.

По Фоме Аквинскому, красота заключается в цельности (integritas), пропорции, или созвучии (consonantia) и ясности (claritas). Он противопоставляет благо, просто удовлетворяющее желание, и красоту, «где и самое восприятие предмета доставляет удовольствие». У Фомы храмы, иконы и весь христианский культ становятся воплощением красоты, т. е. предметом эстетики. «...Главное отличие Предвозрождения от настоя-

щей эпохи Возрождения заключалось в том, что общее «движение к человеку», которое характеризует собой и Предвозрождение, и Возрождение, не освободилось еще от своей религиозной оболочки» (Д. С. Лихачев). Роль религиозного сознания в искусстве, литературе этого периода действительно велика, что проявляется в системе образов, аллегоричности, библейской символике и т. д. Особенно это очевидно в творчестве Джотто и Данте. Однако существовала возможность парадоксального и пародийного использования традиций средневековой культуры, что отмечается в произведениях Чосера и Вийона.

Отличие испанского Предвозрождения от аналогичных феноменов культуры в других странах состояло в том, что оно проходило не в формах средневековой религиозной литературы, приобретающей новое — ренессансное — содержание, а в светских формах, при этом не посягавших на утвердившуюся в Испании католическую религиозность, а как бы сосуществовавшую с ее воплощениями в литературе.

Предвозрождение во Франции. Французское Предвозрождение значительно запоздало по сравнению с итальянским, представленным поэзией «нового сладостного стиля» и прежде всего величественной фигурой Данте Алигьери, и с английским, вершиной которого стало творчество Джеффри Чосера. К моменту его возникновения в Италии уже много десятилетий развивалась культура Возрождения, а в Англии, напротив, начинался возврат к средневековым формам литературы, что было связано с трагической судьбой английской культуры в период феодальных междоусобиц, войны Алой и Белой розы.

Во французской поэзии XIV–XV вв. Предвозрождение довольно мало чувствуется. Средневековые жанры продолжают доминировать, но некоторые из них получили новое развитие, прежде всего такие жанры, как баллада (*ballade*) — стихотворение из трех строф по 8–10 строк (определялось количеством слогов в строке) на три рифмы с обязательным рефреном и с завершающим балладу коротким «посланием» (или «посылкой» — *envoy*); рондель (*rondel* или *рондо*, *rondeau*) — строфическое стихотворение с повтором первой строки в середине и в конце; вирелэ (*virelai*) — строфическое стихотворение, начинающееся заключительными стихами строф. Формируется сложная поэтическая форма большого масштаба, получившая название «завещание» (*testament*). Дидактический элемент включается в лирическую тематику таких жанров, как сказ (*dit*), жалоба (*complainte*).

В творчестве Дешана, Гильома де Машо складывается концепция поэзии как «второй риторики». Школа «второй риторики» — концепция во французской поэзии Предвозрождения, в которой особое внимание было уделено канонизации поэтических форм.

Тексты: Recueil d'arts de la seconde Rhétorique / publ. par E. Langlois. P., 1902; Эсташ Дешан: 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; Лихачев Д. С. Предвозрождение в русской литературе // История всемирной литературы. Т. 3. М., 1985; Евдокимова Ю. К. Многоголосие Средневековья. X–XIV века. М., 1983.

[ИФЛ] [ИИЛ] [НРЭ]

ПРЕДРОМАНТИЗМ (фр. *préromantisme*, англ. *Pre-Romanticism*, *preromanticism*, итал. *preromantismo*, исп. *preromanticismo*) — понятие литературоведения, искусствознания, эстетики, истории культуры, обозначающее переходное эстетическое явление (движение, течение), незавершенную систему принципов, художественных образов, моделей повседневности, жанров, «картины мира» и средств ее выражения в европейской культуре XVIII — начала XIX в. (и в отдельных регионах вне Европы), предвещающую романтизм и не осознанную в период своего существования ни авторами, ни публикой в качестве самостоятельного культурного феномена. Предромантизм получил особенно яркое выражение в Англии XVIII в., где раньше, чем в других странах, обозначились противоречия постреволюционного уклада жизни. В 1756 г. здесь появляется первая «трагедия рока» — «Дуглас» Д. Хоума, в 1765 г. — первый «готический роман» — «Замок Отранто» Х. Уолпола, за которым последовали романы У. Бекфорда, М. Г. Льюиса. Другой вариант жанра представлен в творчестве Э. Радклиф. Крупнейшими достижениями предромантизма в Англии стали произведения-мистификации 1760-х годов Д. Макферсона «Поэмы Оссиана» и Т. Чаттертона «Поэмы Роули». Во Франции предромантизм проявился в произведениях Ж. Казота, также написавшего «готический роман» — «Влюбленный дьявол» (1772), в деятельности Г. Пиксерекура, Л. Ш. Кенье, Ж. Г. А. Кювелье де Три — авторов многочисленных мелодрам. К предромантизму может быть отнесено и творчество маркиза де Сада. Поэзия представлена «Мадагаскарскими песнями» Э. Парни и др. В Германии предромантизм представлен движением «Буря и натиск». В Испании выделяется позднее творчество Ф. Гойи. В России к предромантизму относят деятельность кружка Н. А. Львова, а также ряд произведений Г. Р. Державина, Н. М. Карамзина, «готическую» архитектуру В. И. Баженова, М. Ф. Казакова.

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.

Предромантизм возникает почти одновременно с Просвещением как оппозиция просветительскому рационалистическому духу. Вместе с тем предромантики не создали законченной художественной системы, поэтому предромантизм был скорее совокупностью определенных тенденций (движением, течением, «теневым» феноменом), чем вполне сформировавшимся направлением в художественной культуре Европы. Это переходное явление, в котором все черты раскрываются в динамике и становлении. Отсутствие законченности, завершенности в предромантизме объясняет, почему исследователи так настороженно относятся к термину «предромантизм» или вовсе его отвергают.

При всей значимости Просвещения как движения, отразившего кризис европейского общества во второй половине XVIII в. и противопоставившего ему новый тип культуры, новое искусство, основанное на культе Разума, следует учитывать, что помимо просветительства существовали и другие формы отражения общественного кризиса. Мыслители, художники XVIII в., перед потрясенным сознанием которых раскрылись контуры надвигающейся катастрофы, по-разному, но так или иначе выразили это потрясение. Таковым был предромантизм. Скептицизм просветителей по отношению к существующему укладу жизни и предромантический пессимизм, таким образом, при всем своем глубоком различии оказываются как бы двумя сторонами единого процесса переоценки ценностей абсолютистской эпохи.

Предромантическая концепция мира и человека — это как бы экстраполирование глубокого общественного разлада, отмечаемого предромантиками, на общую картину бытия. Действительность представляется неблагоприятной, порой ужасной. Это совсем не то благополучие, которое исправляется разумом, как думали просветители, не тот ужас, от которого один шаг до рая, как это прежде представлялось художникам барокко. Если классицизм XVII в. утвердил в искусстве концепцию мира, соразмерного герою, мира как огромного отражения героического сознания в героическом бытии (и здесь они опирались на миф Ренессанса 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.

Предромантизм — термин, который возник в начале XX в. во Франции (П. Азар, 1907; Д. Морне, 1909), получил широкое распространение в науке благодаря трудам П. Ван Тигема (в т. ч. «П.», 3 т., 1924–1947), в отечественной науке применялся А. Н. Веселовским, М. М. Бахтиным,

обрел статус научного понятия благодаря трудам литературоведов В. М. Жирмунского (1943), А. К. Дживелегова (1945), искусствоведов Б. Р. Виппера (1963), Е. Г. Лисенкова (1964), музыковеда В. П. Шестакова (1975) и др., т. е. достаточно давно, чтобы войти в систему исследовательских категорий, но вместе с тем в период, когда основы этой системы уже сложились, и поэтому должен быть отнесен к особой группе «встроенных» терминов. Последствием введения любого «встроенного» термина становится работа по вычленению в уже структурированном по каким-то основаниям материале некоего объема, составляющего определенное единство по новому основанию, и конфликт оснований, пока он не преодолен, создает известное напряжение в науке, ставит одну за другой все новые и новые проблемы как конкретного, так и методологического характера, как онтологические, так и гносеологические и аксиологические.

Поэтому все еще сохраняется тенденция представлять предромантизм как первый этап романтизма, вытекающая из методологически неоправданного смешения двух хотя и близких, но различных художественных явлений, пренебрежения конкретно-историческим анализом и приводящая к неправомерному обнаружению романтизма в середине и даже в первой половине XVIII в. (Г. Бирс, 1899; П. Кеннел, 1970; Д. Эрс и др., 1981). С другой стороны, в зарубежном литературоведении и искусствознании широко представлена и иная точка зрения, резко расширяющая рамки предромантизма. Ее источником стали фундаментальные работы предромантизма Ван Тигема, в которых предромантизм рассматривался как целая эпоха между классицизмом и романтизмом, а не как определенное художественное течение.

За столетие исследователи истории культуры, ее различных разделов постепенно вычленили основные явления, к которым можно применить термин «предромантизм». Это, прежде всего, персоналии — представители различных видов искусства: от крупнейших фигур эпохи, в творчестве которых предромантизм представлен лишь как тенденция и применительно к ограниченному количеству произведений (писатели Руссо, Гёте, Шиллер, Гоцци, Блейк, художник Гойя, композиторы венской классической школы) до авторов, тесно связанных с предромантической эстетикой и, собственно, воплотивших ее наиболее убедительно (Макферсон, Чаттертон, Уолпол, Радклиф, Пиксерекур, Фюссли и целый ряд других). Персоналии выступают в окружении своих произведений, которые допустимо ассоциировать с предромантизмом. При этом в отношении крупнейших авторов выделение корпуса предромантических произведений ведется со всей осторожностью, как правило, без ревизии сложившихся оценок центральных произведений. Далее — это ряд жанров, не укладывавшихся

в прежние концепции и поэтому не только недостаточно изученные, но и не имевшие особых перспектив в плане их углубленного исследования («готический роман», мелодрама, псевдоготический замок и др.). Переход на более высокий уровень абстракции, связанный с выделением принципов искусства, оказывается менее драматичным. Точно так же скорее вызывает интерес, чем решительное возражение, поиск новых (предромантических) элементов художественной формы. Следовательно, ни слишком абстрактный, ни слишком конкретный уровни исследования не составляют принципиальную помеху «встраиванию» нового термина, так как воспринимаются как периферийные, не содержащие опасности революционной ломки базовых представлений об истории художественной культуры. Если же исследование ведется за пределами европейской культуры, оно вообще довольно свободно в выводах, так как европоцентризм истории мировой культуры, как она понимается на Западе, в западоориентированных регионах, в России, приводит к отнесению на периферию почти всех явлений неевропейского образца (и даже применительно к западной культуре — большинства явлений не англо-американо-франко-немецкого образца).

Будучи «встроенным», предромантизм оказывается еще и термином, относящимся к особой группе «ретроспективных» терминов, что еще более осложняет его судьбу в науке. Собственно, все термины с приставками «пред-», «прото-» (например, Предвозрождение) разделяют эту судьбу, ибо относятся к специфическому способу освоения истории культуры через ретроспекцию. Здесь затрагиваются проблемы уже философского уровня: дело не только в том, что в доромантической эпохе ищутся некие феномены, предвещающие романтизм, но и в том, можно ли вообще трактовать историю культуры в противоисторическом порядке, не от прошлого к нам (точке наблюдателя, исследователя), а от нас к прошлому, конструируя его по новым культурологическим лекалам.

Эти проблемы не имели достаточно убедительного ответа, пока в сфере культуры господствовали подходы в духе философского позитивизма и преуменьшалось значение особых оснований гуманитарных наук, связанных с миром социокультурных ценностей и норм. Более того, позитивистский объективизм в изучении сложных культурных явлений мешал увидеть их ценностную природу, в итоге проявлялись слишком заметные противоречия исследуемого материала и теории, которые приходилось скрывать путем интерпретаций каждой сложной ситуации в отдельности. Поставленная на рубеже XIX–XX вв. философами Баденской школы неокантианства граница между науками о природе и науками о культуре, оградившая для последних поле исследования Значимого для человека (В. Виндельбанд, Г. Риккерт), свидетельствовала о выдвигании на первый

план в гуманитарном знании проблемы понимания Другого, а значит — обширной совокупности смыслов, возникающих в социокультурном пространстве. Сегодня эта линия гуманитарных наук на выявление присутствующих культурным феноменам смыслов и смысловых комплексов, значительно трансформированная и освященная культурным опытом XX в., проявилась в формировании историко-теоретического и тезаурусного подходов, которые позволяют более свободно двигаться во времени и пространстве, их порождающих, сохраняющих, воспроизводящих и трансформирующих.

Хотя предромантизм создал целую систему собственных жанров, но жанровый аспект предромантизма во многом относил его к сфере низового искусства («готический роман», ведущий к «бульварному роману» — этому «литературному свинству», как отзывался О. Бальзак о своих первых романах, созданных в этом жанре; мелодрама и т. д.), в сфере же высокого искусства своего времени предромантизм проявлялся в наибольшей степени через свои принципы, в нем сложилась целая система фундаментальных литературных принципов особого класса, которые могут быть определены как принципы-процессы — такие категории, которые передают представление о становлении, формировании, развитии принципов литературы, усилении некой тенденции («психологизация», «историзация», «героизация», «документализация» и т. д.).

Мистификация как принцип. Для предромантиков очень характерно обращение к мистификациям, самая известная из них — «Поэмы Оссиана» Д. Макферсона. В мистификациях предромантиков не было какого-то озорства, напротив, новые идеи они хотели представить уже давно существовавшими; вместе с тем ими руководило пробуждающееся историческое самосознание, в мистификациях воплотился интерес к народному творчеству, и здесь предромантики особенно близко подходят к романтизму.

Руссоизация. Жан-Жак Руссо сыграл выдающуюся роль в становлении предромантизма. Особенно ярко предромантические мотивы звучат в его автобиографической книге «Исповедь». Предромантизм в целом носит антипросветительский характер. Но ни Руссо, ни его последователь Мерсье не порывают с Просвещением, хотя отдаляются от энциклопедистов и спорят с ними по ряду принципиальных вопросов. Сентиментализм особенно близок к предромантизму, но их не следует смешивать. Сентименталисты остаются просветителями. Заменяя культ Разума культом Чувства, они говорят о просвещенном чувстве. Это чувство гармонично, облагорожено высшими мотивами.

Руссоизация ярко проявилась как во французской литературе (например, в творчестве Мерсье), так и в литературах других стран (особенно

показательно в этом отношении творчество немецких штюмеров — представителей «Бури и натиска»).

Шекспиризация. Еще одна предромантическая тенденция, получившая очень широкое распространение, — шекспиризация, которая понимается не только как формирование культа Шекспира, но и как стремление к свободе художника от нормативной эстетики классицизма. Культ Шекспира наиболее полно воплощал предромантическую теорию «гения» как творца литературных шедевров. Первые ростки новой тенденции заметны еще в 1730-е годы в творчестве Вольтера, который, по существу, открыл французам Шекспира.

Работа по переводу произведений Шекспира на европейские языки началась еще в середине века. В 1741 г. вокруг стихотворного перевода на немецкий язык отрывка из «Юлия Цезаря», выполненного Вильгельмом фон Борком, разгорелась полемика между вождем классицистов Готшедом и «швейцарцами». Француз Лаплас (Laplace) в 1745–1748 гг. выпустил восьмитысячное издание под названием «Английский театр». Первые четыре тома были отведены переводам пьес Шекспира. Но особенное значение приобрел перевод Шекспира на французский язык, выполненный выдающимся переводчиком-предромантиком Пьером Ле Турнёром (Le Tourneur, 1736–1788), который в 1769 г. перевел «Ночи» Юнга, в 1777 г. — «Песни Оссиана» Макферсона. Перевод Ле Турнёра выходил с 1776 по 1782 г. и занял 20 томов. В предисловии к первому тому переводчик писал: «Никогда еще гениальный писатель не проникал так глубоко в тайники человеческого сердца, как Шекспир. Щедрый, как природа, он наделил своих персонажей тем удивительным разнообразием характеров, которым она наделяет свои создания». Появление первых томов собрания шекспировских пьес вызвало протесты классицистов. Вольтер, открывший французам Шекспира, обратился с письмом в Академию (публично зачитано 25 августа 1776 г.), в котором говорил о «варварстве» Шекспира. Крупнейший теоретик позднего классицизма Жан Франсуа де Лагарп (La Harpe) в «Литературной корреспонденции» (письмо 43-е от 1776 г.) также называет Шекспира «варварским автором варварского века», писавшим «чудовищные пьесы», а восторженный тон предисловия Ле Турнёра считает смешным.

Характерное для французского театра стремление вводить новые, предромантические элементы, не разрушая общей структуры классицистической пьесы обнаружилось и в отношении к шекспировскому наследию. Компромисс отличает пьесы Жана Франсуа Дюси (Ducis, 1733–1816), являющиеся переделками трагедий Шекспира по переводам Лапласа и Ле Турнёра (сам Дюси не знал английского языка). Первая из них, «Гамлет», появилась в 1769 г., за ней последовали «Ромео и Джульетта» (1772),

«Король Лир» (1783), «Макбет» (1784), «Отелло» (1793). Дюси 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. В «Ромео и Джульетту» вставлен эпизод об Уголино и «Божественной комедии» Данте. О подобных изменениях французский исследователь Л. Левро в свое время справедливо писал: «Мы теперь очень отрицательно отнеслись бы к такому 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». Компромиссность трагедий Дюси открыла им дорогу на сцену цитадели классицизма — театра Комеди Франсез, где в них играл величайший французский актер Ф. Ж. Тальма.

Это не единственный пример попытки драматургов — предвестников романтической бури овладеть главной сценой страны. При этом им приходилось идти на компромисс: предромантические тенденции объединялись с классицистическими, составляя «предромантическое течение» в позднем классицизме. Его наиболее значительными представителями были Франсуа-Жюст-Мари Ренуар и Луи-Жан-Непомюсен Лемерсье. Обращаясь к сюжетам из истории Франции и других европейских государств (пьесы Лемерсье «Пинто, или День заговора», 1800, «Безумие Карла VI», 1806, пьесы Ренуара «Тамплиеры», 1805, «Штаты в Блуа», 1814), драматурги обращали большое внимание на точность исторических деталей, подготавливая почву для романтического исторического и местного колорита. В их драматургии, вопреки основному требованию классицизма, утверждается иррационализм («Агамемнон» Лемерсье, 1797; «Тамплиеры» Ренуара, а также позднее творчество Г.-М. Легуве).

Луи-Жан-Непомюсен Лемерсье (1771–1840) пытался утвердить некоторые черты шекспировских пьес на сцене привилегированных театров. Его историческое произведение «Христофор Колумб», имевшее подзаголовок «новая шекспировская пьеса», при постановке в 1809 г. в привилегированном театре Одеон, поразило зрителей смелым нарушением классических единств. На премьере и нескольких последующих представлениях пьесы в театре происходили битвы между сторонниками классицизма и романтиками, увидевшими в пьесе Лемерсье образец нового искусства. Зрители дрались палками и кулаками, были убитые и раненые.

Шекспиризация приобретает все более широкий масштаб воздействия на литературный процесс, она отражается в выборе сюжетов (из средневековой истории, легендарный, фантастический — «готический»), его героической трактовке, в раскрытии истории через образ все-мощного времени, роковой судьбы (дидактическое понимание истории отходит на второй план), в стремлении от единства к многообразию (прежде всего в изображении характера), от гармоничности и статики к дисгармонии, контрастам, движению, развитию, от приоритета логического высказывания к эмоциональной непоследовательности, к живописности, к возрождению композиционных и жанровых принципов шекспировской драматургии. В более широком смысле «шекспиризация» выражалась в новой концепции поэта как «гения», а также в стремлении к художественному синтезу в противоположность аналитизму картезианского рационализма. В Шекспире предромантики искали «готическое» соединение реальности с фантастикой, необузданность страстей, близость к природе, свободу от дидактизма, от всякого регламентирующего начала, показ мира в динамике и дисгармонии, раскованность художественных форм, нарушение всех правил «вкуса» при сохранении глубочайшего эмоционального воздействия.

Мелодраматизация. Мелодраматизация — еще одна из характернейших тенденций предромантизма, своего рода новый принцип искусства. Мелодраматизация предполагает двойное развитие действия: внешне оно развивается как «интрига»: невозможно предугадать его резкие повороты, неожиданную смену счастья несчастьем и наоборот; но за этим непредугадываемым действием стоит рок. Если в трагедии герой сам выбирает свою судьбу, то мелодраматический герой лишь испытывает ее удары или возносится ею, он ничего не знает об этой судьбе, потому что она всегда загадочна. Ядром «мелодраматизации» оказывается соединение развивающейся по законам драматургии истории злоключений невинной жертвы, оказавшейся во власти злых сил и несчастливых обстоятельств, с особой формой, в которой на основе «художественного резонанса» всех используемых средств возникает суггестивный эффект, заставляющий зрителя (читателя) идентифицировать себя со страдающим персонажем и испытывать мощный мелодраматический катарсис.

Мотив тайны. Чтобы выявить новое, привносимое предромантизмом в этой сфере, следует сравнить использование мотива тайны в предшествовавшей литературе.

Классицизм шел здесь за античными авторами. Так, в трагедии Софокла «Эдип-царь» роковая тайна играет определенную роль, но при этом тайна существует лишь для Эдипа, но не для зрителя, знающего миф об Эдипе. Такова первая трагедия Вольтера «Эдип» (1718), в которой софо-

кловская тема рока отступает на второй план, таковы трагедии Вольтера, в основе сюжета которых лежит политический заговор («Брут», 1730; «Смерть Цезаря», 1731), таковы его же трагедии, в которых под влиянием Шекспира проводится тема трагического заблуждения («Заира», 1732; «Меропа», 1733), созданная по мотивам трагедии итальянского классициста Шипионе Маффеи «Меропа», 1713). В классицистических комедиях, начиная с «Лгуна» Корнеля и комедий Мольера, как и в комическом романе, иронии-комической поэме, широко использовалась «комическая тайна», которая, однако, ни в XVII, ни в XVIII в. не противопоставлялась «комической случайности», приему комического непонимания, образующимся в совокупности «комическое недоразумение» — основу комедийного сюжета в эту эпоху. Особенно любили «комическую тайну» авторы, близкие к рококо. Название пьесы Пьера Мариво «Игра любви и случая» (1730) вполне выражает суть «комической тайны» — это именно игра, испытание, изобретаемое самими героями (ср. комедию Мариво «Испытание», 1740, в которой Люсидор подсылает к своей возлюбленной Анжелике двух мнимых женихов, чтобы испытать ее верность). Чаще всего тайна в комедиях выступала как результат сознательного обмана, известного зрителю и совершающегося у него на глазах. Аналогично строился и комический сюжет в романе и поэме.

У сентименталистов, создателей «слезной комедии, обнаруживается иное понимание «тайны», тем не менее отличающееся от ее предромантической трактовки. Примером могут служить пьесы французского создателя жанра «слезной комедии» Пьера-Клода Нивеля де Лашоссе, одного из основоположников немецкого сентиментализма Христиана Геллерта и ряда других драматургов, затем новое понимание «тайны» переходит и в произведения просветителей реалистической ориентации, прежде всего, в драмы Дени Дидро. Нечто похожее можно обнаружить и в лучшей комедии XVIII в. «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Пьера-Огюстена Карона де Бомарше, поставленной на сцене Комеди Франсез в 1784 г. Преследующая своею любовью безродного Фигаро Марселина оказывается его матерью, а враждующий с ним севильский врач Бартоло — отцом. Тайна требовалась Бомарше для усложнения интриги, для нагромождения препятствий на пути героя к счастью, поэтому она раскрывается в третьем действии, в стадии развития конфликта, но не оказывает влияния на его кульминацию.

В предромантической литературе тайна становится главным сюжетообразующим элементом. На тайне построены «готические романы» Х. Уолпола, Э. Рэдклиф, во Франции — Ж. Казота и других писателей, а также драмы, поэмы и т. д. Важная отличительная черта: в предромантических произведениях читатель не знает разгадки тайны заранее,

что создает особую эмоциональную напряженность при чтении, приковывает интерес к каждому повороту событий. Но предромантики используют тайну не только для привлечения читательского внимания, но и для утверждения важной для них философской идеи: мир непознаваем, судьба человека непредсказуема, в нее всегда могут вмешаться некие внешние силы, добрые или злые, рациональные или — чаще — иррациональные.

Лит.: Жирмунский В. М. Предромантические течения в английской литературе XVIII века // История английской литературы : в 3 т. М.—Л., 1945. Т. 1, вып. 2; Дживелегов А. К. Литература кануна революции // История французской литературы : в 4 т. М., 1946. Т. 1; Виппер Б. Р. Восемнадцатый век. Изобразительные искусства // История европейского искусствознания: От античности до конца XVIII века. М., 1963; Лисенков Е. Г. Английское искусство XVIII века. Л., 1964; Шестаков В. П. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975; Хачатуров С. В. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. М., 1999; Соловьева Н. А. История зарубежной литературы. Предромантизм. М., 2005; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Предромантизм и романтизм в мировой культуре : в 2 т. Самара, 2008; Вершинин И. В. Труды по изучению предромантизма и романтизма. Самара; М., 2011; Захаров Н. В., Луков Вл. А. Шекспир, шекспиризация. М., 2011; Hasard P. Tendances romantiques dans la littérature de la Révolution // Revue d'histoire littéraire de la France. 1907. V. 14; Mornet D. Un «préromantique». Les «Soirées de Mélancholie» de Loaisel de Tréogat // Revue d'histoire littéraire de la France. 1909. V. 16; Van Tieghem P. Le Préromantisme: Études d'histoire littéraire européenne : T. 1–3. P., 1924–1947; Forster I. R. History of the Pre-Romantic Novel in England. N. Y., 1949; Varma D. P. The Gothic flame. L., 1957; Borona E. Il preromantismo in Italia. Milano, 1958; May G. De Jean Jacques Rousseau à madame Roland: Essai sur la sensibilité préromantique et révolutionnaire. Genève, 1964; Monglond A. Le préromantisme français. P., 1966; Caso Gonzáles J., Arce J., Gaya Nuño J. A. Los conceptos de rococó, neoclasicismo y preromanticismo en la literatura española del siglo XVIII. Oviedo, 1970; Le Préromantisme: Hypothèque ou Hypothèse? / Colloque de Clermont-Ferrand, 29–30 juin 1972. P., 1975; Varma D. P. The Gothic Flame: Being a history of the Gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences. Metuchen (N. J.)—L., 1987; Riskin J. Science in the Age of Sensibility: The Sentimental Empiricists of the French Enlightenment. Chicago, 2002.

[НРЭ]/[ИФЛ]

ПРЕМИИ ЛИТЕРАТУРНЫЕ — награды в области литературы. Обычно включают памятную медаль и/или диплом, денежное вознаграждение (от чисто символического, как, например, при вручении Гонкуровской премии во Франции, до крупных сумм в миллионы долларов, как при награждении писателя Нобелевской премией). Вручаются в торжественной обстановке. Присуждение премий и их торжественное вру-

чение становятся событиями культурной жизни всего мира, страны, региона, города, писательского цеха — в зависимости от престижности премии и ее задач.

Премии присуждались и до XX в. Но в XX в. в гуманитарной культуре появилась настоятельная необходимость выделить из огромного и все растущего потока литературных произведений наиболее значимые в эстетическом отношении, что привело к созданию новых способов поощрения писателей и в то же время привлечения всеобщего внимания к их творчеству, среди которых литературные премии заняли одно из ведущих мест. Они учреждаются государствами, научными академиями, профессиональными ассоциациями литераторов, издательствами, редакциями газет и журналов, частными лицами. Наиболее престижные премии устанавливают достаточно прочный писательский рейтинг. Произведения писателей-лауреатов издаются тысячными и миллионными тиражами, что позволяет литературе авторско-концептуальной противостоять засилью литературы массового спроса. Присуждение премий стало в XX в., в условиях противостояния двух социально-политических систем, и механизмом политического давления на читателей. Присуждение премий — одно из могущественных средств влияния на структуру тезауруса читателей и должно тщательно изучаться и историками литературы, и культурологами.

Национальные премии. Уже на рубеже XIX–XX вв. определенную роль играют национальные премии. Здесь Россия была одной из первых: Академией наук в 1881 г. была учреждена престижная Пушкинская премия Академии наук, она присуждалась до 1919 г., среди награжденных — И. А. Бунин (еще раньше, в 1878 г., по инициативе А. Н. Островского была учреждена Грибоедовская премия, за лучшую пьесу, но первое вручение состоялось в 1883 г.). В СССР в 1941–1953 гг. присуждалась Сталинская премия в области литературы и искусства. Первым ее получил А. Н. Толстой за роман «Петр I» (1941), впоследствии он был удостоен этой премии еще дважды (1943, 1946, посмертно). Вместе с ним в 1941 г. Сталинской премии были удостоены М. А. Шолохов, Н. Н. Асеев, С. В. Михалков, К. А. Тренев, Н. Ф. Погодин и др., в дальнейшем — И. Г. Эренбург, С. Я. Маршак, В. В. Вересаев, А. С. Серафимович, В. А. Каверин, П. А. Антокольский, А. А. Фадеев, А. Т. Твардовский и др. К. М. Симонов был удостоен премии 6 раз. В 1966 г. Сталинская премия была приравнена к созданной Государственной премии СССР (вручалась в 1967–1991 гг.). Эту новую премию получали В. С. Розов, В. В. Быков, Ф. А. Абрамов, В. Г. Распутин и др. Однако наиболее престижной литературной премией была Ленинская премия, присуждавшаяся писателям (наряду с другими деятелями искусства и науки) с 1957 г. Среди награжденных — М. Джа-

лиль (посмертно), М. А. Шолохов, Н. Ф. Погодин, А. Т. Твардовский, Ч. Т. Айтматов, Р. Г. Гамзатов, С. В. Михалков, Ю. В. Бондарев и др.

Престижной была и формально негосударственная премия Ленинского комсомола (в том числе и за достижения в области литературы). Ее первым лауреатом в марте 1966 г. был назван Н. А. Островский (посмертно).

В Российской Федерации с 1992 г. присуждается Государственная премия Российской Федерации, в том числе и за достижения в области литературы. среди награжденных — В. П. Астафьев, Д. А. Гранин, Б. А. Ахмадулина, Е. А. Евтушенко и др. Но в настоящее время более влиятельны негосударственные премии. Среди них одна из первых по времени возникновения и по вниманию со стороны любителей литературы — «Русский Букер», которая учреждена по инициативе Британского Совета в России как проект, аналогичный британской Букеровской премии. Со временем руководство премией было передано российским литераторам — Букеровскому комитету, который с 1999 г. возглавляет литературовед И. О. Шайтанов (среди лауреатов — М. С. Харитонов, В. С. Маканин, Б. Ш. Окуджава, В. П. Аksenov). Возникают и симбиозы государства и негосударственных структур, самый убедительный пример которых — национальная литературная премия «Большая книга», на сегодня крупнейшая в России и СНГ литературная премия и вторая в мире по размерам суммы призового фонда (5,5 млн руб. в совокупности для лауреатов 1-ой, 2-ой и 3-ей премий) литературная премия после Нобелевской премии по литературе, вручается с 2006 г. (среди лауреатов — Д. Л. Быков, Л. Е. Улицкая, П. В. Басинский и др., премия присуждается и посмертно за вклад в литературу, так, в 2010 г. ею был награжден А. П. Чехов).

Есть и полностью негосударственные литературные премии. Яркий пример — Бунинская премия, учрежденная Московским гуманитарным университетом, рядом других негосударственных вузов и организаций (председатель попечительского совета — ректор МосГУ и председатель Национального союза негосударственных вузов И. М. Ильинский, жюри возглавлял С. И. Бэла, после его смерти — Б. Н. Тарасов) с большим призовым фондом, широким освещением в СМИ, вручается с 2005 г., ее лауреаты — А. Г. Битов, А. Д. Дементьев, Г. Я. Горбовский, И. Л. Лиснянская, Ю. М. Поляков, С. Н. Есин, Л. С. Петрушевская, Л. Н. Васильева, Г. М. Кружков и др. Нередко присуждение этой литературной премии становится для писателя предвестием получения других наград.

Среди других премий современной России — Большая литературная премия России, учреждена в 2000 г. Союзом писателей России и Акционерной компанией «АЛРОСА» (крупнейшей алмазной компанией), лауреаты — Н. Н. Скатов, С. Ю. Куняев, В. Н. Ганичев, Ю. М. Лощиц и др.; литературная премия Александра Солженицына, вручается с 1998 г., лауреа-

ты — И. Л. Лиснянская, В. Г. Распутин, В. П. Астафьев (посмертно) и др., в том числе деятели киноискусства В. В. Бортко, Е. В. Миронов за фильм «Идиот»; литературная премия «Национальный бестселлер», вручается в Санкт-Петербурге с 2001 г., лауреаты — Л. Юзефович, А. Проханов, В. Пелевин, М. Шишкин, Захар Прилепин и др., десятки других литературных премий, в том числе региональных.

Во Франции существует около 70 ежегодных литературных премий, присуждаемых Французской академией и другими организациями. Из них крупнейшая — Гонкуровская премия, учрежденная в 1896 г. в соответствии с завещанием Эдмона Гонкура (первое вручение — 1903). Ее присуждают 10 видных литераторов Франции — Академия Гонкуров. Размер премии символичен (10 евро), но за нее идет настоящая борьба. Среди лауреатов — А. Мальро, А. Труайя, Э. Триоле, М. Дрюон, Р. Мерль, С. де Бовуар, Р. Гари, П. Модигано, М. Дюрас, А. Макин, М. Уэльбек и др. С 1904 г. существует премия «Фемина», которая присуждается женщинам-писательницам за лучший роман года. Среди крупнейших литературных премий Франции — премии Ренодо, Медичи.

В Великобритании выдающиеся поэтические произведения награждаются Золотой медалью королевы, литературные премии присуждаются Британской Академией, Ассоциацией книгопродавцев, Британской писательской ассоциацией, английским и шотландским отделениями Пен-клуба, Шеффилдским университетом и др. Наиболее престижной считается Букеровская премия (англ. Booker Prize, с 2002 г. спонсором премии стала группа компаний Man, потому теперь официальное название премии — The Man Booker Prize), которая присуждается с 1969 г. авторам, проживающим в одной из стран Содружества наций, Ирландии или Зимбабве, за роман, написанный на английском языке. В 1993 и 2008 г. в связи с юбилеями премии присуждалась премия «Букер Букеров», оба раза победителем был назван С. Рушди за роман «Дети полуночи».

В Италии наиболее значительна присуждаемая ежегодно премия Багutta, а в Испании — премия Мигеля Сервантеса, также присуждаемая ежегодно. В Германии присуждаются литературные премии И. В. Гёте, Г. Э. Лессинга, Г. Бюхнера, Г. Клейста, Ф. Шиллера и др.

Много литературных премий существует в США. Крупнейшая из них — Пулитцеровская премия (англ. Pulitzer Prize), учрежденная в соответствии с завещанием издателя и журналиста Дж. Пулитцера, присуждаемая с 1917 г., в области литературы она ежегодно вручается по шести номинациям: «За художественную книгу, написанную американским писателем, желательно об Америке»; «За книгу по истории Соединенных Штатов»; «За биографию или автобиографию американского автора»; «За стихотворение»; «За нехудожественную литературу»; «За лучшую дра-

му»; размер премии 10 тыс. долларов, что немного, но авторитетность значительна (ее получали Э. Хемингуэй за «Старика и море», Х. Ли за «Убить пересмешника», У. Фолкнер за «Притчу», Т. Уильямс за «Трамвай «Желание»», М. Митчелл за «Унесенных ветром» и др.

В Японии существует около 25 авторитетных литературных премий. В Индонезии литературные премии присуждает Джакартская академия.

В некоторых странах есть общегосударственные премии, например, Большая Австрийская государственная премия. Такой род поощрения был особенно характерен для стран социалистического лагеря: Димитровская премия в Болгарии; Национальная премия ГДР; Премии им. Лайоша Кошута и Аттилы Йожефа в Венгрии; Государственная премия МНР; Государственная премия им. Клементы Готвальда в Чехословакии; Государственная премия ПНР.

Национальные литературные премии не раз играли видную роль в движении писателей в число лидеров литературного процесса. Так, например, первый том романа М. Пруста «В поисках утраченного времени» («По направлению к Свану»), вышедший в 1913 г. за счет средств автора, не был замечен, но присуждение Гонкуровской премии за 1918 г. второму тому романа («Под сенью девушек в цвету») принесло Прусту сначала общенациональную, а затем и международную известность. Точно так же роман А. Барбюса «Огонь» был отвергнут реакционной прессой, но присуждение ему Гонкуровской премии 1916 г. выдвинуло его в число самых знаменитых французских романов о 1-й мировой войне.

Международные премии. Формирование всемирной литературы как реальности вызвало появление международных премий. Некоторые из них не были собственно литературными премиями, хотя присваивались крупным писателям. Так, Международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами» (учреждена в СССР в 1949 г., до 1956 г. называлась Сталинской) была присуждена писателям Го Мо-жо (Китай), А. Зегерс (ГДР), Ж. Амаду (Бразилия), И. Бехеру (ГДР), Л. Кручковскому (Польша), П. Неруде (Чили), Б. Брехту (ГДР), А. Боннару (Швейцария), Н. Гильену (Куба), Э. д'Астье де ла Вижери (Франция), Д. Дольчи (Италия), А. Цвейгу (ГДР), Л. Арагону (Франция), У. Э. Дюбуа (США), К. Варнализу (Греция), М. Садовяну (Румыния), Ф. А. Фаизу (Пакистан), Р. Альберти (Испания), М. А. Астуриасу (Гватемала) и др. Здесь очевиден всемирный охват, но писатели награждались не собственно за литературное творчество, а за определенную социальную, политическую деятельность.

Международные премии, присуждаемые писателям и критикам, охватывают все континенты. Так, Ассоциация писателей стран Азии и Африки присуждает премию «Лотос». В 1973 г. Международным книжным комитетом под эгидой ЮНЕСКО была учреждена Международная книж-

ная премия, которая присуждается организациям и лицам за вклад в дело укрепления взаимопонимания между людьми с помощью книги. С 1956 г. Международный совет по книгам для юношества в Базеле (Швейцария) присуждает премию им. Х. К. Андерсена.

Нобелевская премия по литературе. Самой престижной в XX в. стала Нобелевская премия по литературе. Ее учредитель — шведский ученый-химик Альфред Нобель (1833–1896), ставший одним из богатейших людей мира благодаря изобретению динамита и других взрывчатых веществ. В молодости он увлекался литературой, творчеством Шелли, Гюго, Бальзака, Мопассана, Тургенева, Ибсена, сам написал множество стихов, пьес, романов. Но в историю литературы он вошел не своими произведениями, а учреждением премиального фонда его имени. В завещании он разделил его на пять равных частей, одна из них предназначалась «лицу, которое в области литературы создаст выдающееся произведение идеалистической направленности».

Только в 1901 г. была присуждена первая Нобелевская премия по литературе. Ее лауреатом оказался французский поэт Р. Сюлли-Прюдом. Большинство ожидало, что первая премия будет присуждена Л. Н. Толстому. Поэтому решение дать премию Сюлли-Прюдому вызвало разочарование. Впоследствии много раз нобелевский комитет подвергался критике за неправомерные награждения. И действительно, до 1-й мировой войны премии получили немецкий историк Т. Моммзен (1902), норвежский писатель Б. Бьёрнсон (1903), французский поэт Ф. Мистраль, пытавшийся возродить литературу на провансальском языке, и совместно с ним испанский драматург Х. Эчегарай (1904), польский писатель, мастер исторического романа Г. Сенкевич (1905), итальянский поэт Д. Кардуччи (1906), английский писатель Р. Киплинг (1907), немецкий философ-идеалист Р. Эйкен (1908), шведская писательница С. Лагерлёф (1909), немецкий писатель П. Хейзе (1910), бельгийский драматург и поэт М. Метерлинк (1911), немецкий драматург Г. Гауптман (1912), индийский писатель Р. Тагор (1913). Среди награжденных — историк и философ, что вызвало обоснованные вопросы к комитету. Первым немецким писателем-лауреатом стал Хейзе, чьи многочисленные произведения (24 тома новелл, 6 романов, около 60 пьес, 9 поэтических сборников) в большинстве своем были забыты уже к моменту присуждения премии. В то же время не получили премии Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, А. М. Горький, Г. Ибсен, Э. Золя, Т. Гарди, Г. Уэллс, М. Твен, Д. Лондон, другие крупнейшие писатели рубежа веков.

Однако следует учитывать, что любая, даже спорная кандидатура, выдвинутая на Нобелевскую премию, — это непременно крупная творческая индивидуальность.

В 1914 г. премия не присуждалась. В 1915 г. ее получил выдающийся французский писатель Р. Роллан, вставший в годы 1-й мировой войны «над схваткой» (как он назвал сборник своей пацифистской публицистики). В 1916 г. премию получил шведский поэт и исторический романист В. фон Хейденстам (1859–1940), который после этого события не выпустил ни одной новой книги до конца жизни и был прочно забыт, в отличие от его сначала друга, а потом политического противника А. Стриндберга, крупнейшего шведского писателя, так премии и не получившего. В 1917 г. премии были удостоены два датских писателя — романист и драматург К. А. Гьеллеруп (1857–1919) и романист Х. Понтоппидан (1857–1943), писатели не мирового, а регионального масштаба, ныне мало читаемые даже датчанами.

В год окончания 1-ой мировой войны, 1918 г., Нобелевская премия не присуждалась. Как же отразился мировой литературный процесс от начала стабилизации (первая мировая война и Великий Октябрь в России) до середины 1980-х годов, когда стабильная эпоха подошла к концу? Вот перечень писателей в хронологическом порядке присуждения им Нобелевской премии по литературе: 1919 г. — К. Шпиттелер (Швейцария); 1920 г. — К. Гамсун (наст. фамилия Педерсен, Норвегия); 1921 г. — А. Франс (наст. имя и фамилия Анатоль Франсуа Тибо, Франция); 1922 г. — Х. Бенавенте-и-Мартинес (Испания); 1923 г. — У. Б. Йейтс (Ирландия); 1924 г. — В. С. Реймонт (Польша); 1925 г. — Д. Б. Шоу (Великобритания); 1926 г. — Г. Деледда (Италия); 1927 г. — А. Бергсон (философ, Франция); 1928 г. — С. Унсет (Норвегия); 1929 г. — Т. Манн (Германия); 1930 г. — С. Льюис (США); 1931 г. — Э. А. Карлфельдт (Швеция); 1932 г. — Д. Голсуорси (Великобритания); 1933 г. — И. А. Бунин (русский писатель, с 1920 г. жил в эмиграции во Франции); 1934 г. — Л. Пиранделло (Италия); 1935 г. — Нобелевская премия не присуждалась; 1936 г. — Ю. О'Нил (США); 1937 г. — Р. Мартен дю Гар (Франция); 1938 г. — П. Бак (США); 1939 г. — Ф. Э. Силланпя (Финляндия); в 1940–1943 гг. Нобелевская премия не присуждалась; 1944 — Й. Йенсен (Дания); 1945 г. — Г. Мистраль (наст. имя Лусила Годой Алькаяга, Чили); 1946 г. — Г. Гессе (Хессе, Германия, Швейцария); 1947 г. — А. Жид (Франция); 1948 г. — Т. С. Элиот (США, Великобритания); 1949 г. — У. Фолкнер (США); 1950 г. — Б. Рассел (философ, Великобритания).

Во второй половине века (до середины 1980-х годов, когда начался новый период развития литературного процесса) Нобелевские премии получили: 1951 г. — П. Лагерквист (Швеция); 1952 г. — Ф. Мориак (Франция); 1953 г. — У. Черчилль (политический деятель, Великобритания); 1954 г. — Э. Хемингуэй (США); 1955 г. — Х. Лакснесс (наст. имя Хальдур Гудьонссон, Исландия); 1956 г. — Х. Р. Хименес (Испания); 1957 г. —

А. Камю (Франция); 1958 г. — Б. Л. Пастернак (СССР); 1959 г. — С. Квзимодо (Италия); 1960 г. — Сен-Жон Перс (Франция); 1961 г. — И. Андрич (Югославия); 1962 г. — Д. Стейнбек (США); 1963 г. — Г. Сеферис (наст. фамилия Сефериадис, Греция); 1964 г. — Ж.-П. Сартр (Франция); 1965 г. — М. А. Шолохов (СССР); 1966 г. — Ш. Й. Агнон (Шмуэль Йозеф Халеви Чачкес, Израиль); Н. Закс (еврейская писательница, родилась в Германии, в 1940 г. эмигрировала в Швецию и приняла шведское подданство); 1967 г. — М. А. Астуриас (Гватемала); 1968 г. — Я. Кавабата (Япония); 1969 г. — С. Беккет (Ирландия, Франция); 1970 г. — А. И. Солженицын (СССР); 1971 — П. Неруда (наст. имя Нефтали Риккардо Рейес Басуальто, Чили); 1972 г. — Г. Бёлль (ФРГ); 1973 г. — П. Уайт (Австралия); 1974 г. — Э. Йонсон (Швеция); Х. Мартинсон (Швеция); 1975 г. — Э. Монтале (Италия); 1976 г. — С. Беллоу (наст. имя Соломон Беллоуз, США, родился в Канаде в еврейской семье, эмигрировавшей в 1913 г. из России); 1977 г. — В. Алейксандре-и-Мерло (Испания); 1978 г. — И. Б. Зингер (наст. имя Ицек-Башевис Зингер (США, родился в Польше, писал на идиш); 1979 — О. Элитис (наст. фамилия Алепуделис, Греция); 1980 г. — Ч. Милош (США, родился в Литве, входившей в состав Российской империи, в польской семье); 1981 г. — Э. Канетти (Австрия, родился в Болгарии в еврейской семье, писал по-немецки); 1982 г. — Г. Гарсия Маркес (Колумбия); 1983 г. — У. Голдинг (Великобритания); 1984 г. — Я. Сейферт (Чехословакия); 1985 г. — К. Симон (Франция); 1986 г. — В. Шойинка (Нигерия).

Обращает на себя внимание присуждение премий писателям из регионов мира, прежде не занимавших в сознании западного читателя какого-либо заметного места: Латинская Америка (Гватемала, Колумбия), Ближний Восток (Израиль), Африка (Нигерия), Австралия. Выделены и писатели стран с великими классическими традициями, чья новейшая литература должна была заново завоевывать мировое признание (Греция, Япония). Уделено внимание и восточному региону Европы (СССР, Чехословакия, Югославия). Это косвенное, но очень весомое свидетельство формирования единой всемирной литературы.

В последние полтора десятилетия XX в. Нобелевские премии по литературе получили представители разных стран и континентов, поэты, прозаики и драматурги И. Бродский (1987), Н. Махфуз (1988), К. Х. Села (1989), О. Пас (1990), Н. Гордимер (1991), Д. Уолкот (1992), Т. Моррисон (1993), К. Оэ (1994), С. Хини (1995), В. Шимбарская (1996), Д. Фо (1997), Ж. Сарاماгу (1998), Г. Грасс (1999), Гао Синьдзян (2000), В. С. Найпол (2001), И. Кертес (2002), Д. М. Кутзее (2003), Э. Елинек (2004), Г. Пинтер (2005), О. Пампук (2006), Д. Лессинг (2007), Ж.-М.-Г. Леклезьо (2008), Г. Мюллер (2009), М. Варгас Льюса (2010).

Большинство из этих имен, при всей их значимости, ничего не говорит современному читателю. Здесь отразились объективные особенности переходного периода, когда уменьшается количество выдающихся писателей, литературный процесс утрачивает определенность, обнаруживаются признаки кризиса. Но именно в этот период зарождается нечто принципиально новое, что определит развитие литературы в последующие десятилетия.

Лит.: Лауреаты Нобелевской премии : энциклопедия / пер. с англ. : в 2 т. М., 1992; Бунинская премия. М., 2009; Интернет: Литературные премии России // http://ru.wikipedia.org/wiki/Литературные_премии_России; [Офиц. сайт Пулитцеровской премии: <http://www.pulitzer.org/>].

[НРЭ]

ПРЕМИНЖЕР (Preminger) **Отто Людвиг** (также: Премингер; 5.12.1905, Вижница, Австро-Венгрия, ныне Украина — 23.04.1986, Нью-Йорк, США) — австрийский и американский деятель кино. Родился в Вижнице (Австро-Венгерская империя) в семье видного юриста, достигшего поста генерального прокурора империи. Получил юридическое образование. Увлеченность театром привела Преминжера к М. Рейнхардту, в театре которого в Йозефштадте он познакомился не только с актерской, но и режиссерской профессией. Это помогло Преминжеру стать кинорежиссером (дебют — «Большая любовь», 1931). В 1935 г. Преминжер уезжает работать в США. Вернуться на родину в период присоединения Австрии к фашистской Германии ему не позволило еврейское происхождение, он окончательно обосновался в США, где пристроился в Голливуде в кинокомпании «XX век Фокс» работать режиссером, продюсером и даже актером (в основном получал роли фашистов из-за своего акцента). Из большого числа фильмов, снятых им в Голливуде за десятилетия работы, наибольший успех выпал на долю детективного фильма «Лора» (1944), в котором Преминжер выступил как режиссер и как продюсер (Преминжер был номинирован на премию Оскар как лучший режиссер; впоследствии фильм признали классикой жанра, а сюжетный ход, когда погибшая героиня на самом деле жива, стал популярным, к нему прибегал А. Хичкок, а со временем превратился в штамп). Другие фильмы Преминжера — режиссера и продюсера — «Анатомия убийства» (1959, приз Венецианского кинофестиваля), «Кармен Джоунс» (1954, Бронзовый медведь Берлинского кинофестиваля, 1955), «Кардинал» (1963, номинации за лучшую режиссуру на премии Оскар и Золотой глобус).

Соч.: Preminger: An Autobiography. N. Y., 1977.

Лит.: Lourcelles J. Otto Preminger. P., 1965; Hirsch F. Otto Preminger: The Man Who Would Be King. N. Y., 2007; Fujiwara C. The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger. N. Y., 2008.

[НРЭ]

ПРЕЦИОЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА (от франц. *précieux* — драгоценный, изысканный) — французская национальная разновидность литературы барокко, обретшая свое имя, специфику, систему жанров, наиболее значительных представителей в XVII в. Прециозная литература пользовалась популярностью в среде феодальной знати, находившейся в оппозиции к королевской власти, ограничивавшей ее права. Прециозники хотели отгородиться от народа, «черни» особой культурой, особой манерой поведения. В «Большом словаре прециозниц» (1660) критик прециозности Антуан Бодо, сьер де Сомез иронично указывал: «Необходимо, чтобы прециозница говорила иначе, чем говорит народ, для того, чтобы ее мысли были понятны только тем, кто имеет ум более светлый, чем чернь».

В дворянской культуре XVII в. особое место занимал образ «порядочного человека» в соответствии с представлениями светского общества об идеальном человеке — так называемом «*honnête homme*» (или, как писали в XVII в., «*honeste homme*») — «порядочном человеке». Одним из первых эту тему разработал Пьер Барден в двухтомном труде «Лицей» («*Le lycée...*», 1632–34). Написавший до этого лишь несколько поэтических произведений и «Моральные размышления об «Экклезиасте» Соломона», Барден привлек «Лицеем» столь пристальное внимание, что стал одним из первых французских академиков (1634), хотя впоследствии был совершенно забыт. Позже лаконичную характеристику «порядочного человека» дал в своих «Письмах» (опубл. посмертно в 1697 г.) Роже де Рабютен, граф де Бюсси: «Порядочный человек — это человек вежливый и умеющий жить». Эта формула Бюсси-Рабютена была раскрыта в многочисленных учебниках хорошего тона, например, А. де Жераром в «Свойствах порядочного человека» (1682), аббатом Гуссо в «Портрете порядочного человека» (1692), Сент-Илером в «Идее, или Характере порядочного человека» (1698). В этих сочинениях предписывалась благовоспитанность в сочетании с внешним благообразием и остроумием, любезностью и почтением к дамам, скромностью и выдержкой. Даже громкость голоса регламентировалась. «Порядочный человек» может быть раздражаем страстями, но благовоспитанность заставляет его скрывать свои чувства. Во всем нужно руководствоваться мерой, правилом «золотой середины»: «ничего слишком». Образ «порядочного человека» в известной мере определяет тот стиль жизни, который сформировал образный строй, сюжеты, пафос, жанры прециозной литературы.

Формирование системы жанров прециозной литературы началось с освоения пасторали — жанра пасторального (т. е. пастушеского) романа, самым ярким образцом которого стал пятитомный роман Оноре Д'Юрфе «Астрейя» (не закончен, выходил частями с 1609 по 1628 г.), где рисуется жизнь пастухов и пастушек в Галлии V в., но это, как писал автор, «не те

пастухи, которые не знают иной жизни, а те, которые нашли в этой сладостной жизни благородное отдохновение». Заповеди любви Селадона, во многом сходные с кодексом любви у трубадуров, стали очень популярными в прециозных салонах. Хотя д'Юрфе в посвящении ко 2-й книге (1610) романа восхваляет Генриха IV и называет его подлинным автором своего произведения, ибо только в условиях «отдыха и спокойствия», установившихся в результате деятельности короля, могли появиться подобные произведения, дух оппозиции абсолютизму присутствует в романе в неявной форме — как уход от действительности в мир пастушеской идиллии. Роман д'Юрфе получил международное признание. Пасторальные мотивы широко распространяются в литературе Франции первых десятилетий XVII в. В театре ставились пьесы по отдельным эпизодам «Астреи», написанные Ж. Сюдери, Ж. Мере, Ж. Овре и др. Только успех антипасторального романа Ш. Сореля «Сумасбродный пастух» (1627–1628), написанный в духе «Дон Кихота», приостановил это увлечение и оказался для пасторальной литературы тем, чем стал роман Сервантеса для рыцарских романов.

Наряду с пасторальным романом получил развитие галантно-героический роман, ярче всего представленный в творчестве писательницы и хозяйки одного из знаменитых прециозных салонов М. де Сюдери. Ее обширные романы «Артамен, или Великий Кир» (10 ч., 1649–1653), «Клелия» (10 ч., 1654–1660) привлекали прославлением подвигов, облаченных в галантную, изысканную форму. Если пасторальные романы как бы уходили от ненавистной аристократам действительности в безоблачный мир пасторали, то галантно-героические романы возбуждали желание активно вмешаться в политику. Вот почему они пользовались успехом в среде фрондеров (участников Фронды). Сходны по жанровым признакам романы «Кассандра» (10 ч., 1642–1660) и «Клеопатра» (12 ч., 1647–1658), которые написал Готье де Кост, сьер де Ла Кальпренед (1610–1663), типичный и весьма популярный представитель прециозной литературы.

Позднее других жанров формируется прециозная героическая поэма, в которой героические подвиги переплетаются с эпизодами прециозно представленной любви. Среди произведений этого жанра — «Аларих» (1654) Ж. Сюдери, «Христианская Франция, или Хлодвиг» (1657) Ж. Демаре де Сен-Сорлена, «Девственница» (1656) Ж. Шаплена и др.

К прециозной литературе примыкают сочинения кардинала де Реца (Жан-Франсуа Поль де Гонди де Рец, 1613–1679), хотя они лишены искусственной выпренности. Один из предводителей фрондеров, он вошел в историю литературы как автор знаменитых «Мемуаров» (середина 1660-х годов, опубл. в 1717 г.). Во второй части «Мемуаров» он описывает годы Фронды. Непринужденный стиль светской беседы, откровенность, широкое

использование просторечия — характерные черты стиля кардинала де Реца. Страницы «Мемуаров» пронизаны сожалением об уходе эпохи, когда не было еще абсолютизма и старый порядок «смирлял произвол королей и препятствовал разнузданности народа».

Прециозная литература и вся прециозная культура была высмеяна Мольером в одноактной комедии «Смешные жеманницы» (1659). Хотя Сомез с жаром доказывал, что Мольер беззастенчиво воспользовался его текстами, именно это произведение нанесло сокрушительный удар прециозности, даже само слово *précieux* получило во французском языке новое значение — «жеманный». Прециозный мир впоследствии не раз привлекал литераторов — в XVIII в. писателей рококо, в XIX в. — романтиков (А. Дюма), представителей «хорошо сделанной пьесы» (Э. Скриб), на рубеже XIX–XX вв. — писателей неоромантизма. Одно из самых ярких произведений, воспроизводящих в неоромантическом свете прециозные отношения, — героическая комедия Э. Ростана «Сирано де Бержерак» (1897).

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М.–Л., 1946. Т. 1; Виппер Ю. Б. О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. М., 1990; Пахсарьян Н. Т. Барокко // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; Livet Ch. L. *Précieux et précieuses* / 3 éd. P., 1896; Fidaio-Justiniani J. E. *L'esprit classique et la préciosité au XVII-e siècle*. P., 1914; Lathuillère R. *La Préciosité: Étude historique et linguistique*. Genève, 1966; Chédozeau B. *Le baroque*. P., 1989; Duchêne R. *Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*. P., 2001; Dufour-Maitre M. *Les Précieuses: Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*. P., 2008.

[НРЭ]/[СФЛ]

ПРИЕДЕ (Priede) Гунарс (Гунар Рейнхольдович; 17.03.1928, Рига, Латвия — 22.12.2000, Рига, Латвия) — латвийский писатель, общественный деятель (СССР, Латвия).

Родился в Риге, в семье госслужащего. В 1953 г. окончил Рижский университет (отделение архитектуры) и в дальнейшем работал ученым секретарем в Архитектурно-строительном институте АН Латвийской ССР, вел преподавательскую деятельность.

В 1955 г. Приеде написал пьесу «Лето младшего брата», где одним из первых в Латвии обратился к молодежной проблематике, что привлекло рижский Художественный театр им. Я. Райниса, где пьеса была поставлена в следующем году. Успех постановки вдохновил Приеде на продолжение драматургической деятельности в опробованном в первой пьесе направлении, в 1950-х — начале 1960-х годов Приеде пишет одну за другой пьесы, принесшие ему популярность: «Хотя и осень» (1956), «Девушка Нормунда» (1958, Гос. премия Латв. ССР, 1959), «Первый бал Вики» (1960), «Микс и Дзилина» (1963), «Твое доброе имя» (1965), «По дороге китов» (1965).

Приеде совершенно изменил профиль своей работы, он выступает консультантом по драматургии в Союзе писателей Латвийской ССР, руководителем сценарного отдела Рижской киностудии, экспертом министерства культуры республики. С середины 1960-х годов Приеде занимал ключевые посты в сфере культуры советской Латвии, он 1-й секретарь правления Союза кинематографистов Латвийской ССР (1965–1968), секретарь правления Союза писателей Латвийской ССР (1972–1974), 1-й секретарь правления Союза писателей Латвийской ССР (1974–1984), член Комитета по Ленинским и Государственным премиям в области науки и искусства при Совете Министров СССР (1975–1989). В то же время Приеде не оставлял творческой деятельности, написал ряд новых пьес: «Тринадцатая» (1966); «Запах грибов» (1967, опубл. в 1987 г.); «Офелия и ее внуки» (1971); «Костер внизу у станции» (1972); «Голубая» (1972); «Песня сороки» (1978); «Знаем ли мы его?» (1980); «Учебная тревога» (1980); «Разъяренный червь» (1983); «Филиал» (1983); «Центрифуга» (1985); «Заснеженные горы» (1986), придерживаясь в них эстетики социалистического реализма, впрочем, с сильной антибюрократической темой и национальной спецификой в стилистике. Приеде писал сценарии для кино (наиболее известные — «Под землей» по рассказу А. Власова и А. Млодика о патриотизме советских школьников на территории, оккупированной фашистами, 1963, телефильм в 1964 г.; «Дышите глубже» по своей пьесе «Тринадцать» — о противостоянии молодежного музыкального коллектива «Оптимисты» и представительницы властных структур, не допускающей коллектив до публичных выступлений на сцене, фильм снят в 1967 г., но показан только с началом перестройки в 1986 г.). В пьесах и в фильмах по сценарию Приеде играли В. Артмане, Л. Приеде-Берзиня, К. Себрис и другие ведущие латвийские актеры.

Приеде был обладателем множества наград, он был удостоен звания Народного писателя Латвийской ССР (1988), но и после распада СССР сохранил авторитет, что отразилось в присвоении ему звания почетного члена Латвийской академии наук (1995), вручении Ордена Трех Звезд IV степени (1995).

Соч.: Septiņas lugas. Rīga, 1968; Piecas lugas. Rīga, 1973; Lauku lugas. Rīga, 1983; в рус. пер. — Пьесы. М., 1963; В ожидании Айвара. М., 1973; Портрет лива в Старой Риге: Пьесы. М., 1978.

Лит.: Bībers G. Gunāra Priedes dramaturģija. Rīga, 1978; Šapiro Ā. Starp-brīdis. Rīga, 1991.

[НРЭ]

ПРИЕДЕ-БЕРЗИНЯ (Priede-Bērziņa) **Лилия Давыдовна** (сценическое имя — Лилита Берзинь; Приеде — по мужу; 17/30.07.1903, Рига,

Латвия — 27.05.1983, Рига, Латвия) — латвийская советская актриса, народная артистка СССР (1956).

Родилась в Риге в семье рабочего. Вскоре после окончания школы с 1922 г. начала выступать на сцене театра Дайлес, основанного Э. Смильгисом в 1920 г. (в дальнейшем Художественный театр, ГАХТ им. Я. Райниса, ныне первоначальное название). На сцене этого театра состоялась как актриса социально-психологического плана, яркого сценического темперамента, благородной и отточенной манеры игры. Ее достижения в репертуаре латвийских авторов (Блауманис, Райнис, Упит) были несомненны, что подтвердило присуждение актрисе Сталинской премии 2-й степени за исполнение роли Спидолы в символистской драме Я. Райниса «Огонь и ночь» (1947). Тогда же она была удостоена звания народной артистки Латвийской ССР. Не меньше ей удавались роли в русском репертуаре (Шура в «Егоре Булычове» А. М. Горького, 1946; Анна в «Анне Карениной» по Л. Н. Толстому, 1949; Кручинина и Юлия Тугина в «Без вины виноватых» и «Последней жертве» А. Н. Островского, 1950; Маша в «Трех сестрах» А. П. Чехова, 1951), возникал своеобразный феномен «латвийской Тарасовой», Приеде-Берзиню и А. К. Тарасову сближали психологическая глубина и умение передать различные оттенки страстности от скрытых до непреодолимо рвущихся наружу. В зарубежном репертуаре (Шиллер, Гёте, Гюго, Мюссе и др.) наиболее значим был Шекспир, Приеде-Берзиня сыграла Геро в комедии «Много шума из ничего» (1930) и там же Беатриче (1946), Дездемону в «Отелло» (1937), в 40 лет — Джульетту в «Ромео и Джульетте» (1943), в последние годы — Герцогиню Йоркскую в «Ричарде III» (1972). Интересной работой, получившей признание, стало исполнение 72-летней актрисой роли пани Конти в пьесе словацкого драматурга О. Заградника «Соло для часов с боем» в театре им. Упита в качестве приглашенной актрисы (1975).

Приеде-Берзиня начала сниматься в первых латвийских фильмах еще в 1920–1922 гг. Она сыграла несколько ролей в фильмах Рижской киностудии, в том числе и больших, но ее театральные достижения были более значительными. В 1978 г. она снялась в роли матери Джулии Ламберт в фильме «Театр» по роману У. С. Моэма, где оказалась в блистательном созвездии латвийских артистов (В. Артмане, Г. Цилинский, Э. Радзиня, Э. Валтерс, тогда молодые И. Калныньш, и П. Гаудиньш, а также игравшие небольшие роли режиссер фильма Я. Стрейч и композитор Р. Паулс), фильм до сих пор пользуется большой популярностью. В том же году Приеде-Берзиня была удостоена высокого звания Героя Социалистического Труда. Вела ответственную общественную работу в качестве депутата Верховного Совета Латвийской ССР 2, 4-го созывов.

Лит.: Маркулан Я. Лилита Берзинь. М., 1955; Берзинь // Театральная энциклопедия : в 4 т. М., 1961. Т. 1; Berzinia Lilita // Visuotinė lietuvių enciklopedija. T. III (Beketeriai–Chakasai). Vilnius, 2003.

[НРЭ]

ПРИТЧА — древний повествовательный жанр, небольшая история, рассказанная к случаю. Притча имеет две конститутивные жанровые черты — иносказание и моральный вывод.

[НИЛ]

ПРИХОДЬКО Ирина Степановна (23.04.1943, Вязьма, Смоленская обл., СССР — 24.03.2014, Москва, Российская Федерация) — русский литературовед, шекспировед, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX — начала XX в. ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, председатель Блоковской комиссии и зам. председателя Шекспировской комиссии при Научном совете «История мировой культуры» РАН. Автор около ста научных публикаций.

В 1966 г. окончила факультет романо-германской филологии Воронежского государственного университета, а позднее — в 1972 г. — аспирантуру по кафедре зарубежной литературы МГПИ им. В. И. Ленина. Ее кандидатская диссертация посвящена творчеству У. Х. Одена и других английских поэтов 1930-х годов (защита состоялась в июне 1973 г.). С 1972 по 2003 г. работала на кафедре русской и зарубежной литературы Владимирского государственного педагогического института (с 1993 г. — университета), пройдя все ступени профессионального роста, от старшего преподавателя до профессора. Именно здесь сформировалась ее научная школа. Работа на кафедре смежных дисциплин предопределила ее интерес к проблемам сравнительного литературоведения и сопоставительной поэтики как в ее собственном научном творчестве, так и в работах ее учеников.

Представляя научную школу Б. И. Пуришева — Н. П. Михальской, Приходько одновременно обязана своей квалификацией А. А. Аниксту (Государственный институт искусствоведения), с которым сотрудничала в Шекспировской комиссии с 1973 г., Д. Е. Максимова (ЛГУ), который был ее консультантом и соавтором по А. Блоку, и Т. М. Родиной (ГИИ, 1987). Она также тесно сотрудничала на протяжении многих лет, начиная с 1987 г., с Блоковской группой по подготовке Полного академического собрания сочинений А. А. Блока под руководством А. Л. Гришунина в ИМЛИ РАН. Ее докторская диссертация «Мифопоэтика А. Блока» была подготовлена на материалах, разрабатываемых ею для ПАСС А. А. Блока, и успешно защищена в июне 1996 г.

После переезда на постоянное жительство в Москву в 2003 г. Приходько являлась ведущим научным сотрудником Отдела русской литературы конца XIX — начала XX в. ИМЛИ РАН, вела преподавательскую работу в Московском государственном гуманитарном университете им. М. А. Шолохова (профессор кафедры зарубежной литературы).

Деятельность Приходько как ученого, педагога, организатора науки снискала международное признание. Она стала стипендиатом программы Фулбрайта (Fulbright Program, International Council of Exchange of Scholars, USA — 1993), в рамках которой вела преподавательскую работу в Университете штата Нью-Йорк, Олбани — 1994–1995 гг., получив в марте 1995 г. две награды (The J. William Fulbright Scholarship Board и The USIA Award Certificate). Американский биографический институт (Северная Каролина) объявлял ее Женщиной года на протяжении трех лет (1999–2001). Имя и биография Приходько включены в седьмое, восьмое и девятое издания книги «Пять тысяч известных имен мира» (Американский биографический институт). В 2001 г. она стала также призером конкурсной Международной программы факультета англистики в университете Бакнел, Пенсильвания, США и получила приглашение на позицию Visiting Professor.

Приходько выступила инициатором и организатором возобновления конференций и издания «Шекспировский чтений», прерванных в 1990-е годы. Международные конференции «Шекспировские чтения» с участием западных шекспирологов из Великобритании, Франции и Америки в 2000 и 2002 г. были проведены во Владимире. Последующие — 2004, 2006, 2008, 2010, 2012 г. — в Москве, в Государственном институте искусствознания. В Москве ею были возобновлены регулярные заседания Шекспировской комиссии (2003–2014). В 2006 г. после десятилетнего перерыва в издательстве «Наука» вышел подготовленный ею том «Шекспировских чтений 2004».

В 2012 г. была награждена памятной серебряной медалью Александра Блока.

Соч.: Мифопоэтика А. Блока. Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам. М.: МПГУ; Владимир: ВГПУ, 1994; А. Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. Владимир: ВГПУ, 1999; Шекспир Александра Блока // Знание. Понимание. Умение. 2013. №4. С. 139–145.

Н. В. Захаров, Вл. А. Луков [МШ]

ПРОСВЕЩЕНИЕ — один из определяющих развитие европейской культуры (в областях философии, науки, организации жизни и т. д.) периодов, составивших во многих странах целую историческую эпоху.

Просвещение во Франции (сфера художественной литературы). Наиболее значительным явлением французской литературы XVIII в., опреде-

лившим ее характер и основные достижения, была литература Просвещения. Она отражает тенденции, связанные с развитием просветительской философии и науки. Соединение научного мышления и художественного творчества — характерная черта культуры эпохи, присущая Монтескье и Вольтеру, Дидро и Руссо, создавшим целую систему жанров, которые реализовали 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 отдал дань Вольтер. «Новое, чуждое старому классицизму и Возрождению, заключается прежде всего в переработке антропоцентрического отношения к миру, основой которого был принцип личности. Просветительский классицизм не отбрасывает антропоцентрическое отношение к миру, но это отношение получает в нем существенное дополнение, образует в нем как бы второй центр, сосредоточенный уже не на личности, а на коллективе» (Д. Д. Обломиевский).

Наряду с этим просветители отвергают принцип трагического, ставя на его место оптимистический принцип. «Во введении оптимистического принципа содержался источник преодоления всякого рода безнадежности, в которую нередко переходила категория трагического» (Д. Д. Обломиевский). 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. Картины восточного деспотизма и религиозного фанатизма оттеняют значительность и общественную значимость просветительских идеалов.

Трагедия приобретает все более философский характер. Это проявляется в 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.

Подлинные шедевры были созданы в комедийном жанре (Бомарше), получает развитие и его новый тип — «слезная комедия», за которой последовало создание жанра драмы (Дидро).

Важным культурным событием эпохи стало развитие жанра романа, разорвавшего пути классицистической эстетики (Прево, Монтескье, Дидро, Руссо). Приобретает популярность фривольный роман. Проблема мезальянса почти не волнует писателей или вызывает сочувствие, как в психологическом романе аббата Ф. А. Прево «История кавалера де Гриё и Манон Леско» (1731), где показана любовь знатного молодого человека кавалера де Грие к куртизанке (сюжет немыслимый в высокой литературе XVII в.). Тема любви в искусстве, прежде всего в литературе, становится все более и более заметной, одной из основных, что свидетельствует о новых акцентах в развитии европейской культуры.

Установление гармонии в культуре Франции возможно было лишь при развитии параллельно с культом Разума некой альтернативы, проявившейся в формировании культа Чувства. Возникают условия для формирования сентиментализма. Сентименталисты развивали концепцию Чувства, просвещенного Разумом. Чувства в сентиментализме описываются как «естественные чувства» «естественного человека», страсти облагораживаются разумом.

Просветители подвергли беспощадной критике феодально-абсолютистский строй Франции, обрушились на реакционную философию и науку, заклеили церковь. Просветители выступали за создание на земле царства Разума, в котором будут воплощены принципы «свободы, равенства и братства», они идеологически подготовили Великую Французскую революцию.

Можно выделить такие особенности Просвещения, как революционность программы просветителей, их стремление построить новую концепцию мира и человека. В основе этой концепции лежат культ Разума и культ Природы. Единство Разума и Природы — основа для просветительского представления о «естественном человеке» (это идеальное представление воплощено в философской повести Вольтера «Простодушный», в трактатах Руссо, в ряде других произведений). Просветителям свойственна абсолютизация таких понятий, как истина («вечная истина»), справедливость («вечная справедливость»), неверная оценка перспектив развития общества после буржуазной революции. Но это объясняется вовсе не стремлением просветителей прикрыть общечеловеческими лозунгами корыстные цели буржуазии, а временем, в которое они жили, особенностями менталитета эпохи.

Лит.: История всемирной литературы : в 9 т. М., 1988. Т. 5. (см. библи.); Обломовский Д. Д. Французский классицизм: Очерки. М., 1968; Проблемы Просвещения в мировой литературе / отв. ред. С. В. Тураев. М., 1970; Момджян Х. Н. Французское Просвещение XVIII века. М., 1983; Строев А. Ф. «Те, кто поправляет Фортуна»: Авантюристы Просвещения. М., 1998; Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение: Статьи. Лекции. М., 2002; Вершинин И. В., Луков Вл. А. Европей-

ская культура XVIII века. Самара, 2002; Луков Вл. А. Европейская культура эпохи Просвещения. Европейская культура XIX века // Культурология: История мировой культуры / под ред. Т. Ф. Кузнецовой; 2-е изд. М., 2006; Hampson N. Le Siècle des Lumières. P., 1972; Brion M., Daussy H. Le Siècle des Lumières. L., 1974; Conlon P. M. Le Siècle des Lumières : bibliographie chronologique. Genève, 1983; Eigeldinger M. Lumières du mythe. P., 1983; Didier B. Le Siècle des Lumières. P., 1987; Salles C. Le Siècle des Lumières: 1715–1789. P., 1987; Chaunu P. La civilisation de l'Europe des Lumières. P., 1997; Cottret M. Culture et politique dans la France des Lumières: 1715–1792. P., 2002; Beaurepaire P.-Y. L'Europe des Lumières. P., 2004; Cornette J. Histoire de la France : absolutisme et Lumières (1652–1783). P., 2005.

[ИФЛ]

ПРОСПЕКЦИЯ — система драматургических средств, позволяющих в рамках настоящего времени драмы обратиться к будущему.

[МШ]

ПРОТОРЕАЛИЗМ — «пра-метод», который в отечественной науке на протяжении нескольких десятилетий принято было называть «ренессансным реализмом». Крупнейшими представителями гуманистического протореализма были Шекспир и Сервантес, многие произведения Лопе де Вега и его школы также могут быть отнесены к гуманистическому протореализму. В настоящее время этот термин, в связи с кризисом самого понятия «реализм», практически перестал употребляться. В этом умолчании, во многом конъюнктурном, есть и свое рациональное зерно, ведь реализм в его зрелых формах основывается на выявлении причинно-следственных закономерностей бытия, в то время как у Шекспира и Сервантеса ведущую роль еще играет логическая инверсия, основанная на старом, телеологическом (идушем от цели, конечной точки) взгляде на мироустройство. Однако и прорыв к осмыслению действительности в причинно-следственных закономерностях бытия человека и мира столь очевиден, что мы можем определить их «пра-метод» как гуманистический протореализм (т. е. предшествующий реализму).

[ИИЛ]

«ПРОФЕССОРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА» — своеобразное явление литературной жизни Запада конца XX — начала XXI в., к которому можно отнести большинство художественных произведений постмодернистов. Так как писательский гонорар нестабилен, многие литераторы создают свои произведения на досуге, работая, как правило, преподавателями в вузах и занимаясь научной деятельностью (обычно в области филологии, философии, психологии, истории). Преподавательская профессия накладывает неизгладимый отпечаток на их творчество, в их произведениях

обнаруживается широкая эрудиция, знание схем конструирования литературных произведений. Они постоянно прибегают к открытому и скрытому цитированию классиков, демонстрируют лингвистические познания, наполняют произведения реминисценциями, рассчитанными на столь же образованных читателей. Огромный массив литературоведческих, культурологических знаний оттеснил в «профессорской литературе» непосредственное восприятие окружающей жизни. Даже фантазия приобрела литературоведческое звучание, что ярче всего проявилось в жанре фэнтези. Примером может служить трилогия романов Мишеля Рио (Rio, род. 1945) «Мерлин» («Merlin», 1989), «Моргана» («Morgane», 1999), «Артур» («Arthur», 2001).

[ИФЛ]

ПРОЦЕСС ЛИТЕРАТУРНЫЙ — развитие художественной литературы в определенных пространственных и временных условиях своих территорий (городов, поселений и т. д.), стран, регионов и определяющий место и роль той или иной литературы во всемирной литературе.

Термин появился в конце 1920-х годов 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.

[ИЛ] [ИИЛ]

ПРУС (Prus) Болеслав (наст. фамилия и имя Гловацкий Александр — Głowacki; 20.08.1847, Хрубешув, Царство Польское, Российская империя — 19.05.1912, Варшава, Царство Польское, Российская империя) — польский писатель. Родился в городке Хрубешув около Люблина в небогатой дворянской семье, рано осиротел. В 15 лет, еще будучи учеником гимназии в Люблине, Прус принял участие в польском восстании 1863 г., ставившем целью отделение Царства Польского и ряда западно-русских земель от России, был ранен, пленен, после лечения вернулся в Польшу, в следующем году за антироссийскую деятельность был арестован, пробыл в тюрьме 3 месяца. Решил получить образование, в 1866–1868 гг. учился в Варшавской Главной школе на физико-математическом факультете, затем, бросив этот факультет, пробовал получить сельскохозяйственную профессию в провинции, но и тут потерпел неудачу — постоянно мешала нехватка средств.

Вернувшись в Варшаву, Прус с 1872 г. занялся журналистской и редакторской деятельностью, написав множество фельетонов, статей публицистических («Что такое социализм как экономическая система?», «Набросок программы в современных условиях развития общества», опубликованы в редактируемом Прусом журнале «Новости» в 1882–1883 г.) и эстетических («Что такое искусство?» 1899), в которых выступал против декаданса, утверждал принципы реализма, считал образцом Л. Н. Толстого. В этом ключе начинается его художественное творчество (рассказы «Сиротская доля», 1876; «Приключения Стася», 1879; «Дворец и лачуга», 1880; «Антек», 1880; повести «Возвратная волна», 1880; «Форпост», 1885; и др.). В них рисуется картина социального дна, рассказываются истории детей-сирот, бедняков, рабочих на заводе, крестьян, выступающих против немецкой системы хозяйствования, которым Прус искренне сочувствует. Выдающимся достижением польского реализма стал роман Пруса «Кукла» (1887–1889), отмеченный сочетанием социального анализа жизни современной Варшавы (события разворачиваются за десятилетие до появления

романа), тонкого психологизма (в изображении любви Станислава Вокульского, бедного дворянина, ставшего богатым промышленником, к графини Изабелле Лецкой, делающей его беспомощным перед ее холодностью куклы), юмора и иронии, что сближает роман с творчеством Г. Мопассана, в это же время (1883–1885) писавшего свои романы «Жизнь», «Милый друг», новеллы.

Замечен был и роман Пруса «Эмансипированные женщины» (4 ч., 1891–1893), открывающийся главой «Эмансипированные женщины и слабые мужчины», в которой иронично описывается пансион пани Ляттер: «Лучшие матери, примерные гражданки, счастливые супруги выходили из этого пансиона». Предметом социального анализа здесь становится гендерная проблематика, что привлекло к роману внимание европейского читателя.

На художественный метод Пруса значительное влияние оказал позитивизм Г. Спенсера, значение которого для своего мировосприятия подчеркивал и сам автор. Из Спенсера он усвоил идею «выживания приспособленных», в конце XIX в. ставшую одним из центральных постулатов социал-дарвинизма, представление Спенсера об обществе как организме, его понимание общественного развития не только через конкуренцию, но и через сотрудничество. Эти позиции с особой силой нашли отражение в третьем из значительных романов Пруса — историческом романе «Фараон» (1894–1895, опублик. в 1895–1896 гг.). В центре романа — образ молодого фараона Рамсеса XIII, смелого воина, полководца, страстно влюбляющегося в еврейку Сару и в жрицу Каму. Он ведет борьбу за власть с верховным жрецом Амона-Ра Херхором и в этой борьбе погибает от руки своего двойника — грека Ликона. Роман признан одним из наиболее точных воплощений образа жизни, нравов, вечно мира, идеологических проблем, религиозных воззрений Древнего Египта времен крушения XX династии и завершения Нового царства (XI в. до н. э.). При этом многие детали расходятся с историческими фактами. Сам Рамсес XIII (правильно было бы говорить о Рамсесе XII) целиком придуман Прусом. Имя Ликона взято из «Илиады» Гомера (XVI песнь). Имя Сары — из Ветхого Завета. Но не все объясняется произволом автора. Некоторые факты были признаны историками XIX в., а позже пересмотрены. Прус показал в романе народ Египта как могучую силу в историческом процессе, что было значительным вкладом в утверждение принципа историзма в литературе. Роман также воспринимался в свете проблемы утери польской независимости в результате трех разделов Польши в XVIII в. и образования в 1815 г. Царства Польского как части Российской империи. Роман был переведен на многие иностранные языки, в 1966 г. появилась его экранизация (реж. Е. Кавалерович), номинировав-

шаяся на «Оскара», принесшая славу актерам Е. Зельнику, Б. Брыльской и возродившая интерес читателей разных стран мира к Прусу. Этот интерес еще более укрепился с выходом фильма по роману Пруса «Кукла» (1968, реж. В. Е. Хас, в роли графини Изабеллы Лецкой — Б. Тышкевич).

События революции в России 1905 г. привели Пруса к пересмотру своей позиции в отношении путей общественного развития. Если после событий 1863 г. он утвердился в представлении о необходимости продвижения общества вперед на основе обучения, работы и торговли, а не через социальные потрясения, то в 1905 г., поддерживая требования автономии и реформ для Польши, заявил: «С большим удовольствием я признаю, что был неправ!». Этот поворот в оценках отражен в статье Пруса «Ода к юности», опубликованной в периодическом издании «Юность» (1905). Название статьи неслучайно перекликается с программным стихотворением А. Мицкевича «Ода к юности» (1820).

В 1909 г. Прус опубликовал в виде отдельной книги роман «Дети» (первоначально опубликован в 1908 г. в «Иллюстрированном еженедельнике»), в котором, описывая молодых революционеров, террористов и анархистов, подверг критике революцию 1905 г. в России. Роман, правда, оценивается в критике как слабый. Незаконченным остался роман «Перемены» (публиковался в 1911–1912 гг. в «Иллюстрированном еженедельнике»).

Творчество Пруса пользовалось большой популярностью в дореволюционной России, в СССР.

Соч.: Pisma : T. 1–29. Warsz., 1948–1952; в рус. пер. — Соч. : Т. 1–7. М., 1961–1963; Кукла. М., 1985; Фараон. М., 1993.

Лит.: Цыбенко Е. З. Болеслав Прус // История польской литературы. М., 1968. Т. 1; Спасс С. А. Революция 1905 г. в творчестве Б. Пруса и Г. Сенкевича // На рубеже веков: Проблемы развития славянских и балканских литератур конца XIX — начала XX в. М., 1989; Лукьянцева И. И. Прус // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 2; Pieścikowski E. Bolesław Prus. Warsz., 1977.

Вл. А. Луков, Вал. А. Луков [НРЭ]

ПРУСТ (Proust) Марсель (10.07.1871, Париж, Франция — 18.11.1922, Париж, Франция) — французский писатель, оказавший огромное влияние на литературу XX в., признанный одним из «отцов модернизма».

Начало жизненного пути. Марсель Пруст родился в местечке Отей близ Парижа (ныне Париж) в семье врача. Он был ранимым, хрупким, болезненным ребенком, в возрасте 9 лет впервые испытал приступ астмы. В период обучения в лицее Кондорсе обнаружил способности к филологии и философии. Затем, не дожидаясь призыва, пошел добровольцем в пехотный полк, но в учебном взводе был на одном из последних мест. Оставив мысли о военной карьере, Пруст в 1890 г. поступил в Высшую

школу политических наук. Параллельно он посещал в Сорбонне лекции А. Бергсона, чья философия оказала на Пруста огромное влияние. Не будучи аристократом по рождению, Пруст был настолько обаятельным, что светские салоны распахнули перед ним двери.

«Утех и дни». Свои впечатления о жизни света Пруст отразил в сборнике новелл и лирических миниатюр «Утех и дни» («*Les Plaisirs et les jours*», 1896), название которого задумано как оппозиция названию поэмы Гесиода «Труды и дни». Наблюдательность молодого писателя, подметившего характерные черточки великосветских снобов, оценил А. Франс в предисловии к книге. Это короткое предисловие очень точно характеризует содержание сборника: «Марсель Пруст с одинаковым удовольствием описывает наскучившее великолепие заходящего солнца и суетное тщеславие сноба. Мастерски он изображает изящные горести и надуманные страдания, не уступающие, по крайней мере, в своей жестокости, страданиям, которыми с материнской расточительностью наделяет нас природа». Франс охарактеризовал и особый метод («манеру») молодого писателя: «...Одной стрелой поэт проникает в глубину сокровенной мысли, невысказанного желания. В этом его манера и его мастерство».

Примером, подтверждающим наблюдения Франса, может служить новелла «Смерть Бальдассара Сильванда, виконта Сильвани», которой Пруст открыл сборник, поместив ее сразу же после посвящения «Моему другу Вилли Хагу, умершему в Париже 3 октября 1893 г.». Тема новеллы обозначена в названии, это тема смерти, как бы подхваченная из посвящения. Новелла делится на пять разделов, что напоминает о пяти актах классической трагедии. Разделы, в духе раннеромантической (то есть уже архаической) традиции, снабжены эпиграфами из далеких друг от друга авторов — Эмерсона, Малларме, мадам де Севинье, из «Макбета» и «Гамлета» Шекспира, два последних также говорят о смерти. Но сюжет новеллы оказывается в противоречии с объявленной темой: в новелле повествуется не о смерти, а о процессе умирания заглавного героя и его «элегантных страданиях». Он окружает элегантно страдающего героя изысканной обстановкой в духе произведений О. Уайльда: в роскошных интерьерах дома Бальдассара Сильванда, где все утопает в розах и маках, гуляют два павлина, две кошки и козленок, разбросано множество музыкальных инструментов, звучит скрипка, а сквозь стеклянные стены видны луга, пастбища и леса, самые естественные чувства становятся изысканно искусственными.

Сюжетом начинающий писатель владеет плохо, стиль его манерен, и произведение было бы ничем не оригинально, если бы он не развернул параллельно описанию чувств Бальдассара Сильванда еще более

детальное описание чувств его тринадцатилетнего племянника Алексиса, впервые наблюдающего уход из жизни близкого человека. Пока он еще очень зависим от своих предшественников и даже не скрывает это. Так, в новелле «Светская суетность и меломания Буvara и Пекюше» использованы герои романа Флобера «Бувар и Пекюше». И только 28 лирических миниатюр, объединенных общим названием «Мечты в духе иных времен», где нет сюжетов, а в ряде случаев даже названий, свидетельствуют об известном новаторстве молодого Пруста: он переносит приемы художников-импрессионистов в прозу, создавая замечательные картины, в которых неуловима грань между объективным и субъективным, мгновенные зарисовки пронизаны лирическим чувством, неуловимые ощущения зафиксированы в слове.

Другие ранние произведения. В 1896–1899 гг. Пруст работал над романом «Жан Сантей» (неокончен, опублик. в 1952 г.), в котором широко использовал внутренний монолог. В 1904–1909 гг. он пишет ряд произведений, составивших сборник «Подражания и смеси» (опублик. в 1919 г.), обнаруживая блестящее умение имитировать стиль Бальзака, Флобера, Гонкуров и других писателей. В сборник также вошли публиковавшиеся в 1900-х годах эссе, составившие цикл «Памяти убитых церковей», и прилегающая к этому циклу статья «Смерть соборов» — эстетические работы, в которых Пруст выступает за сохранение памятников культуры.

«Против Сент-Бева». В 1905 г. после смерти матери и тяжелейших приступов астмы Пруст был вынужден изменить свой образ жизни. Он почти безвыходно живет в комнате, защищенной от шума и света. Литературное творчество становится единственным смыслом жизни Пруста, отгороженного от мира болезнью. Он начинает писать заметки, что-то среднее между критическим эссе и художественной прозой (вышли только в 1954 г. под названием «Против Сент-Бева» — «Contre Sainte-Beuve»). «Я хотел бы написать статью о Сент-Беве, хотел бы показать, что его критический метод, вызывающий такое восхищение, абсурден, что сам он — плохой писатель; возможно, это подтолкнуло бы меня высказать более важные истины», — так сам Пруст изложил суть замысла книги. Защита Прустом Бальзака, Бодлера, Флобера от нелицеприятных и не всегда глубоких оценок Сент-Бева оказывается, таким образом, лишь поводом для высказывания «более важных истин». «Наброски предисловия» (редакторское название, как и все другие) начинаются с изложения ключевой мысли Пруста: «С каждым днем я все меньше значения придаю интеллекту. С каждым днем я все яснее сознаю, что лишь за пределами интеллекта писателю представляется возможность уловить нечто из давних впечатлений, иначе говоря, постичь что-то в самом себе и обрести единственный предмет искусства. То, что интеллект подсо-

вывает нам под именем прошлого, на самом деле не является таковым. В действительности каждый истекший час нашей жизни находит себе убежище в каком-нибудь материальном предмете и воплощается в нем, как это случается с душами в иных народных легендах». И неожиданно, даже не с нового абзаца, Пруст переходит к воспоминаниям из своего детства: «Однажды зимним вечером, продрогнув на морозе, я вернулся домой и устроился у себя в спальне под лампой с книгой в руках, но все не мог согреться; старая моя кухарка предложила мне чаю, хотя обычно я чай не пью».

Так в статье появляется первый вариант описания вкуса пирожного «мадлен» — одного из самых знаменитых эпизодов будущего романа Пруста. Эпизод и в эссе, и в романе нужен автору для иллюстрации бессилия интеллекта и способов работы интуиции, которая только и может позволить человеку обрести истину, восстановить, казалось бы, навсегда утраченную реальность прошлого.

«В поисках утраченного времени». Работа над эссе «Против Сент-Бева» переросла в создание грандиозного романа (романного цикла) «В поисках утраченного времени» («À la recherche du temps perdu», 1905–1922), законченного Прустом перед самой смертью. Первый роман, входящий в цикл, — «По направлению к Свану» — был закончен в 1911 г. Его печатать отказались все издательства, в которые обращался автор, в том числе и издательство «Галлимар» после отрицательной рецензии А. Жиды. Только в 1913 г. издательство Бернара Грассе опубликовало роман, и то за счет средств автора и в неполном виде (отброшенная часть вошла потом во второй том). Дальнейшее издание было прервано первой мировой войной. Только в 1918 г. вышел второй роман — «Под сенью девушек в цвету». Все это время автор работал над текстом, да и мир, общество, его вкусы и литературные пристрастия существенно изменились, и второй роман, вышедший уже в престижном издательстве «Галлимар», получил высшую литературную награду Франции — Гонкуровскую премию. Пруст становится знаменитым, и каждый следующий том ожидается читателями со все большим интересом. В 1920–1921 гг. выходят два тома следующей части романного цикла — «У Германтов». В 1921–1922 гг. — два тома «Содома и Гоморры». После смерти Пруста, последовавшей 18 ноября 1922 г. в Париже от бронхита, за издание остальных частей цикла берется младший брат писателя профессор Робер Пруст. В 1923 г. опубликованы два тома «Пленницы», в 1925 г. — «Беглянка», в 1927 г. — два тома «Обретенного времени», завершающего повествование. С появлением последней части цикла стал окончательно ясен единый замысел произведения, романский цикл стал восприниматься как многотомный роман «В поисках утраченного времени».

Роман выдвинул Пруста в число «отцов» европейского модернизма. О модернизме романа свидетельствует вытеснение реального мира субъективными впечатлениями, смешение временных пластов в духе философии А. Бергсона, отказ от традиционной сюжетности, разрушение характера, «поток сознания» как расщепление чувств, преобладание мелочей и деталей, связанное с тем, что Пруст отходит от изображения типического в сторону единичного.

Проблема сюжетности повествования в романе. Пруст, судя по ранним произведениям, не был мастером сюжета. Этот недостаток он обратил в достоинство, сознательно отказавшись от сюжетности как традиционного атрибута романного повествования. Если сюжет каждого эпизода романа Пруста может быть изложен, то осуществить эту процедуру по отношению ко всему роману крайне затруднительно.

В первой части — «По направлению к Свану» — герой Марсель, от имени которого ведется повествование, вспоминает о своем детстве в городке Комбре, больше всего — о матери, нежность к которой переполняет его, и о сыне дедушкиного друга Шарле Сване, биржевом маклере, который тайно от соседей ведет великосветскую жизнь. Марсель говорит о двух излюбленных маршрутах его прогулок по окрестностям Комбре: по направлению к имению буржуа Свана и по направлению к аристократам Германтам. В Комбре к Марселю приходит первое знание жизни. Немалую роль в этом играют учитель музыки Вентейль, писатель Бергот. Он очарован герцогиней Германтской, ничем не выделяющейся внешне, но окруженной мифическим ореолом своего высокого и древнего происхождения. Желая добиться ее благосклонности, Марсель решает стать писателем. Мальчик восхищается и дочерью Свана Жильбертой прежде всего потому, что она общается с писателем Берготом. Много позднее он узнает о страстной любви Свана к Одетте де Креси. Рассказ о знакомстве Свана в салоне Вердюренов с довольно вульгарной Одеттой, которая ему кажется похожей на один из образов художника эпохи Возрождения Боттичелли, о безумной ревности, которую испытывает Сван, о его внезапном охлаждении к Одетте, в которой он вдруг увидел совершенно не похожую на картину Боттичелли весьма заурядную особу, составляет как бы «роман в романе», который, судя по некоторым расставленным в тексте акцентам (в частности, более традиционной сюжетности), написан прустовским героем Марселем. Из последующего повествования выясняется, что Одетта, которую разлюбил Сван, тем не менее стала его женой, а юный Марсель влюбился в их дочь Жильберту.

Сюжет второй части — «Под сенью девушек в цвету» — связан с воспоминаниями Марселя о Париже и его трудных взаимоотношениях с Жильбертой, знакомстве с писателем Берготом и о приморском курорте Бальбе-

ке, где у него появляются новые друзья: знаменитый художник Эльстир, изысканный и развращенный барон де Шарлю, племянник Шарлю Робер де Сен-Лу и множество девушек, в которых юный Марсель влюблен и из которых на первый план выходит Альбертина Симоне.

В третьей части — «У Германтов» — действие вновь переносится в Париж, благодаря знакомству с Шарлю и Сен-Лу Марсель наконец попадает в аристократический салон герцогини Орианы де Германт и становится ее другом, но разочаровывается и в предмете своего детского восхищения (герцогиня оказалась расчетливой и эгоистичной), и в великосветском образе жизни в целом.

В четвертой части — «Содом и Гоморра» — большое место отведено проблеме гомосексуальности. Сюжетно это выражено в эпизодах, связанных с любовью Шарлю к скрипачу Морелю, несветскому молодому человеку, ставшему благодаря своему воздыхателю «модной достопримечательностью» аристократических салонов, и в эпизодах, описывающих ревнивые чувства Марселя по отношению к Альбертине, подозреваемой им в лесбиянстве (эти эпизоды напоминают «роман в романе» о любви Свана из первой части произведения).

В пятой части — «Пленница» — продолжается повествование о ревности Марселя, заставившей его запереть Альбертину в своей квартире и обращаться с ней как с пленницей. Бегство Альбертины становится для него источником душевных мучений.

В шестой части — «Беглянка» — Марсель повсюду ищет Альбертину, он согласен на любые условия, чтобы она вернулась, но из телеграммы ее тети узнает о ее смерти. Марсель, собирая сведения о ее прошлом, узнает о ее связи с другим мужчиной. Поняв, что он любил лишь плод своего воображения, он избавляется от любви к Альбертине, разочаровывается в любви и дружбе вообще. Его уже не волнует телеграмма от Альбертины с сообщением о том, что она вышла замуж за Сен-Лу (позже выясняется, что это была телеграмма не от нее, а от Жильберты).

В седьмой части — «Обретенное время» — действие относится к годам первой мировой войны. На войне героически гибнет Робер Сен-Лу. Его дядя Шарлю удовлетворяет свои мазохистские пристрастия в мужском борделе и умственно деградирует. Госпожа Вердюрен после смерти мужа становится герцогиней Германтской. В ее салоне, где тонкий аристократизм вытеснен буржуазной вульгарностью, собираются постаревшие герои романа, в том числе разбитый болезнью Марсель. Направляясь на эту встречу, он спотыкается о камень, что, подобно вкусу пирожного «Мадлен» в первой части романа, вызывает поток воспоминаний и размышлений о том, что вернуть прошлое можно с помощью искусства. Чтобы осуществить эту идею, он решает написать большой роман.

Сюжет романа Пруста в кратком изложении достаточно беден и традиционен. История молодого человека раскрыта в десятках романов XVIII–XIX вв., возникли даже жанровые разновидности — «роман воспитания» и «роман развращения». Вытеснение аристократии буржуазией блестяще раскрыто в сюжетах произведений Бальзака. Становление художника и мыслителя представлено в «Исповеди» Руссо, «Ученические годы Вильгельма Мейстера» Гете и других произведениях. Несчастливая любовь — сюжет множества романов и повестей, в том числе и такой вариант, как любовь к недостойной женщине («Манон Леско» Прево, «Ноябрь» Флобера и др.). Даже повествование об однополой любви (косвенно этот момент присутствует в «Портрете Дориана Грея» Уайльда, открыто — в «Имморалисте» Жида и т. д.).

Принципиально новым в романе Пруста стала ревизия сюжета — казалось бы, важнейшего, неотъемлемого атрибута романного повествования. Сюжет у Пруста утрачивает традиционные элементы (экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку). Хронологическую последовательность заменяет монтаж разновременных фрагментов, соединяемых не на основе причинно-следственной зависимости, а в соответствии с субъективными ассоциациями. Сюжет в традиционном его понимании отходит на второй план, вытесняется другим способом повествования — «поток сознания», ставшим существенным открытием модернистов.

«Поток сознания». Хотя у Пруста были в этом отношении предшественники, его по праву можно считать писателем, утвердившим в романе особую форму повествования — «поток сознания». Огромный роман Пруста — это непрерывный монолог героя (прерываемый лишь изредка, например, в «романе в романе» о любви Свана).

В первых же фразах, которыми начинается текст, видны все основные особенности «потока сознания»: «Давно уже я привык укладываться рано. Иной раз, едва лишь гасла свеча, глаза мои закрывались так быстро, что я не успевал сказать себе: “Я засыпаю”. А через полчаса просыпался от мысли, что пора спать: мне казалось, что книга все еще у меня в руках и мне нужно положить ее и потушить свет; во сне я продолжал думать о прочитанном, но мои думы принимали довольно странное направление: я воображал себя тем, о чем говорилось в книге, — церковью, кварталом, соперничеством Франциска I и Карла V» и т. д.

Примат единичного. Важнейшее отличие метода Пруста от реализма — противопоставление типизации примата единичного. Но это не примитивная мелочность, а следствие определенного философского взгляда. Истина для Пруста не в общем, а в уникальном. Здесь он совпадает с А. Бергсоном.

Своего рода обоснованием такой позиции стал знаменитый эпизод из первой части романа, в котором Марсель рассказывает о необычном впечатлении, полученном им от вкуса пирожного «мадлен», размоченного в липовом чае. Он не может понять, почему этот вкус сделал его таким счастливым, напомнив что-то из прошлого. Он включает все силы своего разума, чтобы вспомнить первоисточник этого впечатления. Но разум не может дать ответа. Точно так же Бергсон утверждал, что истину разум постигнуть не может, так как он соотносит единичное со всеобщим, только интуитивное прозрение в состоянии постичь уникальность всего сущего. На нескольких страницах Пруст с вызывающей дотошностью описывает вкусовые ощущения героя, пока не сообщает о его интуитивном прозрении: «И вдруг воспоминание ожило. То был вкус кусочка бисквита, которым в Комбре каждое воскресное утро (по воскресеньям я до начала мессы не выходил из дому) угощала меня тетя Леония, когда я приходил к ней поздороваться» (здесь и далее перевод Н. М. Любимова).

Столь смехотворный вывод, да еще в обрамлении совершенно несущественных деталей, вызывает возмущение, раздражение, разочарование и ироническое отношение к писателю. Он, продолжая упорствовать, еще почти целую страницу посвящает разного рода мелочным уточнениям.

Добившись желаемого эффекта непонимания, Пруст пишет заключительный абзац, состоящий всего из трех, но огромным предложением, которые полностью меняют впечатление от предыдущего текста, делая весь эпизод необычайно значительным, имеющим глубокое философское содержание: «И как только я вновь ощутил вкус размоченного в липовом чаю бисквита, которым меня угощала тетя (хотя я еще не понимал, почему меня так обрадовало это воспоминание, и вынужден был надолго отложить разгадку), в то же мгновение старый серый дом фасадом на улицу, куда выходили окна тетиной комнаты, пристроился, как декорация, к флигельку окнами в сад, выстроенному за домом для моих родителей (только этот обломок старины и жил до сих пор в моей памяти). А стоило появиться дому — и я уже видел городок, каким он был утром, днем, вечером, в любую погоду, площадь, куда меня водили перед завтраком, улицы, по которым я ходил, далекие прогулки в ясную погоду. И, как в японской игре, когда в фарфоровую чашку с водой опускают похожие один на другой клочки бумаги и эти клочки расправляются в воде, принимают определенные очертания, окрашиваются, обнаруживают каждый свою особенность, становятся цветами, зданиями, осязаемыми и опознаваемыми существами, все цветы в нашем саду и в парке Свана, кувшинки Вивоны, почтенные жители города, их домики, церковь — весь Комбре и его окрестности, — все, что имеет форму и обладает плотностью — город и сады, — выплыло из чашки чаю». Этот фрагмент — наверное, самая

яркая и глубокая апология единичного в мировой литературе. Единичное при этом не надо понимать как нечто случайное. Пруст неоднократно подчеркивал, что был занят поисками «сущностей», «законов» внутренней реальности, а не описанием «единичностей». В частности, поэтому многие исследователи ставят под сомнение тезис об импрессионизме Пруста.

Стиль Пруста. «Поток сознания» был реализован модернистами в самых разных формах. Так, Дж. Джойс в «Улиссе» и У. Фолкнер в романе «Шум и ярость» имитировали потоки мыслей героев в том виде, в каком мыслительная деятельность протекает в сознании человека во всей ее неформленности, с перебивами мысли, умолчаниями и т. д. У Пруста есть лишь элементы такого подхода, но не на уровне фразы. Так, в начале романа нет даже намека на то, что «дама в розовом», встреченная Марселем у своего двоюродного деда, — это Одетта, один из ключевых персонажей последующего повествования, так же как то, что увиденный в салоне Вердюренов «маэстро Биш», шокирующий своими резкими манерами, громким голосом и неприличными шутками, — это в последующем тексте знаменитый художник-импрессионист Эльстир. Такого рода умолчания можно трактовать и как следствие использования «потока сознания», и как чисто традиционный литературный прием.

Фраза у Пруста не имитирует сбивчивого хода мысли, она вполне логична, имеет сложную синтаксическую структуру. Она имитирует не скачки мысли, а спонтанность письма. Как отмечал исследователь французской литературы В. П. Трыков, «в языке Пруста как бы ничто не продумано заранее, ничто не выдает работы по отбору слова, по оформлению фразы. Прустовская фраза разливается как поток, разрастается до размеров страницы, вбирая в себя перечисления, сравнения, метафоры, дополнительные и пояснительные конструкции. Фраза Пруста должна была соединить в себе впечатление и его осмысление, настоящее и прошедшее, созерцание и воспоминание. Ее задача — с импрессионистической непосредственностью передать главную мысль романа, мысль о прихотливости и неисчерпаемости сознания, о текучести и бездонности личности». Фраза становится своеобразным микромиром, монадой. Каждая живет своей особой жизнью, монада примыкает к монаде, но связь между ними скорее опосредованная, по ассоциации. Происходит своего рода «атомизация» текста, что коррелируется с «атомизацией» сознания субъекта и приматом единичного. Метонимия (ассоциация по смежности) становится ведущим приемом Пруста, что показал в своих исследованиях выдающийся современный французский филолог Ж. Женетт. Он же отмечает не меньшее значение для Пруста метафоры (ассоциации по сходству), что связано с его философией: «Единственная подлинная реальность для Пруста — это, как известно, та, которая дается нам в опыте произ-

вольного воспоминания и воспроизводится в метафоре, — это присутствие одного ощущения в другом, «отблеск» воспоминания, глубина аналогий и различий, многозначная прозрачность текста, палимпсест письма». Женетт называет язык Пруста «непрямым», подчеркивая, что для этого писателя характерна «критика той реалистической иллюзии, которая сводится к поискам в языке верного отображения, прямого выражения действительности».

Существенная черта стиля Пруста — его кинематографичность, отмеченная еще А. В. Луначарским, а позже С. Г. Бочаровым, В. П. Трыковым и другими исследователями. Ему свойственна монтажность мышления, причем Пруст, начиная роман, не имел перед глазами фильмов Гриффита, снятых позже, ничего не мог знать об «эффекте Кулешова», открытым в 1917 г. Его монтажность распространяется не только на изображение, но и на звук, хотя он застал лишь эпоху немого кино.

Специфика стиля Пруста определяется осознанием специфики восприятия мира, метонимичной и метафорической по своему существу. Восприятие дробно, оно демонстрирует предмет с разных сторон, и соединяется не через синтез, а в соответствии с принципом дополнительности, сформулированным физиком Нильсом Бором в 1927 г. Крупный лингвист и культуролог акад. Ю. С. Степанов отметил, что в романе Пруста осуществлен именно «принцип дополнительности», причем задолго до того, как его сформулировал Бор.

Пруст — сложный, противоречивый художник, в его творчестве модернистский импрессионизм соединяется с элементами реализма. Не случайно поэтому в эссе «Против Сент-Бева», где обосновывались принципы будущего романа, Пруст выступил в защиту своего любимого писателя Бальзака. Отсюда — два пути воздействия Пруста на литературу: некоторые его открытия используются писателями-реалистами, прежде всего тот новый уровень психологизма, которого он достиг. Модернистские же черты его творчества развиваются представителями «нового романа» и других авангардистских течений XX в.

[ИФЛ]

ПСИХОЛОГИЗМА ПРИНЦИП — одна из основ литературы XX в. Принцип психологизма, утвердившийся во французской литературе еще в XVII в. (Ж. Расин, М. де Лафайет и др.), получивший развитие в творчестве романтиков и реалистов XIX в., писателей рубежа XIX–XX вв. (прежде всего Г. де Мопассана), в XX в. приобретает новые оттенки. Писатели-реалисты придают психологизму социальный характер и создают социально-психологические произведения (например, Р. Роллан, А. Франс, А. Барбюс, М. Дрюон, Л. Арагон; писатели-католики реалистического скла-

да — Ж. Бернанос, Ж. Грин; писатели-реалисты, выступающие в жанрах, популярных в массовой литературе, такие как Ж. Сименон). Модернисты склонны к внесоциальной трактовке психологизма (в разной степени такая трактовка психологизма проявляется у М. Пруста, А. Жида, А. Камю, психологизм может и соединяться с социальностью, но совсем иначе, чем у реалистов, например, у Ж. Жене, получать гендерную окраску, как у С. де Бовуар, Ф. Саган, приобретать квази-психологические формы, как автоматическое письмо в поэзии А. Бретона, Ф. Супо, Р. Десноса). Обрисовка внутреннего мира человека необычайно разнообразна — от тонкого, изысканного рисунка до резкого выплеска самых темных страстей наружу. В рамках психологической (социально-психологической) прозы формируется жанр семейной эпопеи (нередко это цикл романов). Среди создателей таких эпопей — Р. Мартен дю Гар, Ф. Мориак, Э. Базен, А. Труайя и др.

Лит.: Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / 2-е изд. Л., 1977; Хализов В. Е. Теория литературы / 3-е изд., доп. М., 2002; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М., 2009.

[СФП]

ПУЙМАНОВА (Pujmanová) **Мария** (урожд. Henerová; 8.06.1893, Прага, Богемия, Австро-Венгрия — 19.05.1958, Прага, Чехословакия) — чешская писательница. Родилась в Праге в семье профессора Карлова университета. В ранних произведениях Пуйманова обращалась к судьбам детей («Под крыльями», 1917), женщин (роман «Пациентка доктора Гегла», 1931), реалистическому изображению чешской действительности. В 1932 г. побывала в СССР (книга публицистики «Взгляд на новую землю», 1932), по возвращении вошла в коммунистический «Левый фронт», печаталась в революционных изданиях. Под влиянием монументальных эпических полотен (таких, как 1 и 2 романы «Хождения по мукам» А. Н. Толстого, «Жизнь Клима Самгина» А. М. Горького, «Тихий Дон» М. А. Шолохова и др.) Пуйманова, приняв платформу социалистического реализма, приступает к созданию романного цикла о судьбе чешского народа, психологическом, нравственном развитии героев эпопеи (в 1937 г. была закончена первая часть — «Люди на перепутье»). Работу над произведением прервала 2-я мировая война, оккупация Чехословакии немецкими войсками. Пуйманова выражает свои переживания в связи с трагедией своей родины в поэтических сборниках «Песенник» (1939), «Материнские стихи» (1940). Особенно значителен сборник «Радость и печаль» (1945), опубликованный вскоре после освобождения Чехословакии советскими войсками.

В послевоенные годы Пуйманова возвращается к своей романной эпопее и создает ее вторую («Игра с огнем», 1948) и третьи части («Жизнь

против смерти», 1952), цикл обретает форму законченной романной трилогии, охватывающей 1918–1945 гг. В последние годы жизни Пуйманова выпустила несколько поэтических сборников («Миллионы голубок», 1950; «Прага», 1954; и др.), большой интерес вызвала ее поэма «Пани Кюри» (1957) о выдающемся физике М. Склодовской-Кюри.

В 1951 г. Пуйманова была удостоена Государственной премии ЧССР, в 1953 г. — звания Народный художник Чехословакии. В современной Чехии интерес к произведениям Пуймановой угасает.

Соч.: Dilo : Sv. 1–10. Praha, 1955–1958; Lidé na křížovatce. Praha, 1979; в рус. пер. — Сочинения: Т. 1–5. М., 1960; Люди на перепутье; Игра с огнем; Жизнь против смерти М., 1976. (Б-ка всемирн. лит.).

Лит.: Мария Пуйманова: Биобиблиографический указатель. М., 1954; Книпович Е. В защиту жизни. М., 1958; Бернштейн И. А. Творческий путь Марии Пуймановой. М., 1961; Анисимов И. Трилогия Марии Пуймановой // Анисимов И. Новая эпоха всемирной литературы. М., 1966; Кузнецова Р. Р. Становление романа-эпопеи нового типа в чешской литературе. М., 1975; История литератур Восточной Европы после второй мировой войны : в 2 т. М., 1995–2001; История литератур западных и южных славян : в 3 т. М., 2001. Т. 3; Blahynka M. Marie Pujmanová. Praha, 1961; Tax J. Marie Pujmanová. Praha, 1972; Lehár J., Stich A., Janáčková J., Holý J. Česká literatura od počátku k dnesku. Praha, 2008.

[НРЭ]

ПУЛЬЧИ (Pulci) Луиджи (15.08.1432, Флоренция, Флорентийская республика — 11.11.1484, Падуя, Венеция, Италия) — итальянский поэт. Входит в число крупнейших флорентийских поэтов Высокого Возрождения (вместе с Лоренцо Медичи и Полициано).

Пульчи родился во Флоренции в семье, принадлежавшей к флорентийской партии гвельфов, в прошлом участвовавшей в управлении городом, но утратившей престиж из-за финансовой несостоятельности. У Пульчи было два брата, тоже занимавшихся литературой — Бернардо Пульчи (ок. 1425 — ок. 1488), один из первых пасторальных поэтов, переведший «Буколики» Вергилия (1481), написавший ряд поэм, элегий, выступивший и как драматург; Лука Пульчи (1431–1490), написавший несколько посланий в подражание Овидию (1481) и др.

Из-за завидного положения семьи Пульчи не получил хорошего образования, в 25-летнем возрасте он пристроился на службу к богатому горожанину Франческо Каstellлани, который в 1460 г. ввел его ко двору Козимо Медичи (деда Лоренцо Медичи). Именно в это время правитель Флоренции создавал Платоновскую академию, которую в 1462 г. возглавил М. Фичино, входили Д. Пико ле ла Мирандола, Полициано, возрождавшие философию неоплатонизма. Тогда же Пульчи познакомился с творчеством крупнейшего представителя итальянской комической поэзии XV в. фло-

рентийца Д. Буркьелло (1404–1449), изгнанного из города за нападки на диктатуру Козимо Медичи и в своей поэзии с грустной усмешкой рассказавшего о своих несчастьях, создав, в противоположность ученой поэзии гуманистов другую гуманистическую поэзию — комическую. Его манера, получившая название «буркьелловской» (*burchiellesca*), сыграла решающую роль в выборе Пульчи своего ориентира в литературе — «буфонного реализма», ранней формы реализма в европейской литературе (иначе: ренессансного протореализма).

В 1461 г. мать Лоренцо Медичи (будущего правителя Флоренции, которому было тогда 13 лет) Лукреция Торнабуони попросила Пульчи написать поэму, над которой он работал многие годы и которая стала его основным произведением, — «Моргант» (нередко в итальянской огласовке — «Морганте»). Поэма написана октавами (строфой из 8 строк с рифмовкой *abababcc*). В 1478–1480 гг. был обнародован первый вариант поэмы, состоявший из 23 песен. В 1482 г. вышел 2-ой вариант, а в издании 1483 г. произведение приняло окончательную форму, где к тексту добавлены еще 5 песен. Этот полный вариант из 28 песен получил название «Большой Моргант». По жанру это ирои-комическая поэма, но вполне справедливо и его определение как ирои-комического роман в стихах. Его заглавный герой (при этом далеко не всегда главный) — комический великан Моргант, который становится оруженосцем рыцаря Карла Великого Орландо (т. е. Роланда, героя французского средневекового героического эпоса «Песнь о Роланде»). Поэма не является развенчанием жанра героического эпоса (как «Дон Кихот» Сервантеса по отношению к жанру рыцарского романа), Пульчи вряд ли были доступны списки «Песни о Роланде» или других версий средневекового эпоса об этом герое, поэт опирался на народный комический роман об Орландо, а в финальных песнях — на другое произведение в духе народной культуры, «Испания».

В поэме два пласта: серьезный связан с Орландо, покинувшим Францию из-за разочарования в слабом Карле Великом, избравшим своим советником Гано (Ганелона во французском эпосе), и вернувшимся защищать отечество в Ронсевальском ущелье (когда он узнал о сговоре между Гано и королем сарацин Марсилио), где героически гибнет. Другой пласт — комический, он определяется фигурой великана Морганта, язычника, побежденного Орландо и обращенного им в христианство, который доходит до героизма, заменив собой сломавшуюся мачту на корабле Орландо после шторма, при этом комически погибая от укуса краба в пятку. К тому же пласту относится полувеликан-плут Маргутт. Есть фигуры, связывающие оба пласта, прежде всего паладин Карла Великого Ринальдо, которому присущи как героизм, так и любовь к распутству и чревоугодию,

и добрый дьявол Астаротт, лукавый философ, соблазняющий души, в то же время помощник Орландо и Ринальдо в их героических делах. Запутанный сюжет с повторами и противоречиями, пародия и бурлеск, безмасштабная гиперболизация — характерные черты стиля поэмы.

Пульчи писал и другие сочинения, среди них сонеты, бурлескная поэма «Бека из Дикомано» — пародия (вполне дружеская) на идиллию Лоренцо Медичи «Ненча из Барберино» (в ней героиня Бека наделена хромотой, бельмом на глазу, даже усами и бородой, но все это не мешает ее поклоннику ею восхищаться). С 1476 г. Пульчи вошел в конфликт с Лоренцо Медичи, а также с М. Фиччино из-за диспута с ним о бессмертии души, другими деятелями Платоновской академии, со священниками, объявившими его еретиком, и был вынужден покинуть Флоренцию, так что завершение поэмы «Моргант» относится к периоду странствий. Пульчи примкнул к кондотьеру Сансеверино, сопровождая которого в Венецию, он заболел и умер в Падуге. Так как за ним тянулся шлейф обвинений в еретичестве и колдовстве, его похоронили в неосвященной земле без обряда отпевания.

Посмертная слава Пульчи связана с поэмой «Моргант». Уже в начале XVI в. появляется вдохновленный ею ирои-комический рыцарский роман «Орландино» Т. Фоленго. В 1519 г. «Моргант» был переведен на французский язык. Считается, что через Фоленго это произведение дошло до Ф. Рабле. Поэма Пульчи оказала влияние на решение французского писателя через обращение к народной смеховой традиции утвердить в сознании читателей идеи гуманизма. Моргант — великан, подобный великанам Гаргантюа и Пантагрюэлю, и в этом качестве он упомянут Рабле во 2-ой книге романа в родословной Пантагрюэля. Характеристика одного из центральных героев романа Панурга, который «знал шестьдесят три способа добывания денег, из которых самым честным и самым обычным являлась незаметная кража», в ряде черт напоминает описание Маргутта, «обладателя семидесяти семи смертных грехов», из поэмы Пульчи, при этом к обоим применима характеристика Панурга, данная Рабле: «А в сущности, чудеснейший из смертных». Заметное влияние оказала поэма Пульчи на Л. Ариосто как автора «Неистового Роланда» (1507–1532).

Радостное ренессансное мировосприятие в поэме Пульчи доходит до вольнодумства (например, в комическом эпизоде, где братья Ринальдо и Ричардетто мчатся на помощь христианам на превратившихся в коней дьяволах Астаротте и Фарфарелло и Астаротт выступает за католицизм как истинную веру), что не могло остаться без внимания церкви. Когда в 1559 г. был опубликован первый католический «Индекс запрещенных книг», в него попала, вместе с «Божественной комедией» Данте и «Декамероном» Боккаччо, и поэма Пульчи «Моргант».

Классицисты не могли высоко оценить поэму, противоречившую многим принципам эстетики классицизма, зато в эстетику романтизма она вписывалась очень естественно, подобно наследию Шекспира. Свидетельством романтического признания Пульчи стал перевод Байроном в 1822 г. 1-ой песни «Морганта» на английский язык.

Соч.: Lettere a Lorenzo il Magnifico e ad altri / Publ. da S. Bongi; 2 ed. Lucca, 1886; Il Libro dei Sonetti / A cura di G. Dolci. Roma, 1933; Il Morgante / A cura di Ramat. Milano, 1961; Morgante e lettere / A cura di D. Roberto. Firenze, 1984; Opere minori / A cura di P. Orvieto. Milano, 1986; Morgante: T. 1–2 / A cura di F. Ageno. Milano, 1994; в рус. пер. — Новелла о сиенце // Европейская новелла Возрождения. М., 1974 (БВЛ); Из «Большого Морганта» // Пуришев Б. И. (сост.) Зарубежная литература: Эпоха Возрождения / 2-е изд. М., 1976 (переизд.: М., 2011).

Лит.: Де Санктис Ф. История итальянской литературы : в 2 т. М., 1963. Т. 1; Мокульский С. С., Итальянская литература: Возрождение и Просвещение. М., 1966; Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993; Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения. М., 1996; Grillo G. Two Aspects of Chivalry: Pulci and Boiardo. Boston, 1942; De Robertis D. Storia del Morgante. Firenze, 1958; Getto G. Studio sul «Morgante». Firenze, 1967; Orvieto P. Pulci medievale: Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento. Roma, 1978; Carrai S. Le Muse del Pulci: Studi su Luca e Luigi Pulci. Napoli, 1985; S. Carrai S. Il «Morgante» di Luigi Pulci // Letteratura Italiana Einaudi: Le opere / A cura di A. Asor Rosa. Torino, 1992. V. I.

[НРЭ]

ПУРИШЕВ Борис Иванович (28.03/10.04.1903, Москва, Российская империя — 2.04.1989, Москва, СССР) — русский литературовед, педагог. Родился в Москве, окончил Высший литературно-художественный институт им. В. Я Брюсова. Брюсов принимал непосредственное участие в формировании Пуришева как филолога, что сыграло огромную роль в его жизни и научном самоопределении. С 1929 г. до конца жизни Пуришев работал в должности профессора на кафедре зарубежной литературы в МГПИ (ныне Московский педагогический государственный университет). Доктор филологических наук (1951).

Пуришев был выдающимся специалистом в области изучения зарубежной литературы, прежде всего немецкой. Однако наибольшее признание ему принесло создание вузовских хрестоматий по истории зарубежной литературы, в итоге составивших 7 томов и охвативших огромный временной промежуток от средних веков до конца XVIII в. Они создавались в 1930–1940-е годы (исключение составляет двухтомная хрестоматия по литературе XVIII в., вышедшая в 1970–1973 гг.), когда большинство текстов старых европейских литератур еще не было переведено на русский язык и в ряде случаев оставалось неизвестно даже ученым, специализировавшимся в исследовании зарубежной литературы. Появление хресто-

матий Пуришева позволило на совершенно новом уровне организовать подготовку студентов-филологов по всей стране. Хрестоматии Пуришева продолжают переиздаваться (по литературе XVII в. — в 2002 г.; по литературе средних веков — в 2004 г.).

Пуришев был одним из провозвестников историко-теоретического подхода в литературоведении. При этом Пуришев не заявлял о своей приверженности какому-либо литературоведческому методу, был в стороне от дискуссий о различных подходах в науке. Его интересовала проблема всемирной литературы в контексте культуры, и применительно к характеристике этого взаимодействия он одним из первых разработал ряд историко-теоретических понятий (барокко, рококо в литературе и др.), обратился к обширному пласту литературных явлений второго ряда (например, к малоизвестным немецким писателям XV–XVII вв.), к тем великим писателям, которые осуществляли в своем творчестве художественный синтез (прежде всего — к Гёте, к писателям европейского Возрождения — Ф. Рабле, У. Шекспиру, в литературе XIX в. — к Ш. Де Костеру). Теоретическую сторону такого филологического подхода разработали соратники и многочисленные ученики Пуришева, составившие мощную научную школу, получившую название Пуришевской. В МПГУ с 1989 г. ежегодно проводятся Пуришевские чтения, собирающие последователей ученого, специалистов в различных областях гуманитарного знания.

Соч.: Гёте. М., 1931; Очерки немецкой литературы XV–XVII вв. М., 1955; Литература эпохи Возрождения: Курс лекций. М., 1996.

Лит.: Борис Иванович Пуришев // Филологические науки. 1989. №4; Луков Вл. А. Учитель учителей Б. И. Пуришев // X Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры. Т. 1. М., 1998; Киризе З. И. Наследие Б. И. Пуришева в контексте русской академической школы // Диалог в пространстве культуры. М., 2003.

[НРЭ]

ПУТРАМЕНТ (Putrament) **Ежи** (14.11.1910, Минск, Российская империя — 23.06.1986, Варшава, ПНР) — польский писатель. Родился в Минске, в 1930–1934 гг. учился на филологическом факультете Виленском университета Стефана Батория, где вошел в поэтическую группу «Жагары» (żagary — на местном диалекте «сухие ветки» или «окунь», среди членов группы был Ч. Милош), начал печататься в 1932 г. С 1935 г. Путрамент сблизился с компартией через нелегальную группу «Фронт», тогда же вошел в редколлегия журнала левого направления «Po prostu» («Просто»).

В художественной литературе начинал как поэт (сборники «Вчерашний поворот», 1932; «Лесная дорога», 1937). В годы войны жил в СССР, работая в журнале на польском языке «Nowe widnokręgi» («Новые гори-

зонты»), сыграл видную роль в организации Союза польских патриотов в Москве и Первой армии Войска Польского. По окончании войны стал видным общественным деятелем в ПНР. Занимал дипломатические посты: в 1945–1947 гг. — посол в Швейцарии, в 1947–1950 гг. — посол во Франции.

Как писатель Путрамонт перешел к масштабной антифашистской прозе, известность ему принесли романы «Действительность» (1947) о группе «Попросту», «Сентябрь» (1951, Гос. премия 1953 г.) об ответственности буржуазного правительства Польши за начало гитлеровской оккупации страны и польской катастрофе сентября 1939. В романе «Перепутье» (1954) П. перешел к теме послевоенного строительства социалистической Польши. Роман «Пасынки» (1963) призывал к преодолению последствий культа личности, обращаясь к ошибкам партии. Среди романов Путрамонта — политический детективный роман «Ноев ковчег» (1961), историко-психологический роман «Кабан» (1964), события которого относятся к концу XIX в. Литературная критика отмечала такие качества его стиля, как драматизм конфликтов, полемичность интонации, ирония. Его произведениям присущи черты социалистического реализма.

Другие романы Путрамонта — «Аркадия» (1961), «Малoverные» (1967), «Пуща» (1966), «Болдын» (1969). По итогам путешествий 1949–1961 гг. в Индию, Норвегию, Финляндию, Монголию и Алжир он издал книгу путевых заметок и репортажей «Четыре стороны света» (1963). Путрамонт писал также новеллы, очерки о природе, издал многотомные воспоминания «Полвека» (1961–80). Всего он написал более 50 художественных произведений и множество публицистической, очерковой и другой литературы, последние прозаические произведения — «Избранники» (т. 1 — «Бегство», 1978; т. 2 — «Возвращение», 1979), «Акрополь» (1979). Начиная с 1966 г. он много времени отдавал редакторской работе, возглавив «Miesięcznik Literacki» («Литературный ежемесячник»), а в 1972–1981 гг. сменив эту деятельность на пост главного редактора литературно-общественного еженедельника «Literatura» («Литература»), что заметно сократило возможности для создания собственных новых романов и реализации других творческих замыслов.

Путрамонт был очень заметной фигурой в ПНР, членом ЦК ПОРП, депутатом сейма, состоял в руководстве Союза польских писателей, возглавлял Шахматный союз, 13 лет осуществлял литературное руководство кинообъединения «Старт», с 1983 г. — в правлении Общества польско-советской дружбы и т. д. Путрамонт трижды, в 1953, 1955 и 1964 г., становился лауреатом Государственной премии ПНР, в 1974 г. он был награжден орденом «Строитель Народной Польши». Но именно эти признания заслуг со стороны прежних властей, а также социалистическая

направленность проблематики его произведений в настоящее время уводят Пуштрамента как писателя в тень, притом что это был действительно одаренный мастер.

Соч.: Wiersze wybrane 1932–1949. Warszawa, 1951; Pół wieku : T. I–VII. Warszawa, 1961–1980; Wybrańcy : T. 1–2. Warszawa, 1979–1980; в рус. пер. — Действительность. М., 1948; Сентябрь. М., 1961; Рассказы. М., 1963; Пуша. М., 1970.

Лит.: Горский И. К. Творческий путь Е. Пуштрамента // Современная польская литература. М., 1953; Александров В. Пуштрамент // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. М., 1971. Т. 6; Wiśłowska M. Putrament. Warszawa, 1966; Веди-на В. П. Е. Пуштрамент. К., 1977 (на укр. яз.).

[НРЭ]

ПУШКИН Александр Сергеевич (26.05/6.06.1799, Москва, Российская империя — 29.02/10.02.1837, Санкт-Петербург, Российская империя) — великий русский поэт, писатель, общественный деятель. С появлением Пушкина связано формирование новой русской литературы, которой уже не надо догонять Запад. Своевременно отдав дань сначала «легкой поэзии» в юношеских стихах, а затем романтизму («Руслан и Людмила»), он приступает к такой реформе всей области литературного творчества, которую в это время Запад еще не знает.

Поэзия: «прозаизация». В сфере поэзии можно обнаружить стремление Пушкина к ее прозаизации. Поэзия постепенно лишается выпренности классицизма и чрезмерной экзальтации романтизма, уменьшается роль разного рода «поэтизмов» — художественных приемов, делающих язык поэзии принципиально отличным от прозаической речи. Ярче всего это сказалось в пушкинском романе в стихах «Евгений Онегин». Подобная реформа стиха на Западе будет воспринята лишь после «Цветов зла» Ш. Бодлера.

Проза: «поэтизация». Реформируя язык прозы, Пушкин стремится достичь противоположного эффекта. Краткость и емкость, отточенность фразы в «Пиковой даме», «Повестях Белкина», «Капитанской дочке» заставляют вспомнить о жестких требованиях к поэтическому слову. Позже по этому пути пойдут Флобер и Мопассан. В России же «поэтизация» прозы, соединенная с реалистическим, критическим взглядом на действительность, нашла иное, чем у Пушкина, выражение в произведениях Н. В. Гоголя. Не случайно, таким образом, Пушкин назвал написанного стихами «Евгения Онегина» «романом», а Гоголь снабдил «Мертвые души» подзаголовком «поэма».

Драматургия: «синтетизм». Необычайно плодотворной была форма драмы, которую осуществил Пушкин вместе с Грибоедовым и Гоголем. Выдающейся эстетической заслугой Пушкина следует считать то, что, развивая идею народности, самобытности русского искусства и не

обнаружив достаточно глубоких народных корней русского театра, поэт проявил истинную широту мышления, обратившись к шекспировской (и отчасти мольеровской) традиции европейской литературы, усмотрев в ней наиболее глубокое проявление народности. Благодаря Пушкину, Шекспир и Мольер сыграли в русской культуре ту же историческую роль, какую во французской литературе сыграло обращение к античным образцам. Но сам характер подхода к шекспировско-мольеровской традиции исходя из задач утверждения самобытной русской культуры определил невозможность засилия этой традиции и одновременно ее необычайную плодотворность.

Пушкину в Шекспире и Мольере близка присущая ему синтетическая тенденция, согласующаяся с реалистическими устремлениями русских драматургов первой половины XIX в. представить жизнь во всей ее сложности. Существенно, что первым ярким проявлением реалистического синтеза в русской драматургии стал трагикомический эффект («Горе от ума» Грибоедова, «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Пир во время чумы» Пушкина, «Ревизор» Гоголя), что согласуется не только с характером эпохи и особенностями таланта великих русских драматургов, но и с влиянием на их творчество трагикомического осмысления мира у Шекспира и Мольера. Поворотным моментом в развитии рассматриваемых традиций в русской литературе является 1830 г., ознаменованный созданием «маленьких трагедий» Пушкина. В 1820-е годы шекспировская, мольеровская традиции оказывали свое влияние пороизнь (ср.: «Горе от ума» и «Мизантроп», «Борис Годунов» и хроники и трагедии Шекспира). В своей работе над «маленькими трагедиями» Пушкин пытается соединить две линии в развитии мировой драматургии в целях обогащения национальной реалистической драмы (отсюда, в частности, обращение к мольеровским мотивам в «Скупом рыцаре» и «Каменном госте»). Этот путь оказался наиболее плодотворным, именно по нему пошел Гоголь в «Ревизоре», а за ним — все выдающиеся русские драматурги вплоть до Чехова и Горького.

Пушкин и Мериме: открытие Пушкина европейцами. Ярким примером установившегося в XIX в. глубокого взаимодействия русских и западноевропейских писателей, помогающим понять пути вхождения иностранного, «чужого» материала в тезаурус представителей культуры этого столетия, был заочный диалог Пушкина и Мериме.

Пушкин говорил друзьям: «Я желал бы беседовать с Мериме» (по «Запискам» А. О. Смирновой). Через С. А. Соболевского, друга Мериме, Пушкин познакомился со сборником «Гюзла». В «Песни западных славян» Пушкин включил 11 переводов из «Гюзлы», в том числе стихотворение «Конь» — наиболее известное из них. Это достаточно вольные

переводы. В предисловии к публикации цикла (1835) Пушкин упоминает о мистификации Мериме, представшего в «Гюэзе» неизвестным собирателем и издателем южнославянского фольклора: «Сей неизвестный собиратель был не кто иной, как Мериме, острый и оригинальный писатель, автор Театра Клары Газюль, Хроники времен Карла IX, Двойной ошибки и других произведений, чрезвычайно замечательных в глубоком и жалком упадке нынешней французской литературы».

Внимание Пушкина к творчеству молодого французского писателя в период, когда он только вступил в литературу, — факт очень показательный. В свою очередь, Мериме познакомил французских читателей с творчеством Пушкина, им были переведены «Пиковая дама», «Выстрел», «Цыганы», «Гусар», «Будрыс и его сыновья», «Анчар», «Пророк», «Опричник», фрагменты из «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова». В статье «Литература и рабство в России. Записки русского охотника Ив. Тургенева» (1854) Мериме писал: «Только у Пушкина я нахожу эту истинную широту и простоту, удивительную точность вкуса, позволяющую отыскать среди тысячи деталей именно ту, которая способна поразить читателя. В начале поэмы «Цыганы» пяти-шести строк ему достаточно, чтобы показать нам цыганский табор и освещенную костром группу с прирученным медведем. Каждое слово этого краткого описания высвечивает мысль и оставляет неизгладимое впечатление». Мериме посвятил поэту большую статью «Александр Пушкин» (1868), в которой он ставит Пушкина выше всех европейских писателей.

История заочного общения Пушкина и Мериме позволяет еще раз подтвердить эмпирически выводимый закон компаративистики: Франция до начала XX в. выступала как всемирный культурный посредник. Пройдя через освоение французами, творчество писателей разных стран, включая и Россию, становилось общедоступным. Напротив, даже второстепенные явления французской словесности оказывались в центре внимания европейских читателей. Мериме открыл европейцам, а за ними народам других континентов Пушкина, и с этим именем русская литература сделала первую заявку на вхождение во всемирную литературу.

[МЛ]

ПШИБЫШЕВСКИЙ (Przybyszewski) **Станислав Феликс** (7.05.1868, Лоево, ныне — Куявско-Поморское воеводство, Польша — 23.11.1927, Яронты, ныне — Куявско-Поморское воеводство, Польша) — польский писатель, наиболее яркий представитель польского декаданса, глава группы польских модернистов «Молодая Польша».

Пшибышевский родился в семье сельского учителя, посещал гимназию в Торунь, учился и в Вонгровеце. Хотя это старинные города со слав-

ным прошлым (в Торуні родился Н. Коперник, а в Вонгровеце Я. Вуек, в конце XVI в. переведший на польский язык Библию), во времена юности Пшибышевского это было глухое захолустье, угнетавшее его. Пшибышевский уехал в Германию на учебу, но судя по тому, что за 1889–1890 гг. он, учась в Берлине, успел сменить архитектурное образование на медицинское, истинной причиной отъезда за границу было желание вырваться из обыденности польской провинции.

Пшибышевский обрел аристократические манеры, увлекался социалистическими идеями и философией Ф. Ницше, вращался в кругу артистической богемы разных стран, завел знакомство с Э. Мунком, А. Стриндбергом, испытал их эстетическое воздействие, женился на норвежской пианистке Дагни Юль. Пшибышевский имел помимо польского немецкое гражданство, нередко обосновывался в Берлине и Мюнхене, некоторое время жил в Норвегии, но его привлекали и другие страны — Швеция, Дания, Испания, Франция, изредка и родная Польша, где он выглядел иностранцем. Писатель реализовывал образ «гражданина мира» (позже, в 1903–1904 гг., Пшибышевский продолжил свои заграничные турне по России и Украине, где с труппой, представлявшей его пьесы, побывал в Петербурге, Киеве, Одессе). В Берлине он начал писать по-немецки (эссе «К психологии индивидуума. I. Шопен и Ницше. II. Ола Гансен», 1892). Свои романы он писал на немецком языке, лишь позже переведя их на родной польский.

Около 1898 г. в настроениях Пшибышевского произошел поворот: он переехал в Краков, в его деятельности вненационального характера появляется национальный пласт. Возглавив группу польских модернистов «Молодая Польша», Пшибышевский опубликовал в 1898 г. в журнале «Życie» («Жизнь») статью «Confiteor» (лат. «исповедую») — первое слово краткой покаянной католической молитвы в начале мессы, ставшей манифестом «Молодой Польши» в ее противостоянии реализму.

Пшибышевский вел невероятно бурное, с драмами, эпатажем, постоянной переоценкой ценностей демонстративно-анархичное существование. Его близкие подчас трагически заканчивали свою жизнь: в 1896 г. покончила с собой Марта Фердер, с которой у Пшибышевского была связь, на его попечении остался их сын Болеслав (в дальнейшем проживший сложную жизнь, бывший и директором Московской консерватории, и заключенным в лагерях, расстрелянный в 1937 г. в СССР по обвинению в шпионаже); жена Пшибышевского Дагни бросила его в 1900 г., а уже в следующем году в Тбилиси ее и себя убил несчастно влюбленный в нее сын керосинового магната; еще одна незаконная дочь Пшибышевского Станислава (1901–1935) прожила короткую жизнь, лечась от болезней наркотиками (при этом стала известным драматургом, основные свои

произведения посвятив Великой Французской революции, впоследствии А. Вайда на основе ее пьесы «Дело Дантона» по значительно переработанному сценарию снял свой фильм «Дантон»). Но Пшибышевский все меньше реагировал на бурную реальность. В 1905 г. он снова женился, довольно большой период работал в Мюнхене (1906–1919). Жизнь Пшибышевского все больше походила на ту обыденность, от которой он бежал в юности, и завершилась спокойной работой в гражданской канцелярии президента в Варшаве и смертью недалеко от того польского села, где он родился.

Как писатель Пшибышевский приобрел мировую известность романами «Синагога Сатаны» (на нем. яз. 1897; в авт. пер. на польск. 1902), «Дети Сатаны» (на нем. яз. 1897; в авт. пер. на польск. 1899), романной трилогией «Номо sapiens» (на нем. яз. 1895–1897; в авт. пер. на польск. 1901), которые, как считают в Польше, предварили модернизм М. Пруста и Дж. Джойса. Известны его поэмы в прозе «У моря» (1900) и «Андрогина» (1900).

Еще больший успех в декадентской среде имели эффектные, но холодные в своем эстетизме драмы «Во имя счастья» (1900), «Золотое руно» (1901), «Гости» (1901), «Мать» (1902), «Снег» (1903), «Обеты» (1906), «Пучина» (1912), «Город» (1920) и др. Обычно их относили к символизму и ставили в один ряд с поздними пьесами Г. Ибсена, драмами М. Метерлинка и А. Стриндберга. В них представлен канонический набор элементов, характерных для декадентского искусства: ницшеанский культ сильной личности «по ту сторону добра и зла», эротизм, патологичность чувств, обращение к узкому кругу «истинных ценителей» искусства. Тем не менее они ставились по всему миру. Пьеса «Вечная сказка» была переведена на русский язык почти сразу после появления, в 1905 г., ее переделал А. А. Блок в пьесу «Король на площади» специально для В. Ф. Комиссаржевской, но пьеса была запрещена цензурой. В 1907 г. она все же была напечатана и сыграна в театре Комиссаржевской в постановке В. Э. Мейерхольда. Пшибышевский был очень популярен в России в начале XX в., тогда вышло 10-томное собрание его сочинений.

В дальнейшем Пшибышевский как писатель утратил интерес для широкой читательской и зрительской аудитории. В 1976 г. произошел всплеск внимания к Пшибышевскому в связи с появлением фильма «Дагни» (Норвегия, Польша, реж. Х. Саннёй), где роль Пшибышевского сыграл выдающийся польский киноактер Д. Ольбрыхский.

Соч.: *Moi współcześni*. Warszawa, 1959; *Gesammelte Werke. Werke, Aufzeichnungen, Briefe* : Bd. 1–9 / M. M. Schardt, Hrsg. Paderborn–Oldenburg, 1990–2003; в рус.

пер. — Полн. собр. соч., т. 1–10, М., 1905–1911; Синагога сатаны // Демонология эпохи Возрождения (XVI–XVII вв.). М., 1996; Заупокойная месса. М., 2002.

Лит.: История польской лит-ры. Т. 2. М., 1969; Волжский. Станислав Пшибышевский // А. С. Глинка (Волжский). Собр. соч. : в 3 кн. Книга I: 1900–1905. М., 2005; Herman M. Un satanisme polonais: Stanislas Przybyszewski (de 1868 à 1900). P., 1939; Helsztyński S. Przybyszewski / 2 wyd. Kraków, 1966; Kosicka J. Gerould D. A life of solitude: Stanisława Przybyszewska : a biographical study with selected letters. Evaston (Ill.), 1989; Matuszek G. «Der geniale Pole»? Stanisław Przybyszewski in Deutschland (1892–1992). Paderborn, 1996; Hutnikiewicz A. Młoda Polska. Warszawa, 2000; Fiałek M. Dehmel, Przybyszewski, Mombert. Drei Vergessene der deutschen Literatur. Mit bisher unveröffentlichten Dokumenten aus dem Moskauer Staatsarchiv. Berlin, 2009; Niemeyer M. S. Stanisław Przybyszewskis Metaphysik des Geschlechtes und die Frauenbilder in seinen auf Deutsch vorgelegten Dramen. München, 2010.

[HPЭ]

Содержание

Список сокращений 3

К 5

Л 156

М 230

Н 399

О 443

П 450

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. 2. 640 с.

ISBN 978-5-907017-19-1 (т. 2)

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 2

Дизайн обложки *Киры Ли, А. Лукова*

Техническое редактирование и компьютерная верстка *Н. И. Окуневой*

Подписано в печать 15.01.2018 г. Формат 60 X 84 ¹/₁₆. Печать офсетная.

Бумага офсетная. Печ. л. 40,0. Тираж 500. Заказ №

Издательство Московского гуманитарного университета

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, д. 5.