

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 3

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.

Р

РАБЛЕ (Rabelais) **Франсуа** (между 1483 и 1494, Шинон, Франция — 9.04.1553, Париж, Франция) — крупнейший французский писатель эпохи Возрождения.

Рабле родился в местечке Сейи близ г. Шинон (провинция Турень), в доме адвоката Антуана Рабле, где ныне располагается Музей Рабле «Дом Ла Девиньер». Рано остался сиротой, с детских лет скитался по монастырям и в 25 лет постригся в монахи. В 1527 г. он бежал из монастыря, учился в различных университетах, пока в 1530 г. не получил в университете Монпелье звание бакалавра. В Лионе Рабле работал врачом в госпитале. Там он осуществил смелый научный шаг: впервые публично вскрыл и изучил труп (труп повешенного, что в какой-то мере ограждало от церковных преследований). Рабле занимался медицинской наукой, в 1532 г. опубликовал выверенный текст «Афоризмов» Гиппократ (параллельно греческий подлинник и латинский перевод). Позже он издавал труды по юриспруденции, археологии и другим дисциплинам, занимался художественно-литературным творчеством. Испытал влияние Платона и неоплатонизма, гуманизма, Эразма Роттердамского. В 1537 г. в Монпелье Рабле была присвоена ученая степень доктора медицины. В последний период жизни Рабле стал священником в Медоне (Турень), отсюда его прозвище «веселый медонский кюре», перед смертью он отказался от этого поста. Рабле умер в Париже, был почтен эпитафиями П. Ронсара и других поэтов «Плеяды».

Главное произведение Рабле — роман «Гаргантюа и Пантагрюэль», над которым он работал с 1532 г. до конца жизни. В 1532 г. Рабле прочел вышедшую в Лионе народную книгу «Великие и неоценимые хроники о великом и огромном великане Гаргантюа» — анонимную пародию на рыцарские романы. Рабле нашел в народной смеховой культуре ту занимательную форму, которая позволяла ему сделать гуманистические идеи доступными широкому кругу читателей. Рабле опубликовал свое продолжение народной книги — «Страшные и ужасающие деяния и подвиги преславного Пантагрюэля, короля дипсодов, сына великого великана Гаргантюа» (1-е изд. без даты [1532], 2-е — 1533), а в 1534 г., взамен народной книги — «Бесценную жизнь великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля» (ставшей первой книгой романа, в то время как ее предшественница заняла в нем второе место), обе — под псевдонимом Алькофрибас Назье (анаграмма имени и фамилии автора). После 12-летнего перерыва, связанного с усилением гонений на гуманистов, вышли

уже подписанные подлинным именем автора третья, четвертая и — по-смертно — пятая книги романа «Гаргантюа и Пантагрюэль», величайшего памятника французского Ренессанса.

В романе из многочисленных образов-персонажей выделяются три. Образ короля-гуманиста представлен сразу тремя персонажами: король Грангузье, его сын Гаргантюа и сын Гаргантюа Пантагрюэль, все они изображаются великанами, любящими жизнь с ее радостями, но в 3–5 книгах романа Пантагрюэль становится вполне соразмерным обычному человеку, утрачивает непобедимость и подчас оптимизм. Образ смекалистого и честного монаха — брата Жана Зубодробителя подчеркивает идею деятельного добра. Так, в эпизоде нападения врагов на монастырский фруктовый сад брат Жан, в то время как монахи пытаются защититься молитвами, берет в руки перекладину от креста и изгоняет пришельцев. Третий центральный образ — умный, но бесчестный плут Панург, который «знал шестьдесят три способа добывания денег, из которых самым честным и самым обычным являлась незаметная кража, и был он озорник, шулер, кутила, гуляка и жулик, каких и в Париже немного. А в сущности, чудеснейший из смертных».

Роман состоит из пяти книг, написанных в течение 20 лет и опубликованных в разное время и поэтому достаточно самостоятельных. Различны даже композиционные модели. В кн. 1 модель романа воспитания (до гл. 24), сюжетно представленная через описание этапов взросления, воспитания и обучения Гаргантюа, соединяется с героико-комическим описанием войны с Пикрохолом в духе древнегреческой пародийной поэмы «Батрахомиомахия» (с гл. 25 до гл. 51), когда сюжет движется за счет перехода от одного эпизода битвы к другому. В последних главах кн. 1 (гл. 52–58), где описывается Телемская обитель, построенная по указанию Гаргантюа для брата Жана Зубодробителя, действует третья композиционная схема — романа-утопии, где основным становится описание различных нововведений (устройство идеальной обители, одежда ее обитателей, уклад их жизни в соответствии с правилом «Делай, что хочешь»). В кн. 2, написанной раньше других и сохраняющей еще связь с пародийностью народной книги о Гаргантюа, композиция достаточно рыхла, распадается на ряд эпизодов, но вместе с тем пародийно воспроизводит композиционную схему жития, жанра, в котором при описании жизни святого описываются лишь отдельные эпизоды: рождение, первая встреча с божественным, совершенные святым чудеса, обстоятельства смерти и чудеса, творимые после смерти святого его мощами (последние два элемента, естественно, отсутствуют в кн. 2). Можно усмотреть в композиции кн. 2 и новое качество: рождение схемы плутовского романа (злостно-

чения героя). В кн. 3 начало примерно такое же, но с гл. 9 возникает сквозной романский сюжет, развивающийся до конца кн. 5: чтобы ответить на вопрос Панурга, нужно ли ему жениться, герои обращаются к различным персонажам, а затем (в кн. 4) отправляются в далекое путешествие к оракулу Божественной Бутылки, отвечающему на заданный вопрос загадочное «Тринк» («Пей», чтобы стать, как боги, т. е. пей из источника мудрости). Это схема «Одиссеи» Гомера (отсюда посещение героями различных островов с фантастическими персонажами) и романов Кретьена де Труа от «Эрека и Эниды» до «Персеваля» — схема «романа дороги». Композиция, нестройная вначале, обретает определенную последовательность: от круговых движений великанов в ограниченном мире в первых книгах — к линейному движению обычных людей в неограниченном, огромном пространстве Земли в последних книгах романа.

Гротеск как особый литературный прием, основанный на соединении несоединимого в области зримых форм (в отличие от парадокса — соединения несоединимого в области мысли), был осмыслен только в XVIII — начале XIX в., но реализован в романе Рабле на различных уровнях текста. Гротеск становится для писателя формой выражения важнейших гуманистических идей — реабилитации плоти и свободного отношения к святыням. Ренессансная жизнелюбивость Рабле, хлещущая через край, находит выражение в потоках казалось бы бесполезных слов, в словесной эквилибристике, отражающей на самом деле освобождение речи от сковывающего ее контроля, раскованность языковой стихии (это своеобразный «вербальный поток» — далекий предшественник техники потока сознания в литературе Новейшего периода).

В книге 1 большой раздел романа (гл. 14–24) посвящен изложению педагогических идей Рабле. Писатель сопоставил два типа воспитания и образования — схоластический и гуманистический. При этом он использовал очень наглядный прием: изобразил один день жизни Гаргантюа под руководством учителей-схоластов и один день его жизни под руководством мудрого гуманиста Понократа. Если первое описание передает бесцельность схоластического образования, то второе показывает разумность, гармоничность, полезность гуманистического образования и воспитания, для которого используется каждая минута бодрствования и любая жизненная ситуация и которое построено на конкретности, доступности, наглядности, целесообразности, разнообразии приемов, развитии интересов, связи с жизнью.

Рабле, подобно Леонардо да Винчи и другим деятелям эпохи Возрождения, не только через посредство героев романа, но и своей собственной жизнью доказал возможность осуществления идеального представления гуманистов об «универсальном человеке».

М. М. Бахтин в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1940, 1-е изд. — 1965) связал роман Рабле с народной смеховой культурой, в которой выделял три основных вида форм проявления и выражения: 1) обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа, различные площадные смеховые действия и пр.); 2) словесные смеховые (в том числе пародийные) произведения разного рода: устные и письменные, на латыни и на народных языках; 3) различные формы и жанры фамиллярно-площадной речи (ругательства, божба, клятва и др.) — все они отражают единый смеховой аспект мира и тесно взаимосвязаны. Бахтин характеризует карнавальный смех как праздничный, всенародный, универсальный (направленный на все и на всех), амбивалентный (веселый, ликующий — и насмешливый, высмеивающий, и отрицает — и утверждает, и хоронит — и возрождает). Отсюда вытекает новое представление о характере смеха у Рабле: это и не сатирический, как считали многие исследователи, и не чисто развлекательный, бездумно веселый смех, а карнавальный, амбивалентный. Бахтин открыл в ходе пристального изучения романа Рабле целую исчезнувшую, почти не оставившую письменных памятников культуру — народную смеховую культуру средневековья и Ренессанса. Среди видных исследователей Рабле — Ал-др Н. Веселовский, Л. Е. Пинский, Б. И. Пуришев, Е. М. Евнина. Первый русский перевод — «Повесть славного Гаргантюаса, страшнейшего великана из всех, донныне находившихся в свете» (СПб., 1790). Лучший переводчик на русский язык — Н. М. Любимов.

Соч.: Œuvres complètes. P., 1994 (Bibliothèque de la Pléiade); Les Cinq livres. [Réunit] Gargantua; Pantagruel; Le Tiers livre; Le Quart livre; Le Cinquième livre / Éd. critique de J. Céard, G. Defaux, M. Simonin. P., 1994; в рус. пер. — Гаргантюа и Пантагрюэль / пер. Н. М. Любимова. М., 1973 (БВЛ); Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 2005.

Лит.: Анненская А. Н. Франсуа Рабле: Его жизнь и литературная деятельность. СПб., 1892; Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / 2-е изд. М., 1990; Мир Рабле : в 3 т. Т. 3 : А. Веселовский. Рабле и его роман. М. Бахтин. Площадное слово в романе Рабле. Е. Евнина. Франсуа Рабле. Е. Брандис. Рабле под запретом. Л. Пинский. Смех Рабле. М., 2003; Кирнозе З. И. Рабле // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 2; Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. М., 2008–2010. Т. 4, 5 [работы и материалы о Рабле]; France A. Rabelais ou l'esprit français. P., 1973 (то же: 1994); Rabelais's incomparable book: essays on his art / Ed. by R. C. La Charité. Lexington (Kentucky), 1986; Gaignebet C. À plus haut sens: l'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais: V. 1–2. P., 1986; Screech M. Rabelais. P., 1992; Ragon M. Le Roman de Rabelais. P., 1993; Lazard M. Rabelais l'humaniste. P., 1993; McLoughlin C. T. Shakespeare, Rabelais, and the Comical-Historical. Bern, 2000; The Rabelais encyclopedia / Ed. by E. Chesney Zegura. Westport (Conn.), 2004; De Grève M. La Réception de Rabelais

en Europe du XVIe au XVIIIe siècle. P., 2009; Demerson G., Marrache-Gouraud M. François Rabelais [Bibliographie]. Roma, 2010; Le Cadet N. Rabelais, Quart livre. Neuilly-sur-Seine, 2011; Huchon M. Rabelais. P., 2011; O'Brien J. The Cambridge companion to Rabelais. Cambridge, 2011.

[НРЭ] [ИФЛ]

РАДЗИНЯ (Radziņa) **Эльза Яновна** (Радзинь, 21.01/10.02.1917, Харьков, Российская империя — 18.08.2005, Рига, Латвия) — советская, латвийская актриса, народная артистка СССР (1976).

Радзиня родилась в Харькове в последние месяцы существования Российской империи. Через 30 дней после ее рождения началась Февральская революция, через 7 месяцев империя была преобразована в Российскую республику, а еще через менее чем 2 месяца возникла Советская Россия, затем СССР, где Радзиня жила и работала вплоть до его распада и выделения Латвии в отдельное государство, с которым связан последний этап ее жизни и деятельности.

Начало актерской деятельности Радзини связано с работой в Елгавском драматическом театре (1936–1953). После недолгой работы в Валмиерском драматическом театре в 1954 г. она поступила на сцену Государственного академического театра драмы Латвийской ССР (в 1971–1988 гг. носил имя А. Упита), в 1988 г. переименованного в Латвийский Национальный театр. В Риге она оказалась в окружении выдающихся латвийских актеров и режиссеров, таких как работавший в том же театре с 1919 г., а в 1944–1966 гг. художественный руководитель театра А. Амтманис-Бриедитис, сменивший его на этом посту А. Яунушанс, ученица Ю. А. Завадского В. Балюна, работавшие в этом и других театрах актеры разных поколений Л. Приеде-Берзиня, К. Себрис, В. Лине, Г. Цилинский, В. Артмане, Р. Адомайтис и др., что способствовало созреванию и раскрытию таланта Радзини, которому были доступны и трагические высоты, и комические, даже гротескные черты. Она была занята в классическом репертуаре театра, в постановках по пьесам латышских авторов. С 1949 г. играла в кино (Дора в фильме «Райнис»), но ее приглашали редко, и в основном ее известность была связана с театром (уже в 1956 г., т. е. через 2 года после появления на столичной сцене, Радзиня была удостоена звания заслуженной артистки Латвийской СССР).

Судьбоносным для Радзини стал 1964 г., год 400-летия У. Шекспира, когда на экраны страны вышел фильм Г. Козинцева «Гамлет», имевший ошеломляющий успех. В нем Радзиня с большой глубиной раскрыла образ матери Гамлета Гертруды. Можно было сомневаться в ее вине по отношению к Гамлету-отцу (по крайней мере, ее «глаза, обращенные зрчками в душу» видели в ней страшные пятна, и королеву охватывал жгучий стыд), но нельзя было сомневаться в бесконечной материнской

любви Гертруды к сыну и в том, что она сознательно выпивает предназначенный Гамлету яд, защищая свое дитя. Одна из самых сильных сцен фильма — разговор Гамлета (И. Смоктуновский) с матерью (по воспоминаниям режиссера, снятая сразу, с первого дубля). Радзиня как одна из центральных героинь фильма получила всенародное («Гамлет» был признан лучшим отечественным фильмом 1964 г.), а затем и международное признание (премии фильму на Венецианском кинофестивале, в Испании, ФРГ, Перу, Бельгии, премии и номинации на высшие премии в США и др.). Радзиню начинают приглашать на заметные роли в кино, она ежегодно появляется на экране в новых фильмах. Новое большое достижение снова было связано с экранизацией шекспировской трагедии: в 1970 г. был Г. Козинцевым был снят «Король Лир» с Ю. Ярветом в заглавной роли. Радзиня создала образ жестокосердной старшей дочери Лира Гонериллы, совершенно лишив героиню привлекательных черт. Но намеренно состаренный облик и неженственное поведение наводили на мысль: когда родилась эта фурия, ее отцу было немногим больше 20 лет, и, возможно, его беспечность по отношению к старшим дочерям объясняет и их показную любовь, желание отомстить отцу и младшей, уже действительно любимой им дочери, и добавляет нечто существенное к характеристике трагической вины Лира. Фильм был удостоен высших наград на кинофестивалях в Тегеране, Чикаго, Милане и укрепил авторитет русской драматической школы, к которой за рубежами СССР относили творчество Радзини, что в большой степени справедливо.

В дальнейшем Радзиня сыграла немало ролей в фильмах разных жанров от детективов (миссис Тафтс в фильме «Смерть под парусом» по роману Ч. П. Сноу, 1976; Сибил Берлинг в фильме «Инспектор Гулл» по пьесе Дж. Б. Пристли «Инспектор пришел», 1979; Эффи Рамсботтом в фильме «Тайна “черных дроздов”», по роману А. Кристи «Карман, полный ржи», 1983) до комедий (Долли Де Фриз в фильме «Театр» по роману У. С. Моэма, 1978). Успешным было и ее участие в экранизации латышской классики («Эдгар и Кристина» по произведениям Р. Блауманиса, 1966; «Времена землемеров» по роману братьев Р. и М. Каудзитов, 1969; «Вей, ветерок!» по пьесе в стихах Я. Райниса, 1972, за исполнение роли матери Улдиса Радзиня получила премию Всесоюзного фестиваля в Тбилиси в 1972 г. и др. награды). В 1991 г. в фильме о жизни белорусской поэтессы рубежа XIX–XX вв. Алоизы Пашкевич «Крест милосердия», ставшем одним из последних советских фильмов, Радзиня сыграла роль польской писательницы Э. Ожешко.

В 2003 г. Радзиня была удостоена премии Большой Кристап (вручается на одноименном кинофестивале в Риге) за жизненный вклад в киноискусство Латвии.

Творчество Радзини относится к высшим достижениям отечественного искусства театра и кино.

Лит.: Кино : энциклопедический словарь. М., 1986; Всемирный биографический энциклопедический словарь. М., 1998; Matīsa K. Vecās Labās: Latviešu kinoklasikas 50 spozākās pārles. Rīga, 2005; Apinis P. A Hundred Great Latvians. Rīga, 2006.

[НРЭ]

РАДИЧКОВ Йордан Димитров (24.10.1929, с. Калиманица, Монтанская область, Болгария — 21.01.2004, София, Болгария) — болгарский писатель. Родился в семье крестьянина. В 1947 г. окончил гимназию в г. Берковица (где особенно чтится память И. Вазова, работавшего в местном суде в 1879—1880 гг.), с 1949 г. начал печатать свои очерки, рассказы. Влияние реализма Вазова и других видных болгарских писателей, а затем социалистического реализма стало определяющим для писателя в ранних произведениях, вошедших в сборники рассказов «Простые руки» (1961), «Опрокинутое небо» (1962), «Пестрый полковик» (1964), «Жаркий полдень» (1965), «Козья борода» (1967), «Водолей» (1967), «Мы, воробушки» (1968), «Кожаная дыня» (1969); и др. Радичков выступил и как драматург (пьеса «Суматоха», 1967). Книга рассказов и повестей Радичкова «Пороховой букварь» (1969) была удостоена Димитровской премии (1971). Излюбленная тема Радичкова — жизнь болгарского села, его прозе присуща лирическая интонация, не чужд юмор. Эти же качества обнаруживаются и в произведениях 1970-х годов — сборнике «Человеческая проза» (1971), романах «Все и никто» (1975) «Праща» (1977).

Но в них уже проявляется и другая линия его творчества, связанная с влиянием Ф. Кафки, литературы магического реализма (прежде всего Г. Гарсиа Маркеса). Поворотным считается сборник «Свиристельное строение», появившийся в 1965 г., т. е. раньше, чем сделавший всемирно известным имя Маркеса роман «Сто лет одиночества» (1967), следовательно, знакомство с его творчеством было предвзято типологической близостью литературных поисков Радичкова. Болгарский вариант магического реализма — символика с образностью болгарского фольклора в сочетании с фантастическими элементами, библейскими мотивами, противопоставление прошлого (в котором как бы затерялись болгарские села) и современности, разрушающей патриархальный уклад жизни, — представлен в романе Радичкова «Ноев ковчег» (1988), сборниках рассказов «Верблюд» (1984), «Австрограда» (1999) и др. Пьесы Радичкова, где эта линия особенно заметна («Январь», 1974; «Лазарица», 1979; «Попытка полета», 1979; «Корзины», 1982; «Образ и подобие», 1986; и др.), полу-

чили признание на Западе, они переводились на многие языки и шли на сценах Франции, Австрии, Германии, Греции, Швейцарии, Дании, США и в других странах мира. В Италии Радичков был награжден в 1984 г. премией за лучшее иностранное произведение, в Швеции в 1988 г. он получил премию «Полярная звезда». В постсоциалистической Болгарии Радичков был удостоен государственной премии «Паисий Хилендарский» (2003) и других наград, неоднократно выдвигался Академией наук на Нобелевскую премию. Радичков сотрудничал с кинематографом («Жаркий полдень», 1965; «Последнее лето», 1974; и др.), с телевидением (с 1972 г. был автором сценариев новогодних телевизионных программ). В современной Болгарии признан наиболее крупным из писателей этой страны представителем магического реализма.

Соч.: Избрани произведения : в 3 т. София, 1989; Умиване лицето на Богородица. София, 1997; Пупаво време. София, 2000; в рус. пер. — Сердце бьется для людей: Соточинские рассказы. София, 1960; Опрокинутое небо: Рассказы. М., 1964; Ветер спокойствия: Рассказы, М., 1975; Все и никто. София, 1977; Пороховой букварь: Рассказы. София, 1981; Избранное. М., 1982; Нежная спираль: Рассказы. София, 1985; Жестяной петушок. София, 1988; Мы, воробышки: Рассказы. М., 1988.

Лит.: Уваров И. В. Типы художественного мифологизма в прозе Йордана Радичкова : дис. ... канд. фил. наук. М., 2007; Каролев С. Идеи, изображение, стил. София, 1971; Зарев П. Съвременната чувствителност. София, 1986; Мутафов Е., Стайков Д. Йордан Радичков: Литературно-критически очерк. София, 1986; Звезданов Н. Неосветените дворове на душата: Йордан Радичков. София, 1987.

[НРЭ]

РАЙКИН Константин Аркадьевич (8.07.1950, Ленинград, СССР) — советский и российский актер, народный артист Российской Федерации (1992).

Родился в Ленинграде в семье выдающегося деятеля советской эстрады А. Райкина, вся жизнь его семьи связана с актерской средой (в театре работают сестра, жена, дочь). Райкин получил театральное образование в Москве, в училище им. Щукина, которое окончил в 1971 г., и начиная с этого года 10 лет был актером театра «Современник», где сыграл около 40 ролей, среди них — Валентин («Валентин и Валентина» М. Рощина, 1971, реж. В. Фокин), Балалайкин («Балалайкин и К°», пьеса С. Михалкова по М. Салтыкову-Щедрину, 1973, реж. Г. Товстоногов), исполненная в блестящей эксцентрической манере роль сэра Эндрю Эггьюичика в «Двенадцатой ночи» У. Шекспира (1975, реж. П. Джеймс). В 1970-е годы он уже снялся в нескольких фильмах, особенно удачно — в роли Бенедикта в «Много шума из ничего» по комедии У. Шекспира (1973, реж. С. Самсонов) и в роли Труфальдино в «Труфальдино из Бер-

гамо» по комедии К. Гольдони (1976, реж. В. Воробьев), которые принесли ему всенародную известность, основанную на признании его жизнерадостного, светоносного таланта, сочетающего брызжащий комизм и затаенную лирику — сочетание, бывшее уникальным в актерском корпусе того времени. Уникальной стала и форма, в которую облеклось это сочетание: актер демонстрировал поразительную пластичность, способность к мгновенному преобразению, замечательную танцевальную импровизацию, позволившую ему стать законодателем театрального танца как особого пластического жанра. Запомнилась и исполненная в те же годы роль бандита Каюма в дебютном фильме Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974). В 1976–1980 гг. Райкин преподавал в ГИТИСе, что подчеркивало завершение этапа становления артиста, в нем угадывался новый мэтр сцены.

В 1981 г. Райкин меняет свою театральную судьбу — он покидает «Современник», переходит под начало отца, работая в Ленинградском театре миниатюр (в 1982 г. переехавшего в Москву, став Государственным театром миниатюр, с 1987 г. принявшего название «Сатириконе») до самой смерти А. Райкина, после которой возглавил театр в качестве художественного руководителя. Со временем Райкин совершенно преобразил цели, задачи, формы этого театрального коллектива, построил репертуар на классических произведениях и сложных пьесах мировой драматургии XX в. Поворотным стал спектакль «Служанки» по пьесе Ж. Жене, поставленный Р. Виктюком (1988, Райкин играл в нем роль служанки Соланж), работа театра была воспринята как новый этап в развитии отечественного театрального искусства, и это дало толчок дальнейшим преобразованиям репертуара и режиссуры театра. Значительным актерским достижением Райкина стало исполнение роли Сирано в героической комедии Э. Ростана «Сирано де Бержерак» (1992, реж. Л. Трушкин, совм. с Театром Антона Чехова). Райкин сам неоднократно выступал как режиссер, поставив такие масштабные и ставшие широко известными спектакли, как «Ромео и Джульетта» У. Шекспира (1996), «Къеджинские перепалки» К. Гольдони (1997), «Квартет» по комедиям Ж. Б. Мольера (1999), «Шантеклер» Э. Ростана (2001), несколько постановок по мотивам пьес А. Островского. Значительными, отмеченными преодолением внешней виртуозности в сторону глубины и зрелости, стали шекспировские роли Райкина в «Сатириконе» — Гамлет («Гамлет», 1998, реж. Р. Стуря), Ричард III («Ричард III», 2004, реж. Ю. Бутусов), Лир («Король Лир», 2006, реж. Ю. Бутусов).

В 2001–2013 гг. Райкин вел курс в Школе-студии МХАТ. В 2013 г. начал работу «Высшая школа сценических искусств — Театральная школа Константина Райкина».

Райкин отмечен многими наградами, среди которых — Государственные премии РФ в области литературы и искусства (1995, 2002), международная премия Станиславского (1998), премия имени Георгия Товстоногова «За выдающийся вклад в развитие театрального искусства» (2011).

Лит.: Райкин // Русский драматический театр : энциклопедия. М., 2001.

[НРЭ]

РАЙМУНД (Raimund) **Фердинанд** (настоящее имя Фердинанд Якоб Райман — Ferdinand Jakob Raimann; 1.06.1790, Вена, Габсбургская монархия — 5.09.1836, Поттенштайн, Австрия) — австрийский актер, драматург. Родился в Вене, в семье токаря, после смерти которого начал учиться кондитерскому искусству, но в 18 лет, бросив учение, вошел в труппу бродячих актеров. С юности тянулся к народному театру, к итальянской комедии дель арте, к праздничным представлениям, комедиям-сказкам, захватывающим и простонародным балаганом, и волшебством феерий.

Повзрослев, Раймунд отразил эти впечатления в собственном творчестве, написав пьесы «Мастер барометров на волшебном острове» (1823), «Брильянт короля духов» (1824), «Девушка из мира фей, или Крестьянин-миллионер» (1826), «Король Альп и Враг человечества» (1828, названа автором «романтически-комической оригинальной волшебной пьесой»), поставленная в Веймаре, комедия получила высокую оценку Гёте), «Расточитель» (1834). В них Раймунд поднял традиционную комедию-сказку до уровня пьес с романтической философской концепцией двоемирия, в которых низкому миру обыденности (где появляются и аллегорические персонажи — прежде всего Довольство, но также и Ненависть, Зависть) противостоит фантастический мир духов и фей, а яркий юмор контрастирует с романтической меланхолией. В своей реформе австрийской драматургии Раймунда даже немного опередил ее признанный реформатор И. Н. Нестроя, оба они работали на венских сценах примерно в одно и то же время. В постановках поэтических пьес Раймунда широко использовалась музыка (с Раймундом обычно сотрудничал композитор В. Мюллер).

Как актер Раймунд получил известность после того, как в 1814 г., вернувшись из странствий по провинции в Вену, сыграл роль Франца Моора в «Разбойниках» Шиллера на сцене старейшего венского Йозефштатттеатра. Затем работал в Леопольдштатттеатре, был его руководителем. В собственных пьесах Раймунд исполнил характерные роли: Бартоломео в «Мастере барометров...», Флориана в «Брильянте короля духов», Вурцеля в «Девушке из страны фей...», Раппелькопфа (говорящее имя, означает Сумасброд) в «Короле Альп...» и др.

В странах немецкого языка был признан «отцом волшебного фарса» («Zauberposse»), в Австрии его имя почитается наравне с именами Грильпарцера и Нестроя. Его жизнь, наполненная событиями и закончившаяся самоубийством, неоднократно описывалась в художественной литературе.

В 1893 г. в Вене был открыт театр, названный в честь Раймунда «Раймунд-Театр» (Raimund Theater), на его сцене с 1908 г. шли оперетты, в 1985 г. в репертуаре появились мюзиклы, а с 1997 г., когда триумфально прошла премьера мюзикла «Бал вампиров» Д. Стейнмана и М. Кунце, оперетта на сцене театра была вытеснена мюзиклами. Оба жанра не противоречат драматургической и театральной традиции Раймунда.

Соч.: Sämtliche Werke : Bd. 1–6. W., 1924–1934.

Лит.: Генин Л. Е. Раймунд // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. М., 1971. Т. 6; Лобко Л. И. Австрийский театр // История западноевропейского театра : в 8 т. М., 1964. Т. 4; Тураев С. В. Австрийская литература // История всемирной литературы : в 9 т. М., 1989. Т. 6; Rommel O. Ferdinand Raimund und die Vollendung des Alt-Wiener Zauberstückes. W., 1947; Harding L. V. The dramatic art of Ferdinand Raimund and Johann Nestroy: A critical study. The Hague, 1974; Wagner R. Ferdinand Raimund. Wien, 1985; Holtz G. Ferdinand Raimund — der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk. Frankfurt/M, 2002; Roe I. Ferdinand Raimund : Biographie. Hannover, 2010; Huemer-Strobele C., Schuster K. Das Theater in der Josefstadt: Eine Reise durch die Geschichte eines der ältesten Theater Europas. Wien, 2011.

[НРЭ]

РАЙНОВ Богомил Николаев (19.06.1919, София, Болгария — 8.06.2007, София, Болгария) — болгарский писатель. В НРБ был отмечен высшими знаками признания: Заслуженный деятель культуры Болгарии (1965), лауреат Димитровской премии (1969), Народный деятель культуры Болгарии (1971), Герой Социалистического Труда (1976).

Райнов родился в Софии в семье академика Николая Райнова, получил высшее образование в Софийском университете, философский факультет которого закончил в 1943 г. К тому времени он уже печатался (с 1936 г.) и выпустил сборник «Стихотворения» (1941). В 1944 г. Райнов вступил в ряды компартии Болгарии, участвовал в строительстве нового послевоенного общества в стране. В 1953 г. был направлен на дипломатическую работу во Францию в качестве атташе по культуре посольства Болгарии, на 7 лет Париж стал местом его пребывания. Здесь появились повести и рассказы, в которых наблюдения над буржуазным обществом, прошлое и настоящее антифашистской борьбы подвергались социальному анализу в традициях реализма (сборник «Человек на углу», 1958). Эта линия была продолжена в сборниках «Дождливым вечером» (1961), «Как

только мы умираем» (1961), в повести «Дорога в никуда» (1966), нашла отражение в поэтическом сборнике «Городские ветры» (1969), в исследовании «Свобода творческой личности в буржуазном мире» (1966).

Широкая известность пришла к Райнову после того, как вышел его роман «Инспектор и ночь» (1964). Писатель нашел свой жанр — детективную литературу. Он мастерски закручивает интригу, владеет приемами удерживать напряженное внимание читателя, остающегося в неведении о том, какая из возможностей дальнейшего развития событий будет реализована. Популярность романа заставила писателя продолжить серию, названную «Три встречи с инспектором», в которую вошли романы «Человек возвращается из прошлого» (1966) и «Бразильская мелодия» (1969). Еще более популярной стала вторая детективная серия — об Эмиле Боеве (нередко называемом «болгарским Джеймсом Бондом»), герое романов «Господин Никто» (1967), «Что может быть лучше плохой погоды?» (1968), «Большая скука» (1971), «Наивный человек среднего возраста» (1975), «Реквием мерзавке» (1975), «Умирать — в крайнем случае» (1976), «Тайфуны с ласковыми именами» (1977), «Утро — еще не день» (1981). Все эти романы были экранизированы, переведены на многие языки, в том числе на русский.

Уже в новых исторических условиях, когда на смену официальному признанию и всенародной известности пришли обвинения в близости к коммунистическому руководству страны (Райнов в 1976 г. был избран членом ЦК БКП), в участии в преследовании видных диссидентов А. Жендова, А. Далчева и др., в насаждении социалистического реализма, Райнов попробовал продолжить столь удавшуюся ему серию, написав роман «Сыщик повторного употребления» (2000), но он уже не экранизировался и не переводился. Последние произведения («Во имя отца», 2001; «Людмила», 2003) носят мемуарный характер. Представляют интерес искусствоведческие, литературоведческие работы Райнова — «Стиль в изобразительном искусстве (введение в стиливедение)» (1948), «Франс Мазерель» (1963), «Черный роман» (1970) и др. С 1955 г. Райнов был профессором эстетики в Высшем институте изобразительного искусства «Н. Павлович» (София), в 1974 г. был избран членом-корреспондентом Болгарской академии наук. Несмотря на противоречивость оценок деятельности Райнова, он остался самым читаемым в мире болгарским писателем XX в.

Соч.: Черный роман. София, 1970; Този странен занаят. София, 1976; Ченге втора употреба. София, 2000; В името на отца. София, 2001; в рус. пер. — [Стихи] // Болгарская поэзия. Т. 2, М. 1970; Что может быть лучше плохой погоды? Большая скука : романы, М., 1974; Черный роман. М. 1975; Черные лебеди. Странное это ремесло. М., 1980; Умирать — в крайнем случае. Тайфуны с ласко-

выми именами. София, 1983; Только для мужчин. София, 1989; Не смейся меня. Реквием: Романы. М., 1990; Что может быть лучше плохой погоды? М., 1991; Господин Никто. М., 1998; Большая скука. М., 1999; Реквием мерзавке. М., 1999; Что может быть лучше плохой погоды? М., 2010.

Лит.: Собкович А. Послесловие // Райнов Б. Черный роман. М., 1975; Зарев П., Богомил Райнов // Зарев П. Панорама болгарской литературы : в 2 т. М., 1976. Т. 2; Карцева З. И. Особенности развития болгарской прозы 60–80-х годов: К проблеме циклизации. М., 1990.

[НРЭ]

РАНЕВСКАЯ Фаина Георгиевна (иногда: Григорьевна, наст. фамилия, имя и отчество — Фельдман Фанни Гиршевна; 15/27.08.1896, Таганрог, Российская империя — 19.07.1984, Москва, СССР) — советская актриса театра и кино, народная артистка СССР (1961).

Родилась в Таганроге в семье фабриканта, домовладельца. Образование получала дома и в местной Мариинской гимназии, которую не закончила. В 1915 г. переехала в Москву, где оказалась в кругу поэтов и артистов (М. И. Цветаева, В. В. Маяковский, В. И. Качалов и др.). Получила театральное образование в частной школе, затем играла во многих театрах юга, нигде особенно не задерживаясь, — в Крыму, Баку, Ростове-на-Дону (где познакомилась с актрисой и театральным педагогом П. Л. Вульф, которую считала своим учителем). Затем география ее передвижений по стране расширилась, она играла в Архангельске, Смоленске, Сталинграде. В этих театрах играла роли в пьесах Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, А. П. Чехова, Л. Н. Толстого, новых авторов (К. А. Тренев, А. Н. Афиногенов), зарубежных классиков (У. Шекспир, Ф. Шиллер). Иногда роли были достаточно развернутыми (Ольга и Наташа в «Трех сестрах» Чехова, Настя в «На дне» А. М. Горького, Королева в «Гамлете» Шекспира), никогда не главные, а чаще всего эпизодические, но и сами по себе очень яркие (Полусумасшедшая барыня в «Грозе» Островского, Шарлотта в «Вишневом саде» и Войницкая в «Дяде Ване» Чехова, Дунька в «Любови Яровой Тренева»), и в интерпретации Раневской приобретавшие еще большую яркость и выразительность. Она становится выдающимся мастером эпизода и второстепенных ролей. Но, вероятно, актриса мечтала о большем. Где-то на этих дорогах за актрисой утвердился псевдоним Раневская, взятый в честь главной героини «Вишневого сада» А. П. Чехова.

В 1931 г. Раневская была принята в труппу московского Камерного театра, во главе которого стояли А. Я. Таиров и А. Г. Коонен, и здесь продержалась несколько дольше обычного, до 1934 г., затем примерно такие же периоды работы пришлось на Центральный театр Красной Армии (1935–1939, здесь в 1936 г. Раневская сыграла первую ставшую широко

известной главную роль — это была Васса в «Вассе Железновой», поставленной в год смерти Горького Е. С. Телешевой), Театр драмы (позже им. Маяковского, 1943–1949, здесь в 1943 г. в работе над образом бабушки Олега Кошевого в «Молодой гвардии» по А. А. Фадееву началось взаимодействие актрисы с режиссером Н. П. Охлопковым; за роль жены Лосева в поставленном им «Законе чести» А. П. Штейна Раневская была удостоена Сталинской премии, 1949), Театр им. Моссовета (1949–1955, где Раневская работала с режиссером Ю. А. Завадским, за участие в поставленном им спектакле по пьесе А. А. Сурова «Рассвет над Москвой» они оба вместе с другими участниками получили Сталинскую премию 1951; но Раневская нередко вступала с ним в творческие конфликты, отстаивая право на более яркую театральную трактовку своих образов, что выходило за рамки реализма, развиваемого режиссером; самое заметное достижение — исполнение роли Маньки-спекулянтки в «Шторме» В. Биль-Белоцерковского), Театра им. Пушкина (1955–1963; наиболее значительным стало исполнение в 1958 г. роли бабушки в пьесе А. Касоны «Деревья умирают стоя»).

В 1963 г. Раневская, найдя общие точки соприкосновения с театральной концепцией Ю. А. Завадского, вернулась в Театр имени Моссовета, где работала до конца жизни, сыграв центральные роли в «Дядюшкином сне» Ф. М. Достоевского (Марья Александровна, 1964), «Странная миссис Сэвидж» Дж. Патрика (миссис Этель Сэвидж, 1966). В 1969 г. режиссер А. Эфрос поставил специально для дуэта актеров Р. и Р. Я. Плятта пьесу В. Дельмар «Дальше — тишина» (точнее, это сценарий В. Дельмар по пьесе Хелен и Ноа Лири, которая тоже не была первоисточником, а написана по роману Дж. Лоуренс «Долгие годы», сценарий послужил основой для американского фильма «Уступи место завтрашнему дню», 1937). Написанную в мелодраматических тонах роль Люси Купер — старой женщины, которую ее дети отправляют в дом для престарелых, отрывая ее от мужа, с которым она прожила полвека, Раневская сделала поистине трагической. Сыгранная с поразительным психологизмом, она потрясала зрителя правдой чувств, которые были лишены театрального преувеличения и именно поэтому так трогали. Образ, созданный Раневской, воспринимался как символ несправедливости общества потребления, где денежный расчет не позволяет разглядеть главную ценность — человека с его судьбой, интеллектом, добротой, совестью. В 1978 г. была снята телевизионная версия этого знаменитого спектакля.

Всенародную в СССР, а также международную известность принесли Раневской ее роли в кино. Сыграв в «Пышке» М. И. Ромма (1936) второстепенную роль госпожи Луазо, уже в 1939 г. она снялась в роли Ляли (властной и безапелляционной жены Мули) в фильме «Подкидыш»

(реж. Т. Лукашевич, сценарий А. Барто и Р. Зеленой), затмив всех других персонажей и введя в русскую речь фразу «Муля, не нервируй меня!». Выдающееся событие в творческой судьбе Раневской — исполнение роли Розы Скороход в фильме М. И. Ромма «Мечта» (1941). Раневская появилась на экране не в комедийной, а в большой драматической роли владелицы пансиона «Мечта», в которой злоба и презрение к неудачникам, потерпевшим жизненный крах, сочетается с негибимой энергией, страстной материнской любовью к беспутному сыну и другими качествами, делающими этот образ психологически сложным, напоминающим сыгранную Раневской за 5 лет до этого в театре Вассу Железнову. Фильм не получил известности, так как началась война, его сюжет и герои на время потеряли актуальность. В следующем, 1942 г. режиссер Л. Д. Луков вернул Раневской славу мастера комических эпизодов, сняв актрису в маленькой роли таперши, которая, куря, поет романсы под собственный аккомпанемент, в фильме «Пархоменко». Эту славу укрепил И. М. Анненский, пригласив Раневскую на роль матери невесты в свой фильм «Свадьба» по комедии А. П. Чехова.

Вершина этой линии — исполнение Раневской роли Маргариты Львовны, экономки профессора Никитиной, в фильме Г. В. Александрова «Весна» (1947). В фильме играло созвездие советских артистов — Л. П. Орлова, Н. К. Черкасов, Р. Я. Плятт, Б. Я. Петкер и др. Здесь полностью раскрылся комический талант Раневской, сочетающий детскую непосредственность, романтическую влюбленность, иллюзии которой всегда рушатся при столкновении с мещанской действительностью, представленную избранниками ее персонажа. Внешность ее подчеркнута нелепа: из шляпок она выбирает самую немыслимую (при этом произносятся слова из стихотворения С. Я. Надсона «Дурнушка»: «Красота — это страшная сила!», ставшее после фильма крылатым выражением в современном русском языке), красит волосы красным стрептоцитом. Даже то, что она цитирует Достоевского, вызывает смех из-за реплики «Я возьму с собой Идиота, чтобы не скучать в троллейбусе» и возгласа «Милый! Милый!» по поводу фотографии прощелыги Бубенцова, хранимой ею под обложкой романа «Идиот». Ее героиня не понимает простейших вещей, может вызвать скорую, назвав себя Маргарит Львович или Лев Маргаритович. Но Раневская неизменно вызывает к себе пусть и снисходительное, но очень трогательное отношение, зритель всегда на ее стороне, даже когда эта пожилая экономка цитирует «Принцессу Грезу» Э. Ростана: «Любовь — это сон упоительный» — и именно в этот момент он на ее стороне больше, чем когда-либо.

В том же году Раневская сыграла злую мачеху в фильме «Золушка» (реж. Н. Н. Кошерева, М. Г. Шапиро), но в фильме запомнилась пре-

жде всего Я. Б. Жеймо в роли Золушки (хотя актрисе было 37 лет, но она поразила своей девичьей хрупкостью и нежностью, остальные персонажи, блестяще сыгранные, воспринимались как обрамление центрального образа). В 1951 г. Раневская, получившая Сталинскую премию за театральную работу, была удостоена еще одной Сталинской премии — за исполнение роли фрау Вурст в фильме «У них есть родина» по пьесе С. В. Михалкова «Я хочу домой» (1949, реж. А. М. Файнциммер, В. Г. Легошин). В дальнейшем к Раневской обращались уже снимавшие ее режиссеры Кошеверова, Файнциммер, ее приглашали в комедии, написанные специально для других актеров (например, «Девушка с гитарой» для Л. М. Гурченко, 1958) и даже для нее самой («Осторожно, бабушка», 1960), но работы оказались незначительными, в них использовались уже раскрытые ранее и в основном внешние черты Раневской как комической актрисы. Особняком стоит 18-минутный фильм «Драма» по одноименному рассказу А. П. Чехова (1960, реж. Г. В. Ливанов). Раневская втрое увеличила роль писательницы Мурашкиной, которую сыграла с неподражаемой иронией. Авторские вставки Раневской вошли в графоманский текст пьесы, которую читает Мурашкина, они укрепляют впечатление зрителя в том, что убийство писательницы, совершенное слушавшим чтение известным писателем Павлом Васильевичем (в фильме — актер Б. М. Тенин), вполне закономерно, как и последняя реплика фильма «Суд присяжных оправдал его».

Фильм «Весна» был показан на Венецианском кинофестивале в 1947 г., получив один из призов (за оригинальный сценарий), и с тех пор Раневская оказалась в поле внимания зарубежного зрителя. Ее театральные и киноработы высоко оцениваются в мире и ныне. Для зрителей России она остается одной из самых любимых актрис.

Соч.: Старость — невежество Бога. М., 2010; Фаина Раневская: «Судьба-шлюха» / сост. А. В. Щеглов. М., 2010; Самые остроумные афоризмы и цитаты / сост. А. Омар. М., 2012; Я — выкидыш Станиславского. М., 2012; Фаина Раневская: Жизнь, рассказанная ею самой. М., 2013.

Лит.: Скороходов Г. Разговоры с Раневской. М., 2007; Циркун Н. Раневская. М., 2011; Шляхов А. Фаина Раневская. Любовь одинокой насмешницы. М., 2011; Войцеховский З. Раневская, что вы себе позволяете? М., 2012.

[НРЭ]

РАСИН (Racine) **Жан** (21.12.1639, Ла-Ферте-Милон, графство Валуа, ныне департамент Эн, Франция — 21.04.1699, Париж, Франция) — французский драматург, крупнейший представитель классицистической трагедии. Член Французской академии (1673).

Расин родился в провинции (Ферте-Милон, графство Валуа, ныне деп. Эн), в семье, принадлежавшей к чиновничьей буржуазии. В трехлет-

нем возрасте остался сиротой, обучался в школе при монастыре Пор-Рояль, куда удалилась от света его бабушка. Здесь он получил строгое религиозное воспитание и классическое образование.

Расин впервые обратил на себя внимание одой «Нимфа Сены», написанной в 1660 г. по случаю свадьбы Людовика XIV. Еще более приблизили его ко двору оды «На выздоровление короля» (1663) и «Слава музам» (1663). К этому же раннему периоду относится сотрудничество с Мольером, который поставил первые трагедии Расин «Фиваида, или Братья-враги» (1664), «Александр Великий» (1665) (две более ранние пьесы не были поставлены и до нас не дошли).

Второй этап творчества Расина охватывает 1667–1677 гг. Он открывается трагедией «Андромаха» (пост. 1667, опубл. в 1668 г.), ставшей поворотным пунктом в истории французской классицистической трагедии. В этой трагедии впервые воплотились художественные идеи Расина. Сюжет взят из древнегреческого мифа о Троянской войне, но так обработан, чтобы воплотить конфликт чувства и долга и идею «трагической вины» героев. Персонажи трагедии связаны между собой отношениями в соответствии со структурой романтизированных пасторалей XVII в.: любовь каждого героя оказывается безответной. Но если в пасторальных романах действовали пастухи и пастушки, то в трагедии действуют властители, ответственные за судьбы своих народов, государств. Это и позволяет раскрыть основной классицистический конфликт — борьбу между долгом и чувством. В отличие от трагедий П. Корнеля, в «Андромахе» нет оптимистического финала.

В десятилетие своего высшего творческого взлета Расин написал очень значительные произведения. В трагедии «Британик» (пост. 1669, опубл. в 1670 г.) драматург изобразил начало правления римского императора Нерона. Британик, сын императора Клавдия (о его матери Мессалине, имя которой стало нарицательным для обозначения распутницы, Расин ни разу не упоминает, чтобы не бросить тени на Британика), становится жертвой Нерона, для которого Британик оказывается не только соперником в борьбе за трон, но и счастливым соперником в любви к прекрасной Юнии. Расин не оправдывает убийство, совершенное Нероном, ни велениями фамильного долга (мыслью о наследниках, которые станут императорами), ни долгом перед государством (устранение конкурента уменьшит смуты в империи). Здесь Расин вступает в полемику с Корнелем, который оправдывал убийство отца возлюбленной долгом фамильной чести («Сид»), убийство сестры долгом перед отечеством («Гораций»). Не случайно основные нарекания после премьеры Расин получил от сторонников Корнеля и вынужден был отвечать на их критику в первом предисловии к трагедии (1670).

Другая трагедия этого периода — «Ифигения» (пост. 1674, опубли. в 1675 г.) — изображает эпизод, предшествовавший Троянской войне. Предводитель греков Агамемнон должен принести в жертву богам свою дочь Ифигению. Долг оказывается сомнительным: ведь война против Трои носит захватнический характер. Ифигения, дочь царя Микен Агамемнона и Клитемнестры, впервые появляется во II действии. Но только в III действии узнает, что отец вызвал ее в Авлиду, потому что она должна быть принесена в жертву богам, чтобы они позволили грекам отправиться на Троянскую войну. До этого момента Ифигения думает, что ее в Авлиде ждет любимый ею Ахилл для того, чтобы заключить с ней брак. Тайна, которую она не знает и которую знает зритель с самого начала трагедии, создает двойное восприятие этого персонажа. Мучась беспочвенными страхами и напрасно ревнуя возлюбленного к Эрифиле, Ифигения выступает только как страдающая девушка, но не как трагическая героиня. Переход от первой ко второй не совершается мгновенно. Узнав страшную весть о своей судьбе, Ифигения защищает отца от гнева Ахилла, признается Ахиллу в любви, советуется с матерью, как недопустить его встречи с Агамемноном. Она говорит, что встретила «без дрожи о скорой смерти весть».

Драматург ввел в трагедию образ Эрифилы — второй Ифигении, дочери Елены, которую должны принести в жертву и которая, вредя Ифигении, сама готовит себе печальную участь. При таком построении сюжета снова оказывается, что Ифигения напрасно мучится, выбирая между жизнью и смертью, ведь смерть предназначена не ей. Возникает дополнительный мотив, сыгравший заметную роль в развитии психологизма: способность персонажа принять героическое решение важнее реальных поступков, событий и обстоятельств.

Другие произведения этого периода: трагедии «Береника» (1670), «Баязет» (1672), «Митридат» (1673), комедия «Сутяги» (1668).

Второй период заканчивается трагедией «Федра» (1677). Расин особенно высоко ценил эту трагедию, в которой, по его мнению, лучше всего осуществлены цели театра: с наибольшей отчетливостью выведена добродетель, «малейшие ошибки караются со всей строгостью» (предисловие к «Федре»). Расин снова прибегает к «трагической вине» как основе для развития и обрисовки характеров. Согласно мифу, жена афинского царя Тесея Федра полюбила своего пасынка Ипполита, сердце которого не знало любви. Признавшись в своих чувствах Ипполиту и боясь, что он расскажет обо всем Тесею и навеки обесчестит не только ее, но и ее детей, Федра оклеветала Ипполита. Она сказала Тесею, что Ипполит требовал от нее любви, и после этого покончила с собой. Тесей просит бога Посейдона убить ставшего ему ненавистным сына, Ипполит

погибает. И тут раскрывается правда. В этом мифе некоторые детали не соответствовали замыслу Расина. Если Ипполит ни в чем не повинен, он не должен погибнуть. Если Федра клеветает на Ипполита, то она не может вызвать сострадания у зрителей. Драматург вносит изменения в миф: в его трагедии Ипполит тайно влюблен в Арикию, дочь врага его отца Тесея. Таким образом, его любовь противоречит долгу, появляется «трагическая вина», и гибель его становится оправданной законами расиновской трагедии. На Ипполита клеветает не Федра, а ее кормилица Энона. Федра, узнав об этом, прогоняет свою верную служанку, и та бросается в море. Федра же отравляется и перед смертью во всем признается.

Расин не изучает внутренний мир реального человека, а моделирует его в соответствии с определенной установкой. Драматург создает философскую трагедию, не случайно в предисловии он ставит рядом театр и философию античных авторов. В философской трагедии характеры важны не сами по себе, а как иллюстрации определенных идей. В «Федре» образ главной героини призван осветить идею добродетели. Но хотя создание образа Федры было для Расина не целью, а средством раскрытия идеи добродетели, он по-новому понял задачи воспроизведения характера в литературе, став одним из основоположников психологизма во Франции. Он показал один день (последний день) жизни Федры. Страсть, терзавшая ее многие годы, достигла в этот день высшего напряжения, из скрываемой впервые стала явной и привела к трагической развязке. Исследование скрытой от глаз внутренней жизни человека, введение принципа психологизма во французскую литературу — великий вклад Расина в искусство.

У драматурга оказались могущественные враги, и премьера «Федры» была провалена. Расин надолго бросает работу для театра. Он увлекается религиозными идеями, отрицает все свое прежнее творчество.

Третий период творчества охватывает последние годы жизни Расина. Он создает две трагедии на библейские сюжеты — «Эсфирь» (1689) и «Гофолия» (пост. 1690, опубл. в 1691 г.). В обеих трагедиях осуждаются преступления властителей, обличается деспотизм. «Гофолия» сыграла большую роль в формировании просветительской трагедии XVIII в.

Гофолия (французский вариант имени — *Athalie*) — персонаж, взятый Расином из Ветхого Завета, дочь Ахава и Иезавели. Именно с Гофолией связано новое понимание Расином трагического. Образ Гофолии построен иначе, чем образы персонажей «Андромахи», «Ифигении», «Федры». Гофолия не знает противоречия между долгом и чувством, и ее злодеяния многие годы никак не наказываются, что приводит ее к убеждению в своей правоте. Зато конфликт возникает в самой сфере чувств этой ге-

роини: она не может разобраться в своих чувствах и изнемогает от этого. Меняется и антагонист центрального персонажа: это не человек, а еврейский бог, победу которого Гофолія в финале признает. Такая система образов — следствие введения Расином второго плана: за действиями людей угадывается воля божественных сил. В прежних трагедиях участие богов в жизни людей было скорее антуражем, правил абстрактный вселенский закон долга, нарушение которого приводило к страданиям и гибели героев.

Расин представляет трагедию классицизма иначе, чем это делал его старший современник Корнель. Расин изображает тот же классицистический конфликт между долгом и чувством, что и Корнель. Он тоже целиком на стороне долга, разума, добродетели, которые должны обуздать страсти человеческого сердца. Но, в отличие от Корнеля, Расин показывает не победу долга, а, как правило, победу чувства. Это связано с новым взглядом на человека как предмет изображения в трагедии и с изменившимися представлениями о задачах театра. Главная задача театра — моральное воспитание. Но Расин, в отличие от Корнеля, видит нравственность не в гражданских чувствах, а в добродетели. Конфликт переносится внутрь души героев, в мир их интимных чувств. Для Расина не характерны герои, поражающие величием своей души. Драматург принимает положение Аристотеля о «трагической вине»: героям «надлежит быть средними людьми по своим душевным качествам, иначе говоря, обладать добродетелью, но быть подверженными слабостям, и несчастья должны на них обрушиваться вследствие некоей ошибки, способной вызвать к ним жалость, а не отвращение» (предисловие к трагедии «Андромаха»). Он выступает против «совершенных героев». Его персонажи выглядят более реальными, чем в трагедиях Корнеля. Внимание к человеку, качествам его личности, миру его чувств, перенесение конфликта из внешней сферы во внутреннюю сказывается на структуре расиновских трагедий. Если Корнель, для которого очень важны были события, происходящие в объективном мире, почти никогда не мог уложиться в рамки единства времени и места, а иногда и действия, то для Расина, говорящего о внутреннем мире человека в момент трагической катастрофы, уложиться в три единства очень просто. В его трагедиях почти нет внешних событий, они отличаются строгостью и гармоничностью формы.

Язык Расина музыкален. Красота его стихов поражала современников. Персонажи его трагедий говорят иначе, чем герои Корнеля, склонные к ораторской речи, или персонажи Мольера, который стремился приблизить их речь к реальной французской речи XVII в. Расиновские герои говорят очень напевно, возвышенно, их страсти облагораживаются

за счет гармоничного, благородного языка. Театральная система Расина противостояла более реалистической манере театра Мольера, на расиновском репертуаре сформировались такие видные французские актеры, как М. Т. Дю Парк (актриса мольеровской труппы, перешедшая в театр Бургундский отель к Расину, с которой он подготовил роль Андромахи), М. Шанмеле (лучшая актриса Расина, первая исполнительница ролей Береники, Ифигении, Федры), М. Барон (перешедший к Расину после смерти Мольера, первый исполнитель ролей Ахилла и Ипполита), М. Клерон, М. Дюмениль, А. Лекуврёр, Ф. Ж. Тальма.

Расин был наиболее значительным выразителем художественных основ классицизма, создателем одной из ярчайших персональных моделей литературного творчества (развивавшейся Ф. М. Вольтером, Д. Драйденом, И. К. Готшедом, А. П. Сумароковым и др.; в 1805 г. «Федру» перевел на немецкий язык Ф. Шиллер). Он не испытывал трудностей от следования классицистическим правилам, как Корнель, напротив, многое достиг именно в результате следования этим правилам. Вот почему в эпоху романтизма, в начале XIX в., его имя стало символизировать всю систему классицизма (в трактатах «Расин и Шекспир» Ф. Стендаля, «Предисловие к “Кромвелю”» В. Гюго и др.). Неоклассицизм, искусство актрисы Э. Рашель возродили культ Расина. В ролях трагедий Расина прославилась С. Бернар (Ифигения, 1862; Юния, 1872; Андромаха, 1873; Федра, 1874, 1879, записи фрагментов 1902, 1903, 1910 г.). В русском культурном тезаурусе Расин не занял такого значительного, первенствующего места, как во французском, но о нем писал А. С. Пушкин («... Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии»), фрагменты его трагедий переводили Г. Р. Державин, П. А. Катенин, Ф. И. Тютчев, в XX в. — О. Э. Мандельштам. В ролях Клитемнестры (1815), Федры (1823) блистала Е. С. Семенова, в 1890 г. роль Федры глубоко истолковала М. Н. Ермолова. «Федра» в переводе В. Я. Брюсова (1921) была поставлена в 1922 г. в Камерном театре реж. А. Я. Таировым с А. Г. Коонен в заглавной роли, постановка стала выдающимся событием в истории отечественного театра.

Расин вместе с Н. Буало был назначен придворным историографом. Основная историческая работа («Краткая история Пор-Рояля», 1693, опубликована в 1742 и 1767 г.) вызвала неудовольствие короля, как и поданная ему в 1698 г. записка Расина о несчастьях французского народа из-за бедности и непрекращающихся войн. Немилость короля и двора привела Расина к тяжелой болезни и стала причиной его безвременной кончины.

Соч.: Œuvres complètes : V. 1–2. P., 1950–1952 (Bibl. de la Pléiade); Œuvres complètes: Théâtre et Poésies. P., 1999 (Bibl. de la Pléiade); в рус. пер. — Трагедии. Л., 1977; Сочинения : в 2 т. М., 1984.

Лит.: Гриб В. Р. Расин // Гриб В. Р. Избр. работы. М., 1956; Обломиевский Д. Д. Французский классицизм. М., 1968; Кадышев В. С. Расин. М., 1998; Луков Вл. А. Расин // Зарубежные писатели. Ч. 2. М., 2003; Giraudoux J. Jean Racine. P., 1950; Descotes M. Les grands rôles du théâtre de Racine. P. 1957; Picard R. La Carrière de Jean Racine. P., 1961; Barthes R. Sur Racine. P., 1963; Niderst A. Racine et la tragédie classique. P., 1978; Bernet C. Le Vocabulaire des tragédies de Jean Racine: Étude statistique. Genève; P., 1983; Biet C. Racine. P., 1996 (Portraits Littéraires); Goldmann L. Situation de la critique racinienne. P., 1997; Forestier G. Jean Racine. P., 2006; Blumenstihl-Roth D. Jean Racine, le Théâtre au service du Roi : étude sur les sources hébraïques du théâtre racinien. Bruxelles, 2012.

[НРЭ]/[ИФЛ]

РАССЕЛЛ (Russell) Генри Кеннет Альфред (принята краткая форма: Кен Расселл — Ken Russell; 3.07.1927, Саутгемптон, Великобритания — 28.11.2011, Лондон, Великобритания) — английский кино-режиссер.

Родился в Саутгемптоне в семье, не поддерживавшей его художественных склонностей и определившей его в Пенборнский морской колледж, по окончании которого Расселл служил в торговом флоте, затем прошел военную службу в Королевских военно-воздушных силах. В 23 года Расселл резко меняет свою жизнь — становится танцовщиком балета, затем актером, фотографом, на свои средства снимает первые короткометражные фильмы, работает на телевидении. Расселл избирает жанр байопика (от англ. biographical picture — биографическое кино) — кинопроизведения (документального, документально-художественного, художественного) о жизни выдающегося человека, выделяющего ее судьбоносные события. Для Британской широкоэкранный компании BBC он снял байопики об архитекторе А. Гауди («Антонио Гауди», док., 1961), композиторах (К. Дебюсси, Э. Элгаре, Р. Штраусе), о танцовщице А. Дункан («Асейдора Дункан, величайшая танцовщица мира», док., 1966). Специфической чертой байопиков Расселла стала провокационность деталей, что вызывало протесты и даже запреты на показы по решению суда.

С началом 1970-х годов Расселл отходит от телевидения и сосредотачивается на кинематографе, снимая каждый год по фильму. Некоторые из них переносят принципы байопика в художественный кинематограф больших форм. Таковы фильмы «Малер» (1974) об австрийском композиторе Г. Малере, «Листомания» (1975, фильм о Ф. Листе, насыщенный столь эротичными образами, что это вызвало широкие протесты со стороны критиков и зрителей), «Валентино» (1977, фильм о знаменитом американском актере немого кино Р. Валентино, роль которого в фильме сыграл всемирно известный балетный танцовщик Р. Нуреев), вызвав-

ший особо острые споры фильм «Готика» (1986) об отношениях Байрона и Шелли, о близкой к безумию Мэри Шелли (прославившейся созданием романа «Франкенштейн»), которая тяжело переживает смерть своего ребенка.

Расселл снимал и фильмы, не связанные с биографическим материалом, например, кино-рок-оперу «Джимми» (1975, музыка П. Таунсенда, лидера группы «The Who»). В эту картину он пригласил таких знаменитостей, как певец и композитор, сыгравший в том же году роль Листа в «Листомании», Р. Долтри (Томми), Энн-Маргрет, американская певица и танцовщица (мать Томми, за эту роль она была удостоена премии «Золотой глобус» и номинации на премию «Оскар»), английский артист О. Рид (отчим Томми), выдающийся американский киноактер Дж. Николсон (врач), звезды эстрады Элтон Джон (чемпион пинболла) и Тина Тёрнер (проститутка). Впрочем, фильм не стал значительным достижением Расселла. Не стали большим событием и фильмы Расселла по романам Д. Г. Лоуренса («Радуга», 1989; «Леди Чаттерлей», 1992).

В 1990-е годы Расселл снова обращается к телевизионным фильмам, в том числе в 1993 г. делает телевизионную версию уже использованного им сюжета романа Лоуренса, дав телефильму название «История любви леди Чаттерли». Среди его последних работ — документальный фильм «В поисках английской песни» (1997), короткометражный телевизионный фильм «Пасть льва» (2000), художественный фильм «Падение гниды Ашера» (2002).

Творчество Расселла заняло промежуточное (при этом свое особое) место между авторским кино и коммерческим кино, его излюбленный прием — придумывание эпатажных деталей, включаемых в биографии великих деятелей культуры, и великолепное их обыгрывание в запоминающихся символах, в яркой стилистике его фильмов. Это привлекло многих ценителей искусства, несмотря на то, что разбивало возвышенные представления об их кумирах, и влияние Расселла на современную культуру, для которой в целом характерен отказ от монолитности, оказалось весьма заметным.

Лит.: Ельчев Е. Сто гениев современности. СПб., 2008; Lanza J. Phallic Frenzy: Ken Russell and His Films. Chicago, 2007.

[НРЭ]

РЕАЛИЗМ (фр. réalisme, от позднелат. realis «действительный», от лат. res «вещь») — ведущая художественная система в искусстве XIX в. (критический реализм наряду с романтизмом). Название реализм используется для характеристики литературного процесса и других исторических периодов.

Термин «реализм», зафиксированный во французском языке с 1803 г., первоначально характеризовал философию Платона, утверждавшего реальность идей, а также средневековое учение о реальности универсалий (в споре реалистов и номиналистов, слово «реалист» в этом значении употреблялось французами с 1587 г.). Новое содержание, связанное с обозначением художественного направления, термин обрел в 1850-е годы, когда во Франции Шанфлери (псевдоним Ж. Ф. Ф. Юссона) опубликовал сборник статей «Реализм» (1857), а его ученик Л. Э. Э. Дюранти вместе с критиком А. Ассеза выпустил 6 номеров журнала под тем же названием (1856–1857). Тогда же романтическая писательница Жорж Санд опубликовала статью «Реализм» (1857), в которой со всей определенностью обозначилась противоположность позиций романтиков и реалистов. Только что появившийся термин связывался тогда со школой Шанфлери, в которой уже намечались черты, близкие натурализму. Санд, не принимая программы «искренного реализма» Шанфлери, тем не менее недогматически подходит к эстетическим спорам между реалистами и романтиками, она утверждает право художника отображать действительность в соответствии со своими эстетическими убеждениями, а отсюда и возможность сосуществования романтизма («идеализма») и реализма.

Огромную роль в развитии реализма сыграли достижения науки XIX в., что подчеркивает культурные взаимосвязи различных сфер духовной жизни европейцев. Сравнивая отношение романтика и реалиста к какому-либо факту социальной несправедливости, можно заметить, что романтик выразил бы свое возмущение, а реалист прежде всего попытался бы раскрыть причины, породившие этот факт, т. е. подошел бы к нему с позиций науки. Отсюда критический характер реалистического искусства, нередкое обращение к сатире, столь ярко проявившееся в «Ярмарке тщеславия» У. М. Теккерея (с подзаголовком «Роман без героя»), в романах Ч. Диккенса, песнях П. Ж. Беранже, поэзии и прозе Г. Гейне. Значительный след в сознании реалистов оставил метод Ж. Л. Кювье. Возможность «по когтю восстановить льва» лежит в основе реалистической типизации (через частное давать общее), определяет значимость реалистической детали. Учение об эволюции видов, развивавшееся в первой половине века Э. Жоффруа Сент-Илером, коррелирует с реалистической идеей развития, а также с идеей видов (социальных типов). Велико и влияние трудов французских историков Ф. Гизо, О. Тьерри, Л. А. Тьера, сформулировавших представление о классах и их борьбе. Реалисты развивают новый тип историзма, опираясь на эти открытия. Среди важнейших принципов реалистического искусства — психологизм. И историзм, и психологизм предстают в реализм диалектически. Диалектика Г. В. Ф. Гегеля координируется с диалектическим

изображением жизни в борьбе противоречий у писателей-реалистов. Не пошли они и против философии позитивизма. «Искренний реализм» 1850-х годов (Г. Курбе, Шанфлери, Дюранти) в духе философии О. Конта отрицал право художника на выход за пределы собственного опыта, главным принципом искусства объявляя «искренность», достоверность воспроизводимого куска жизни.

«...Реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах» (Ф. Энгельс). И типические характеры, и типические обстоятельства в искусстве уже встречались. Реалисты установили закон, согласно которому типические (а не всякие) характеры формируются в типических (а не всяких) обстоятельствах, под их влиянием. Типическими реалисты считали социальные обстоятельства (в отличие от провозвестника натурализма И. Тэна, введшего понятие «среды», т. е. всех обстоятельств, влияющих на человека).

Реализм в литературе. В произведениях реалистов второй половины века можно обнаружить зародыши художественных направлений рубежа XIX–XX вв. — натурализма и импрессионизма у Г. Флобера и братьев де Гонкур, неоромантизма в поздних романах Диккенса. Испытавший влияние реализм и романтизма Ш. Бодлер стоял у истоков символизма.

Реализм, обретший свою зрелую форму в XIX в., имел многовековую предысторию. Некоторые исследователи говорили о реализме в искусстве античности и эпохи Возрождения. Более точным является представление об истоках реализма в период перехода от Возрождения к культуре Нового времени, когда произошел собственно литературный переворот: если старая литература развивалась прежде всего через развитие и смену жанров, литературный процесс Нового времени в первую очередь связан с развитием и сменой художественных методов (стоящих над жанрами систем принципов отбора, оценки и воспроизведения феноменов действительности и сознания средствами литературы). Этот переход обнаруживается в творчестве величайших гениев эпохи — У. Шекспира и М. Сервантеса, в большей мере «старых» писателей, но проложивших дорогу «новым» писателям и поэтам ставших (подобно Данте для предыдущего переворота) центральными фигурами мирового литературного процесса. В их творчестве рождается «пра-метод», который в отечественном литературоведении на протяжении нескольких десятилетий принято было называть «ренессансным реализмом». 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 ос-

новывается на выявлении причинно-следственных закономерностей бытия, в то время как у Шекспира и Сервантеса ведущую роль еще играет логическая инверсия, основанная на старом, телеологическом (идущем 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. Он ярко проявился в испанской национальной драме Ф. Лопе де Вега и его школы.

На исходе Возрождения возникают новые эстетические явления, в которых ренессансное искусство трансформируется под влиянием мироощущения, свойственного XVII в. Переход от гуманистического протореализма к барокко обнаруживается в творчестве последователей Лопе де Вега Тирсо де Молина и Аларкона, переход от этого же направления к классицизму представлен в комедии Аларкона «Сомнительная правда». Гуманистический протореализм переходит в так называемый бытовой реализм в плутовском романе (например, в «Гусмане де Альфараче» М. Алемана-и-Энеро и в подражаниях этому роману).

В эпоху Просвещения в Англии раньше, чем в других странах, формируется направление, получившее название «просветительский реализм» (романы Д. Дефо, Д. Свифта, Г. Филдинга). В настоящее время этот термин подвергается сомнению, так как многие черты литературы XVIII в. (особенно ее дидактизм, слабая индивидуализация характеров, заданность и условность сюжетов, широкое использование гротеска) заметно отличают ее от литературы критического реализма XIX в. Некоторые ученые считают, что «просветительский реализм» следует рассматривать как одну из разновидностей классицизма. Однако в реализме XVIII в., особенно в творчестве Д. Дидро, Г. Э. Лессинга, обнаруживаются глубокие отличия от классицизма, свидетельствующие о формировании ранних разновидностей реализма: приближение изображаемого материала к современной жизни, выбор героев из среды третьего сословия и показ их обыденного существования, поиски моментов взаимодействия характера с социальными обстоятельствами, утверждение ряда промежуточных жанров, приоритет прозаической драмы и романа и целый ряд других черт. В трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» Лессинг объявил главным законом искусства правду и выразительность. «Что правдиво, то прекрасно» — одна из основных идей трактата, предвещающая установку реалистов на правдивое отражение действительности (классицисты говорили о правдоподобии как требовании к произведениям искусства). Таким образом, термин «просветительский реализм», при всей своей условности и ряде ограничений, имеет право на существование. Особое место в литературном процессе

занимает «Исповедь» Ж. Ж. Руссо, которая, будучи отмеченной чертами, близкими предромантизму и романтизму, в некотором отношении предваряет критический реализм XIX в. Реалистам был близок воссозданный в автопортрете писателя в «Исповеди» образ талантливого человека из народа, вынужденного пробиваться в жестоком мире эгоизма и расчета. Таков, например, герой романа Ф. Стендаля «Красное и черное» Жюльен Сорель. Не случайно Стендаль называет среди любимых книг своего героя «Исповедь» Руссо. В «Исповеди» обнаруживается близость к реалистическому изображению характера героя, обусловленного социальными обстоятельствами его жизни. Особенно это проявилось в сфере описания чувств. Руссо выступает непосредственным предшественником реалистического психологизма XIX в.

Достижения реализма в XIX в. складываются из разных источников. Пример: открытие, которое сделал молодой И. В. Гёте в романе «Страдания юного Вертера» в период своего штурмерства (движение «Буря и натиск» при этом мало связано с просветительским реализмом и во многом ему противостоит). Это открытие Гёте, имевшее существенные последствия для дальнейшего развития литературы, прежде всего для романтизма и реализма, заключается в том, что герой романа 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 расстройками, свойственными и самому Гёте, поэтому необычайно точно воспроизведенными). Второе оказывается важнее первого, поэтому реакция Вертера на внешние события неадекватна, неприятности превращаются в его сознании в катастрофы. Герой не может адаптироваться в своей жизненной среде, становится несносным. Если безумие шекспировских героев носит временный характер и порождено открытием ими истинного лица мира, безумие Дон Кихота — скорее литературный прием, то болезнь Вертера — нечто совершенно иное: литературе стал интересен больной герой, неврастеник, психопат, параноик. Не случайно после публикации романа по Европе прокатилась волна самоубийств, которая унесла не меньше жизней, чем настоящая война. «Болезнь ума» станет модной, ей отдадут дань романтики, немецкий романтик Новалис воскликнет: «Поэт должен быть болен». Реалисты в дальнейшем будут исследовать не только социотипы, но и психотипы. Болезненность психики героев станет, по существу, обязательной в литературе декаданса. Больной герой и больной писатель характерны и для XX в. вплоть до наших дней. Для реализма это открытие позволило преодолеть рамки позитивистской социальности, реалистически проанализировать темную сферу человеческой психики, отойти от эсте-

тики нормативности, дать импульс развитию принципов самовыражения и психологизма, разработки рецептивной эстетики, ориентирующей на читательское восприятие: ведь социотипы устаревают, когда меняется историческая эпоха, в то время как психотипы интересны читателям всегда.

Начало реализма XIX в. (так называемого критического реализма) обнаруживается уже в первые десятилетия века. Некоторые исследователи относили к реализму творчество немецкого писателя Г. фон Клейста. Реалистические черты находят во французской литературе в памфлетах П. Л. Курье, в частности в «Петиции двум палатам» (1816), в «Песнях» П. Ж. Беранже (1821), обратившегося к живой современности и, в противовес романтикам утверждавшего: «Чтобы быть правдивым, не надо братья за исключения». Выявлен переход на позиции реализма в зрелом творчестве Д. Г. Байрона (роман в стихах «Дон Жуан»), Г. Гейне (проза, позже наиболее ярко проявился в поэме «Зимняя сказка», 1848), В. Скотта и других крупнейших представителей романтизма. Концепция романтического движения ставит под сомнение традиционное представление о том, что реализм пришел на смену романтизму. На самом деле романтизм и реализм довольно длительный период сосуществовали. Крупнейшие писатели реалистического направления — Бальзак и Пушкин, Диккенс и Флобер, Гейне и Стендаль, Гоголь и Мериме — отдали дань романтизму. Расцвет реализма приходится на период наибольшей стабилизации в XIX в. — на 1820–1860-е годы. В своей зрелой форме литературный процесс XIX в. представляет собой единство и борьбу двух полюсных художественных систем — романтизма и реализма. В то же время в литературе XIX в. представлены не только эти основные сформировавшиеся направления, но и черты искусства прошлого (прежде всего классицизма) и будущего (первые проявления тенденций модернизма и зарождение «массовой литературы»).

Только во второй половине XIX в. реализм осознается как противоположный романтизму тип творчества, но на рубеже XIX–XX вв. снова заметно усиление романтических элементов в творчестве писателей-реалистов. Романтизм сыграл выдающуюся роль в формировании таких фундаментальных принципов реалистического искусства, как реалистический историзм, реалистический психологизм, принцип народности.

Оказавшиеся на близких эстетических позициях Стендаль, Бальзак, Мериме, Беранже становятся первыми крупными представителями критического реализма. Расхождение романтиков и реалистов обнаруживается прежде всего в разрешении вопроса о влиянии обстоятельств на формирование характера человека. Для романтиков социальная определенность личности — лишь одежда (сохраняется руссоистское представ-

ление о «естественном человеке», брошенном судьбою в ту или иную сферу, среду). Реалисты же открывают закон формирования типического характера типическими обстоятельствами его существования, для них социальные проявления личности — ее сущность, а не случайный наряд.

Наиболее значительны достижения реализма в прозе (можно говорить о «персональных моделях» Стендаля, Бальзака, Мериме во Франции, Диккенса, Теккерея в Англии). Наиболее масштабное произведение — многотомная «Человеческая комедия» О. Бальзака. Во второй половине века наряду с продолжавшими писать Диккенсом и Теккереем выдвигается новый лидер реалистической литературы — французский писатель Г. Флобер. Реалистические очерки, рассеянные по многочисленным газетам и журналам Европы, сатирические карикатуры, песни, драмы реалистического толка, «искренний реализм» Шанфлери и Дюранти, созвучное им творчество Дж. Элиот и т. д. создают фон для классиков реализма. В XIX в. реализм стал международным, более того — межконтинентальным явлением, он развился не только во Франции и Англии, но и в Германии (В. Раабе, Т. Шторм, Т. Фонтане), Венгрии (Ш. Петёфи в отдельных произведениях), Швейцарии (Г. Келлер), Норвегии (Г. Ибсен), Японии (Фтабатеи Симей, Симадзакэ Тосон, Токутоми Рока, Нацумэ Сосэки), наибольшего развития достиг в русской литературе.

Одно из крупных достижений реалистов — новое понимание характера. Искусство прежних эпох исходило из представления о характере как устойчивом психологическом единстве, проявляющемся во внешних формах поведения личности. У классициста Мольера Тартюф «спрашивает стакан воды, лицемеря» (А. С. Пушкин). У романтика Гофмана «музыканты» ведут себя не так, как «просто хорошие люди». У романтика Гюго в человеке сосуществуют «ангел» и «зверь», что воплощается в противоречивости поступков персонажей. Писатели идут от сердцевины к ее последовательному проявлению вовне. Иначе характер понимается в реализме. Так, реалист Диккенс предъявляет к писателю (а также к читателю, шире — человеку в повседневной жизни) требование наблюдательности. Внимательное наблюдение за лицом человека позволяет проникнуть на один слой глубже — познать его характер. Наблюдение за характером человека (сложным, определяемым как внешними обстоятельствами, так и внутренней сущностью) позволяет проникнуть в его «натуру».

Создание образа у писателя-реалиста выстраивается не от заданной сердцевины вовне, а извне к сердцевине, постижению подлинной сущности через наблюдение над внешними пластами. Диккенс, создавая образ Домби (роман «Домби и сын»), выступает как выдающийся писа-

тель-психолог, показывает, что конфликт в душе Домби постоянен и вместе с тем неосознан: это «чувство», а не «понимание» собственной несправедливости, не «стыд», а «затаенный стыд». Внутренний мир предстает как многосложный, многоуровневый: в центре — «натура», вокруг нее — более внешний слой — «характер» и самый внешний, доступный наблюдению слой — «лицо». При этом «натура» отделена от «характера» некой прослойкой, панцирем, защитой, не позволяющей человеку осознать суть своей натуры.

При этом человеческая натура (для мыслителей прошлого обычно для всех одинаковая, по Гоббсу — злая, по Руссо — добрая) в героях Дикенса и других реалистов может быть как злой, так и доброй, причем ее характеристика должна быть значительно более многообразной и конкретной, чем только эти два слишком абстрактных определения.

К основным изменениям в литературе второй половины века (до 1870 г.) относятся открытое противопоставление романтизма и реализма (в отличие от их тесного взаимодействия в первой половине века); утверждение реализма в романе, в то время как в поэзии сохраняется приоритет романтических тенденций; упадок драматургии (на первый план выходит ориентированная на коммерческий успех «хорошо сделанная пьеса»); возникновение ранних форм натурализма, символизма, импрессионизма, «новой драмы» и других явлений, которые окончательно оформятся в следующий период.

Величайшие образцы реализма XIX в. дала миру классическая русская литература. 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. В сфере поэзии обнаруживается 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. Вершиной русской реалистической поэзии стала поэзия Н. А. Некрасова, развившего эту тенденцию творчества Пушкина. Реформируя язык прозы, Пушкин стремится достичь противоположного эффекта. Краткость и емкость, отточенность фразы в «Пиковой даме», «Повестях Белкина», «Капитанской дочке» заставляет вспомнить о жестких требованиях к поэтическому слову. Позже по этому пути пойдут Флобер и Мопассан. В Рос-

сии 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». Первым русским реалистическим романом стал «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. И. А. Гончаров создал средствами реализма образ русского человека в романе «Обломов». Критический характер реализма в форме сатиры достиг высшего выражения в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Необычайно плодотворной была реформа драмы, которую осуществили Пушкин, А. С. Грибоедов и Гоголь, создав реалистическую драматургию, вершиной которой во второй половине XIX в. стала драматургия А. Н. Островского, а затем — драматургия А. П. Чехова и А. М. Горького.

Пушкин в статьях сформулировал зерно отечественной концепции реализма, что дало толчок для глубоких критических работ В. Г. Белинского, А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева, в которых защита реализма сочетается с созданием революционно-демократической идеологии.

Первым русским писателем-реалистом, чье творчество получило мировое признание, стал И. С. Тургенев. С его романов («Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети» и др.) начинается слава русского реалистического романа. В творчестве Тургенева тема России, русских людей была центральной. Он фактически первым сделал эту тему интересной и притягательной для других народов мира. Силь, лиричный, гибкий, близкий к разговорной речи, лишенный крайностей пушкинского лаконизма и гоголевской усложненности, жанры социально-психологического романа и психологической повести, современная тематика без особых экскурсов в слишком экзотичную для зарубежных читателей русскую историю, реализм — эти и другие особенности творчества Тургенева позволили ему довольно легко войти в культурный тезаурус европейцев и занять в нем почетное место. Если Пушкин воплотил в своем творчестве «всемирность», открыв русскому читателю богатства мировой культуры, аккумулированные в его творчестве, например, в его шекспиризме, утвердившемся через него в русской литературе, то Тургенев первым для Запада воплотил в своем творчестве «русскость». Его герои Елена Стахова в «Накануне», Лаврецкий и Лиза Калинина в «Дворянском гнезде», Санин в «Вешних водах», Ася в одноименной повести, внешне подобные европейцам по облику, одежде, укладу жизни, что делает их понятными и близкими западному читателю, тем не менее отличаются необычной глубиной мыслей и чувств, не разделяемых между собой, поступки их странны, а речь задушевна, как задушевна и инто-

нация автора. Так возникает западное представление о «загадочной русской душе», определяющей странную логику поступков тургеневских персонажей.

В еще большей мере притягательность «загадочной русской души» для западных читателей проявлялась по мере их знакомства с романами Ф. М. Достоевского. Мировую читательскую аудиторию захватили трагичность и болезненность страстей персонажей Достоевского, постановка важнейших философских вопросов, диалогичность стиля. Он создал форму «полифонического романа» (термин М. М. Бахтина), в котором сталкиваются разные голоса и мнения. Соединение психологизма и философии, создание особого художественного мира, полуреально-полуфантастического, и таких же персонажей сыграли огромную роль в литературе XX в., сделав персональную модель Достоевского одной из самых продуктивных.

Вершинным явлением русского реализм стало творчество Л. Н. Толстого. В его романе «Война и мир» была возрождена гомеровская традиция эпоса (в период, когда эпоса стала, казалось бы, чуждой европейскому сознанию), масштабная «объективная» картина мира. Но эпос у Толстого предстал в сочетании с новейшими достижениями психологического романа. В развитии принципа психологизма Толстой сыграл выдающуюся роль, впервые представив скрытую «диалектику души», опередив М. Пруста в передаче субъективного видения мира глазами героев. В романе «Анна Каренина» такая «диалектика души» вырастает в эпопею психологической жизни человека. Романами и повестями Толстого присущ глубочайший социальный анализ. Этот аспект становится доминирующим в романе «Воскресение». Персональная модель Толстого стала одной из самых влиятельных за всю историю мировой литературы.

Младший современник величайших русских романистов Тургенева, Толстого и Достоевского, А. П. Чехов пошел своим собственным путем. Его стихия — все оттенки комического от беззаботного юмора до острой сатиры, малые прозаические жанры и драмы, его стиль лаконичен («Краткость — сестра таланта» — знаменитый афоризм Чехова) и основан на подтексте, одном из главных открытий писателя. Все эти качества Тургеневу, Толстому и Достоевскому не были свойственны. Как прозаик и особенно как драматург Чехов получил широчайшее признание, став четвертым в так называемой квадриге великих русских писателей, считаемых всем миром.

Пятым писателем в этой группе был признан А. М. Горький, развивший реализм своих предшественников и ставший родоначальником одной из важнейших новых разновидностей реализм — социалистическо-

го реализма, в утверждении которого в мировой литературе XX в. участвовали А. Барбюс, Л. Арагон, Э. Триоле, П. Элюар, Дж. Рид, Б. Брехт, А. Зегерс, М. Андерсен-Некссё, Ж. Амаду и мн. др., а также основная часть писателей СССР (М. А. Шолохов, А. Н. Толстой, Н. А. Островский, А. С. Макаренко, А. А. Фадеев, В. В. Маяковский, А. Т. Твардовский, Н. Ф. Погодин, К. М. Симонов, Л. М. Леонов, Ч. Т. Айтматов и др.). Позиции реализма иначе были представлены в творчестве С. А. Есенина, М. А. Булгакова, А. П. Платонова, Б. Л. Пастернака, А. И. Солженицына, представителей литературы русского зарубежья.

Чехов и Горький вошли в мировую литературу на рубеже XIX–XX вв. (вместе с ними другие выдающиеся русские писатели И. А. Бунин, А. И. Куприн, Л. Н. Андреев и др.). Перед писателями-реалистами этого периода встала задача найти адекватные средства для глубокого анализа новой действительности. Постепенное перерастание капитализма в империализм и связанное с этим обострение классовых противоречий — наиболее характерная тема, нашедшая освещение в реалистической литературе. Философская мысль в этот период колеблется от позитивизма к иррационализму. Меняется и литературный фон. Реализм отстаивает свои принципы не в борьбе с классицизмом или романтизмом, а полемизируя с натуралистами, символистами, разного рода декадентскими школами. В критическом реализме выделяются четыре ведущие линии: социально-психологическая линия (Г. де Мопассан, Т. Гарди, Д. Голсуорси, Г. Джеймс, Т. Драйзер, К. Гамсун, А. Стриндберг, ранний Т. Манн, реализм Тагор и др.); социально-философская линия (А. Франс, Дж. Б. Шоу, Г. Уэллс, К. Чапек, Акутагава Рюноске и др.); сатирико-юмористическая линия (ранний Г. Манн, Дж. Мередит, М. Твен, А. Доде и др.); героическая линия (Р. Роллан, Д. Лондон). В целом критический реализм на рубеже веков отличается открытостью границ, испытывает влияние и вбирает в себя черты всех основных художественных методов эпохи, сохраняя главное качество — характер типизации. Глубокая внутренняя перестройка реализма была связана с экспериментом, смелым опробованием новых средств. Качественно углубляются основные достижения критического реализма предыдущих периодов — психологизм, социальный анализ, расширяется сфера реалистического отображения, на новую художественную высоту поднимаются жанры новеллы, романа, эпопеи. Этот этап развития критического реализма выступает как переходное явление, в котором закладываются основные черты, отличающие реалистическую литературу XX в. от критического реализма XIX в.

Судьбы реализма в XX в. определяются его превращением из направления в модель художественного творчества (общее название разнород-

ных направлений — критический реализм, социалистический реализм, итальянский неореализм, латиноамериканский «магический реализм» и др.). Среди принципов, получивших наибольшее развитие в реализме XX в., прежде всего выделяются психологизм, историзм, философичность, документальность. Каждый из них сформировался до этого столетия, но приобрел новые оттенки, функции, формы выражения.

Некоторые принципы реализма XIX в., напротив, утрачивают ведущие позиции, отходят на второй план, например, критический пафос, конкретно-социальный анализ (за исключением социалистического реализма, где он даже доминирует в особых формах, например, изображение действительности в революционном развитии).

По разным причинам во всех разновидностях реализм сатира как форма критического осмысления действительности, столь ярко представленная в реализме XIX в., заметно теряет свои позиции. В известном смысле, после 1-ой мировой войны сатирический пафос становится мало актуальным. Новые формы типизации через сатиру обнаруживаются в ставшем всемирно известным романе чешского писателя Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны». В нем в традициях народного искусства воссоздан гротескный и одновременно реальный мир, которому противостоит Швейк, новое воплощение «дурака» из народных сказок, призванный выявить подлинную «дурость», нелепость и жестокость буржуазного миропорядка, его своего рода «войны и мира», представленных сквозь призму смеха от юмора до беспощадной сатиры.

Гуманизм в XX в. — веке мировых социальных катастроф — испытывает кризис, коснувшийся и реализма. Он предвосхищается в творчестве Г. Флобера. Г. Мопассан в романе «Милый друг», ряде новелл, а в начале XX в. Г. Манн в «Верноподданном» подчеркивают в «статистически среднем» герое крайне непривлекательные черты. Жан-Кристоф в одноименной эпопее Р. Роллана, творец и богата, героическая личность — скорее исключение, чем персонаж, характерный для реалистической литературы того времени. Подорвана вера в человека, его благородство и доброту, в то, что он «венец всего живущего», как считали гуманисты эпохи Возрождения, в то, что он — воплощение Разума, как считали просветители. З. Фрейд, приоткрывший низменное содержание бессознательного в человеке, еще более укрепил это разочарование. Прославление человека в рамках реалистической манеры творчества — прерогатива литературы социалистического реализма (образы революционера, антифашиста, труженика, творца, учителя, руководителя, вождя). Здесь есть и выдающиеся достижения, и крайне примитивные схемы. Среди выдающихся памятников гуманизма XX в. — произве-

дения А. де Сент-Экзюпери, Э. Хемингуэя (вершина — «Старик и море»). Принципы реализма XX в. оказываются недостаточными для утверждения гуманистической концепции, и писатели-реалисты нередко прибегают к традициям классицизма с его утверждением должной жизни и романтизма с его тягой к исключительным, духовно богатым личностям.

В этом контексте проясняется противостояние реализма и модернизма на протяжении XX в.: хотя реализм отрицает дегуманизацию модернистской модели, но борьба за человека и его достоинство нередко уходит в тень, а на первый план выходит сам способ осмысления и воплощения действительности. Модернисты на протяжении всего XX в. ищут первоэлементы культурной картины мира, человека и искусства 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. Реалисты же 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. Реалисты более внимательны к жанрам, но ведущей для них становится тенденция выявить в избранном жанре его возможности передать целое. Получивший в XX в. широчайшее распространение в литературе игровой принцип особенно значим для модернизма и для постмодернизма, в реализме выступает как частный случай более общего принципа — моделирования действительности. 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.

События XX в. нередко усиливали позиции реализма в литературном процессе. Так, последствия 1-й мировой войны вызвали к жизни литературу «потерянного поколения», своеобразную разновидность реализма XX в. Ее отличительные черты — выбор героев, прошедших огонь 1-й 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 ге-

роев, 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 1-й мировой войны в творчестве Дж. Дос Пассоса, О. Хаксли, Ф. С. Фицджеральда, У. Фолкнера и др. В 1929 г. появилось три романа, составляющих вершину литературы «потерянного поколения»: «Прощай, оружие» Э. Хемингуэя, «Смерть героя» реализм Олдингтона, «На западном фронте без перемен» Э. М. Ремарка, образующего трилогию с последующими его романами «Возвращение» и «Три товарища». В наши дни читатели сохраняют интерес к произведениям Хемингуэя, Ремарка, Фицджеральда, но в них привлекает не ощущение «потерянности», а глубокий реалистический психологизм.

2-я мировая война вызвала к жизни литературу Сопротивления (Л. Арагон, Веркор, Ю. Фучик, и мн. др.). В литературе Сопротивления усиливается реализм, она демократична по содержанию и по форме, ориентируется на самого широкого читателя.

Под влиянием движения Сопротивления, охватившего Италию в 1943–1945 гг., сложилось одно из самых показательных для характеристики реализм XX в. явлений — итальянский неореализм, отразившийся не только в литературе, но и в кино. Истоки этого реалистического течения — в веризме, заметное воздействие на него оказало советское кино-искусство. Неореалисты выдвинули в центр произведения образы людей из народа, героев Сопротивления, тему человеческого достоинства перед лицом жестокого мира, отбросили усложненные формы во имя ясности и правдивости, использовали в литературе принципы и приемы реалистического кино. Достижения неореализма связаны с деятельностью В. Пратолини, Э. Де Филиппо, П. П. Пазолини, Д. Родари, А. Моравиа.

Из достаточно поздних, но при этом наиболее ярких и развивающихся и ныне разновидностей реализма XX–XXI вв. выделяется «магический реализм», ставший основным методом «нового латиноамериканского романа» (М. А. Астуриас, Х. Л. Борхес, Х. Кортасар, Ж. Амаду, А. Карпентьер, М. Отеро Сильва, М. Варгас Льюса). Самым значительным из этих писателей может быть признан колумбийский писатель Г. Гарсиа Маркес, вершиной его творчества и всего «нового латиноамериканского романа», одним из высших достижений литературы XX в. по праву считается роман «Сто лет одиночества». Соединение реалистически описанной латиноамериканской действительности с мифологическим сознанием порождает «магический реализм», синтез реализма и модернизма XX в.

На рубеже XX–XXI вв. позиции реализма ослабили как в западной литературе, так и в отечественной. Характерно, что лауреатом Нобелевской премии по литературе в 2012 г. стал китайский писатель Мо Янь «за галлюцинаторный реализм, с которым он смешивает сказку, историю и современность», как отмечено в формулировке, объясняющей решение комитета по премиям, — смысл понятия «реализм» здесь почти утрачен. Современное состояние русской литературы, отмеченное значительным обновлением, увлечением формальными экспериментами, бурным развитием жанров массовой литературы (детектива, женского романа и т. д.), одновременно ослаблением нравственного стержня, очевидно, через определенное время изменится, и в ней снова отчетливо проступят (но уже в обновленных формах) ее фундаментальные черты, сложившиеся за ее многовековое существование.

Лит.: Энгельс Ф. Письмо Маргарет Гаркнесс, начало апреля 1888 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 37. С. 35; Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1953–1959; Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. : в 15 т. М., 1939–1953. Т. 16 (дополнит.); Добролюбов Н. А. Собр. соч. : в 9 т. М.–Л., 1961–1964; Горький М. О литературе. М., 1961; Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1961; Петров С. М. Реализм, М., 1964; Современные проблемы реализма и модернизм : сб. ст. М., 1965; Евнина Е. М. Западноевропейский реализм на рубеже XIX–XX веков. М., 1967; Сучков Б. Исторические судьбы реализма: Размышления о творческом методе / 2-е изд. М., 1970; История всемирной литературы: Т. 1–8. М., 1983–1994; Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М., 2008; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М., 2009; Кузнецова Т. Ф. Культурная картина мира: Теоретические проблемы. М., 2012; Champfleury J. F. F. Le réalisme. P., 1857 (rééd.: P., 1973); Vogüé E.-M. Le roman russe. P., 1886; Lenoir P. Histoire du réalisme et du naturalisme dans la poésie et dans l'art depuis l'antiquité à nos jours. P., 1889; Martino P. Le roman réaliste sous le Second empire. P., 1913; Brecht B. Über Realismus. Lpz., 1968; Becker C. Lire le Réalisme et le Naturalisme / 2 éd. P., 1998; Raimond M. Le Roman / 3 éd. P., 2011.

[НРЭ]/[ИФЛ]

РЕЖАН (Réjane) **Габриэль** (наст. имя и фамилия Габриэль-Шарлотта Режио — Réju; 5.06.1856, Париж, Франция — 14.06.1920, Париж, Франция) — французская актриса.

Родилась в Париже в актерской семье. В 1874 г. закончила Парижскую консерваторию драматического искусства, где получила профессиональное театральное образование, и в следующем году дебютировала на сцене театра «Водевиль». Выступала на сцене театров «Варьете», «Амбигю комик», «Гэте», «Жимназ», «Одеон», и др. Первоначальное амплуа — сoubrette (фр. soubrette, ит. servetta — служанка), распространенный персонаж в комедиях: веселая и ловкая служанка, помогающая влюбленным го-

сподам. Режан играла в пьесах популярных в то время В. Сарду, А. Мельяка. К ней пришла известность, нередко ее называли «королевой бульваров» (на парижских бульварах расположены многие известные театры). Возникает противостояние Режан с С. Бернар, которая была старше ее на 12 лет и раньше заняла неофициальный трон первой актрисы. В. Сарду, А. Дюма-сын, а позже Э. Ростан предпочитали С. Бернар с ее неоромантическим истолкованием трагических ролей. Перед Режан встала задача найти свою нишу в театральной жизни Парижа. Она выбрала новые течения (натурализм, «новая драма»). В 1888 г. Режан сыграла заглавную роль в «Жермини Ласерте» братьев Гонкур (пьесе по их роману, ставшему одним из источников натурализма). В 1894 г. она впервые на французской сцене сыграла Нору в «Кукольном доме» Г. Ибсена, и эта роль прославила ее. В ее игре было больше реализма, чем в отточенной и несколько искусственной манере С. Бернар. Триумфальные гастроль в США в следующем, 1895 г., показали правильность выбора Режан: реалистичность игры наилучшим образом раскрывала ее актерскую индивидуальность.

Режан вошла в круг художественной элиты. Ее портрет написал О. Бердслей. С ней и ее сыном Жаком Порелем дружил М. Пруст и запечатлел их в собирательных образах творческой интеллигенции своего романа «В поисках утраченного времени». В «Театр Режан» (купленный Режан в 1905 г. «Новый театр», который после перестройки открылся в 1906 г. и в котором Режан играла до конца жизни) М. Метерлинк принес свою «Синюю птицу», уже по воле автора поставленную К. С. Станиславским вместе с Л. А. Сулержицким и И. М. Москвиным в 1908 г. в Московском Художественном театре, и спектакль в «Театре Режан» в 1911 г., который по приглашению Режан поставил Сулержицкий по мизансценам МХТ, стал первой премьерой знаменитой символистской пьесы на французской сцене. Искусство Режан хорошо знали в России — она приезжала на гастроли в 1897, 1899, 1901 и 1910 г. Высказывания о ней оставили В. А. Мичурина-Самойлова, Т. Л. Щепкина-Куперник, содержательны воспоминания о Режан ее сына.

Имя Режан входит в число самых знаменитых деятелей театра рубежа XIX–XX вв.

Лит.: Мичурина-Самойлова В. А. Шестьдесят лет в искусстве. М.–Л., 1946; Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. М.–Л., 1948; История западноевропейского театра : в 8 т. М., 1970. Т. 5; Porel J. Fils de Réjane. Souvenirs : T. 1–2. P., 1951–1952; Baudot F. Réjane, la reine du boulevard. P.–Göttingen, 2001.

[НРЭ]

РЕЖИССУРА — вид художественной и организационно-творческой деятельности, ставший в Новейшее время центральным в театральных

искусствах (драматический театр, музыкальный театр), в экранных искусствах (художественный и документальный кинематограф, телевидение), в искусстве массовых зрелищ (праздники, спортивные мероприятия и т. д.), в самодеятельном искусстве, — везде, где художественное произведение или культурный феномен с его чертами формируется коллективом творческих работников, в чьем взаимодействии именно режиссура обеспечивает создание произведения как целого и презентацию его итоговой формы публике.

Режиссура также — наименование специальности высшего профессионального образования, получаемой в творческих вузах, и название соответствующей профессии. Носитель этой профессии определяется словом «режиссер» (фр. *régisseur* — «заведующий», от лат. *rego* — «управляю»; в англо-американской традиции — *director*). В современной театральной, экранной культуре функции режиссуры могут дробиться, распределяясь по разным исполнителям, поэтому появляются новые термины «режиссер-постановщик» (собственно режиссер как «создатель целого»), «режиссер монтажа» (в отличие от монтажера кино ведущий свою работу отдельно от режиссера-постановщика на предоставленном им материале), «звукорежиссер» (в отличие от звукооператора самостоятельно решающий задачи режиссура в области звука), «режиссер визуальных эффектов», «режиссер комбинированных съемок» и т. д. При таком дроблении на первое место выходит другое лицо, отвечающее за произведение как целое, — продюсер (режиссеры в данном случае — лишь приглашенные в штат исполнителей проекта специалисты в различных областях режиссура — *directors* по своим «департаментам»). Это характерно для американской модели современных искусств — так производятся бродвейские мюзиклы, телевизионные сериалы, голливудские блокбастеры. Не случайно на церемонии вручения «Оскара» премию в номинации «Лучший фильм года» получает не режиссер картины, а ее продюсер.

Но существует альтернативное этой тенденции движение — «авторское кино», которое является в полной мере режиссерским. Первым изложил теорию авторского кино («*politique des auteurs*») Ф. Трюффо в феврале 1955 г. Эта теория до сих пор оказывает мощное влияние на мировой кинематограф и кинокритику, используется для раскрытия таких понятий, как «артхаус», «французская новая волна», «новое немецкое кино», «американское независимое кино». В характеристиках авторско-кино рассматривается творчество Дж. Хичкока, И. Бергмана, А. Кураса-вы, А. А. Тарковского, фильмы вышедших за пределы неореализма Ф. Феллини, М. Антониони, кинорежиссеров сегодняшнего дня (Э. Кустурицы, П. Альмадовара, П. Гринуэя, А. П. Звягинцева и др.). Линию на priori-

тет продюсера в создании кинопродукта, которую утвердили американские продюсеры довоенного кинематографа И. Тальберг, Д. Селзник, пересмотрели итальянские продюсеры К. Понти, Д. Де Лаурентис, работая с Ф. Феллини над фильмом «Дорога» (1954), когда утвердилась иная модель кинопроизводства: кино — не «продукт», а «произведение», центральная фигура в его создании (автор) — режиссер, а продюсер помогает достигнуть совершенства произведения с помощью имеющихся в его распоряжении финансовых, организационных средств. Две названные модели продолжают конкурировать в современном кинематографе, определяя разные подходы к режиссуре.

В более широком смысле слова режиссура — организация обыденной жизни в театральном ключе, как задуманного плана, подобного пьесе, с людьми, рассматриваемыми в качестве актеров, — в соответствии с афоризмом из Шекспира: «Мир — театр, все люди в нем — актеры». Подобное понимание режиссуры нашло отражение в литературе. Так, во всемирно известной сказке Ш. Перро «Кот в сапогах» Кот — именно такой «режиссер жизни» и в этом качестве занимает в мире сказок Перро промежуточное 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 и злополучный молодой хозяин Кота). Образ Кота вырастает в мифему и становится символом всякого человека, активно вмешивающегося в свою судьбу, помогающего другим, что возвышает и его самого — это и есть режиссура в культуре повседневности, один из привлекательных человеческих потенциалов. Он, впрочем, может выступать и в противоположном плане, теряя всякую привлекательность в ходе рационального анализа, о чем писал Б. Брехт в известной статье «О театральности фашизма» (1939).

Обращение к проблеме режиссуры вне искусства высвечивает тот факт, что способность к режиссуре — природное свойство (сродни с талантом организатора, способностью и стремлением к лидерству), внешним признаком которого является харизма — качество, обеспечивающее режиссеру доверие и беспрекословное подчинение творческого коллектива. Обучить профессии режиссуры возможно, но высоких достижений при отсутствии природного дара ожидать нельзя. Однако и самые талантливые режиссеры испытывают колоссальные перегрузки, осуществляя режиссуру. Это тоже нашло отражение в искусстве. Необычайно глубоко показана работа театрального режиссера в фильме «Успех» (1984, реж. К. П. Худяков, сценарий А. Гребнева, в гл. роли Л. Филатов). Работа над постановкой «Чайки» А. П. Чехова в провинциальном теа-

тре становится анализом театральной деятельности в целом, роли в ней режиссера, величайших напряжений ума, эмоций, неизбежных потерь в искусстве и жизни, компромиссов и бескомпромиссности, прежде чем произведение состоится, признак чему — успех. Работа кинорежиссера также многократно становилась предметом изображения в кино. Среди блестящих работ — комедия «Весна» (1947, реж. Г. В. Александров, в роли кинорежиссера — Н. П. Черкасов), один из шедевров мирового кино «8 1/2» (1963, реж. Ф. Феллини, в роли кинорежиссера — М. Маттеотти) и другой фильм Феллини — «Интервью» (1987, в роли Феллини он сам), фильм-память о З. Цибульском «Всё на продажу» (1965, реж. А. Вайда, в роли кинорежиссера — А. Лапицкий), «Начало» (1970, реж. Г. А. Панфилов, в роли кинорежиссера — Ю. Н. Клепиков). Предметом изображения стал даже Э. Вуд, которого называли «худшим кинорежиссером всех времен и народов» («Эд Вуд», 1994, реж. Т. Бертон, в роли Вуда — Д. Депп). Будь это драмы, комедии, даже пародии, тем не менее, во всех фильмах о работе кинорежиссера показана ее этапность с выделением промежуточных и центральных этапов, критические ситуации, требующие проявления основных качеств режиссера — способности принимать решения, нахождения неординарных решений, преобразования фрагментов жизненной мозаики и такого же мозаичного киноматериала в целостное художественное произведение, доведение общего дела до конца (свидетельство завершенности поисков — произведение и его успех).

Профессия режиссера относительно нова, но сама режиссура восходит к ранним этапам развития искусства. В египетском папирусе 1970 г. до н. э. записи эпизодов мистерии об Осирисе (первый в мире текст драматического произведения) сопоставимы с режиссерскими указаниями. В древнеиндийской культуре жертвоприношение разыгрывалось как ритуальный спектакль по текстам четырех священных книг — вед, при этом из четырех жрецов, каждый из которых специализировался на знании одной из вед, один — брахман — следил за правильностью всего ритуала (а с появлением более поздней Атхарваведы в его обязанности вошло и знание магических формул, в этой книге содержащихся). Первоначально режиссура связана с подобной деятельностью жрецов, она определялась не художественной, а религиозной функцией, поэтому была непререкаемой, сакральной и, в сущности, нетворческой, неавторской, зато фундаментальной. В Древней Греции режиссерские функции осуществляли авторы в ходе организации представлений их драматических произведений, в которых они, как правило, выступали и как актеры — исполнители ролей протагонистов (особенно прославился исполнением ролей героев своих трагедий Софокл). При первен-

стве мифопоэтического, сакрального мышления в античной культуре очевиден отход режиссура от прямой связи с религией, появление у нее художественной функции, но отмечается и определенная утрата фундаментальной роли в организации драматического представления, отсюда отсутствие обязательной отдельной фигуры, сопоставимой с режиссером. В представлениях был значительный пласт, связанный с традицией, — это выступления хора. Роль корифея как главы хора в режиссерском плане была весьма проста: хор появлялся, распевая вступительную песню (парод), затем между эпизодами пел стасимы, при этом двигался в одном направлении, распевая строфу стасима, потом в другом, распевая антистрофу стасима, достигал драматизма в коммесе (совместном плаче хора и героя) и особенно в кульминационной песне — гипорхеме, предвалявшей сюжетную катастрофу, наконец, в эподе пел заключительную песню и покидал оркестру. В Риме на примере деятельности актера Росция, игравшего в комедиях Плавта, можно показать, что режиссура осуществлялась и вне конкретной постановки, в рамках театральной педагогики, которая давала актеру самому справляться со сценическими задачами (система, высоко оцененная Цицероном).

Нечто подобное есть и в восточном театре (китайский театр, японский театр но, кабуки). Чем более традиционно представление, тем меньше в нем нужен режиссер как творческая личность, в то время как режиссура, несомненно, нужна, но эта «традиционная режиссура» осуществляется по-иному. Пример — режиссура средневековых литургических и полулитургических драм, где режиссуру осуществляли служители церкви, мистерий, которые ставились всем средневековым городом по распоряжению и под присмотром магистрата, фарсы, ставившиеся коллективно (например, парижской площадной труппой XV в. «Беззаботные ребята», для которой писал участвовавший в коллективной режиссура Гренгуар, впоследствии ставший персонажем «Собора Парижской богоматери» В. Гюго).

Создание образа режиссера в мировом искусстве связано с «Гамлетом» У. Шекспира. Гамлет, встретившись с бродячей актерской труппой, выполняет ряд режиссерских функций: через просмотр прежних ролей отбирает исполнителей, выбирает пьесу для постановки, в которую дописывает 16 строк (его вклад как драматурга, следовательно, невелик, но содержательно значим для спектакля как целостного произведения), он проводит репетиции с актерами (один из ярчайших манифестов ренессансной режиссуры), руководит спектаклем (выходами актеров, длиной пауз и т. д.). Попутно Гамлет комментирует поставленную им «Мышеловку» публике, за реакцией которой он наблюдает. Это наблюдение мотивируется сюжетной задачей героя, но, несомненно,

относится к общим задачам режиссера: через анализ реакции публики он понимает достигнутый уровень сценичности (т. е. театрального эффекта, воздействия посредством сцены) поставленного им произведения. В те же годы в Испании М. Сервантес пишет роман «Дон Кихот», выводя на его страницах, вероятно, самый известный в литературе образ человека как режиссера своей жизни, преобразующего не только себя, но и окружающий мир, тем самым беря на себя почти божественные функции. Такие герои в прошлом осуждались (яркий пример — шекспировский образ Ричарда III, материал для которого был почерпнут из раннеренессансной «Истории Ричарда III» Т. Мора; осуждению подвергнуты и другие шекспировские «маккиавелисты» — Яго в «Отелло», Эдмунд в «Короле Лире», Макбет). У Сервантеса герой не прибегает к помощи потусторонних сил (как Фауст у К. Марло и позже у И.-В. Гёте), он сам создает себя и мир как произведение, таким образом, осуществляя режиссуру в философском ключе, и это подано испанским писателем как положительная этико-эстетическая ценность, что впоследствии войдет в основные ценности европейской, затем и американской, русской цивилизаций.

Хотя фигура театрального режиссера формировалась долго и сложно (можно показать участие в этом процессе Шекспира, Лопе де Вега с его трактатом «Новое искусство сочинять комедии», Корнелия и др.), вероятно, будет вполне справедливым видеть первого подлинно великого режиссера в лице Ж.-П. Мольера. Искусство режиссуры, соединенное с искусством драматургии, он постиг во время 12-летних гастролей по провинции. Яркое доказательство того, что он связал режиссуру с идеей создания коллектива единомышленников, — сохранение коллектива почти в неизменном составе даже в моменты трагические (так, после скандала вокруг «Смешных жеманниц» труппа в одночасье лишилась здания, декораций, средств, но коллектив сохранился, восстановил репертуар и вскоре добился грандиозных успехов). В одноактной комедии «Версальский экспромт» Мольер изобразил свою труппу накануне ответственного выступления перед королем. Выведя себя под именем Мольер, других актеров — под их известными публике сценическими именами, автор позволил нам заглянуть в лабораторию режиссуры XVII в., сформулировав или образно представив ее задачи и средства.

Несомненно, искусством режиссура овладел младший современник Мольера и во многом его оппонент Ж. Расин. Наиболее характерная особенность его режиссуры — индивидуальное прохождение роли центрального женского персонажа его трагедии с актрисами, что дало незабываемый сценический эффект в «Андромахе», где главную роль сыграла м-ль Дю Парк. Эта актриса, уже 14 лет игравшая в труппе Мольера

и остававшаяся там на третьих ролях, была приглашена Расином в труппу Бургундского отеля и после прохождения роли с автором затмила всех актрис своего времени.

В дальнейшем театр развивался как искусство, в котором роль режиссера во многом сводилась к достаточно примитивному мизансценированию (расположению актеров на сцене и их передвижениям в соответствии с театральными традициями — не оказываться спиной к зрителям или в глубине сцены во время ответственного монолога и т. д.) и различным организационным функциям. Анализ театральной жизни, принятый А. Н. Островским в пьесе «Без вины виноватые» (1881–1883), показывает, что в театре царят меценаты и артисты-премьеры, режиссера нет даже в списке действующих лиц. И в России, и по всему миру спектакли организуются вокруг знаменитых актеров и актрис и нередко вывозятся во многие страны (гастроли Э. Росси, А. Ристори, Т. Сальвини, С. Бернар, Э. Дузе и мн. др.). Спектакли (даже в лучших театрах с великими традициями, например, в Малом театре) ставятся нередко за несколько дней, идут под суфлера в типовых декорациях и костюмах).

В 1898 г. произошло событие, которое можно определить как центральное в истории режиссуры: К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко создали Московский Художественно-общедоступный театр (в дальнейшем Московский художественный театр) и вместе с ним новую театральную концепцию, воплотившуюся в новом понимании режиссура Первые же спектакли театра («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Чайка» А. П. Чехова) продемонстрировали значение реализации этого понимания режиссуры для новых путей развития театра. Режиссер становится центральной фигурой всего театрального процесса (при этом умело скрывая себя за особым образом организованной актерской игрой: «Режиссер должен умереть в актере»). Как режиссеры, создатели МХТ выполнили ряд ответственных задач: нашли, обучили и сделали своими единомышленниками актеров, вскоре принесших славу русскому театру (И. М. Москвин, О. Н. Книппер-Чехова, В. И. Качалов, Л. М. Леонидов, позже М. А. Чехов, А. К. Тарасова, Н. П. Хмелев, В. О. Топорков, П. В. Массальский, А. И. Степанова, А. П. Кторов, А. Н. Грибов, В. Я. Станицын, Б. Н. Ливанов, К. Н. Еланская, М. М. Яншин и др.; впоследствии Б. Брехт обозначил отличительную черту этого театра формулой «ансамблевая игра звезд»); определили репертуар театра (открыв миру А. П. Чехова, А. М. Горького); определили общий стиль работы театра; выделили режиссерские формы работы с текстом (режиссерские экспликации) и этапы работы с актерами, придав ведущее значение первому этапу — изучению и последовательному вживанию в образ; разработали технику работы актера над ролью («система Станиславского»);

исходя их представления о синтетическом характере искусства театра, выстроили правила и последовательность взаимодействия с драматургами (среди них были и М. Метерлинк, и М. А. Булгаков, и Н. Ф. Погодин), композиторами (И. А. Сац), художниками (В. А. Симов, В. В. Дмитриев), гримерами (Я. И. Гремиславский); закрепляя новые основы режиссуры, создали систему студий театра, ставших самостоятельными коллективами, воспитали или приняли участие в формировании нового поколения режиссеров театра (Л. А. Сулержицкий, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, Ю. А. Завадский, А. Д. Попов, С. Г. Бирман и др.). В дальнейшем они перенесли принципы театральной режиссуры в оперу (наследником этих исканий стал Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко).

В XX в. в России режиссерский театр, не став основным в количественном отношении, взял на себя функцию по определению основных направлений театрального процесса. Мировое признание получили режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров. В качестве ведущих театральных режиссеров во второй половине XX — начале XXI в. выдвинулись руководители театров Г. А. Товстоногов (Большой драматический театр, ныне носящий имя режиссера), О. Н. Ефремов («Современник», МХТ), Ю. П. Любимов (Театр на Таганке), М. А. Захаров (Театр Ленком), Г. Б. Волчек («Современник»), Т. В. Доронина (МХАТ им. А. М. Горького), К. А. Райкин («Сатирикон»), П. Н. Фоменко (Театр Петра Фоменко), Р. Г. Виктук (Театр Романа Виктюка), В. В. Фокин (Александринский театр) и др.

Театр Европы пришел к идее гегемонии режиссера в театре даже несколько раньше, чем создатели МХТ, и они смогли опереться на опыт А. Антуана, создавшего в Париже «Свободный театр» (1887) и затем «Театр Антуана» (1897), а также на взгляды О. Брами, создавшего под влиянием А. Антуана в Берлине «Свободную сцену» (1889) и позже «Немецкий театр» (1894). Однако в позиции этих театральных новаторов многое было связано с эстетикой натурализма, лишь в небольшой степени и на очень короткий срок коснувшейся идеи нового театра у Станиславского и Ниминовича-Данченко, для которых характерен реализм, преобразованный на рубеже веков Чеховым и Горьким.

Общее движение на Западе в сторону режиссерского театра выдвинуло в Германии крупную фигуру М. Рейнхардта, который хотя и признавал основой театра игру актеров, но привлек внимание к использованию театральных новшеств (поворотный круг, новые возможности освещения), яркому музыкальному оформлению, не столько работал с отдельными актерами, сколько с массовой. В 1920-е годы в Германии Рейнхардта сравнивали со Станиславским, а с Мейерхольдом сравнива-

ли режиссера следующего поколения — Э. Пискатора. Черты режиссуры того и другого подобрал выдающийся деятель мирового театрального искусства Б. Брехт, создатель теории эпического («неаристотелевского») театра, реализованной в его драматургии и режиссуре.

Среди наиболее влиятельных явлений мировой режиссуры XX в. — теория «театра жестокости» А. Арто, концепция «бедного театра» Е. Гротовского, постановки П. Брука по всему миру и деятельность Международного центра театральных исследований под его руководством. Значительное событие — создание Н. И. Сац детского театра, что стало истоком режиссуры детских театров. Глубоким режиссером был Р. Планшон, развивший концепцию национального народного театра, выдвинутую Ж. Виларом. Из современных немецких режиссеров выделяется П. Штайн. Это пример режиссера, не связывающего себя ни с определенным направлением в искусстве, ни даже со страной пребывания, работающий по всему миру, в том числе и в России. Штайн — сторонник монументальных, даже массивных форм: его «Фауст» по Гёте, показанный в нескольких странах, длится 20 часов. В Москве он избирает самую большую сценическую площадку — Театр Российской Армии — и ставит 8-часовой спектакль по трилогии Эсхила «Орестея».

Театральная режиссура стала моделью для создания режиссуры в кино. Уже при своем возникновении новый вид искусства осваивал уроки натурализма (бытовые сценки братьев Люмьер) и неоромантизма (фантастика Ж. Мельеса). Заметное место заняли съемки театральных спектаклей, создание фильмов основывалось на театральной режиссуре. Театральность присуща и фильмам Д. Гриффита, и немым фильмам Ч. Чаплина. Прорыв в киноязыке был осуществлен после открытия в 1917 г. «эффекта Кулешова», осмысления русской формальной школой (Ю. Н. Тынянов и др.) монтажа как специфического средства режиссуры кино, появления фильмов С. М. Эйзенштейна и В. И. Пудовкина, подтвердившего эту концепцию (хотя элементы монтажа в современном понимании были уже в работах брайтонской школы 1901 г., в фильмах Д. Гриффита и т. д.). Большую роль в выработке режиссура кино собственных возможностей, отличающихся от театральных, сыграло становление документального кино. Фильм американца Р. Флаэрти «Нанук с Севера» (1922), становление английской кинодокументалистики («Рыбаки» Дж. Грирсона, 1929; фильмы его последователя П. Рота), взлет советской документалистики в работах Дзиги Вертова («Человек с фотоаппаратом», 1929, признаваемый величайшим из всех документальных фильмов в истории) и немецкого документального кино в работах Л. Рифеншталь («Триумф воли», 1935; «Олимпия», 1938) — этапные достижения режиссуры документального кино, оказавшего огромное влияние на ведущих мастеров режиссуры

игрового кино. Впоследствии, в 1960-е годы, теория монтажа как языка режиссуры кино была развита А. А. Пелешяном в его методе «дистанционного монтажа», что принесло студенту ВГИКа мировую известность и неофициальный титул «киногения».

Освоение кинематографом звука и цвета на время вернуло его в лоно театральности (яркое достижение — «Унесенные ветром», по роману М. Митчелл, реж. В. Флеминг, 1939, фильм возглавлял списки бестселлеров мирового кинематографа вплоть до 1972 г., когда он уступил место другому фильму, также с большой долей театральности в режиссуре, — «Крестный отец», реж. Ф. Ф. Коппола). Театральность утверждается в звуковых фильмах С. М. Эйзенштейна («Александр Невский», 1938; «Иван Грозный», 1944–1945). Театральность с пародийно-комическим оттенком стала признаком стиля Ф. Феллини в ряде его фильмов («Джульетта и духи», 1965; «Казанова Федерико Феллини», 1976; «Репетиция оркестра», 1978; «И корабль плывет...», 1983; и др.). Способы преодоления театральности не через открытую документальность были продемонстрированы О. Уэллсом в фильме «Гражданин Кейн» (1941). Уроки театральной режиссуры по-прежнему первостепенны для экранизаций (особенно драматических произведений, например, «Много шума из ничего» по комедии У. Шекспира, реж. К. Брана, 1993; но применяется и при экранизации романов, например, намеренная театрализация применена в «Анне Карениной» по роману Л. Н. Толстого, реж. Дж. Райт, 2012).

Режиссура игрового кино в первой половине XX в. была представлена такими выдающимися именами, как Я. А. Протазанов, В. Р. Гардин, А. П. Довженко, С. Д. и Г. Н. Васильевы («братья Васильевы»), Б. В. Барнет, Г. В. Александров, И. А. Пырьев, В. М. Петров, Л. Д. Луков (Россия, СССР), Л. Делюк, Ж. Ренуар, М. Карне (Франция), Л. Бунюэль (Испания), режиссура Вине, Ф. В. Мурнау, Ф. Ланг (Германия), А. Корда (Англия), К. Дрейер (Дания), В. Шестрем (Швеция), Д. Гриффит, Ч. Чаплин, Э. фон Штрогейм, Дж. Форд, К. Видор (США), Л. Маджи, режиссура Росселини, В. Де Сика (Италия). Во второй половине XX в. выдвинулись: в Англии — А. Хичкок, Д. Лин, Т. Ричардсон, Л. Андерсон, в СССР — Г. М. Козинцев, А. Г. Зархи, И. Е. Хейфиц, М. С. Донской, М. И. Ромм, М. К. Калатозов, Г. Н. Чухрай, С. А. Герасимов, С. Ф. Бондарчук, Л. А. Кулиджанов, М. М. Хуциев, Ю. П. Егоров, М. А. Швейцер, С. И. Ростоцкий, С. И. Параджанов, А. А. Тарковский, В. М. Шукшин, Т. М. Лиознова, В. Я. Мотыль, А. Ю. Герман, Э. А. Рязанов, Л. И. Гайдай, М. А. Захаров; в США — М. Кёртис, Б. Уайлдер, С. Крамер, С. Кубрик, П. Богданович, Б. Фосс, во Франции — Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо, К. Лелуш, К. Шаброль, Ж. Реми; в Италии — Ф. Феллини, М. Антониони, Л. Висконти, Б. Бер-

толуччи, П. П. Пазолини, С. Леоне, в Швеции — И. Бергман, в Японии — А. Куросава.

На рубеже XX–XXI вв. в разных странах заставили о себе говорить как режиссеры авторского кино, так и создатели голливудских блок бастеров В. Вендерс, Р. В. Фасбиндер (Германия), Л. Бессон, Ф. Озон (Франция), К. Рассел, Д. Джармен, П. Гринуэй, Г. Ричи (Англия), П. Альмадовар (Испания), Л. Кавани (Италия), Э. Кустурица (Сербия), С. Спилберг, М. Скорсезе, М. Форман, В. Аллен, Дж. Джармуш, Дж. Лукас, Дж. Кэмерон, Р. Земекис, К. Тарантино (США), П. Джексон (Новая Зеландия), Т. Китано (Япония), В. Карвай (Гонконг), российские режиссеры Н. С. Михалков, А. С. Кончаловский, А. Н. Сокуров, В. В. Меньшов, С. А. Соловьев, К. Г. Муратова, Р. Х. Хамдамов, К. Г. Шахназаров, А. П. Звягинцев, Р. М. Литвинова и др. Все они оригинально решают задачи режиссуры игрового кино, внося свой персональный вклад в общее развитие режиссуры как творческой деятельности.

При всей значимости зарубежных достижений в области мультипликационной режиссуры (У. Дисней, И. Попеску-Гопо), следует отметить вклад России в эту область (В. А. Старевич — создатель первого в мире сюжетного анимационного фильма, Ю. Б. Норштейн — автор признанного в 2003 г. международным сообществом «лучшего мультфильма всех времен» — «Ежик в тумане», 1975).

Сложилась режиссура оперного театра (Э. Г. Крэг, Л. Ронкони, Б. А. Покровский, Д. А. Бертман) и режиссура фильма-оперы (Ф. Дзефирелли, прославившийся и как оперный режиссер, И. Бергман, Г. фон Караян, Р. И. Тихомиров, В. М. Горрикер).

Развивается и режиссура телевизионных фильмов (одно из высших достижений в нашей стране — 10-серийный фильм «Идиот» по роману Ф. М. Достоевского, реж. В. В. Бортко, 2003). Вместе с тем режиссура телевидения вовсе не сводится к художественным фильмам, а охватывает всю сферу телевещания, что определяет ее специфику. Она частично пересекается не столько с режиссурой театра и кино, сколько с режиссурой массовых, спортивных мероприятий, режиссурой документалистики. В телережиссуру может быть включена или рассматриваться отдельно режиссура рекламных роликов, музыкальных, социальных, спортивных, новостных клипов, основным потребителем которых является телевидение.

Режиссура в современной художественной культуре занимает огромное место, не сравнимое по значению с ролью режиссуры во все предыдущие периоды ее функционирования. Решение главной задачи — создания из многочисленных разнородных элементов единого произведения — в современности осложняется увеличением разнообразия и значитель-

ным обновлением элементов, а также большей сложностью в решении проблемы авторства от полного признания единоличного авторства режиссера до низведения этой фигуры к кругу исполнителей воли заказчиков, продюсеров и т. д. Но так как не заказчик или организатор производства реализуют принцип художественности, а именно режиссер, в области искусства возможности режиссуры будут только расширяться.

Лит.: Станиславский К. С. Собр. соч. : в 8 т. М., 1954–1961; Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского, 1898–1930 : в 6 т. М., 1980–1994; Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие : в 2 т. М., 1954; Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 ч. М., 1968; Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства : в 2 т. М., 2011; Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970; Сахновский В. Г. Режиссура и методика ее преподавания. М., 2013; Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. М., 1959; Завадский Ю. А. Об искусстве театра. М., 1965; Сац Н. И. Дети приходят в театр. М., 1961; Кнебель М. Школа режиссуры Немировича-Данченко. М., 1966; Эфрос А. Соч. : в 4 т. М., 1993; Товстоногов Г. А. Зеркало сцены : в 2 т. Л., 1980; Брехт Б. Собр. соч. : в 5 т. М., 1965. Т. 5 (ч. 1, 2); Режиссерский театр: Разговоры под занавес века. М., 1999; Колязин В. Ф. Петер Штайн: Судьба одного театра : в 2 кн. М., 2012; Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6 т. М., 1968; Кулешов Л. В. Собр. соч. : в 3 т. М., 1988; Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966; Ромм М. И. Избранные произведения : в 3 т. М., 1980; Юткевич С. И. Поэтика режиссуры. М., 1986; Фрумкин Г. М. Телевизионная режиссура: Введение в профессию. М., 2009; Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений. М., 2009; Ершов П. М. Режиссура как практическая психология. М., 2010; Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema. L., 1985; Mourlet M. La Mise en scène comme langage. P., 1987; International dictionary of films and filmmakers : V. 1–4 / ed. by T. Pendergast. Detroit, 2000. V. 2: Directors.

[НРЭ]

РЕЙЕС (Reyes) **Альфонсо** (17.05.1889, Монтеррей, Нуэво-Леон, Мексика — 27.12.1959, Мехико, Мексика) — мексиканский поэт, драматург, литературный критик, президент Мексиканской академии языка. Родился в Монтеррее (столице северо-восточного мексиканского штата Нуэво-Леон) в семье военного и политика, погибшего в 1913 г. В том же году Рейес закончил юридический факультет университета Мехико. Участвовал в движении в защиту национальной культуры, входил в группу «Атеней молодежи», боровшейся с диктатурой П. Диаса, поддерживавшей мексиканскую революцию 1910–1917 гг. В 1911 г. опубликовал первую книгу — «Эстетические вопросы». С 1913 г. занимал различные дипломатические посты во Франции, на Кубе, в Испании, в Аргентине, в 1939 г. вернулся в Мексику, руководил Национальным коллежем в Мехико.

Рейес как поэт начинал с развития традиций французского «Парнаса», в дальнейшем преодолел парнасскую отрешенность от действительности и обратился к социальной проблематике («Социальные стихи», 1932). Написал пьесу «Жестокая Ифигения» (1924), к которой снова обратился в 1945 г. Наиболее признан вклад Рейеса в эссеистику по вопросам национальной идентичности (от «Видения Анауака», 1917, до «Последней границы», 1952) и в исследование истории испанской литературы («Вопросы творчества Гонгоры», 1927; «Главы из истории испанской литературы», 1 сер. 1939, 2 сер. 1945), страниц мировой литературы («Путь Гёте», 1952). Рейес перевел ряд классических произведений, в том числе «Илиаду» Гомера, из английской литературы — Л. Стерна, из русской литературы — А. П. Чехова.

Рейес был награжден Национальной премией искусств и наук (1945). Он был избран академиком Испанской королевской академии, почетным доктором Сорбонны, Гарварда и ряда других университетов. На родине ему поставлен памятник, в 1973 г. учреждена Международная премия Альфонсо Рейеса, ее первым лауреатом стал Х. Л. Борхес, с которым Рейеса связывали многолетние дружеские отношения, а затем лауреатами стали А. Карпентьер, А. Мальро, О. Пас и другие видные писатели.

Соч.: Obras completas : V. 1–26. México, 1955–1993; в рус. пер. — Детство // Иностр. литература. 1960. № 12.

Лит.: Маринелло Х. Современники / пер. с исп. М., 1968; Кутейщикова В. Н. Мексиканский роман. М., 1971; Борхес Х. Л. Альфонсо Рейес // Борхес Х. Л. Собр. соч. Т. II. СПб., 2005; Robb J. W. El estilo de Alfonso Reyes (Imagen y estructura). México, 1978; Reyes A. Genio y figura de Alfonso Reyes. México, 2000; Conn R. T. The Politics of Philology: Alfonso Reyes and the Invention of the Latin American Tradition. Lewisburg, 2002; Dantan J. G. Alfonso Reyes. México, 2004; Perea Alberto E. Los imprescindibles: Alfonso Reyes. México, 2007.

[НРЭ]

РЕЙМОНТ (Reymont) **Владислав Станислав** (наст. фамилия Реймент; 7.05.1867, с. Кобеле Вельке близ Радомско, Царство Польское, Российская империя, ныне Польша — 5.12.1925, Варшава, Польша) — польский писатель. Присуждение Реймонту в 1924 г. Нобелевской премии сделало его одним из самых известных польских писателей за пределами родины.

Реймонт родился в селе Кобеле-Вельке (близ Радомска, в то время Царство Польское — генерал-губернаторство Российской империи) в многодетной семье органиста местного костела, выходца из крестьян. Не подчинившись желанию семьи о церковной карьере, не удержавшись в школе, Реймонт в 17 лет ушел из дома, в юности сменил много профессий (от актера гастролирующего по провинции театратора до ревизора на

железной дороге), побывал в разных польских губерниях и за границей, несколько месяцев жил монахом в монастыре в Ченстохове. В 1893 г. в Варшаве вышли шесть новелл Реймонта, присланные им в столицу из провинции (все остальное написанное Реймонт безжалостно сжег). Публикация новелл определила путь Реймонта: в том же году он переехал в Варшаву, начал упорно осваивать литературный труд, позволивший поддерживать существование.

Большой жизненный опыт, знание деревни, чиновничьей, актерской среды — все это пригодилось Реймонту в его раннем творчестве и определило его эстетический выбор — реализм. При этом художественный метод Реймонта в описании мира провинциальных служащих, а также далекого от романтики актерского быта в романах «Комедиантка» (1896) и «Брожение» (др. пер. «Ферменты», 1897), в которых повествуется об актрисе бродячей труппы Янке, мечтающей о славе, а затем стремящейся понять свою истинную сущность и совершающей символическую поездку в деревню, отходит от традиционного критического реализма XIX в., обнаруживая воздействие на автора и эстетики натурализма и символизма, что характерно для писателей рубежа XIX–XX вв. (например, для Г. Мопассана, К.-Ж. Гюисманса, А. И. Куприна). В сборниках «Встреча» (1897), «Перед рассветом» (1902), повести «Справедливо» (1899) Реймонт использовал свои впечатления и наблюдения над польской деревней, создавая реалистическую картину с особенно заметными вкраплениями натурализма в описании деревенского быта.

Подлинная зрелость Реймонта как писателя проявилась в масштабном романе «Обетованная земля» (ч. 1–2, 1899). Предметом описания в нем стала жизнь текстильщиков Лодзи — города, с которым многое связано у Реймонта (он родился и провел немало лет в Лодзинской губернии, в юности преследовался за участие в забастовке в Лодзи). Погоня за прибылью, стремительное возвышение богатых над бедными в мрачной обстановке большого капиталистического города отражаются на судьбах, характерах, эмоциональном мире героев романа. Три приятеля, поляк, еврей и немец, разбогатев на созданной ими ткацкой фабрике, утратили самые ценные человеческие качества, запятнали свою совесть жестокостью, изменами, лжесвидетельством. В финале только один из них — поляк Кароль Боровецкий — приходит к осознанию своего морального падения и раскаивается. Критика реалиста этим финалом несколько ослабляется, морализаторство усиливается. Но здесь очевидно и обращение к традиции Ч. Диккенса, для которого подобное завершение реалистической истории нередко (явные следы сближения с романтизмом). Эта традиция имеет и более отдаленные примеры, а сам прием такого завершения произведения в реализме обычно не выступает как

хэппи-энд (счастливый финал, характерный для массовой литературы), а представляет собой «мнимо-счастливый финал».

В начале XX в. Реймонт создает свое главное произведение — объемистый роман о польском крестьянстве «Мужики» (4 т., 1904–09). Сюжетная схема романа — сложные взаимоотношения отца, 58-летнего крестьянина-богача Мацея Бoryны, его 19-летней жены Ягуси, не любящей его, и увлекшегося мачехой сына Мацея Антека, после смерти отца вернувшегося к своей жене Ханне, отдавшего Ягусю разъяренной толпе крестьян, расправившейся с ней, ставшего подобным отцу крепким хозяином, — обрастает множеством сюжетных линий, персонажей, конфликтов, в которых крестьяне объединяются и против помещиков, и против представителей церкви. В этом отношении значим оказался опыт Э. Золя. В романе Реймонта весь этот мир людей погружен в мир природы (4 тома романа названы по временам года: «Осень», «Зима», «Весна», «Лето»), причем польской природы, не трогательной, как в сентиментализме, не роскошной или дикой и угрожающей, как в романтизме, но суровой, неласковой и все же бесконечно любимой крестьянами, которые обрисованы автором как ее неотъемлемая, не противопоставленная ей, а с нею слитая часть. Природное в них затеняет социальное. В этом слияние человека с природой видится главная особенность философского пласта романа, делающего его уникальным в польской литературе, превращающего его в роман-эпопею.

Роман получил большую известность у польских читателей. Его читали и русские — в переводе крупного поэта В. Ходасевича (1910–1912). Возможно, именно под его влиянием польский социолог Ф. Знанецкий (позже, в 1941, получивший гражданство США) начал углубленно изучать польское крестьянство как объект социологического анализа, заинтересовав этой темой и американца У. Томаса. Результатом этой деятельности стал вышедший в США труд У. Томаса и Ф. Знанецкого «Польский крестьянин в Европе и Америке» (5 т., 1918–1920), который сыграл выдающуюся роль в становлении авторитетной Чикагской социологической школы. Это исследование, основанное на анализе жизненных историй (что близко сфере литературы), получило мировое признание. В благоприятной атмосфере внимания мирового культурного сообщества к польскому крестьянину Нобелевский комитет присудил Реймонту премию «за выдающийся национальный эпос — роман “Мужики”» через 15 лет после появления романа.

После этой эпопеи Реймонт написал роман «Мечтатель» (1910), пронизанный автобиографизмом, а также роман противоположного плана — «Вампир» (1911) в традициях предромантического жанра «готического романа». Крупнейшее из поздних произведений Реймонта —

трилогия исторических романов «Год 1794» — «Последний сейм Речи Посполитой» (1913), «Никогда не отчаиваться» (1916), «Восстание» (1918), в которой говорилось о восстании Т. Костюшко в Речи Посполитой, поддерживались польские революционно-патриотические идеи прошлого, направленные на освобождение Польши от Российской империи и Пруссии (уже второй роман появился в период, когда тема была не слишком актуальной после того, как Германия и Австрия на территории оккупированного ими российского Царства Польского создали самостоятельное Королевство Польское; последний роман трилогии появился, когда Российская империя перестала существовать).

Присуждение Нобелевской премии пришлось на конец жизни Реймонта, когда он был уже очень болен и так и не смог приехать из Варшавы в Стокгольм, чтобы получить премию. Премия несомненно привлекла внимание читателей мира к польской литературе, к ее реалистической прозе. Но впоследствии слава Реймонта угасла, хотя его по-прежнему признают классиком польской, европейской литературы.

Соч.: Pisma: Т. 1–20. Warszawa, 1948–1952; *Diela wybrane:* Т. 1–14. Kraków, 1955–1957; в рус. пер. — Полн. собр. соч.: в 7 т. М., 1910–1912; Полн. собр. соч.: в 12 т. М., 1911–1912; Рассказы. М., 1953; Комедиантка. Брожение: романы: в 2 т. Л., 1967; Реймонт В. Вампир. Олшеври, барон. Вампиры: романы. М., 1992; Мужики: роман: в 2 т. М., 1993; Последний сейм Речи Посполитой: исторический роман. Минск, 1994.

Лит.: История польской литературы. М., 1969. Т. 2; Цыбенко Е. З. Творчество Владислава Станислава Реймонта в России // *Studia polonica:* К 70-летию В. А. Хорева. М., 2002; Kocówna B. Reymont: opowieść biograficzna. Warszawa, 1971; Rurawski J. Władysław Reymont. Warszawa, 1988.

[НРЭ]

РЕЙНХАРДТ (Reinhardt) Макс (до 1904 г. имя и фамилия Максимилиан Гольдман — Goldmann; 9.09.1873, Баден-под-Веной, Австро-Венгрия — 30.10.1943, Нью Йорк, США) — немецкий театральный режиссер, актер.

Родился в семье фабриканта, в 1893 г. окончил театральную школу при Венской консерватории и после короткого периода выступлений в Братиславе, Зальцбурге в 1894 г. стал актером «Немецкого театра» (Берлин, рук. О. Брам). Склонность к реализму проявилась в исполнении Рейнхардта возрастных ролей, из которых наибольшую известность принесла роль Акима во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого. В том же десятилетии начинается режиссерская деятельность Рейнхардта. В 1902 г. он возглавил «Малый театр» (возникший на основе кабаре «Шум и дым», где он ставил различные пародии, веселые сценки). В этом театре в 1903 г. прошла премьера спектакля «Ночлежка» по пьесе А. М. Горького «На

дне» (Рейнхардт исполнял роль Луки). В этой первой в Германии постановке пьесы Рейнхардт соединил черты реализма, натурализма, символизма, неоромантизма. Такая эклектика благодаря таланту режиссера, слаженной игре актеров оказалась оправданной, и спектакль имел грандиозный успех. Его всеобщее признание, сделавшее Рейнхардту имя в искусстве режиссуры, дало ему возможность организовать «Новый театр», где в годы руководства Рейнхардта (1903–1906) ставилась классика, а также произведения современных немецких авторов, отмеченные декадансом. Оставив этот театр, Рейнхардт параллельно работал в организованном им Камерном театре, где он ставил современные пьесы, и в возглавляемым им с 1905 г. после ухода О. Брама «Немецкий театр», где шла преимущественно классика — пьесы У. Шекспира («Гамлет», 1910; «Сон в летнюю ночь», 1915; «Венецианский купец», 1924; «Король Лир», 1925; «Двенадцатая ночь», 1931), Ф. Шиллера («Коварство и любовь», 1924), Л. Н. Толстого («Живой труп», 1928). Значимым событием стала осуществленная Рейнхардтом постановка драмы Г. Гауптмана «Перед заходом солнца» (1932). Здесь он работал (с небольшими перерывами) до 1933 г., когда из-за еврейского происхождения был вынужден переехать в Австрию. После захвата Германией этой страны в 1938 г. («аншлюс») Рейнхардт эмигрировал в США.

Рейнхардт считал основой театра игру актеров, но он большое внимание уделял также сценографии, использованию театральных новшеств (поворотный круг, новые возможности освещения), придавал значение музыкальному оформлению, был мастером массовых сцен, грандиозных мистерий (как поставленная им в Зальцбурге в 1920 г. на соборной площади средневековая мистерия «Каждый человек», которую переработал для современного зрителя Г. фон Гофмансталь). Он отрицал вульгарную сценичность развлекательного театра, стремясь поднять обывателя до понимания сценичности «Фауста» И. В. Гёте, русской драматургии от Н. В. Гоголя до А. П. Чехова, мастеров «новой драмы» (Дж. Б. Шоу, Г. Гауптман), современных драматургов-новаторов (Ф. Верфель, Л. Пиранделло, Ж. Кокто).

Рейнхардт оказал заметное влияние на искусство театральной режиссуры XX в.

Соч.: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern. Wien, 1963; Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche. Berlin, 1989; Leben für das Theater. Schriften und Selbstzeugnisse. Berlin, 1991.

Лит.: Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. М.—Л., 1939; Игнатов С. С. История западноевропейского театра нового времени. М.—Л., 1940; История западноевропейского театра : в 8 т. М., 1985. Т. 7; Stefan P. Max Reinhardt. Eines Künstlers Heimweg nach Wien. Wien ; Leipzig, 1923;

Fleischmann B. Max Reinhardt. Wien, 1948; Herald H. Max Reinhardt. Bildnis eines Theatermannes. Hamburg, 1953; Adler G. Max Reinhardt. Sein Leben. Biographie unter Zugrundelegung seiner Notizen für eine Selbstbiographie, seiner Briefe, Reden und persönlichen Erinnerungen. Salzburg, 1965; Braulich H. Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit / 2. Aufl. Berlin, 1969; Funke Ch. Max Reinhardt. Berlin, 1996; Hostetter A. Max Reinhardts großes Schauspielhaus. Its artistic goals, plannings and operations 1910–1933. Lewiston : N. Y., 2003; Huesmann H. Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. München, 1983; Marx P. W. Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur. Tübingen, 2006; Max Reinhardt, die Träume des Magiers / G. Prossnitz (Hrsg.). Salzburg, 1993; Die vergessenen Jahre. Zum 75. Jahrestag der Eröffnung des Max Reinhardt Seminars / P. Rössler, G. Einbrodt, S. Gföller (Hrsg.). Wien, 2004; Erinnerung. Beiträge zum 75. Jahrestag der Eröffnung des Max Reinhardt Seminars / P. Rössler, S. Gföller (Hrsg.). Wien, 2005.

[НРЭ]

РЕКОНКИСТА (от исп. *reconquistar* — отвоевывать) — борьба испанцев и других христианских народов, живших на Пиренейском полуострове, за отвоевание территории, захваченной в 711 г. маврами (арабами). Закончилась в 1492 г. взятием Гранады — последнего оплота мавров на Пиренейском полуострове.

[ИИЛ]

РЕМБО (Rimbaud) **Артю́р** (20.10.1854, Шарлевиль-Мезьер, Вторая французская империя — 10.11.1891, Марсель, Третья французская республика) — поэт-символист, считающийся во Франции родоначальником французской поэзии XX в.

Начало литературной деятельности. Рембо родился в Шарлевиле, в семье капитана инфантерии. Первые произведения были написаны Рембо в лицее, в 1862–1863 гг. В 1869 г. ему удается опубликовать три стихотворения на латинском языке. В эти годы Рембо много читает (Рабле, Гюго и других авторов). Начинается первый период его творчества (1870 — май 1871 г., стихотворения «Офелия», «Бал повешенных», «Зло», «Спящий в ложбине» и др.). Уже в этих произведениях Рембо выступает как символист. «Символизм системы образов выражался здесь в том, что центральный образ, не зависимый от воспринимающего субъекта, не являющийся его составной частью, как бы просвечивал сквозь все периферийные образы, как бы содержал всю периферию, т. е. все целое» (Д. Д. Обломиевский).

Так, с сонете «Спящий в ложбине» смерть оказывается истинной жизнью, слиянием с природой и уходом из жестокого мира действительности, где одни люди убивают других.

Стихи о Парижской Коммуне. Сила отрицания мещанства («Сидящие»), религии («Зло») сочетается в первый период с выражением революционных идей в стихотворениях, посвященных Парижской Коммуне («Парижская оргия, или Париж заселяется вновь», «Руки Жан-Мари»).

В стихотворении «Парижская оргия, или Париж заселяется вновь» Рембо находит свою стилистику: его гнев обретает яростные формы, мир оказывается заполненным грязной плотью, но Женщине (Парижу, по-французски «город» — «ville» — женского рода), растерзанной насильниками-победителями, не до них. Женщина — символ иного, идеального мира, которого не может коснуться грязь реальности.

Теория ясновидения. Узнав о провозглашении Коммуны, Рембо бросает лицей в Шарлевиле и, добравшись до Парижа, участвует в революционных событиях. Ощущение краха Коммуны приводит его к поискам поэзии, опережающей косную жизнь, и в письмах середины мая 1871 г. Рембо излагает концепцию «поэта-ясновидца». Так, в письме Полю Дементи от 15 мая 1871 г. он пишет: «Я говорю, что надо быть ясновидцем и выращивать в себе ясновидящего. Поэт делает себя ясновидящим, создавая долгий, бесконечный и разумный беспорядок всех сторон. Все формы любви, страдания, безумия; он ищет самого себя, он испытывает на себе все яды, чтобы сохранить только квинтэссенцию. Невыразимая попытка, в которой ему нужна вся вера, вся сверхчеловеческая сила, в которой он становится среди всех великим больным, великим преступником, великим проклятым — и верховным Ученым! — ибо он стремится к неизвестному».

«Пьяный корабль». Второй период (май — декабрь 1871 г.) характеризуется резким усилением трагического звучания поэзии Рембо. Из стихотворений этой поры наиболее значительным является «Пьяный корабль» («Le Bateau ivre»).

Это большое стихотворение построено как развернутая метафора поэта-корабля, оставшегося без команды и уносимого штормом и океанскими валами в неведомые края. Финал стихотворения полон глубокого разочарования: кораблю надоела свобода и океанская ширь, изуродованная понтонами с каторжниками (участники Парижской коммуны были сосланы на каторжные работы в Новую Каледонию):

Рембо послал стихотворение П. Верлену, вскоре состоялось знакомство поэтов, переросшее в глубокую дружбу.

«Гласные». Третий период (1872–1873) открывается символистским сонетом «Гласные» («Voyelles»). Это стихотворение стало восприниматься как поэтический манифест символизма.

П. Верлен говорил об этом стихотворении как о шутке: «Я, кто был знаком с Рембо, знаю, что ему было совершенно наплевать, красный «А»

или зеленый. Он его так видел, и все тут». В 1904 г. Е. Гобер обнаружил, что цвета букв у Рембо совпадают с раскраской букв в «Азбуке», по которой учился читать Рембо (исключение: Е — желтый). Но при всей субъективности конкретных ассоциаций мысль Рембо развивалась в духе характерной для символизма идеи единства ощущений, идущей от сонета Бодлера «Соответствия». В «Пребывании в аду» Рембо говорит об этих поисках как о «безумстве», ошибке, но не как о шутке. Сонет «Гласные» вызвал подражания (стихи Р. Гиля и др.), стал своего рода знаменем символизма.

«Озарения». В последних стихотворениях утрачивается активность лирического героя, существенно ослабевает их сатирическая направленность. В творчестве Рембо утверждается декадентское мироощущение. Вырабатывается особый «разорванный стиль», основанный на «неточном», произвольном употреблении слов (сборник «Озарения» — «Les Illuminations», 1872–1873).

«Одно лето в аду». В 1873 г. Рембо заканчивает книгу «Одно лето в аду» («Une Saison en enfer»), где отказывается от теории «ясновидения». В разделе «Алхимия слова» он подробно об этом пишет: «Ко мне! Вот история одного из моих безумств. (...) Я изобретал цвет гласных! — А — черный, Е — белый, И — красный, О — синий, У — зеленый. — Я выверял форму и движения каждого гласного и лстил себя надеждой с помощью ритмов, подсказанных инстинктом, изобрести поэтическое слово, которое рано или поздно станет доступным для всех чувств. Толкование я утаивал. (...) Я привык к простой галлюцинации: совершенно искренне видел мечеть на месте завода, школу барабанщиков, созданную ангелами, коляски на небесных дорогах, салон на дне озера; чудовищ, тайны; какое-нибудь название водевиля приводило меня в ужас. (...) Я кончил тем, что счел священным расстройство моего сознания. Я бездельничал, мучился тяжелой лихорадкой: я завидовал счастью животных — гусениц, которые воплощают райскую невинность, кротов, сон девственности! (...) Все это прошло. Сегодня я могу приветствовать красоту» (пер. Вл. А. Лукова).

Больше Рембо не возвращается к художественному творчеству.

Оставив литературу, Рембо отправился в путешествие по Европе и Востоку (Египет, Аден и т. д.), где он занимался всем — от работы в цирке до покупки рабов. Болезнь приводит его в Марсельский госпиталь, где он умирает в возрасте 37 лет.

Значение поэзии Рембо огромно. Мир в ней предстает в максимальной уплотненности материальных форм, в избытке деталей, которые прорастают друг в друга, образуя бесконечную связь всех явлений во вселенной. Мир Рембо поражает красочностью и динамичностью. Статика,

свойственная парнасскому образу, у Рембо преодолевается свободным движением. Это движение присуще не только природе, но и миру галлюцинаций героя. Излюбленный персонаж Рембо — бродяга. Это деятельный герой, врывающийся в мир, прославляющий свободу в политике, быту, воображении. Отсюда — «разорванный стиль», предполагающий свободу ассоциаций, характерная черта французской поэзии XX в.

[ИФЛ]

РЕНЕ (Resnais) **Ален** (3.06.1922, Ванн, Франция — 1.03.2014, Париж, Франция) — французский кинорежиссер. Рене родился в Бретани, образ родины запечатлел в своих первых любительских фильмах, которые снял еще подростком. С 1944 г. учился в только что созданном парижском Институте кинематографии (IDHEC) на факультет режиссуры монтажа. Вошел в кинематограф документальным фильмом «Ван Гог» (1948). В молодости испытал влияние литературного модернизма, в наибольшей степени — М. Пруста и А. Бретона. Это влияние подготовило его к включению в кинематографическое движение французской «новой волны», причем еще за три года до появления фильма К. Шаброля «Красавчик Серж» (1958), считающегося первым фильмом «новой волны», Рене снял короткометражный документальный фильм «Ночь и туман» (1955) о заключенных Освенцима и других фашистских концлагерей, некоторые кинематографические приемы которого (свободное соединение документальных съемок и комментария историка в исполнении известного актера М. Буке, цветных и черно-белых кадров, экспрессивного использования музыки Г. Эйслера и др.) предвосхитили концепцию монтажа в фильмах Ж.-Л. Годара и Ф. Трюффо — главных представителей «новой волны». Фильм Рене «Ночь и туман» благодаря достигнутой в нем художественной достоверности в передаче современной истории включен в программу по истории для выпускных классов французской средней школы. Он был отмечен престижными наградами и сделал имя автора известным во всем мире. В период появления культовых фильмов «400 ударов» Трюффо (1959), «На последнем дыхании» Годара (1960), «Париж принадлежит нам» Ж. Ривета (1960) Рене выпустил два своих наиболее известных фильма, которые критики связали с «новой волной», — «Хиросима, любовь моя» (1959) и «В прошлом году в Мариенбаде» (1961). Первый из них повествует о любви французской актрисы и японского архитектора, над которой постоянно висит мрачная тень войны и атомной бомбардировки Хиросимы, он был снят по сценарию М. Дюрас, его киноязык, который определил монтаж А. Кольпи, был признан новаторским, а весь фильм отнесен к «новой волне», он снискал ряд премий, номинации на «Оскар» и высшие награды Каннского кинофестиваля (где был снят

с конкурса по просьбе США из-за обсуждения в нем темы применения атомного оружия). Второй фильм Рене создал по сценарию А. Роб-Грийе. Загадочное и так и не разъясненное событие, то ли бывшее в прошлом, то ли нет, потребовало использования специальных приемов, таких как флешбэк (англ. flash — вспышка, озарение; back — назад) — вставка в повествование фрагментов прошлого. Фильм был широкоэкраным, но черно-белым, как бы отсылая к временам немого кино, его эстетство подчеркнуто костюмами Коко Шанель для главной героини, обращением к приемам сюрреализма (напр., есть кадры, где у людей есть тени, а у деревьев нет). За фильм Рене получил «Золотого льва» на Венецианском фестивале и ряд других престижных премий, но с Канского фестиваля фильм был снят по политическим причинам (Рене подписал «Манифест 121» Ж.-П. Сартра против войны в Алжире). Киноязык фильма оказал большое влияние на мировую режиссуру, в том числе на таких мастеров, как Ф. Феллини, И. Бергман, С. Кубрик, П. Гринуэй.

Последующие фильмы Рене нередко высоко оценивались, но уже не имели такого успеха и влияния. Среди них: «Мюриэль, или Время возвращения» (1963), «Люблю тебя, люблю» (1968; музыка К. Пендеревского; фильм, исследующий средствами монтажа проблему повторения, был высоко оценен мэтром постмодернизма Ж. Делезом за концепцию времени наряду с фильмами А. П. Довженко и А. Хичкока), «Провидение» (1977; с участием Дж. Гилгуда и Х. Богарта, 7 премий «Сезар»), «Мой американский дядюшка» (1980; фильм иллюстрирует идеи французского философа А. Лабори, который сам участвует в фильме в роли самого себя; Гран-при жюри и премия ФИПРЕССИ на Каннском фестивале 1980), «Мелодрама» (1986; по пьесе А. Бернштейна, имитация театрального представления вплоть до использования занавеса между актами), «Сердца» (2006; по пьесе английского драматурга А. Эйкборна «Частные страхи в публичных местах»; так же отмечена подчеркнутой театральностью; за фильм Рене получил «Серебряного льва» Венецианского кинофестиваля), «Вы ещё ничего не видели» (2012).

В 1998 г. Рене на Берлинском кинофестивале был награжден «Серебряным медведем» за вклад в кинематограф.

Лит.: Аллен Рене : сборник. М., 1982; Bounoure G. Alain Resnais / 3^e éd. P., 1974; Benayoun R. Resnais, arpenteur de l'imaginaire. P., 1986; Wilson E. Alain Resnais. Manchester, 2006; Vaughan H. Where Film Meets Philosophy: Godard, Resnais, and Experiments in Cinematic Thinking. N. Y., 2013.

[НРЭ]

РЕНЕССАНС — другое название Возрождения, его синоним.

[ИИЛ]

РЕНУАР (Renoir) Жан (15.09.1894 Париж, Франция — 12.02.1979, Беверли Хиллз, Лос Анджелес, США) — французский кинорежиссер. Ренуар родился в Париже. Он сын художника О. Ренуара, оставившего ряд изображений сына, наиболее известное относится к 1910 г., на портрете изображен 16-летний Ренуар в охотничьем костюме с ружьем. В годы 1-й мировой войны Ренуар был военным летчиком, тогда же сформировались его антивоенные настроения.

Влияние отца на становление эстетических пристрастий Ренуара было очень велико и проявилось в юношеском увлечении живописью и керамикой. Значимым было и общение Ренуара со старшим братом Пьером, талантливым актером, которого впоследствии он снимал в своих фильмах. Первый опыт Ренуара в кинорежиссуре — немой фильм «Катрин, или Безрадостная жизнь» (1924, в сотрудничестве с опытным А. Дьедонне), снятый первоначально не для показа зрителям, а для семьи: в роли Катрин снялась жена Ренуара Катрин Эслен (Hessling), в роли супрефекта снялся сам Ренуар, он же был одним из авторов сценария, продюсером и т. д. Фильм вышел на экраны только в 1927 г. (под названием «Безрадостная жизнь»), когда Ренуар уже получил известность как кинорежиссер после выхода фильма «Дочь воды» (1925), где он снял жену и брата в главных ролях — Гудулы и крестьянина. За два года до этого Ренуар увидел фильм П. Эпштейна «Прекрасная нивернезка» (1923, по рассказу А. Доде, этот фильм был отнесен последователем теоретика фотогении Л. Деллюка кинорежиссером М. Л'Эрбье вместе с собственным фильмом «Эльдорадо» к новому направлению в кино, названному им «авангард», с чего начинается история авангардного кино Франции), в котором мальчик плывет на шаланде с названием, давшим наименование фильму, по Сене от Парижа до Руана. И хотя в произведении есть своя история, основное его достоинство — пейзажи Франции в духе импрессионизма. Это оказалось очень близким и притягательным для сына великого импрессиониста, и в «Дочери воды» он пошел сходным путем: его героиня, дочь хозяина небольшого судна, плывет на нем по рекам и каналам Франции, черно-белая немая лента, длящаяся больше часа, завораживает своей импрессионистической живописностью, использованием наплывов, многократных экспозиций, других средств киноязыка особой выразительности.

В следующем году Ренуар снял фильм «Нана» снова со своей женой в главной роли. В основе фильма — роман Э. Золя, но сценарист П. Лестренге использовал не столько роман, сколько его театральную версию, созданную драматургом В. Б. Бюснахом, успешно переделывавшим и другие романы Золя для сцены. Фильм огромный, длящийся 2 с половиной часа, в нем очевиден переход Ренуара к сюжетному типу повествова-

ния и к известной театрализации, хотя в фильме сохраняются натурные съемки, поэтический образ природы раскрывается уже выработанными Ренуаром средствами киноязыка.

В 1928 г. выходит один из лучших немых авангардных фильмов. Ренуар сам написал его сценарий по одноименному рождественскому рассказу Г. Х. Андерсена, написанному в 1845 г. и стоящему вместе с «Рождественской песнью в прозе» Ч. Диккенса (1843) у истоков европейского жанра святочного рассказа. История, рассказанная Андерсеном, трагична: в последнюю морозную ночь старого года девочка, продающая на улице спички и боящаяся без выручки вернуться домой к злобному отцу, зажигает по одной спичке, в свете огонька воображая то упитанного рождественского гуся, идущего к ней из тарелки прямо с торчащими из него ножом и вилкой, то украшенную елку и другие дорогие ей образы, особенно бабушку. Утром нового года девочку нашли замерзшей со спичками, одна из пачек почти вся была сожжена. Проходяие думали, что девочка хотела согреться. «Но никто и не знал, что она видела, в каком блеске вознеслась, вместе с бабушкой, к новогодним радостям на небо!» — заканчивает свое повествование Андерсен. Ренуар был потрясен этим маленьким рассказом, средствами авангарда, которыми нередко решалось воплощение на экране сна и чуда, Ренуар создал кинематографический шедевр. В режиссуре участвовал Ж. Тедеско, в то время директор театра «Вье Коломбье» («Театр Старой Голубятни»), предоставивший помещение театра в распоряжение киногруппы, роль Карен — девочки со спичками сыграла К. Эслен, это потребовало от Ренуара не только изощренного монтажа, но и изменения сюжета: девочка превращена в девушку, нет гуся и бабушки, зато появляется молодой спаситель, вступающий в бой с всадником-смертью, но его проигрывающий, крест над телом девушки становится кустом роз, а опадающие на тело лепестки превращаются в хлопья белого снега, засыпающего лицо девушки под вздохи сожаления прохожих.

С приходом в кинематограф звука внимание зрителей к визуальному киноязыку заметно упало, появились режиссеры, прекрасно овладевшие эстетикой звукового кино и потеснившие мастеров немого кино, в том числе и Ренуар. Тем не менее он снял еще немало картин, уже звуковых, среди которых сатирический фильм «Будю, спасенный из воды» (1932), «Госпожа Бовари» (1933, по роману Г. Флобера), «На дне» (1936, по пьесе А. М. Горького, премия Л. Деллюка). Последний из них с участием Ж. Габена (Васька Пепел, роль стала в фильме центральной) сделал Ренуара лидером значительного направления французского кино 1930–1940-х годов, получившего название «поэтический реализм» (к нему относились режиссеры Ж. Дювилье, Ж. Виго, М. Карне и др.).

В конце 1930-х годов Ренуар достигает вершины своего творчества, сняв фильмы «Великая иллюзия» (1937) и «Правила игры» (1939). В первом фильме поэтический аспект мира отодвинут режиссером в сторону, осуществлен социальный анализ людей, оказавшихся в экстремальных обстоятельствах: группа французских летчиков во время первой мировой войны попадает в немецкий плен, и выясняется, что национальные различия менее значительны, чем классовые. Игра Ж. Габена (лейтенант Марешаль) и Э. фон Штрогейма (фон Рауффенштайн, немецкий летчик, а впоследствии комендант крепости, в которую после неудачного побега переведены французы) позволила глубоко раскрыть содержание картины. Второй фильм стал еще более значительным достижением Ренуара, «поэтический реализм» здесь сказался с наибольшей силой и в стилистике, и в своеобразном сюжете: хотя действие происходит в 1930-х годах, а среди персонажей один из центральных — летчик Андре Жюрье (в исполнении Р. Тутена — не только актера, но и каскадера), и есть масса современных деталей, Ренуар писал сценарий по моделям произведений П. де Мариво и А. де Мюссе. Сложные любовные отношения героев помещены в обстановку современного французского привилегированного общества, где, как и век и два назад, приходится подчиняться «правилам игры».

Судьба фильма необычна: сначала он был освистан публикой, увидевшей в нем сатиру на себя, потом запрещен довоенным, а затем профашистским правительством как насаждающий деморализацию общества, затем и вовсе уничтожен и только в 1956 г. восстановлен по случайно обнаруженным негативам. С этого времени фильм нередко располагали в рейтингах великих фильмов сразу за «Гражданином Кейном» О. Уэллса — так велико было оставленное этой работой Ренуара впечатление на знатоков кино.

В годы 2-й мировой войны Ренуар эмигрировал в США, где снял несколько фильмов (среди них — «Южанин», 1945; «Дневник горничной», 1946, по драме О. Мирбо). Вернувшись во Францию, он снял еще несколько фильмов. Во «Французском канкане» (1954) он обратился к эпохе своего отца, взяв за основу историю появления «Мулен-Руж», в фильме участвовали Ж. Габен, Э. Пиаф. Один из последних фильмов Ренуара «Пришпиленный капрал» (1962) был номинирован на «Золотого медведя» Берлинского кинофестиваля. В завершение своего пути в кинематографе Ренуар сделал два документальных фильма — «Работа Жана Ренуара с актером» (1968) и «Маленький театр Жана Ренуара» (1971).

В 1975 г. Ренуар был награжден Почетным «Оскаром» за вклад в развитие киноискусства. Смерть настигла его в Беверли-Хиллз (США), рядом с Голливудом.

Соч.: *Ma vie et mes films*. P., 2005; в рус. пер. — Статьи, интервью, воспоминания, сценарии. М., 1972; *Моя жизнь и мои фильмы*. М., 1981.

Лит.: Комаров С. В. История зарубежного кино. Т. 1: Немое кино. М., 1965; Базен А. Жан Ренуар. М., 1995; Curchod O. Jean Renoir, *La Règle du jeu*. P., 1999; Philippe C.-J. Jean Renoir, *une vie en œuvres*. P., 2005; Mérieux P. Jean Renoir. P., 2012.

[НРЭ]

РЕНЬЯР (Regnard) **Жан Франсуа** (7.02.1655, Париж, Франция — 4.09.1709, Дурдан, Франция) — французский драматург. Родился в Париже в богатой семье. С юности Реньяр ненавидел буржуазную среду, к которой принадлежал по рождению, он стремился войти в аристократические круги, но избрал тот жизненный стиль, который вытекал из праздности и безответственности знати. Реньяр провел бурную молодость с попойками, случайными связями, игорными долгами, переменах мест (был во многих странах от Алжира до севера Швеции, от Голландии до Польши), тем самым за полвека до эпохи Регентства Филиппа Орлеанского дав живой образец типов XVIII в. — авантюристов и прожигателей жизни.

Внезапно около 1688 г. Реньяр остановился на этом пути, обосновался в Париже и обратился к литературной деятельности. Первоначально он писал комедии в прозе (нередко в соавторстве с талантливым комедиографом Ш. Дюфрени, 1657–1724) для театра «Комеди италянн», сохранявшего связь с традициями итальянской комедии дель арте («Развод», 1688; «Сошествие Арлекино в ад», 1689; «Кокетка, или Дамская академия», 1691; с Дюфрени — «Китайцы», 1692; «Ярмарка Сен-Жермен», 1695; и др.). Эти комедии в известной мере носили антиклассицистический характер, они были довольно свободны по форме (от 1 до 3 актов) и непритязательны по содержанию.

Вскоре Реньяр почувствовал недостаточность того, что он делал в театре, его привлекал главный театр страны — Комеди Франсез, возникший из слияния в 1680 г. Бургундского отеля и мольеровского Театра Пале-Рояль по указу короля Людовика XIV через 7 лет после смерти Ж. Б. Мольера. Реньяр стал осваивать уроки Мольера, обратившись к его ранним произведениям и к «высоким» комедиям, составившим его славу, углубляться в классицистическую теорию комедии, изучать античные образцы (прежде всего Плавта), примеры комедий классицизма («Мелита» П. Корнеля, «Сутяги» Ж. Расина и др.). Он овладевает искусством александрийского стиха, 5-актной композицией пьесы. Наконец, с 1694 г. на сцене Комеди Франсез начинают идти его комедии, первой стала «Серенада», за ней еще несколько пьес, а в 1696 г. автора прославила комедия «Игрок», где жизненный опыт молодости Реньяра и последующий

путь мастера комедии дали замечательный результат, и мотив дворян, страстно отдающихся игре и нередко становящихся игрушками в руках их ловких и хитрых слуг, становится распространенным во французской комедии той эпохи. Тема умного и ловкого слуги особенно ярко раскрывается в последней и самой известной комедии Реньяра «Единственный наследник» (1708), Криспен, помогающий своему хозяину — влюбленному Эрасту в борьбе за наследство богача Жеронта, в которой столкнулись 119 искателей только мужского пола (есть и женщины), в отдельных чертах предвосхищает Фигаро, созданного Бомарше через 8 десятилетий.

Другие комедии Реньяра, поставленные в Комеди Франсез, — «Рассеянный» (1697), «Влюбленный Демокрит» (в некоторых изданиях — «Демокрит» 1700), «Любовное безумие» (1704), «Менехмы» («Близнецы», 1705, где сюжет комедии Плавта перенесен в современность). В них нередко раскрывается пагубная власть денег и собственности. Реньяр показывает, что даже в брачных делах партнеры относятся друг к другу как к собственности, при этом это черта не только мужчин, но и женщин. В «Рассеянном» упоминается некая старуха, которая «за деньги, попросту, как в лавочке сукно, / Купила юного супруга». Во «Влюбленном Демокрите» Клеантида произносит крылатые слова: «Брак — сделка двух людей, где каждый околпачен». В «Менехмах» престарелая Араминта третий год содержит за свой счет Шевалье, чтобы получить его в мужья (правда, в итоге получает не его, а его брата Менехма, которого волнуют только деньги, пусть даже от брака со старой, некрасивой и нелюбимой женщиной). В «Единственном наследнике» тема собственности как разрушительнице человеческих отношений предстает в полной мере: «Невозможно иметь и небольшой собственности без того, чтобы люди или черт не старались захватить ее».

Помимо комедий Реньяр выступил и в других жанрах (либретто оперы-балета «Венецианский карнавал», 1699; трагедия «Сапор», 1704; автобиографический роман «La provençale» («Провансалка», или «Женщина из Прованса», изд. в 1731 г.; известная «Сатира против мужей», 1693, в ответ на «Сатиру против жен» Н. Буало, 6 посланий, стансы, сонет) и др. Но слава его оказалась связанной с комедиями.

Еще при жизни Реньяр был признан самым талантливым французским комедиографом после Мольера. Позже об этом же говорил Вольтер в афористической манере: «Кому не нравится Реньяр, тот не достоин восхищаться Мольером». Вместе с тем Реньяр не достиг в жанре комедии ни мольеровской глубины содержания, ни мольеровского блеска формы, его слишком заботила задача развлечь зрителя. Поэтому со временем комедии Реньяра все реже ставились, не имея для зрителей эпохи Про-

свещения достаточно смелой постановки проблем современности (как в комедиях Бомарше о Фигаро), а для зрителей последующих эпох — той более разработанной техники развлекательности, которую освоили Э. Скриб, Э. Лабиш, другие авторы «хорошо сделанной пьесы», а также водевиля, оперетты (хотя во многих подобных явлениях можно обнаружить след Реньяра).

В России Реньяра знали, читали в подлиннике, с 1760-х годов начали переводить: в 1763 г. В. И. Лукин опубликовал свой перевод «Менехмов», в 1769 г. появился его же перевод «Рассеянного» (под названием «Задумчивой, комедия в 5-ти действиях, вновь исправленная и переложенная на российские нравы»), до конца века были переведены «Игрок», «Серенада» и др. Из более поздних переводов выделяются опубликованный в 1904 г. перевод В. Лихачева комедии Реньяра «Единственный наследник» и опубликованные в 1950-е годы переводы М. Донского.

Соч.: Œuvres complètes : Т. 1–6. Р., 1823 (тома размещены в Интернете); в рус. пер. — Единственный наследник / пер. М. Донского. М., 1956; Игрок / пер. М. Донского. Л.–М., 1958; Комедии. Л.–М., 1960.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М.–Л., 1946. Т. 1; История западноевропейского театра : в 8 т. М., 1957. Т. 2; Стендаль. О морали Реньяра // Стендаль. Собр. соч. : в 15 т. М., 1959. Т. 7; Гликман И. Драматургия Реньяра // Реньяр Ж. Ф. Комедии. Л.–М., 1960; Луков Вл. А. Жан Батист Мольер... — Штейн А. Л. Французская комедия от Мольера до Бомарше... М., 2001; Мурсалиева Л. И. Тема брака и галантных нравов во французской комедии рубежа XVII–XVIII веков (Данкур, Реньяр, Дюфрени) // XVIII век: женское / мужское в культуре эпохи : науч. сб. М., 2008; Трофимова В. Революция в семейной сфере и ее отражение в литературе Предпросвещения (Реньяр, Леритье де Вилландон, А. Бен) // XVIII век: литература в эпоху идиллий и бурь : науч. сборник. М., 2012; Compaignon de Marchéville M. Bibliographie et iconographie des œuvres de J. F. Regnard. P., 1877; Calame A. Regnard, sa vie et son œuvre. P., 1960.

[НРЭ]

РЕФОРМЫ ОБРАЗОВАНИЯ — масштабная деятельность в форме социального проекта по изменению содержания, структуры, методов, форм образования; обычно носит государственный, в последнее время — межгосударственный характер. Реформы образования вызываются социальными потребностями, могут носить как эволюционный, так и революционный характер, могут инициироваться учеными (реформа Я. А. Коменского, XVII в., педагогические идеи Ж. Ж. Руссо, И. Г. Песталотци, XVIII в.), правителями (реформа Петра I, реформа Наполеона), правительством отдельных стран (реформы образования в СССР, России), совместным решением правительств (Болонский процесс — крупнейшая из реформ образования современности — Болонский

процесс, 2004). Реформы образования могут осуществляться в рамках отдельного учебного заведения (Царскосельский лицей), подсистемы таких заведений (центральные школы во Франции, 1795–1802, с упором на изучение точных наук в противовес традиционному классическому образованию), в масштабах всей страны (реформы образования в СССР), континента (Болонский процесс с участием 40 стран Европы). Реформы образования свидетельствуют об усилении значения образования как социальной ценности.

Примером масштабных реформ образования под влиянием социальных изменений являются реформы образования в России XX в. Октябрьская революция 1917 г. поставила задачи ликвидации безграмотности населения (раньше задача так не формулировалась, поэтому не было и механизма ее реализации), общедоступности образования, его унификации (идея единой школы), контроля со стороны государства (идея государственного образования). Разработка содержания, структуры, методов и форм образования (А. В. Луначарский, Н. К. Крупская и др.) соединялась (нередко в противоречивых отношениях) с новой концепцией воспитания, основанного на коллективизме (Макаренко, 1983–1986), с деятельностной психологической концепцией. Компромисс был достигнут в концепции воспитывающего обучения (воспитание — функция образования), которая была положена в основу реформ образования в СССР во второй половине XX в., придав им определенную специфику, определив как их достижения, так и просчеты.

Демократизация общества в период «оттепели» привела к появлению «Закона об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в СССР» (1958), на основании которого была проведена одна из масштабных реформ образования: для преодоления «отрыва обучения от жизни» были проведены структурные, количественные и качественные изменения всей системы образования в целях социализации молодежи через совершенствование ее профессиональной подготовки, учитывающей насущные потребности общества, повышение уровня подготовки специалистов в соответствии с техническим прогрессом. При этом был увеличен срок обучения в средней школе на 1 год для того, чтобы совместить общее образование в объеме средней школы с профессиональной подготовкой молодых рабочих массовых профессий. Статьи 28 и 29 закона предписывали осуществление подготовки специалистов в вузах на основе соединения обучения с полезным трудом в зависимости от профиля вуза, предпочтительный прием в вузы производственников, имеющих стаж работы, приоритетное развитие вечернего и заочного высшего образования. Итогом реформы стало обеспечение социальной мобильности для представителей разных социальных слоев

(решающим был переход на 8-летнее обязательное обучение), развитие материальной базы средних школ, оснащение их мастерскими и кабинетами и т. д., значительное увеличение количества обучающихся в общеобразовательных школах, школах рабочей и сельской молодежи, средне-специальных учебных заведениях, вузах, в целом — повышение общеобразовательного уровня в стране. Но к середине 1960-х годов реформа отчетливо продемонстрировала свою неэффективность в ряде ключевых аспектов. Прежде всего, затраты на профессиональную подготовку в средней школе значительно превысили отдачу, уровень этой подготовки оказался не соответствующим техническому прогрессу и потребностям страны. Реформа продемонстрировала опасности волонтаризма в области развития образования. В 1965 г. пришлось вернуться к 10-летнему среднему образованию, к приоритету дневного обучения в вузах, сокращению льгот при поступлении в вузы производственникам со стажем, отказаться от ряда положений реформы. Ключевым в реформе 1965 г. стал переход к всеобщему среднему образованию, объявленный приоритетом советской образовательной политики. В Постановлении ЦК КПСС и СМ СССР «О завершении перехода к всеобщему среднему образованию» (1972) был подведен итог этой реформы. Социальные последствия реформы для молодого поколения были весьма весомыми: значительно расширился доступ к высшему образованию (что было особенно важно для выходцев из семей рабочих, колхозников). Негативным следствием стало понижение уровня подготовки абитуриентов вузов. Раскрывалось главное противоречие советских реформ образования: решение социальных проблем молодежи через расширение доступа к образованию оборачивалось понижением качества подготовки квалифицированных специалистов, а следовательно, тормозило модернизацию страны и, в итоге, ее социальное развитие. Одним из основных факторов, усиливавших это противоречие, стало убеждение властей в том, что реформы образования должны решаться за счет структурных изменений, без каких-либо финансовых вложений. Отношение расходов на высшую школу к национальному доходу в период с 1950 по 1981 г. снизилось в два раза, а отношение расходов в расчете на одного студента к национальному доходу на душу населения сократилось почти в шесть раз за тот же период. Усилились темпы отставания советской высшей школы от прогрессивных мировых достижений в научно-технической, информационной, экономической и управленческой сферах.

Одна из самых масштабных реформ образования, объявленная в 1984 г. (в соответствии с постановлением Верховного Совета СССР «Об основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы»), предполагала дополнить всеобщее среднее обра-

зование молодежи всеобщим профессиональным, нацелить молодежь на получение рабочих профессий, перераспределив материальные ресурсы в пользу системы профессионально-технического образования за счет высшей школы, т. е. в этой реформе противоречие достигло своего пика. Начавшаяся «перестройка» привела к появлению «Основных направлений перестройки высшего и среднего специального образования в стране», «Координационного плана НИР по комплексным проблемам высшего и среднего специального образования на 1987–1990 гг.» (1987), сопутствовавших им партийно-правительственных постановлений по высшей школе. Перестройка высшей школы понималась как ее децентрализация и демократизация. Эта линия должна была стать центральной в «Государственной программе развития высшего образования», разработка и осуществление которой (с 1989 г.) были прерваны распадом СССР. Новый этап и новая реформа связаны с принятым в 1992 г. закона РФ «Об образовании». Важнейшее реформаторское положение закона — допущение наряду с государственным негосударственного образования, что при отсутствии бюджетных средств на развитие образования в стране в короткий срок обеспечило негосударственное финансирование этой сферы и привело к началу настоящей образовательной революции. В 1992/1993 уч. г. в стране негосударственных вузов не было (исключение — вузы при общественных организациях, например, Институт молодежи, ныне Московский гуманитарный университет, основанный в 1944 г. как ЦКШ при ЦК ВЛКСМ). Государственных вузов было 535. Через три года, в 1995/1996 уч. г. их стало на 6% больше, а негосударственных — 193 (т. е. возникла первоначальная сеть). Еще через 5 лет государственных вузов стало еще на 6% больше, а негосударственных — на 85%. За это пятилетие количество студентов увеличилось в государственных вузах на 61%, а в негосударственных на 246% (хотя и составило в 2000/2001 уч. г. около 10% всех студентов). В Законе РФ «О высшем и послевузовском профессиональном образовании» (1996) впервые цель образования была сформулирована исходя из потребностей личности: удовлетворение потребностей личности в интеллектуальном, культурном и нравственном развитии; развитие наук и искусств посредством научных исследований и обучения. Однако это положение остается нереализованным. Если в 1980 г. СССР занимал 5-е место в мире по количеству студентов (их было 219 на 10000 населения), то теперь — 26-е. Новые реформы образования в России должны учитывать новые реальности общества. Все инновационные преобразования в высшей школе должны иметь человеческое измерение, а для этого потребуются не только дальнейшее исследование методологических аспектов модернизации высшего образования, но и создание целостной теории социальной ор-

ганизации высшего образования как главного социального института трансляции культуры и формирования творческого потенциала российского общества (Растопшина, 2004).

Лит.: Ильинский И. М. Образовательная революция. М., 2002; Болонский процесс: Взгляд на проблему: сборник материалов. М., 2004; Макаренко А. С. Пед. соч. : в 8 т. М., 1983–1986; Выготский Л. С. Собр. соч. : в 8 т. М., 1982–1984; Растопшина И. А. Уроки реформирования высшей школы во второй половине XX века // Высшее образование для XXI века. Сб. 3. М., 2004; Богуславский М. В. Образование // Новая Российская энциклопедия : в 12 т. Т. 1: Россия. М., 2003.

[Соц. мол.]

РЕЦ (Retz) Франсуа Поль де Гонди де (20.09.1613, Монмирай, Марна, Шампань — Арденны, Королевство Франция — 24.08.1679, Париж, Королевство Франция) — кардинал, один из предводителей Фронды. Он вошел в историю литературы как автор знаменитых «Мемуаров» («Mémoires», сер. 1660-х годов, опублик. 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». Сочинения кардинала де Реца примыкают к прециозной литературе.

[ИФЛ]

РИВАРОЛЬ (Rivarol) Антуан (23.06.1753, Баньоль-сюр-Сез, Франция — 11.04.1801, Берлин, Пруссия, ныне Германия) — французский писатель-публицист. С монархических позиций выступил против французской революции и эмигрировал. Прославился своими афоризмами, которые ценили Пушкин и Вяземский. Так, в плане «Сцен из рыцарских времен» выводится Фауст как изобретатель книгопечатания, и Пушкин в скобках отмечает: «Decouvert de l'imprimerie, autre artillerie» («Изобретение книгопечатания — своего рода артиллерии»), а это измененный афоризм Ривароля об идеологических причинах французской революции: «L'imprimerie est artillerie de la pensée» («Печатание — артиллерия мысли»).

Лит.: Козмин Н. К. Пушкин-прозаик и французские острословы XVIII в. (Шамфор, Ривароль, Рюльер) // Изв. ОРЯС. 1928. Кн. 2. С. 548–551; Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997; Loiseau Y. Rivarol. Gen.– P., 1960.

[Пушкин]

РИВЕТ (Rivette) Жак (1.03.1928, Руан, Франция — 29.01.2016, Париж, Франция) — французский кинематографист. Ривет родился в Руане,

в семье фармацевта, учился в Лицее Корнеля. В 1949 г. сделал неудачную попытку поступить в парижский Институт кинематографии (IDHEC), но сумел сблизиться с молодыми кинематографистами Э. Ромером, Ж. Л. Годаром, Ф. Трюффо. При этом проявил такую креативность, что Трюффо позже назвал его инициатором движения «новой волны», лидерами которой и стали новые знакомые Ривета. Уже через год Ривет вместе с Ромером начали выпускать «Киногазету». Но когда в 1951 г. А. Базен с соратниками основал более фундаментальное издание о кино — журнал «Кайе дю синема» («Les Cahiers du cinéma» — «Кинематографические тетради»), в котором начали печатать свои статьи Ж. Кокто, Р. Брессон, только что получивший престижную премию Л. Деллюка за фильм «Дневник сельского священника» по роману Ж. Бернаноса, и другие кумиры зрителей, Ривет и Ромер сосредоточились на сотрудничестве с этим журналом. В 1958 г. 40-летний Базен ушел из жизни, главным редактором журнала стал Ромер, а в 1963 г. его сменил на этом посту Ривет, возглавлявший журнал до 1965 г. На период Ромера и Ривета пришелся высший взлет влияния журнала, именно эти кинематографисты определяли кинематографическую моду во Франции и утверждали приоритет авторского кино (теорию которого изложил в 1955 г. на страницах этого журнала Трюффо).

Ривет прошел школу режиссуры, выступая ассистентом у такого мастера, как Ж. Ренуар. В 1950-х годах он снял несколько короткометражных фильмов. В 1960 г. Ривет получил возможность снять свой первый самостоятельный полнометражный фильм — картину о жизни актеров, о взаимоотношениях театра и кино «Париж принадлежит нам», сразу приобретя международную известность (в 1962 г. фильм получил премию Британской киноинститута; в 1969 г. Ривет получил ту же премию за фильм «Безумная любовь», 1968, в котором снова исследуются отношения театра и кино в контексте реальной жизни).

Ривет оказался весьма успешен в работе по сценариям на основе шедевров французской литературы. Он снял фильмы «Монахиня» (1966, по роману Д. Дидро, полное название «Сюзанна Симонен, монахиня Дени Дидро»), фильм некоторое время был запрещен цензурой за антиклерикальность), «Грозовой перевал» (1985, по роману Э. Бронте), «Очаровательная проказница» (1991, 4-часовой фильм по повести О. Бальзака «Неведомый шедевр», действие из времен художника Н. Пуссена, появляющегося у Бальзака, перенесено в наши дни; Ривет за режиссуру получил Большой приз жюри Каннского кинофестиваля), «Не трогай топор» (2007, по роману О. Бальзака «Герцогиня де Ланже»).

Продолжая линию авторского кино, Ривет нередко работал и по оригинальным сценариям, в которых он неизменно выступал соавто-

ром. Значителен замысел тетралогии «Сцены параллельной жизни» (неоконч., 1-й фильм — «Дуэль», 1976; 2-й фильм — «Северный ветер», 1981; 3-й фильм — «История Мари и Жюльена», 2003). Экзотическим выглядит фильм Ривета «Out 1: Noli me tangere» («Минус один, минус два», 1971, по роману О. Бальзака «История тринадцати»), который стал одним из самых длинных фильмов в истории кино: он длится 13 часов и выдает творческие искания Ривета, обращение к эстетике синема верите (развитию во Франции идеи «кино-правды» Дзиги Вертова, проявившемуся у этнографа-режиссера Ж. Руша, документалиста К. Маркера, также у Годара, Трюффо и др.). Режиссер подготовил на основе фильма его 4-часовую версию «Минус один. Спектр» (1973). Этот период поисков нового языка закончился возвращением к основному пути Ривета, в котором художественность не растворяется в документализме. Как некий итог исканий Ривет представил картину «Селин и Жюли совсем заврались» (1974), ставшую одним из самых известных фильмов режиссера.

Видный представитель постмодернизма Ж. Делёз в своих работах о кинематографе дал самую высокую оценку авторского кино Ривета, с этой оценкой солидарны многие киноведы мира.

Лит.: Ривет // Кино. Энциклопедический словарь. М., 1986; Rosenbaum J. Rivette: Texts & Interviews. L., 1977; Rivette: critique et cinéaste. P., 1998; La nouvelle vague: Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut. P., 1999; Deschamps H. Jacques Rivette: théâtre, amour, cinéma. P., 2001; Frappat H. Jacques Rivette, secret compris. P., 2001; Morrey D., Smith A. Jacques Rivette. Manchester, 2010; Dosi F. Balzac et Rivette : l'énigme d'une rencontre // L'Année balzacienne. №12. 2011; Wiles M. Jacques Rivette. Urbana-Champaign (Ill.), 2012.

[НРЭ]

РИЗИ (Risi) **Дино** (23.12.1916, Милан, Италия — 7.06.2008, Рим, Италия) — итальянский кинорежиссер. Родился в Милане, получил медицинское образование. Прервал врачебную практику после того, как известный писатель и начинающий кинорежиссер М. Сольдати предложил ему стать ассистентом режиссера в его комедии «Джакомо-идеалист» (1942). Только через десятилетие Ризи снял свой дебютный художественный фильм полного метра «Отпуск с гангстером» (1951). Фильму предшествовала учеба в Женеве на курсах видного французского кинорежиссера Ж. Фейдера, а также по возвращении из Швейцарии в послевоенную Италию работы по кинодокументалистике (с 1946 г.) и по созданию короткометражных фильмов. Дебют был успешным, и Ризи в 1950-е годы снял ряд комедий — «Любовь в городе (1953), «Знак Венеры» (1955), «Хлеб, любовь и...» (1955), «Бедные, но красивые» (1956),

«Красивые, но бедные» (1957), «Нищие миллионеры» (1959) и др., которые сделали его лидером направления, получившего название «розовый неореализм», в котором суровые краски итальянского неореализма смягчались.

Фильмы Ризи 1960-х годов более насыщены социальной проблематикой («Трудная жизнь», 1961; «Обгон», 1962; «Поход на Рим», 1962; «Пляжный зонт», 1966; и др.), а в дальнейшем появляется и политическая проблематика, например, в фильме «Именем итальянского народа» (1971). Ризи обратился к жанру пародийно-детективной комедии в фильме «Операция “Святой Януарий”» (1966), получившем в 1967 г. приз Московского кинофестиваля.

Парадоксальным образом Ризи, став в 1950–1960-е годы видным представителем итальянской комедии, Ризи получил высшее признание после того, как в 1974 г. на экраны вышел его фильм «Запах женщины» по незадолго до этого вышедшему роману итальянского писателя и журналиста Дж. Арпино «Мрак и мед» (1969) с В. Гассманом в главной роли. Фильм получил несколько престижных премий, две номинации на «Оскара» в 1976 г., а Гассман в 1975 г. получил премию Каннского кинофестиваля за лучшее исполнение мужской роли. По сюжету, слепой капитан Фаусто (Гассман) в сопровождении выделенного ему рядового солдата отправляется в Неаполь, в бытовых ситуациях демонстрируя силу своей личности, но и беззащитность, потребность в любви. Слава этого фильма была поколеблена в 1992 г., когда в Голливуде был снят римейк (англ. remake — букв. переделка) — фильм «Запах женщины» (реж. М. Брест, в главных ролях Аль Пачино и К. О’Доннелл), римейк получил множество наград, а Аль Пачино — своего единственного «Оскара» за лучшую мужскую роль.

В фильмах Ризи после «Запаха женщины» («Белые телефоны», 1975; «Потерянная душа», 1975; «Комната епископа», 1977; «Первая любовь», 1978; «Дорогой папа», 1979; «Призрак любви», 1981) комедийное начало все чаще оттеняется мелодраматическими нотами. Ризи нередко пользовался моделями коммерческого кино. Из заметных достижений может быть назван фильм «Прошу не беспокоиться» (1990). В конце жизни Ризи работал в основном на телевидении (телеэкранизация романа А. Моравиа «Чочара», 1988; и др.). В 2002 г. Ризи был удостоен высшей награды Венецианского кинофестиваля — премии «Золотой лев» за вклад в кинематограф.

Соч.: I miei mostri. Milano, 2004.

Лит.: Ризи // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986; Palombelli B. Registi d'Italia. N. Y., 2006.

[НРЭ]

РИЗОМА (фр. rhizome — корневище) — понятие философии пост-модерна, «фиксирующее принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытой возможность для имманентной автохтонной подвижности и, соответственно, реализации ее внутреннего креативного потенциала самоконфигурирования» (М. А. Можейко). Это понятие должно весьма экономно обозначить современную альтернативу тому, что Деррида назвал «онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентризмом». Жиль Делёз (Deleuze, 1925–1995) и Феликс Гваттари (Guattari, 1930–1992) ввели этот термин в специальной работе «Ризома» («Rhizome», 1976), позже включенной ими во второй том «Капитализма и шизофрении» («Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux», 1980). «Корневище» они противопоставили «корню» («стержню»).

Поразительно, как изложенный подход перекликается с синергетическими идеями И. Пригожина, который теорию самоорганизации сложных открытых систем построил на представлении о «хаосе», противопоставленном линейному «порядку». Хотя это франкоязычный автор, его труды, наполненные математическими формулами, схемами физических, химических, биологических опытов, вряд ли могли привлечь гуманитариев. Слава Пригожина связана с присуждением ему Нобелевской премии, но это была премия по химии «за работы по термодинамике необратимых процессов, особенно за теорию диссипативных структур», кроме того, она была присуждена в 1977 г., т. е. год спустя после выхода «Ризомы» Делёза и Гваттари, а работы Пригожина, которые носят не специальнонаучный, а общеполитический характер (например, «Время. Хаос. Квант: К решению парадокса времени» соавт. с И. Стенгерс), появились еще позже, вызвав целый поток трудов по «социокультурной синергетике». Так что прямого влияния, очевидно, не было, и можно говорить лишь о типологическом схождении авторов. Однако велики и типологические расхождения. Для Пригожина хаос — характеристика системы в момент бифуркации, выбора пути развития, для Делёза и Гваттари ризома — общее состояние мира: «Мир потерял свой стержень». Но еще важнее другое расхождение. Пригожинские «хаос» и «порядок» — абстрактно-политические понятия, приобретающие в его концепции конкретно-научное содержание. А «ризома» и «стержень» Делёза и Гваттари — слова из обиходной лексики, они подчеркнута ненаучны и выбраны не по правилам создания научной терминологии (это было бы связано с парадигмой «онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентризма», по определению Деррида), а по принципу Великой Аналогии. Так в новейшем гуманитарном знании проявляется возрождение власти обиходного сознания, обиходной культуры. Нужно подчеркнуть: речь

идет не только об отдельных словах, но о самом типе мышления пост-модернистов.

[ИФЛ]

РИКЁР (Ricoeur) **Поль** (27.02.1913, Валанс, деп. Дром, Франция—20.05.2005, Шатене-Малабри, близ Парижа, Франция) — французский философ и теоретик литературы.

Рикёр родился в протестантской семье. Он рано лишился родителей, был отдан на воспитание тете. Учился в лицее в Ренне, затем в местном университете. Продолжил образование Рикёр в Сорбонне. В Париже он посещал кружок философов и литераторов, собиравшихся в доме Габриеля Марселя, где открыл для себя философию Э. Гуссерля. В 1935 г. он окончил философский факультет и начал преподавать в лицеях.

В начале 2-й мировой войны Рикёр был мобилизован. С 1939 до 1945 г. он находился в концлагере, где продолжил изучать философию, познакомился с трудами К. Ясперса и перевел один из трудов Гуссерля.

После освобождения из тюрьмы в 1945 г. Рикёр преподавал в провинциальном протестантском коллеже. В 1950 г. он защитил докторскую диссертацию. Рикёр преподавал в Страсбургском университете, с 1956 г. — профессор Сорбонны. Работал он и за границей вел курсы в Чикагском университете (1967–1970), читал лекции во Французском коллеже в Москве. Печатался в парижских журналах «Эспри», «Тан нуво».

Феноменология, экзистенциализм и персонализм — философский фундамент ранних работ Рикёра («Karl Jaspers et la philosophie de l'existence», 1947, в соавторстве с М. Дюфренном; «Philosophie de la volonté», 2 т. в 3 кн., 1950–1960; и др.).

В 1960–1970-е годы центр интересов Рикёра смещается к психоанализу и «философии языка» («Об интерпретации: эссе о Фрейде» — «De l'interprétation: Essai sur Freud», 1965). Рикёр причисляет Фрейда, наряду с Марксом и Ницше, к «школе подозрения», разрушавшей уверенность в тождестве бытия и мышления, а также в том, что основным детерминантом поведения человека является сознание. Сознание отныне рассматривается как производное от «бытия» (Маркс), «воли к власти» (Ницше), «бессознательного» (Фрейд), а человеческое поведение детерминируется экономическими факторами, бессознательными сексуальными импульсами, стихийными инстинктами.

Мысль о «непрозрачности сознания» приводит Рикёра к признанию особой значимости символа в культуре. Символ объективирует наиболее важные моменты жизни и нуждается в интерпретации. Любое явление культуры имеет символическую природу. Для его понимания необходимо разработать методологию дешифровки символа. В одном из главных

своих произведений, книге «Конфликт интерпретаций» («Le conflit des interprétations», 1969) Рикёр разрабатывает свой «регрессивно-перспективный» метод, суть которого в том, чтобы соединить изучение «археологии субъекта», его нередуцируемых, первоначальных влечений с исследованием «телеологии», т. е. динамики человеческого сознания. В основе метода лежит идея взаимодополнительности объяснения и понимания. В сущности, Рикёр приходит к выводу о необходимости синтезировать гегелевскую и фрейдовскую герменевтику.

Во время пребывания в США в конце 1960-х — начале 1970-х годов Рикёр приобщается к «аналитической философии», в центре внимания которой оказалась проблема соотношения реальности и языка, а основным результатом стал «лингвистический поворот» — ориентация на философское осмысление не мира, а языка. Рикёр был одним из первых интеллектуалов, кто способствовал распространению во Франции «аналитической философии». Вместе с тем в работах Рикёра «От текста к действию» («Du texte à l'action», 1986), «Я-сам как другой» («Soi-même comme un autre», 1990) и др. интерес к «философии языка» сочетался с рефлексией над онтологическими, этическими и актуальными политическими проблемами.

В 1970–1980-х годах Рикёр все чаще обращается к литературоведческой проблематике, вопросам теории литературы, появляются его работы «Живая метафора» («La métaphore vive», 1975), «Время и рассказ» («Temps et récit», 3 т., 1983–1985), что соответствует характерному для постмодернизма общему движению от построения философии на основе лингвистики к построению ее на основе литературоведения.

Идеи Рикёра получили международное признание. В 1985 г. он получил в Германии Гегелевскую премию. В 1988 г. награжден Большой премией Французской Академии. В 1999 г. он был удостоен премии Бальцана (Balzan Prize, учрежденная итальянскими медиамагнатами Международная премия за высшие достижения в науке и культуре). В 2000 г. Рикёр был объявлен лауреатом японской премии Киото (Kyoto Prize), учрежденной крупным бизнесменом Кадзуо Инамори как аналог Нобелевской премии с целью «воздать должное людям, сделавшим исключительный вклад в науку, цивилизацию и духовность», — и таким образом побудить их и таких, как они, достигать все больших и больших высот».

Соч.: Dufrenne M., Ricœur P. Karl Jaspers et la philosophie de l'existence. P., 1947; Philosophie de la volonté : en 3 vol. P., 1950–1960; Histoire et vérité. P., 1955; De l'interprétation: Essai sur Freud. P., 1965; Le conflit des interprétations. P., 1969; La métaphore vive. P., 1975; Temps et récit : en 3 vol. P., 1983–1985; Du texte à l'action. P., 1986; Soi-même comme un autre. P., 1990; Lectures : Vol. 1–3. P., 1991–1994;

в рус. пер. — Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995; Герменевтика. Этика. Политика. М., 1995; Герменевтика и психоанализ. Религия и вера. М., 1996; Время и рассказ : в 2 т. М. ; СПб., 2000; Конфликт интерпретаций. М., 2002; История и истина. СПб., 2002; Память, история, забвение. М., 2004; Справедливое. М., 2005; Я-сам как другой. М., 2008.

Лит.: Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4. От романтизма до наших дней. СПб., 1997. С. 436–439; Зотов А. Ф. Поиски синтеза: Поль Рикёр // Современная западная философия М., 2004; Пахсарьян Н. Т. Рикёр Поль // Западное литературоведение XX века : энциклопедия. М., 2004. С. 355–356; Вдовина И. С. Поль Рикёр: феноменолого-герменевтическая методология анализа произведений искусства // Теория художественной культуры: Вып. 10. М., 2006; Поль Рикёр — философ диалога / под ред. И. И. Блауберг. М., 2008; Philibert M. Paul Ricœur ou la liberté selon l'espérance. P., 1971; Mongin O. Paul Ricœur. P., 1994; Thomasset A. Paul Ricœur: une poétique de la morale. Leuven, 1996; Michel J. Paul Ricœur. Une philosophie de l'agir humain. P., 2006; Fiasse G. Paul Ricœur. De l'homme faillible à l'homme capable. P., 2007; Dosse F. Paul Ricœur, le sens d'une vie / Édition revue et actualisée. P., 2008; Abel O. Le Oui de Paul Ricœur. P., 2010.

В. П. Трыков, Вл. А. Луков [СФЛ]

РИЛЬКЕ (Rilke) Райнер Мария (полное имя и фамилия — Рене Карл Вильгельм Иоганн Йозеф Мария Рильке; 4.12.1875, Прага, Богемия, Австро-Венгрия — 29.12.1926, санаторий Вальмон, близ Монтрё, Швейцария) — австрийский поэт. Родился в Праге в семье железнодорожного чиновника из бюргеров, с юных лет культивировал аристократические манеры, всячески подчеркивал свое отличие от окружающих. В 1884 г. родители развелись, Рильке остался с отцом и тогда же написал свои первые детские стихи. Имел австрийский паспорт, писал по-немецки. После обучения в кадетском, высшем реальном военном, торговом училищах (где получил среднее образование и уже выступил с первым сборником стихов — «Жизнь и песни», 1894) учился на философском, потом на юридическом факультете Пражского университета, изучал литературу и историю искусств, выпустил поэтический сборник «Жертвы ларам» (1896).

В 1897 г. Рильке совершил этапную для него поездку в Италию, посетил Венецию. Этот год был насыщенным в жизни поэта: с осени он поселился в Берлине, стал посещать лекции в Берлинском университете; опубликовал сборники стихов «Подорожник» (3 вып.), «Увенчанный снами». В том же году он познакомился и сблизился с уже известной писательницей Лу Андреас-Саломе, бывшей подругой Ф. Ницше. Считается, что именно она, дочь русского генерала, вызвала у Рильке необычайный интерес к России, никогда в дальнейшем не угасавший, она обучила Рильке русскому языку, открыла ему произведения Ф. М. Достоевского,

А. П. Чехова. Вместе с ней он дважды побывал в России (1899, 1900), встречался с Л. Н. Толстым, И. Е. Репиным.

Рильке внимательно изучал русскую культуру, пробовал писать стихи на русском языке, делал переводы («Слово о полку Игореве», поэзия народного поэта С. Дрожжина, с которым он познакомился в России, и др.), позднее переписывался с М. И. Цветаевой и Б. Л. Пастернаком (с отцом которого художником Л. О. Пастернаком познакомился во время второй поездки в Россию). Впечатления от России отразились не только в русских стихах Рильке, но и в ряде других произведений, например, в отдельных рассказах-миниатюрах сборника «Истории о Господе Боге» (1900, рассказы «Незнакомец», «Почему Господь Бог хочет, чтобы на свете были бедные люди», «Как на Руси появилась измена», «Как старый Тимофей пел, умирая», «Песнь о Правде», соединенные в сборнике с рассказами, навеянными поездкой в Италию, — «Из жизни венецианского гетто» и др.). Через 4 года после знакомства Л. Андреас-Саломе оставляет Рильке, который просил ее о разводе с мужем и соединении с ним узами брака, в чем она отказала (в 1901 г. Рильке скоропалительно женится на Кларе Вестгофф, дочери скульптора, и в декабре у них рождается дочь Рут), но дружеская переписка Рильке и Л. Андреас-Саломе продолжалась многие годы, ее увлечение психоанализом З. Фрейда (а она дружила с великим психиатром многие годы) оказало известное влияние и на Рильке.

В ранних сборниках лирики Рильке (в том числе вышедших вслед за «Увенчанным снами» — «Канун рождества», 1898; «Мне на праздник», 1900), в сборниках малой прозы «Мимо жизни» (1898), «Последние» (1902), в повести «Мелодия о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» (1901, изд. 1906), драме «Без настоящего» (1898) — мотивы и образы, типичные для декаданта.

С 1902 г. Рильке подолгу жил в Париже, переводил поэтов французского символизма, в 1905–1906 гг. был секретарем скульптора О. Родена. Индивидуальная творческая манера Рильке кристаллизуется в сборниках «Часослов» (кн. 1–3, 1899–1903, полн. изд. в 1905 г.), «Книга образов» (1902, полн. изд. в 1906 г.), «Новые стихотворения» (ч. 1–2, 1907–1908). Ее отличают особая музыкальность стиха, пристальное внимание к потаённой сущности вещей и явлений, постижение скрытой динамики их бытия. Мистический пантеизм Рильке характеризуется постепенным преобладанием богоборческих мотивов над богоискательскими.

В романе «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910) нашли выражение страх перед социальной действительностью и вера в высокое предназначение поэзии. Роман стал одной из исходных точек немецкоязычного модернизма.

В 1910-е годы Рильке пережил творческий кризис, окончательно преодоленный в 1923 г., когда, в течение нескольких дней были завершены стихотворные циклы «Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею». В них поэтический голос Рильке обретает одическое, экстатическое звучание; картина мира дополняется мифологическим измерением; воспевается слияние индивидуального со всеобщим. В конце жизни Рильке писал стихи по-французски, переводил П. Валери. В целом глубоко погрузился во французскую культуру, как прежде в русскую, от которой, впрочем, не отходил, о чем свидетельствует его переписка последнего года жизни с М. И. Цветаевой, с которой он никогда не встречался, но в которой нашел родственную поэтическую душу.

С 1921 г. он жил в маленьком поселении Вейра в Швейцарии и медленно угасал от лейкемии, скончался в санатории Вальмон под Монтрё и похоронен недалеко от места, где он жил в последние годы, на кладбище старинной церкви в городке Рагон (фр. Рагонь, Швейцария), ставшем одним из центров почитания поэта.

Творчество Рильке получило мировое признание, оказало большое влияние на литературу XX в.

Соч.: Sämtliche Werke : Bd. 1–7. Frankfurt/M., 1962–1966, 1997; Briefe : Bd. 1–2. Frankfurt/M–Leipzig, 1991; Gesammelte Werke : Bd. 1–5. Frankfurt am Main, 2003; в рус. пер. — Собр. соч. : Т. 1–3. Харьков–Москва, 1999; Лирика. М.–Л., 1965; Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971; Избранная лирика. М., 1974; Книга образов. СПб., 1999; Дыхание лирики: Переписка М. Цветаевой, Б. Пастернака и Р. М. Рильке. М., 2000; Проза. М., 2001; Сонеты к Орфею. М., 2002; Сады: поздние стихотворения. М., 2003; Прикосновение. М., 2003.

Лит.: Хольтхузен Г. Э. Рильке, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск, 1998; Азадовский К. М. Небесная арка: М. Цветаева и Р. М. Рильке. СПб., 1999; Хайдеггер М. Петь — для чего? // Рильке Р. М. Прикосновение. М., 2003; Никифоров В. Н. Рильке // Зарубежные писатели. Ч. 2. М., 2003; Dédéyan Ch. Rilke et la France: V. 1–4. P., 1961–1963; Andreas-Salomé L. En Russie avec Rilke / trad. S. Michaud. P., 1992; Tavis A. A. Rilke's Russia: A Cultural Encounter. Evanston (Ill.), 1997; Freedman R. Rainer Maria Rilke : Bd. 1–2. Frankfurt/M–Leipzig, 2001–2002; Schnack I. Rainer Maria Rilke: Chronik seines Lebens und seines Werkes / Erweiterte Neuausgabe, Hrsg. von R. Scharffenberg. Frankfurt/M–Leipzig, 2009; Löwenstein S. Rilkes Dramenpoetik. Berlin, 2011.

Н. В. Гладилин, Вл. А. Луков [НРЭ]

РИНУЧЧИНИ (Rinuccini) Оттавио (20.01.1562, Флоренция, ныне Италия — 28.03.1621, Флоренция, ныне Италия) — итальянский поэт, создатель либретто первых опер.

Родился во Флоренции в период расцвета города как мирового культурного центра — на площади Пьяцца дель Синьория возвышалась

статуя Давида работы Микельанджело, при жизни Ринуччини появились фонтан с Нептуном и Тритонами работы Амманати, конная статуя Козимо I работы Джованни да Болонья, не遠деке — Палаццо Уффици, работу над которым начинал Дж. Вазари, еще свежи следы пребывания в городе Леонардо да Винчи и Рафаэля, Макиавелли и Савонаролы. Во Флоренции во времена Ринуччини жил Т. Тассо, в 1583 г. была образована Академия делла Круско (Дж. Б. Дети, А. Ф. Грацини и др.), поставившая своей целью сохранение чистоты итальянского языка. Образованность Ринуччини, знание этикета помогли ему устроиться на службу к Великому герцогу Тосканскому Фердинанду I Медичи, достаточно мудрому правителю и покровителю искусств. Ринуччини вошел во Флорентийскую академию. Он стал активным участником деятельности содружества композиторов, музыкантов и поэтов «Флорентийская камерата», основанного в 1573 г. и достигшего расцвета в 1590-х годах. Именно здесь зародилась идея создать (как считалось, в подражание древним) трагедию, где все слова не произносились, а пелись, т. е. музыкальную драму, получившую название опера (ит. *орега* — труд, работа; лат. *орега*, мн. ч. от *opus* — труды, произведения). Члены содружества (прежде всего композитор Я. Пери, покровитель содружества аристократ Я. Корси) в ходе дискуссий разработали идею одноголосой арии, речитатива. Ринуччини стал создателем текста первой в истории оперы, которой считается «Дафна» с музыкой Я. Пери (была поставлена во время венецианского карнавала 1597–1598 гг.). За ней последовали оперы, написанные на тексты Ринуччини, — «Эвридика» Дж. Каччини (1600, пост. в 1602 г.), «Дафна» М. да Гальяно (1608). Традиционно первые выдающиеся достижения в жанре оперы связываются с именем К. Монтеверди, который определил облик этого жанра в опере «Орфей» (1607, либретто мантуанского автора А. Стриджо-мл.). В 1608 г. появилась опера Монтеверди «Ариадна», написанная на текст Ринуччини. К сожалению, из нее сохранилась только часть (ставшая знаменитой ария «Плач Ариадны»), иначе роль Ринуччини в создании литературной основы оперы как жанра была бы еще более заметной.

Ринуччини несколько лет жил во Франции при дворе Генриха IV, которого в свое время поддержал Фердинанд I Медичи. Там Ринуччини испытал влияние французских образцов, писал стихи, опубликованные только после смерти поэта, в 1622 г.

Соч.: Monteverdi C. Lamento d'Arianna. L., 1969 [партитура].

Лит.: Роллан Р. Опера в XVII веке. М., 1931; Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. [Т. 1.] 1600–1850. Екатеринбург, 2005; Brockway W., Weinstock H. The opera, a history of its creation and performance, 1600–1941. N. Y., 1941; Paoli D. L'opéra italiana dalle origini all'opera verista. Roma, 1954; Grout D. J., Williams H. W.

A Short History of Opera. N. Y., 1988; Palisca C. V. The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations. New Haven, 1989.

[HPЭ]

РИСОРДЖИМЕНТО (итал. *il risorgimento* — возрождение, обновление) — национально-освободительное движение итальянского народа XIX в., имевшее одной из целей объединение раздробленной Италии и завершившееся присоединением Рима к Итальянскому королевству (1870 г.),

Литература. Начало важного этапа итальянской литературы, получившего название Рисорджименто (как и вся эпоха), совпало с кризисом просветительской парадигмы и развитием антифеодального и национально-освободительного движения. Литература Рисорджименто, отразившая подъем национального духа, отличалась героико-патриотическим пафосом и романтической окрыленностью и состояла из трех этапов: раннего (рубеж XVIII–XIX вв.), периода карбонарского движения (1815–1831) и позднего (1831–1870), характеризующегося интенсивным развитием революционно-демократического движения.

Одним из зачинателей литературы Рисорджименто, предвестником романтизма и создателем национальной трагедии в итальянской литературе был В. Альфьери (1749–1803), автор тираноборческих трагедий, полных гражданского пафоса («Антоний и Клеопатра», «Филипп», «Полиник», «Антигона», «Заговор Пацци», все изд. в 1783; «Саул», «Мирра», обе — 1787). Трагизм в произведениях Альфьери основан на противоречии между стремлением сильной героической личности к самореализации и тиранией, препятствующей осуществлению этой задачи. Поэтика трагедий Альфьери близка классицистической (стилистическая ясность, композиционная уравновешенность, конфликт страсти и долга и т. д.). Новым — предромантическим — элементом в структуре его трагедий было пронизывающее их лирическое начало. Именно Альфьери принадлежит приращение слову Рисорджименто нового смысла. Если до него понятие Рисорджименто использовалось как синоним слова «*Rinascimento*» для обозначения эпохи Возрождения в культуре и искусстве Италии (исходя из того, что первоначальное его значение очень близко: *Risorgimento* — возрождение, обновление), то Альфьери придал ему значение программы объединения раздробленной на мелкие государства Италии в единое государство по национальному, политическому, культурному признакам.

После падения Наполеона в 1814 г. Австрия восстановила свое господство на итальянских территориях. Однако реставрация старых порядков сопровождалась нарастающим недовольством значительной ча-

сти общества, переросшим в восстания карбонариев в Неаполе (1820) и Пьемонте (1821). Поражение восстаний карбонариев не привело к завершению Рисорджименто. С дальнейшим развитием национально-освободительного движения связаны судьбы итальянского романтизма, сформировавшегося в Италии как литературное направление после 1816 г. Крупнейшими итальянскими писателями-романтиками стали А. Мандзони (1785–1873) и Дж. Леопарди (1798–1837).

Мандзони многое сделал для разработки идей и принципов романтической эстетики. Талант Мандзони-лирика проявился в поэтическом цикле «Священные гимны» (1812–1822), которому свойствен религиозно-этический пафос и отход от классицистической поэтики. Исторические трагедии «Граф Карманьола» (1820) и «Адельгиз» (1822) отмечены патриотической тематикой, созданием многогранного характера героя, обновлением поэтического языка. Романтический исторический роман «Обрученные» (1821–1827) — повествование о нелегкой судьбе двух влюбленных в эпоху испанского владычества, перерастающее в рассказ о мужестве и духовной стойкости простого человека. В романе впервые в итальянской литературе создан образ коллективного героя — народа. Элементы реализма, содержащиеся в романе (опора на документ, широта социально-исторического фона и актуальность проблематики, образ «героя-массы»), нашли продолжение в неореализме писателей XX в.

Немного позже появился поэтический сборник Дж. Леопарди «Песни» (1831), в котором с гражданскими и патриотическими мотивами соседствуют темы бессилия мятежной романтической личности перед судьбой, несоответствия идеала и действительности, хрупкости человеческого бытия, что позволило относить Леопарди к поэтам «мировой скорби». Другой настрой проявился в поэзии Дж. Джустини (1809–1850), который получил широкую известность своими социально-политическими сатирами 1830–1840-х годов. В революции 1848 г. поэт проявил себя как политический деятель, став членом Законодательного собрания.

С выходом первых публикаций представителя следующего поколения — Дж. Кардуччи (1835–1907) обнаружилась парадоксальная тенденция в итальянской литературе в сравнении с общеевропейскими тенденциями: в его поэзии романтизм гармонично сочетался с классицизмом. Тем самым Кардуччи стал эстетическим символом объединения культурного потенциала Италии во имя решения общенациональных задач. Нечто подобное проявилось и в деятельности крупнейшего литературоведа Ф. Де Санктиса (1817–1883), автора фундаментальной «Истории итальянской литературы» (2 т., 1870). Его концепции предшествовало развитие романтической литературной критики в работах Уго Фосколо (1778–1827) и особенно создателя патриотического движения «Молодая

Италия» (1831) писателя и философа Дж. Мадзини (Маццини — Mazzini, 1805–1872), но потребность объединения эстетических платформ во имя национальной идеи привела Де Санктиса к объемному видению литературного процесса, в котором помимо романтизма как опоры Рисорджименто нашлось место для положительной оценки реализма и даже натурализма.

Высшим достижением Рисорджименто в искусстве была не литература, а опера. Вместе с тем опера невозможна без литературного либретто, и их создатели вместе с великими композиторами внесли весомый вклад в искусство, выразившее устремления эпохи Рисорджименто. В операх В. Беллини «Сомнамбула» и «Норма» (обе — 1831) либретто писал Ф. Романи (1788–1865), он же был автором либретто к опере Г. Доницетти «Любовный напиток» (1832), к ряду других его опер, как и опер Дж. Россини, Дж. Верди (нередко на сюжеты иностранных авторов — У. Шекспира, В. Гюго, А. Суме, Э. Скриба и др.). Т. Солера (1815–1878), написавший либретто оперы Дж. Верди «Набукко» (1842), стал вместе с великим композитором создателем гимна Рисорджименто, в который превратился знаменитый хор иудеев из 3-его действия этой оперы «*Va, pensiero*» («Лети, мысль...»).

Рисорджименто завершается присоединением к Италии Рима в 1870 г. Дж. Гарибальди, находившийся в это время в ссылке, обратился к литературной деятельности и написал несколько исторических романов (самый удачный из них, «Клелия», был опубликован том же году в русском переводе под названием «Иго монахов, или Рим в XIX столетии»).

Блестяще завершил этап Рисорджименто в итальянской литературе роман Р. Джованьоли (1838–1915) «Спартак» (1874). Романтический стиль этого романа, воспевающего восстание угнетенного народа под предводительством славного героя (тематика героической линии неоромантизма), соединяется с притягательной для классицизма и неоклассицизма античной эпохой, составившей фон основного сюжета.

В рамках литературы Рисорджименто зарождались явления, характерные для следующего этапа развития итальянской литературы, прежде всего веризм — наиболее значительное литературное направление рубежа XIX–XX вв., эстетика которого проявилась в творчестве таких писателей, как Дж. Верга, Л. Капуана, Г. Делледа, в операх П. Масканьи, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччини, непосредственно связанных с литературой через их либретто. Отход от идеалов Рисорджименто сказался в декадансе (эстетизм Г. Д'Аннунцио), модернизме (футуризм Ф. Т. Маринетти), а возвращение к ним — в антифашистской литературе, в неореализме писателей В. Пратолини, А. Моравиа, Ч. Павезе, К. Леви, Э. Де Филиппо, Дж. Родари, в киносценариях фильмов великих итальянских режиссеров

Ф. Феллини, М. Антониони, Л. Висконти, Б. Бертолуччи, П. П. Пазолини, в лучших работах итальянских кинематографистов эпохи расцвета национального киноискусства.

Лит.: Потапова З. М. Итальянская литература Рисорджименто в России 60-х годов XIX века // Из истории литературных связей XIX века. М., 1962; Де Санктис Ф. История итальянской литературы : в 2 т. М., 1963–1964; Полюхтова И. К. История итальянской литературы XIX века: Эпоха Рисорджименто. М., 1970; История всемирной литературы : в 9 т. М., 1983–1994. Т. 7–8; Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX — начала XX века. М., 1982; Gramsci A. Il Risorgimento. Torino, 1949; Della Peruta F. L'Italia del Risorgimento: Problemi, momenti e figure. Milano, 1997; Riall L. Risorgimento. The history of Italy from Napoleon to Nation-state. N. Y., 2009; Il racconto del Risorgimento nell'Italia nuova: tra memorialismo, narrativa e drammaturgia / a cura di T. Iermano e P. Sabatino. Napoli, 2012.

Вл. А. Луков, А. Р. Ощепков [НРЭ]

РИСТОРИ (Ristori) Аделаида (маркиза Капраника дель Грилло; 29.01.1822, Чивидале дель Фриули, Австрия, ныне Италия — 9.10.1906, Рим, Италия) — итальянская актриса. Она первой утвердила мировую славу итальянской актерской школы.

Ристори родилась в Чивидале дель Фриули, городке недалеко от Венеции (в тот период город входил в территорию Австрии), в актерской семье и с 4 лет уже выступала на сцене. В 14 лет сыграла главную роль в трагедии С. Пеллико «Франческа да Римини», поразив зрителей эмоциональностью игры (впрочем, возможно, актриса была старше). Ристори приглашали в различные актерские труппы, везде она занимала ведущее место, играя центральные трагические роли — Мирру («Мирра» В. Альфьери), леди Макбет («Макбет» У. Шекспира), Федру («Федра» Ж. Расина), Марию Стюарт («Мария Стюарт» Ф. Шиллера). Вступив в брак с маркизом Капраника дель Грилло в 1847 г., она на время по требованию мужа и его семьи бросила сцену, но вскоре поняла, что не может жить без нее, и с триумфом вернулась на подмостки. Ее искусство стало ассоциироваться с национально-освободительными идеями Рисорджименто, что особенно ярко проявилось в роли Юдифи («Юдифь» П. Джакометти), мстящей за свой народ ассирийскому военачальнику Олоферну и освобождающей иудеев от ассирийцев. Впоследствии искусство Ристори получило самую высокую оценку от вождя Рисорджименто Дж. Гарибальди, который видел в ее игре и всей деятельности великой актрисы проявление ее патриотизма.

Итальянская страстность (преувеличенный психологизм, который актриса определяла как «колоритный реализм») снискала ей признание во многих странах мира, где проходили ее гастролы, — Англии, Испании,

Турции, США, Чили, Индии, Австралии и др. Начало мирового признания Ристори было положено в 1855 г., когда она вместе с Э. Росси и собранной им труппой отправилась на гастроли в Париж. Здесь Ристори поколебала славу французской знаменитости — Э. Рашель, игравшей трагические роли и во многом определившей успехи неоклассицизма, на время отодвинувшего в тень драматургию романтизма. Превосходство Ристори над соперницей по сцене совпало с концом эпохи противостояния классицистической трагедии и романтической драмы во французском театре. Освободившуюся нишу быстро заполнили «хорошо сделанные пьесы», мелодрамы, развлекательные жанры. Ристори нашла в этом пестром репертуаре близкую ей роль, блестяще сыграв главную героиню в драме Э. Скриба «Адриенна Лекуврер». В основе сюжета — трагическая судьба гениальной французской трагической актрисы начала XVIII в. А. Лекуврер, отравленной соперницей в любви к полководцу Морицу Саксонскому герцогиней Бульонской.

В 1861 г. состоялись гастроли Ристори в России, прошедшие с триумфом. В новый период, наступивший после окончания эпохи Рисорджименто, слава Ристори несколько поблекла, ее игра казалась или недостаточно реалистичной, или недостаточно декадентской. В начале 1880-х годов после выступлений в Германии и Швеции, где она играла любимые роли — Марию Стюарт, леди Макбет, Медею («Медея» Э. Легуве), Елизавету («Елизавета, королева Англии» П. Джакометти), актриса отказывается от гастролей, а затем и вовсе уходит со сцены, пишет воспоминания (1887, 2-е изд. в 1888 г.). В истории итальянского театра Ристори осталась символом высших достижений итальянских актрис наравне с пришедшей ей на смену Э. Дузе.

Соч.: *Ricordi e studi artistici*. Torino, 1887; в рус. пер. — *Этюды и воспоминания*. СПб., 1904.

Лит.: История западноевропейского театра : в 8 т. М., 1963. Т. 3; Knepler H. The gilded stage. The lives and careers of four great actresses, Rachel Félix, Adelaide Ristori, Sarah Bernhardt and Eleonora Duse. L., 1968; Carlson M. A. The Italian Shakespearians: performances by Ristori, Salvini, and Rossi in England and America. Washington, 1985; Fasano L. Adelaide Ristori. Una cividalese ambasciatrice dell'arte nel mondo. San Giovanni al Natisone, 1994; Viziano T. Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Roma, 2000; Naldini L. Adelaide Ristori. La marchesa del Grillo, un'attrice del Risorgimento. Torino, 2000.

[НРЭ]

РИФЕНШТАЛЬ (Riefenstahl) **Лени** (наст. имя Хелена Берта Амалия, Лени — уменьшит. от Хелена; 22.08.1902, Берлин, Германская империя — 8.09.2003, Пёккинг, Бавария, Германия) — немецкая киноактриса, ставшая всемирно известным режиссером игрового и документального

кино. Ее известность противоречива: талант неоспорим, но наиболее монументальные работы были направлены на прославление фашистской Германии. Занималась также киножурналистикой, фотографией.

Родилась в Берлине, в семье состоятельного коммерсанта. В семье поощрялось ее увлечение искусством — музыкой, живописью, танцами, а также спортом — плаванием, прыжками с вышки, коньками. В 1918 г. окончила Кольморгенский лицей в Берлине, училась живописи, некоторое время по настоянию отца пребывала в закрытом пансионе. По настоянию отца готовилась к работе его секретарем, изучая машинопись и бухгалтерский учет. Но любовь к искусству заставила ее пойти на конфликт с семьей, и она добилась возможности заниматься любимыми ею танцами, театром. Серьезная травма заставила Рифеншталь оставить карьеру танцовщицы. Кинорежиссер А. Фанк написал для нее сценарий фильма «Гора судьбы» и снял ее в главной роли — так в 1923 г. началась карьера Рифеншталь как киноактрисы. Она снялась в ряде так называемых «горных фильмов» Фанка («Большой прыжок», 1927; «Белый ад Пиццалло», 1929; «Бури над Монбланом», 1930; «Белое безумие», 1931). А в 1932 г. состоялся ее режиссерский дебют — фильм «Голубой свет» (совм. с Б. Балажем; Р. выступила и как сценарист). В горах, где погибают юноши, замороженные таинственным светом, живет девушка Юнта (эту роль исполнила Рифеншталь), открывающая тайну этого света художнику Вигу. Тот сообщает крестьянам о существовании таинственного сверкающего грота — прибежища Юнты, те с радостью уничтожают грот, а Юнта бросается со скалы, утратив и любовь, и свой идеальный мир. Фильм понравился А. Гитлеру, что повлияло в дальнейшем на судьбу Рифеншталь. Примерно за месяц до берлинской премьеры фильма Рифеншталь впервые увидела выступление Гитлера перед большой аудиторией Дворца спорта, а вскоре после премьеры написала ему письмо и встретила с ним. В январе 1933 г. Гитлер пришел к власти и в мае предложил Рифеншталь снять фильм о «партийном съезде Победы» — V съезде НСДАП в Нюрнберге. Рифеншталь работала с опытными операторами при поддержке Министерства народного просвещения и пропаганды, ее фильм «Победа веры» содержал прообраз будущих лент, но был изъят из кинотеатров после разгрома штурмовых отрядов Э. Рёма, которому в фильме было уделено достаточно много места.

В следующем году Гитлер поручил Рифеншталь снять фильм о «партийном съезде единства и силы» в Нюрнберге. Рифеншталь, создав для этой цели специальную кинокампанию, сняла свой самый выдающийся фильм «Триумф воли» (1934, премьера в Берлине 28.03.1935 в присутствии Гитлера). Организовывая многокамерные съемки, в том числе с дирижабля, несколько месяцев монтируя киноматериал, Рифеншталь

создала своего рода шедевр (получивший, помимо наград внутри страны, приз за лучший документальный фильм Венецианского кинофестиваля, 1935, золотую медаль Всемирной выставки в Париже, 1937). Рифеншталь поставила перед собой задачу превратить документальную кинохронику в художественное произведение, используя напряженный ритм кадров, смелую смену планов, панорамность съемки, свет (в том числе ночные съемки с факелами), применяя свое знание законов сценичности в понимании массового зрителя 1930-х годов. Особое внимание было обращено на героизацию партии и ее лидера — Гитлера, для чего были найдены адекватные киносредства. Возник жанр монументальной кинодокументалистики. В отличие от советской школы (Дзига Вертов), утверждавшей монументальностью киноповествования восторженное наблюдение «киноглаза» над зарождением новой жизни в ее многообразии, Рифеншталь ставит принцип монументальности повествования на службу утверждения ценностей единообразия, единого порыва нации, имеющей своего фюрера — непререкаемого и обожаемого лидера, отсюда налет помпезности, эмоциональной взвинченности, ложной патетики, отмечаемых критикой наряду с кинематографическими достоинствами фильма.

Вторым киношедевром Рифеншталь как режиссера стал ее фильм «Олимпия» (1938), состоящий из двух частей: «Праздник народов» и «Праздник красоты». Фильм был посвящен Берлинской Олимпиаде 1936 г., снимался по государственному заказу. Для его создания Рифеншталь снова оформила специальную кинокомпанию, в съемочный коллектив входило более 170 человек, в том числе опытные, проверенные операторы, предложившие новые возможности съемок. Материал был снят в 1936 г., монтаж занял около двух лет. Рифеншталь проявила в монтаже вкус и художественную интуицию, позволившие достичь значительного эстетического эффекта. Здесь принцип монументальности повествования уже не был привязан только к государственной идее, хотя лидеры фашистской Германии не раз появляются аплодирующими победам немецких спортсменов. Фильм воспринимается как прославление силы, молодости, телесной красоты. В прологе устанавливается связь с древнегреческими олимпиадами. В финале прыжки с вышки в бассейне обретают символические черты свободного полета человека в бескрайнем пространстве неба. Широко использован рапид (замедление движения), что не только позволяет разглядеть техническое совершенство спортсменов — представителей разных видов спорта, но и насладиться эстетикой здорового и развитого тела. Фильм получил государственную премию, а также высшую награду Венецианского кинофестиваля (1938), Рифеншталь с этим фильмом была приглашена в США, но встретила там с бойко-

том, организованным не в связи с фильмом, а поскольку в это время ярко проявился антисемитизм в идеологии Германии (приведший к так называемой «хрустальной ночи» — еврейскому погрому). Уже после войны, в 1956 г., именно в США (в Голливуде) фильм был включен в число десяти лучших фильмов мира, а в 2001 г. Рифеншталь получила Золотую медаль Международного олимпийского комитета, присужденную ей еще в 1948 г.

Перед началом 2-й мировой войны Рифеншталь пыталась вернуться к игровому кино, снимала фильм «Пентезиля» по драме Г. Крейста (1939, неоконч.), а в 1940 г. сделала еще одну аналогичную попытку, приступив к съемкам фильма «Долина» (по мотивам одноименной оперы Э. д'Альбера), где предполагала сыграть главную роль — танцовщицы фламенко. Съемки фильма поддержал Гитлер. Трагическая судьба привезенных на съемки из концлагерей цыган дала основания для судебных процессов против Рифеншталь. Она отрицала свою причастность к гибели людей, более того, — к нацистской идеологии, отношения с Гитлером объясняла только магическим воздействием его личности, восхищением им как человеком и умелым руководителем, относительно главы Министерства народного просвещения пропаганды Геббельса всегда подчеркивала, что, будучи вынужденным поддерживать создание ее фильмов, он ее ненавидел. Фильм «Долина» был закончен в 1953 г. (в соавт. с реж. Х. Райнлем).

После окончания войны, когда обвинения в соучастии в преступлениях фашизма были с Рифеншталь сняты, она нашла новое применение своей креативности, овладев в пожилом возрасте подводным плаванием и занявшись фотографированием подводного мира. В 2001 г. она впервые посетила Россию, где была принята с восхищением, почти преклонением, что вызвало даже протесты у той части общества, которая не простила ей участия в прославлении фашизма. Рифеншталь умерла на 102 году жизни в маленьком баварском городке Пёккинге и была похоронена в Мюнхене.

Рифеншталь оказалась одной из немногих представительниц немецкой интеллигенции (и, возможно, самой известной и талантливой), которая открыто поддержала фашистскую Германию. Крупнейшие деятели культуры — Г. Манн, Т. Манн, Б. Брехт, А. Зегерс, Л. Фейхтвангер, Э. М. Ремарк, С. Цвейг, Ф. Вольф, М. Рейнхардт, Э. Пискатор, Ф. Ланг, М. Дитрих, З. Фрейд и др. — или эмигрировали из Германии и Австрии (в США, СССР, Швецию, Швейцарию, Великобританию, Латинскую Америку), или стали «внутренними эмигрантами», как Г. Гауптман. Если Рифеншталь и была внутренне далекой от фашизма, ее талантливые фильмы сыграли определенную роль в насаждении фашистской идеоло-

гии, причем во многом на подсознательном уровне, что было обеспечено особым киноязыком фильмов Рифеншталь. Только по прошествии многих десятилетий их можно смотреть более отстраненно.

Соч.: Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films. München, 1935; Schönheit im olympischen Kampf. Berlin, 1937; Die Nuba. Köln, 2006; в рус. пер. — Мемуары. М., 2006.

Лит.: Салкелд О. Лени Рифеншталь. М., 2007; Ковалев А. И. Любовница Гитлера. Скандальная биография Лени Рифеншталь. М., 2008; Надеждин Н. Я. Лени Рифеншталь: отлученная от судьбы. М., 2009; Ford Ch. Leni Riefenstahl — Schauspielerin, Regisseurin und Fotografin. München, 1982; Downing T. «Olympia». L., 1992; Rother R. Leni Riefenstahl — Die Verführung des Talents. München, 2002; Trimborn J. Riefenstahl. Berlin, 2002; Kinkel L. Die Scheinwerferin — Leni Riefenstahl und das «Dritte Reich». Hamburg, 2002; Knopp D. NS-Filmpropaganda: Riefenstahls «Triumph des Willens», Harlans «Jud Süß». Marburg, 2004; Bach S. Leni. The Life and Work of Leni Riefenstahl. N. Y., 2007; Leis M. Leni Riefenstahl. Reinbek, 2009.

[НРЭ]

РИЧАРДСОН (Richardson) **Тони** (полное имя Сесил Антонио; 5.05.1928, Шипли, Йоркшир, Великобритания — 14.11.1991, Лос-Анджелес, Калифорния, США) — английский кинорежиссер.

Родился в Шипли (графство Йоркшир). Окончил Оксфордский университет. Рано увлекся радикальными идеями, примкнул к движению «сердитых молодых людей», лидером которого стал Дж. Осборн. Приобретя опыт телепродюсера и режиссера театра, Ричардсон вместе с Осборном организовал кинокомпанию Вудфол филм продакшнз (Woodfall Film Productions), где снял фильм «Оглянись во гневе» (1959) по ставшей культовой одноименной пьесе Осборна (1956), давшей название движению «сердитых молодых людей». В 1960 г. Ричардсон снял фильм «Комедиант» по пьесе Дж. Осборна с Л. Оливье в главной роли. В 1961 г. появляется его фильм «Вкус меда» по относящейся к этому же движению и ставшей знаменитой пьесе Шилы Дилэни (она же написала сценарий фильма). В 1962 г. Ричардсон обратился к рассказу «Одиночество бегуна на длинные дистанции» близкого к тому же движению автора — А. Силлитоу, который выступил и как сценарист в фильме Ричардсона (считается, что именно этим фильмом был утвержден образ бегуна в мировой кинематографии). Ежегодно появлявшиеся фильмы Ричардсона по произведениям «сердитых молодых людей» утверждали социальную критику, рисовали проблемы молодых людей с негуманным обществом, оправдывая их справедливое раздражение.

Высшим достижением Ричардсона стал фильм «Том Джонс» (1963, по роману Г. Филдинга; сценарий Дж. Осборна). Фильм получил 4 премии

«Оскар», включая премию за лучший фильм. Своих «Оскаров» получили Ричардсон и Осборн. Ричардсон был приглашен работать в США, где в 1965 г. выпустил «черную комедию» «Незабвенная» по одноименной повести И. Во. В фильме играл выдающийся английский актер Дж. Гилгуд. Но и этот, и последующие фильмы Ричардсона американского периода уступают его более ранним достижениям. Заметным событием стал снятый Ричардсоном в 1990 г. телевизионный фильм «Призрак Оперы» по одноименному роману П. Леру. В фильме одну из своих последних ролей сыграл известный американский актер Б. Ланкастер, снимавшийся у Л. Висконти и Б. Бертолуччи. Его исполнение роли директора театра Жерара Карье было выдвинуто на премию «Золотой глобус», были и другие номинации на премию, но характерно, что фильм был удостоен премии Эмми в категории «создание лучших причесок для минисериала» и в категории «лучшая работа художника в минисериале». Последний свой фильм «Голубое небо» Ричардсон не смог увидеть на большом экране: он умер в Лос-Анжелесе до премьеры. Первый показ его состоялся через 3 года, в 1994 г., и в 1995 г. фильм был удостоен премий «Оскар» и «Золотой глобус» за лучшую женскую роль (Дж. Лэнг), что косвенно подтверждает успех Ричардсона как режиссера.

В жизни Ричардсона были и события, не связанные с кино. Так, в 1966 г. с его помощью бежал из Англии офицер британской разведки Дж. Блейк, обвиненный в шпионаже в пользу СССР.

Соч.: Long Distance Runner: A memoir. L., 1993.

Лит.: Турицын В. Современная Англия в фильмах Тони Ричардсона // Мифы и реальность: Буржуазное кино сегодня: Вып. 2. М., 1971; Ричардсон // Кино: энциклопедический словарь. М., 1986; Parkinson D. Richardson, Cecil Antonio [Tony] // Oxford Dictionary of National Biography. Oxford, 2004; Heilpern J. John Osborne: A Patriot for Us. L., 2006.

[НРЭ]

РИШАР (Richard) Пьер (Пьер Ришар — Pierre Richard — псевдоним из первых двух личных имен, полный перечень имен и фамилия — Пьер Ришар Морис Шарль Леопольд Дефе — Defays; род. 16.08.1934, Валансьен, Нор, Франция) — французский киноактер, кинорежиссер.

Родился в Валансьене на севере Франции в семье промышленника, имеет аристократические корни. На гостей семьи произвело впечатление исполнение юношей роли Сирано де Бержерака в отрывках из одноименной героической комедии Э. Ростана. Вступив в конфликт с семьей, не поддерживавшей его актерские склонности, Ришар отправился учиться в Париж, поступил на драматические курсы Ш. Дюллена, учился также у Ж. Виллара. Путь к признанию был трудным, Ришар играл в мюзик-холлах, кабаре, маленьких театрах. В 1958 г. снялся в роли худож-

ника-студента, занявшей лишь несколько секунд экранного времени и даже не попавшей в титры, в фильме «Монпарнас, 19» о художнике Модильяни, где играли Ж. Филип и А. Эме. Если Ж. Филипу эта одна из его последних ролей добавила всемирной славы, а А. Эме фильм принес известность и на нее обратил внимание Ф. Феллини, который пригласил ее в «Сладкую жизнь» и «8½», то на Ришара никто не обратил внимания, и следующую роль в кино он получил только через 10 лет (второстепенная роль в фильме «Блаженный Александр», 1968, реж. И. Робер).

Ришар сам создал себе широкую известность как актеру, взявшись за создание собственной кинокомедии «Рассеянный». Он написал для нее сценарий (в соавт. с А. Руэлланом), выступил как режиссер. Замысел фильма поддержал И. Робер, согласившийся стать одним из продюсеров. Сюжет фильма построен как иллюстрация к одноименной главе «Характеров» Ж. Лабрюйера, герой — Пьер Малаке, роль которого исполнил Ришар, постоянно оказывается в сложных ситуациях как по службе, так и в личной жизни из-за своей рассеянности и неадекватности. Впрочем, нелепые проекты рекламы, которые он предлагает своему агентству, не лишены креативности. Так впервые появляется комический персонаж Ришара, удачливый в своей неудачливости. В дальнейшем Ришар снял несколько фильмов, в которых он выступал как режиссер, центральный актер, сценарист и в которых развивались сходные сюжетные мотивы («Несчастье Альфреда», 1972; «Я ничего не знаю, но все скажу», 1973; «Я робок, но я лечусь», 1978; «Это не я — это он», 1980; «Мечтать не вредно», 1991; «Прямо в стену», 1997).

Но подлинную славу ему принесли фильмы И. Робера по сценариям Ф. Вебера «Высокий блондин в черном ботинке» (1972) и «Возвращение высокого блондина» (1974). В образе скрипача Франсуа Перрена, по рассеянности надевшего разные ботинки, которого принимают за супер-агента, удачливый неудачник обрел свое наиболее полное воплощение, отныне ассоциируясь с Ришаром, его внешностью, манерой поведения, улыбкой. Его прекрасно высветили своей игрой популярные актеры Ж. Рошфор, Б. Блие, П. Ле Персон. В 1976 г. всемирный успех высокого блондина был подкреплён новой бесспорной удачей Ришара-актера: он исполнил роль журналиста Франсуа Перрена (знаковое совпадение имен двух персонажей Ришара) в фильме Ф. Вебера по его же сценарию «Игрушка». Миллионер покупает журналиста как живую игрушку, которую потребовал его избалованный сын, не подозревая, как возникшая между маленьким Эриком и Франсуа, после долгого неприятия, дружба отразится на его делах и семье. Герой Ришар перестает быть современным недотепой, не удачливостью, а самосознание и ум позволяют ему справиться с унижительной ситуацией и взять верх над обидчиком, не

прибегая к насилию. Роль миллионера добавила известности М. Буке, уже известному театральному актеру и исполнителю киноролей в фильмах «новой волны» К. Шаброля и Ф. Трюффо. Напротив, роль Эрика стала единственной у Ф. Греко, в дальнейшем получившего образование инженера-программиста и занявшего должность веб-дизайнера в солидной интернет-компании. Фильм, выдвинутый на премию «Сезар» в трех номинациях, не получил ни одной премии, но был высоко оценен зрителями многих стран мира, в том числе СССР, как и другие картины, где играл Ришар. Так, фильм «Укол зонтиком» (1980, реж. Ж. Ури) в 1981 г. стал лидером советского кинопроката.

Следующий большой успех у публики снискал фильм Ф. Вебера «Невезучие» (1981). Вебер как сценарист снова наделил героя Ришара именем Франсуа Перрен, на этот раз доведя до абсурда его невезучесть, что и стало стержнем сюжета: пропала дочь президента крупной компании, и для того, чтобы найти крайне невезучую девушку, решают пустить по ее следу такого же невезучего служащего бухгалтерии в сопровождении детектива (его роль играет Ж. Депардьё). План удастся, и два неудачника соединяются. Это своего рода гимн неудачникам: ни один из ударов судьбы не погубил ни девушку, ни Перрена, следует завидовать их удачливости. Дуэт Ришар — Депардьё сыграл и в двух других комедиях Вебера («Папаша», 1983; «Беглецы», 1986), всякий раз получая одобрение не жюри кинофестивалей, а массового зрителя многих стран мира.

20 лет Ришар готовился к созданию документального фильма «Расскажите мне о Че», посвященном Эрнесто Че Геварре. 50-минутный фильм Ришара был показан в 1988 г. на X фестивале Нового латиноамериканского кино, где получил яркое признание. В 1996 г. Ришар снялся в фильме грузинского режиссера Наны Джорджадзе «Тысяча и один рецепт влюбленного кулинара» (совм. производство Франции, Грузии, Бельгии, России, Украины; Ришар был отмечен премией кинофестиваля в Карловых Варах за лучшую мужскую роль). В 2003 г. Ришар сыграл Робинзона Крузо в одноименном франко-англо-канадском телефильме по роману Д. Дефо.

Ришар, несмотря на возраст, продолжает сниматься в 2–3 фильмах ежегодно (среди последних: «А давайте жить все вместе», 2012; «Мои герои», 2012), играет в театрах (в частности, в своей пьесе «Пьер Ришар III», в соавт. с К. Дютюроном). В 2012 г. Ришар снялся в российском фильме «Продавец игрушек» (роль месье Дюфена; реж. Ю. Васильев). Много лет он руководит собственной кинокомпанией «Фиделин фильм».

В 2006 г. Ришар получил почетный «Сезар» — высшую французскую кинопремию за вклад в киноискусство. Ришар в сознании миллионов занял место ведущего французского киноактера комедийного жанра.

Лит.: Ришар // Кино. Энциклопедический словарь. М., 1986; Осипов А. А. Актеры французского кино. М., 1991.

[НРЭ]

РОБ-ГРИЙЕ (Robbe-Grillet) **Ален** (18.08.1922, Брест, Финистер, Бретань, Франция — 10.02.2008, Кан, Кальвадос, Нормандия, Франция) — французский писатель и кинорежиссер, один из основоположников и наиболее последовательных представителей «нового романа». Он вступил в литературу в 1953 г., опубликовав роман «Канцелярские резинки». В полемике с экзистенциалистской литературой, утверждавшей самоценность отдельной личности и свободу выбора, Роб-Грийе отбрасывает принцип «антропоцентризма», человек для него — лишь один из объектов в мире вещей. Так возникает «вещизм» Роб-Грийе: бесконечные плоскостные коллажи из вещей, которые не имеют символического значения, не несут отпечатка человеческого присутствия в мире, не должны никак истолковываться (романы «Смотрящий», 1955; «Ревность», 1957, и др.). В романах «В лабиринте» («Dans le labyrinthe», 1959), «Проект революции для Нью-Йорка» (1970), «Постепенно соскальзывая в наслаждение» (1973), кинофильмах («Транссибирский экспресс», «В прошлом году в Мариенбаде» и др.) возникает конфликт между хаотической действительностью и стремлением человека упорядочить ее, найти способ существования в ней.

Показательна миниатюра «Пляж» («La Plage»), которая входит в сборник «Моментальные снимки» (1962). Вот начало этого произведения: «Вдоль берега идут трое детей. Они шагают в ряд, взявшись за руки. Они примерно одного роста и, вероятно, также одного возраста: лет двенадцати. Тот, что посредине, все-таки чуть пониже двух других. Если не считать троих детей, длинный пляж пустынен. Это полоска песка, довольно широкая, однообразная — ни утесов, ни заливов, полого спускающаяся от скалистого обрыва, который кажется неприступным, к морю. Небо совершенно ясное. Солнце освещает желтый песок резкими, прямыми лучами. Ни единого облака. Нет и ветра. Вода синяя, спокойная, и хотя перед пляжем до самого горизонта простирается свободная ширь, из открытого моря не набегает ни морщинки. Но через равные промежутки времени, в нескольких метрах от берега, всякий раз на одной и той же линии, вдруг набухает и тут же опадает волна, всякий раз одна и та же. Поэтому нет ощущения, что волна приходит и уходит; напротив, весь маневр совершается как бы на месте. Сначала вода вздувается, образуя со стороны берега неглубокую впадину, и слегка отступает назад, шурша катимой галькой; потом волна обваливается, растекаясь молочной мутью по склону, но отвоевывает при этом лишь ту площадь,

которую недавно утратила. И разве что местами, там, где напор сильнее, дополнительно увлажняет на мгновение еще несколько дециметров. И снова все неподвижно — море плоское и синее, остановившееся в точности у той же черты на желтом песке пляжа, по которому шагают в ряд трое детей» (пер. Л. Зониной).

Завершается миниатюра так же, как начиналась. Это характерный пример повествовательной манеры Роб-Грийе, в которой нет принципиальной разницы между человеком и неодушевленными предметами, отсутствует какое-либо развитие, констатация фактов не содержит оценки.

В интервью, данном российской журналистке Татьяне Щербине в 1999 г., Роб-Грийе так характеризовал атмосферу 1950-х годов, когда во французскую литературу ворвался «новый роман»: «Раньше я действительно не отдавал себе отчет в том, что это было счастливое время. Тогда мы только недавно вышли из войны, и в людях была энергия, любопытство, жажда каких-то новых форм, смыслов — то, что постепенно исчезло. Теперь некоторые говорят: надо, чтоб была война, тогда снова настанет эпоха интеллектуализма. Лучше бы ее, конечно, не было, поскольку это была бы очень страшная атомная война». О новизне «нового романа» он высказался очень умеренно: «Это было не так ново, как казалось французской публике. Она восприняла это как нечто неслыханное лишь потому, что не читала Фолкнера, Джойса, Кафку, Борхеса. Клода Симона читали как нечто странное до тех пор, пока не прочли Фолкнера и не увидели в нем предшественника. А французская критика писала, что мы зачеркнули прошлое и начали с чистого листа. Что нас объединяло: Симона, Саррот, Беккет, Дюрас — мы продолжали определенную литературную традицию. Как можно было объяснить критикам, что литература изменилась, потому что изменился мир! Нас упрекали в том, что мы не пишем, как Бальзак, с тем же успехом можно упрекать в этом Достоевского, Пруста, Камю. Но жаловаться тут трудно, поскольку именно благодаря этим разгромным статьям, где нас называли чуть не убийцами, мы и стали знаменитыми. Я считаю, что литература, появившаяся в середине шестидесятых, была революционнее того, что мы делали в пятидесятых, но скандалов с ней связано гораздо меньше, поскольку люди стали привыкать к мысли, что все меняется».

[ИФЛ] [СФЛ]

РОБЕСПЬЕР (Robespierre) **Максимильен** (6.05.1758, Аппас, Нор — Па-де-Кале, Франция — 28.07.1794, Париж, Франция) — вождь якобинцев в годы Великой Французской революции, став в 1793 г. фактическим главой революционного правительства, боролся с контрреволюцией и оппозиционными революционными силами методами террора. Был

гильотинирован термидорианцами. Если Пушкин однозначно отрицательно относился к Марату, воплощавшему для него «мятеж», то отношение к «неподкупному» Робеспьеру иное. Не случайно Пушкин писал: «Петр I одновременно Робеспьер и Наполеон. (Воплощенная революция)». Есть предположение (правда, оспоренное Б. В. Томашевским), что Пушкин придал Робеспьеру, нарисованному им на обороте листа с III и IV строфами пятой главы «Евгения Онегина», свои собственные черты.

Лит.: Томашевский Б. В. Автопортреты Пушкина // Пушкин и его время. Л., 1962; Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997.

[Пушкин]

РОДЕНБАХ (Rodenbach) Жорж (16.07.1855, Турне, Бельгия — 25.12.1898, Париж, Франция) — бельгийский писатель (писал на французском языке). Родился в семье литератора, учился на юридическом факультете Гентского университета, впоследствии был адвокатом. В первом сборнике «Грустные стихи» (1879) ощущается влияние поэзии «Парнаса». Позже, перейдя на позиции символизма, поэт сохранил ясность парнасского стиха, его известную художественную консервативность. В 1880-е годы Роденбах участвовал в национальном литературном движении, выступив в 1881 г. одним из организаторов журнала «Молодая Бельгия». Поселившись в 1887 г. в Париже, Роденбах влился в декадентские круги, становится другом С. Малларме (их переписка издана в 1949 г.). Ряд его поэтических сборников («Чистая юность», 1886; «Царство молчания», 1891; «Замкнутые жизни», 1896; и др.) приносит ему славу одного из крупнейших представителей европейского символизма. Особенностью этих сборников является бесконечное варьирование двух-трех тем и образов (мертвый город, светлая вода и т. д.), что при всей внешней бедности содержания позволяет создать особый блеклый мир полутонов и остановившегося, умершего движения. В воспроизведении этого мира символистские приемы соединяются с импрессионистскими. Наиболее известны романы Роденбаха «Мертвый Брюгге» (1892) и «Звонарь» (1897), развивающие жанр символистского романа. Роденбах создает оригинальный мир, в котором человек рисуется теми же приемами, как и окружающий его застывший мир. В очерке «Роден» (из книги «Элита», 1899) такой способ воспроизведения действительности возводится в художественный закон. Явившись одним из самых ярких проповедников декадентского культа смерти, страдания, пессимизма, Роденбах развил некоторые жанры символизма, раскрыл новые возможности поэтической циклизации, развил принцип «соответствий» Ш. Бодлера.

Соч.: Œuvres : Т. 1–2. Р., 1923–1925; в рус. пер. — Полн. собр. соч. : в 5 т. М., 1909–1910.

Лит.: Андреев Л. Г. Сто лет бельгийской литературы. М., 1967; Mirval J. Le poète de silence: G. Rodenbach. Brux., 1940.

[НРЭ]

РОДЖЕРС (Rogers) **Джинджер** (псевдоним, настоящие имя и фамилия — Вирджиния Кэтрин Макмэт — McMath, Ginger — сокр. от Виргиния, Роджерс — фамилия отчима, изменение фамилии не было оформлено документально; 16.07.1911, Индепенденс, Миссури, США — 25.04.1995, Ранчо-Мираж, Калифорния, США) — американская киноактриса, танцовщица.

Родилась в штате Миссури в семье выходцев из Англии, родители вскоре развелись. Вирджиния в своем увлечении театром и кино следовала за матерью, занимавшейся театральной критикой, а затем нашедшей в Голливуде работу сценаристки. На сцену впервые Роджерс попала в юности, заменяя заболевшую актрису в гастролровавшем театре, в котором Роджерс оставалась потом более года. После короткого замужества в 17 лет Роджерс вернулась к гастролям и, попав в Нью-Йорк, там и осталась, сделав карьеру в одном из бродвейских театров. В 19 лет она смогла подписать контракт с киностудией Парамаунт Пикчерз на 7 лет и вместе с матерью уехала из Нью-Йорка в Голливуд.

В 1933 г. она впервые выступила в дуэте с Фредом Астером. Этот актер (настоящие имя и фамилия — Фредерик Аустерлиц) был на 12 лет ее старше, но дебютировал в кино в том же 1933 г. в фильме «Танцующая леди», где выступал под своим именем и танцевал с игравшей в картине главную роль Дж. Кроуфорд. До этого Астер получил известность, танцуя в дуэте со своей сестрой Адель, который распался из-за ее замужества. Новый дуэт, получивший название по уменьшительным именам участников «Джинджер и Фред», с 1933 по 1939 г. снялся в 9 фильмах, которыми, как принято считать, он совершили переворот в жанре музыкальной комедии. Среди фильмов этого периода — «Полет в Рио» (1933, первый фильм этой пары, Роджерс и Астер во второстепенных ролях), «Веселая разведенная» (1934, впервые в главных ролях), «Цилиндр» (1935), «Роберта» (1935), «Следуя за флотом» (1936), «Время свинга» (1937), «История Вернона и Айрин Касл» (1939).

Характерен фильм «Потанцуем?» (1937) режиссера М. Сэндрича, снявшего и «Веселую разведенную», и «Цилиндр». Импрессарио из соображений выгоды выдает талантливого танцора Питера Питерса (Астор) за русского танцовщика Петрова, от которого ждут балетных номеров, а он все время переходит на степ и, кроме того, больше всего озабочен тем, чтобы понравиться актрисе Линде Кин (в этой роли — Роджерс), что создает каскад комических положений. Сюжеты фильмов с Роджерс в паре

с Астером построены по одной модели: надо разными способами подвести события к танцу этого дуэта, а в танцевальном деле им нет равных.

Только освободившись от обязательств, связавших ее с Астером как партнером по фильмам, Роджерс раскрыла новые актерские возможности, что привело к получению ею в 1941 г. премии «Оскар» за исполнение лучшей женской роли — это была роль Китти Фойт в одноименном фильме режиссера С. Вуда по роману К. Морли, ставшему бестселлером в 1939 г. Любовь секретарши к боссу, неравный брак, отвергаемый родственниками, любовь небогатого доктора, необходимость выбора — все это более интересные задачи для актрисы, заложенные в сюжете книги и фильма, чем то, что нужно было играть в танцевальных комедиях 1930-х годов.

В 1949 г. Роджерс вернулась к дуэту в Астером в фильме «Семья Беркли на Бродвее», фильм себя в прокате окупил, но не дал нового импульса для совместного творчества пары. Последующие фильмы Роджерс — развлекательные комедии («Мартышкин труд», 1952; «Быстрее, давай поженимся!», 1964; и др.). С середины 1960-х годов Роджерс не снималась, и хотя играла в театре (в бродвейских мюзиклах), появлялась на телевидении, публика начала ее забывать.

Но спустя 20 лет после ухода актрисы из кино, в 1986 г., о Роджерс и Астере напомнил всему миру фильм Ф. Феллини «Джинджер и Фред». По его сюжету (сценарий написали Ф. Феллини, Т. Гуэрра, Т. Пинелли), итальянская танцевальная пара (в исполнении Дж. Мазини и М. Мастоляни), в 1950-е годы выступавшая с номерами в подражание легендарной американской паре и взявшая наименование «Джинджер и Фред», через 30 лет получает шанс вспомнить успехи молодости и выступает с танцем на рождественском телешоу. Роджерс обещала подать в суд на Феллини за незаконное использование ее имени в фильме, но не выполнила угрозы. В 1987 г. умер Астер, и эта смерть, и шедший во многих странах и собиравший престижные награды фильм Феллини снова напомнили миру о блестящем дуэте. В 1999 г. Американский институт искусства в своем рейтинговом списке «100 величайших звезд кино за 100 лет» поставил Роджерс на 14-е место (впрочем, в этом списке почти нет европейских артистов, ни одного русского, ни одного из Азии и т. д.). Это не бесспорная оценка, но нельзя отрицать, что Роджерс и Астер — Джинджер и Фред — обладали уникальными танцевальными способностями, создали стиль танца, получивший мировое признание и вызвавший бесчисленные подражания, утвердили на киноэкране современный танец.

Лит.: Роджерс // Кино. Энциклопедический словарь. М., 1986; Dickens H. The films of Ginger Rogers. N. Y., 1975.

[НРЭ]

РОЗЕ (Rosay) **Франсуаза** (псевдоним, настоящая фамилия де Налеш — de Nalèche; 19.04.1891, Париж, Франция — 28.03.1974, Париж, Франция) — французская киноактриса. Родилась в Париже, дочь графа и известной актрисы, но отец узнал о существовании дочери только в 1938 г., когда она уже получила широкую известность и положение в обществе, а ее имя не сходило с киноафиш. Розе окончила Парижскую консерваторию (классы пения и актерской игры). С 1908 г. выступала на сценах парижских театров — как оперного (Гранд-Опера, пела в операх Ж.-Ф. Рамо, Ж. Массне, Э. Рейе), так и драматических (Одеон и др.), играла и в России на сцене Михайловского театра в Санкт-Петербурге. В кино с 1911 г., когда снялась в фильме «Фальстаф» по Шекспиру, режиссер которого А. Дефонтен уже успел создать два других фильма на шекспировские сюжеты — «Гамлет» (1908) и «Шейлок, венецианский купец» (1910) и другие костюмные фильмы и считался мастером работы с актерами. Розе затем снималась более 60 лет, что сделало ее легендой французского кино.

Важным событием личной, и, как оказалось, творческой жизни Розе стало ее замужество в 1917 г.: она вышла замуж за кинорежиссера Ж. Фейдера. Именно в его фильмах Розе заблистала как киноактриса. До 1925 г. она снималась только в фильмах мужа, а после исполнения роли мадам Эдит Маране в фильме «Грибиш» (немой, 1925, реж. Ж. Фейдер) она стала получать приглашения и от других режиссеров (среди них Розе Клер, Л. Бергер, М. Карне). Розе довольно много играла как в немом, так и звуковом кино. Однако лучшие роли и после этого фильма, уже в кино со звуком, она сыграла в фильмах мужа: Бланш («Большая игра», 1934), мадам Нобле («Пансион Мимоза», 1935), Корнелия («Героическая кermесса», 1935), Флора («Люди странствий», 1938), Актриса («Женщина исчезает», 1941).

Розе одинаково легко давались как роли, полные драматизма, так и комические роли. Она много играла в театре, на телевидении даже в последние годы жизни. Ее последняя роль в кино — мадам Дешан в фильме М. Шелла «Пешеход» (1973, ФРГ). Предисловие к ее мемуарам, вышедшим в год смерти актрисы, написал Ж. Ануй. Розе продолжают называть «гранд-дамой французского кино».

Соч.: Feyder J., Rosay F. *Le Cinéma, notre métier*. Genève, 1946; *La Traversée d'une vie / souvenirs recueillis par C. Mars*. P., 1974.

Лит.: Божович В. Франсуаза Розе // Французское киноискусство. М., 1960; Розе // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986; Griselain D. *Françoise Rosay: Une grande dame du cinéma français*. P., 2007; Foucart Y. *Dictionnaire des comédiens français disparus*. Mormoiron, 2008.

[НРЭ]

РОЗИ (Rosi) Франческо (15.11.1922, Неаполь, Королевство Италия — 10.01.2015, Рим, Италия) — итальянский кинорежиссер. Родился в Неаполе, в годы войны участвовал в движении Сопротивления, преследовался за антифашистскую деятельность. В 1944–1945 гг. работал на радио. В 1947 г. Л. Висконти пригласил Рози на должность ассистента режиссера в свой фильм «Земля дрожит» по роману Дж. Верга «Семья Малаволя». Другим ассистентом был такой же молодой Ф. Дзефирелли. Фильм, снимавшийся в сицилийском рыбацком поселке с непрофессиональными актерами, говорившими на сицилийском диалекте, был закончен в 1948 г. и стал одним из выдающихся достижений неореализма в кино, что было отмечено премией Венецианского кинофестиваля. Рози принял участие в сценарной работе в период съемок фильма Висконти «Самая красивая» (1951, с А. Маньяни в главной роли). Рози работал у Висконти и на съемках фильма «Чувство» (1954), а за год до этого был ассистентом М. Антониони в его работе над фильмом «Побежденные». Это стало хорошей школой режиссуры для Рози, и в 1956 г. он снял свой первый самостоятельный фильм «Кин» по драме А. Дюма-отца «Кин, или Гений и беспутство», переработанной Ж.-П. Сартром (в режиссуре соавтором выступил известный актер В. Гассман, игравший Кина; собственно, это было перенесение на экран театрального спектакля, поставленного Гассманом, который передоверил Рози в режиссуре то, что переводит театральную форму в форму киноискусства).

И совсем самостоятельно Рози снял фильм «Вызов» (1958; Рози — один из авторов сценария), в котором сразу проявились черты его кинематографа: социальность картин, смелость в разоблачении язв общества и одной из самых страшных для Италии — мафии, реализм повествования. Фильм был удостоен главного приза жюри Венецианского кинофестиваля. Он открыл путь к созданию одного из самых известных фильмов Рози — «Сальваторе Джулиано» (1961, премия Международного кинофестиваля в Западном Берлине), где простые крестьяне вступают в открытую борьбу с мафией. Ряд последующих фильмов («Руки над городом», 1963, главный приз «Золотой лев» Венецианского кинофестиваля; «Дело Маттеи», 1972, главный приз «Золотая пальмовая ветвь» Международного кинофестиваля в Каннах; «Сиятельные трупы», 1976, премия Давид ди Донателло за лучшую режиссуру; и др.) сделали Рози одним из основателей и признанным лидером социально-политического кино.

В 1979 г. в Москве на Международном кинофестивале главный приз был присужден фильму Рози «Христос остановился в Эболи» по роману К. Леви, при этом отмечалось, что новой манере Рози в большей степени, чем раньше, стала присуща философичность и поэтичность. Позже Рози подтвердил это наблюдение своим фильмом-оперой «Кармен»

(1984, с П. Доминго в роли Хосе, премия Давид ди Донателло за лучшую режиссуру).

В 1989 г. Роза взялся за постановку фильма «Забыть Палермо» по роману французской писательницы Э. Шарль-Ру. По всем признакам эта картина рассматривалась им как итоговая. В ней действие, начинающееся в Нью-Йорке, переносится в Сицилию, возникает постоянная тема Розы — мафия. В создании сценария помимо самого Розы и американского писателя Г. Видала, участвовал Т. Гуэрра, прославившийся сценариями фильмов М. Антониони и Ф. Феллини и сделавший с Розой 10 фильмов. Оператором фильма был П. де Сантис, снимавший «Гибель богов» и «Смерть в Венеции» Л. Висконти, получивший «Оскара» за операторскую работу в «Ромео и Джульетте» Ф. Дзефирелли и при этом снявший к тому времени уже более 10 фильмов Розы. Музыка написал Э. Морриконе, до этого создавший музыкальное сопровождение к основным фильмам П. П. Пазолини. В ролях, помимо известных актеров Дж. Белуши и Ф. Нуаре играл и В. Гассман, с которым Роза начинал свою режиссерскую карьеру. Фильм вышел в широкий прокат в 1990 г., но финальной точкой в деятельности Розы не стал, и он продолжил снимать фильмы и получать за них награды.

В 2012 г. на Венецианском кинофестивале Роза был удостоен почетного приза «Золотой лев» за вклад в киноискусство.

Лит.: Викторова Е. Франческо Роза. М., 1977; Роза // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986; Gili J.-A. Francesco Rosi: cinéma et pouvoir. P., 1976; Francesco Rosi / a cura di S. Gesù. Catania, 1993; Le cinéma de Francesco Rosi / sous la dir. de F. Marcoin. Arras, 2000; La sfida della verità: Il cinema di Francesco Rosi / a cura di A. Tassone, G. Rizza, C. Tognolotti. Firenze, 2005; Ciment M. Dossier Rosi. Milano, 2008.

[НРЭ]

РОЙ (Roy) Бимал (12.07.1909, д. Суапур, Бенгальское президентство, Британская Индия — 7.01.1966, Бомбей, Махараштра, Индия) — индийский кинорежиссер. Родился в (ныне Бангладеш), в семье состоятельного землевладельца, учился в университете Дакки, затем в операторской школе Калькутты, которую окончил в 1933 г. Работал оператором у ряда известных индийских кинорежиссеров. В 1943 г. Рой снял свой первый фильм как режиссер — «Победный марш». Получив поддержку демократически настроенной интеллигенции, Рой в Бомбее (ныне Мумбаи) основал свою киностудию, где снял фильмы «Мать» (1952), «Служба» (1953) и др., создавая некоторые фильмы в двух вариантах — на хинди и бенгальском языке.

Здесь был снят самый известный фильм Роя — «Два бигха земли» (1953) о трагедии индийского крестьянина, утратившего свой маленький

клочок земли и впавшего в отчаяние. Резкое отличие фильма от ежегодно производящихся сотнями индийских фильмов с псевдодраматическим конфликтом, вставными песнями и танцами, открытая социальность, некоторые черты стилистики, сближающие фильм с неореализмом привлекли внимание не только индийского, но и европейского, русского зрителя. В 1954 г. этот фильм был показан на первом фестивале индийского кино в Москве, а на кинофестивале в Каннах жюри во главе с Ж. Кокто (в которое входили Л. Бунюэль, А. Базен, другие видные кинематографисты) фильм получил Международный приз за режиссуру.

Контакт с культурой Франции вызвал к жизни фильм Роя «Отец и дочь», снятый в том же 1954 г. по новелле Г. Мопассана «Папа Симона». Но индийская проблематика была режиссеру ближе любой другой. В 1959 г. Рой снял получивший широкую известность фильм «Суджата» (назван по имени главной героини, в советском прокате название — «Неприкасаемая»), где анализировал проблему разделения людей на касты. Снимал фильмы по произведениям классика бенгальской литературы С. Ч. Чоттопадхaya («Замужняя женщина», 1953; «Невестка Бирадж», 1955; «Любовное письмо», 1962). Философским началом проникнут документальный фильм Роя «Гаутама Будда» (1957; в сотрудничестве с Р. Кханной).

Рой считается одним из крупнейших индийских кинорежиссеров, непосредственным предшественником возникшего в конце 1960-х годов движения, получившего в Индии название «новое кино».

Лит.: Колодяжная В. С. Кино Индии. М., 1959; Рой // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986; Dwyer R., Patel D. Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film. New Brunswick (N. J.), 2002. Encyclopaedia of Hindi Cinema. New Delhi, 2003.

[НРЭ]

РОКОКО (фр. гроссо, от фр. goscille — ракушка, декоративная раковина) — направление, стиль в литературе, возникший во Франции в первой половине XVIII в. (во время регентства Филиппа Орлеанского) как развитие стиля барокко.

Со времен Регентства в аристократической среде наблюдается упадок нравственности. Аристократы, чувствующие приближение конца своего благополучия, хотя и получить от жизни все доступные им наслаждения. Героем дворянского общества стал итальянский авантюрист Джованни Казанова (1725–1798), посвятивший свою жизнь поискам любовных приключений, богатства и успеха, впоследствии описавший свою жизнь в знаменитых «Мемуарах», написанных по-французски (состоит из «Истории моего бегства», опублик. в 1788 г., и «Истории моей жизни», неполн. публ. в 12 т., 1822–1828). Культ героя и героизма, присущий литерату-

ре классицизма, в рококо вызывает иронию, уступая место праздности и безразличию к проблемам государства, нации, страсти к приключениям, на смену герою-патриоту и идеалу нравственности и благородства приходит герой-авантюрист; конфликт между чувством и долгом стирается под натиском гедонизма — проповеди чувственности и беззаботности; масштабность форм классицизма и барокко сменяется усиленной разработкой малых форм, соответствующих малым темам и неглубоким чувствам. Необычайно возрастает декоративность в картине мира, полного изысканности и галантности, и в литературном стиле, насыщаемом аллюзиями из античной мифологии, где избираются сцены фривольных развлечений и удовольствий. «Всем богам поэты рококо предпочитают улыбающуюся Афродиту. Мир рококо дышит негой и беззаботностью. Но есть в нем нечто эфемерное, хрупкое, словно он сделан из фарфора» (Б. И. Пуришев). Казанова, Мариво и Парни замечательно вписались в этот иллюзорный мир. Подобно классицистам ориентируясь на античные образцы, писатели рококо выбрали из многообразия античных источников Анакреонта и анакреонтику, отразившуюся и в римской поэзии (Овидий, Гораций), роман Апулея «Метаморфозы», понятый в развлекательном ключе (без обнаруженного позднее эзотерического пласта религиозного характера).

Излюбленные жанры писателей рококо — пастораль, стихотворная новелла-сказка, галантный и фривольный роман, мемуары, гривуазные (т. е. игровые, легкомысленные, не вполне пристойные) комедии, короткие стихотворения (эпиграммы, романсы, послания), которые обычно называют «легкой поэзией». Легковесность рококо отмечалась уже при появлении первых литературных образцов. «Шутка была в моем детстве в великий век Людовика XIV, наш век довел ее до совершенства. Настолько же, насколько мы упали в стиле величественного, настолько мы прогрессировали в стиле легкомысленного и фривольного», — писал в своих мемуарах маркиз Д'Аржансон (1694–1757), сожалевший об уходе «прекрасного века Людовика XIV, столь благородного и столь великого».

Некоторые произведения рококо оказали известное влияние на литературу. Таковы ранние галантно-авантюрные романы Пьера де Мариво (1688–1763) «Фарзамон» (1712, опубл. в 1737 г.), «Приключения ***, или Удивительные действия симпатии» (5 т., 1713–1714), прославившие его любовно-психологические комедии «Сюрприз любви» (1723), «Двойное непостоянство» (1723), «Игра любви и случая» (1730) и др.; образцы «легкой поэзии» Эвариста Парни (1753–1814), вошедшие в сборник «Эротическиестихотворения» (1778); фривольно-авантюрный роман Жан-Батиста Лувре де Кувре (1760–1797) «Любовные похождения кавалера де Фобласа» (1787–1790), вышли в 13 т., 1792–1796). Мотивы рококо мож-

но встретить в творчестве вождей Просвещения — Вольтера (например, в «Орлеанской девственнице», 1735, опубл. в 1755 г., в авт. ред. — в 1762 г.) и Дидро (например, в романе «Нескромные сокровища», 1746). На грани просветительской литературы и рококо стоит роман П. А. Ф. Шодерло де Лакло (1741–1803) «Опасные связи» (1782), рисуемый мир рококо не с целью утверждения его норм и обычаев, а с целью разоблачения. Гедонизм рококо был доведен до абсурдного преувеличения в произведениях маркиза де Сада (1740–1814) — «120 дней Содома, или Школа разврата» (1785), «Философия в будуаре» (1795), «Новая Жюстина, или Несчастья добродетели» (1799) и др., что позволяет рассматривать его в соотнесенности с предромантизмом.

Стихи Парни высоко ценил юный А. С. Пушкин. Дань «легкой поэзии» в стиле рококо отдали многие русские поэты XVIII в., затем пушкинские современники (Батюшков, Дельвиг, Языков и др.). Влияние французского рококо отразилось в Англии, Германии. Писатели рококо освобождали литературу от высокопарности классицизма, пробивали дорогу новой, более свободной поэзии.

Лит.: Пуришев Б. И. Рококо // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. М., 1971. Т. 6; Строев А. Ф. «Те, кто поправляет фортуна»: авантюристы Просвещения. М., 1998; Anger A. Literarisches Rokoko. Stuttgart, 1962.

[НРЭ]

РОЛЛАН (Rolland) **Ромен** (29.01.1866, Кламси, Бургундия, Французская республика — 30.12.1944, Везле, Бургундия, Французская республика) — французский писатель, в чьем творчестве представлена героическая линия критического реализма. Он родился в г. Кламси (в Бургундии, образ которой запечатлен в повести «Кола Брюньон» и других произведениях Роллана), в семье нотариуса, учился в Высшей нормальной школе в Париже. Занимался историей музыки и живописи, для чего Школа направила Роллана в Италию. Большое значение для творчества Роллана имело знакомство с произведениями Гоголя, Гончарова, Тургенева и особенно Л. Толстого.

Литературный путь Роллан начал как драматург-неоромантик. Драммы «Людовик Святой» («Saint-Louis», 1897), «Аэрт» («Aërt», 1898), «Настает время» («Le Temps viendra», 1903) составили цикл «Трагедии веры» («Les Tragédies de la foi»).

К 1900 г. Роллан окончательно порывает с неоромантиками и разрабатывает программу создания подлинно народного театра (сборник «Народный театр» — «Le Théâtre du peuple», 1903). Призыв к демократизации театра — важный вклад Роллана в театральное движение эпохи. Наиболее значительное достижение писателя в реализации программы

народного театра — драма «14 июля» («Le 14 Juillet», 1902), где индивидуальные персонажи растворяются в образе коллективного героя — восставшего народа.

«Героические жизни». Черты романтизма в творчестве Роллана в значительной мере сохраняются в его реалистических произведениях, ибо он одержим поисками утраченного в империалистическую эпоху героического начала. Эти поиски приводят его к анализу жизни великих людей. В «Героических жизнях» («Vies héroïques») Р. Роллана («Жизнь Бетховена» — «Vie de Beethoven», 1903; «Жизнь Микеланджело» — «Vie de Michel Ange», 1906; «Жизнь Толстого» — «Vie de Tolstoï», 1911) на смену жанровым формам XIX в. приходит синтетическая жанровая модификация, биография-иллюстрация, в которой центр составляет не биография человека сама по себе и не желание объяснить особенности творчества того или иного художника (как это было в биографиях, созданных его предшественниками), а пример должной жизни. Жанрообразующим стержнем у Роллана становится нравственно-эстетический идеал. Восстанавливая тем самым традицию плутарховских биографий, Роллан в то же время идет за Стендалем, Сент-Бевом, Тэнном, которые противопоставили плутарховской притчевости, исторической неточности, обращению к легендам и слухам отбор наиболее ярких и при этом документально подтвержденных фактов биографии, позволяющих уяснить место человека в истории. Биография-иллюстрация становится одновременно биографией-реконструкцией.

Существенным является соединение Ролланом трех биографий в единый цикл. При этом в переходе от двоичности, свойственной «Параллельным жизнеописаниям» Плутарха, где биографии объединялись попарно, к троичности обнаруживается диалектическая триада «тезис-антитезис-синтез».

«Жан-Кристоф». Результаты этого анализа отразились в создании образа главного героя в романе-эпопее «Жан-Кристоф» («Jean-Christophe», 1904–1912), замысел которого возник у Роллана еще в конце XIX в. Гениальный немецкий музыкант, бунтарь в юности и мудрец в конце жизненного пути, Жан-Кристоф напоминает героев романтических произведений. Первая часть романа открывается изображением Рейна, несущего свои воды мимо немецкого городка, в котором в семье бедного музыканта рождается Жан-Кристоф Крафт. Так входит в роман тема потока жизни, которая обретает у Роллана и литературную форму романа-потока. О жизни Крафта (в переводе с немецкого — «сила») повествуется неспешно и последовательно, ибо она представлена как поток, текущий от истока к руслу, вбирающий в себя притоки, большие и маленькие. Юность Жан-Кристофа выстраивается подобно юности Бетховена, так-

же родившегося в семье музыканта, который стремился из сына сделать нового Моцарта и нещадно бил за попытки мальчика увильнуть от музыкальных занятий. Характер героя формируется в кругу близких людей — дедушки, дяди Готфрида, друга Отто Динера. С девушками ему не везет, одна подчеркивает, что принадлежит к более высокому кругу, другая неожиданно умирает, третья изменяет ему с его младшим братом. Раскрывшийся в Жан-Кристофе замечательный талант музыканта постепенно крепнет и выводит его на более широкую арену жизни. Он едет в Париж, где бедствует, но не сдается. Здесь чувствуется новый источник жизнеописания героя — «Исповедь» Ж. Ж. Руссо. И как у Руссо личные воспоминания отодвигались образом Парижа, в романе-эпопее Роллана на первый план выдвигается реалистический образ Европы рубежа веков, равному по масштабу литература того времени не знала. Действие романа, начавшись в Германии, затем переносится во Францию, Швейцарию, Италию, чтобы в итоге вернуться в Германию, к Рейну, поток которого — последнее впечатление умирающего Жан-Кристофа, прожившего яркую жизнь творца и достигшего подлинной мудрости. Почти накануне империалистической войны прозвучал голос Роллана, посвятившего свой роман «свободным душам всех наций, которые страдают, борются и побеждают».

«Кола Брюньон» («Colas Breugnou») с подзаголовком «Жив курил-ка» — повесть, которую Роллан писал повесть с апреля 1913 г. по лето того же года в особо приподнятом настроении, в результате возник подлинный шедевр французской литературы, связанный с народной традицией, исполненный оптимизма накануне первой мировой войны (опубликована только в 1919 г.).

Действие повести происходит в 1616 г. в г. Кламси, откуда был родом сам Роллан. Герой повести, от имени которого ведется повествование-дневник, резчик по дереву Кола Брюньон, — подлинно народный персонаж, «галльский тип» (Роллан), человек неунывающий, смекалистый, жизнелюбивый и талантливый. Кола — воплощение лучших черт национального характера. На него обрушиваются всевозможные беды: война, чума, смерть жены, потеря всего имущества, — но ничто не в силах сломить Кола, его веры в свое призвание, его народного оптимизма. Основной темой повести является тема творчества, но творчество понимается Ролланом широко, не столько как профессиональная деятельность, сколько как творческое отношение к жизни. Особое значение Роллан придавал 13-й главе повести, в которой Кола Брюньон размышляет о роли книг в жизни человека.

Писатель расценивал это произведение как передышку после огромной фрески «Жан-Кристоф». Поэтика «Кола Брюньона» отличается от

стиля «Жан-Кристофа» с его утонченным психологизмом и интеллектуализмом. В повести господствует стихия живой народной речи, колоритной и бойкой. Роллан прибегает к фольклорной стилизации, к ритмизованной прозе, к традиции Ф. Рабле.

М. Горький писал о повести: «Это, может быть, самая изумительная книга наших дней. Нужно иметь сердце, способное творить чудеса, чтобы создать во Франции, после трагедий, пережитых ею, столь бодрую книгу — книгу непоколебимой и мужественной веры в своего родного человека, француза».

«Кола Брюньон» — одно из самых популярных произведений Р. Роллана. На сюжет повести французского писателя Д. Кабалецкий написал оперу «Кола Брюньон» («Мастер из Кламси»), поставленную в 1938 г. Роллан знал и высоко оценил эту оперу. Увертюра из этой оперы стала одним из наиболее часто исполняемых произведений советских композиторов, легко узнаваемом и напоминающим миллионам слушателей образы замечательной повести Р. Роллана.

«Театр Революции». Замысел цикла «Театр Революции» («Théâtre de la Révolution»), в который вошли восемь пьес, создававшихся в течение сорока лет, возник у Роллана в конце XIX в. и был тесно связан с современностью. Открывшая цикл драма «Волки» («Les Loups», 1898) воспроизводила перенесенную в эпоху Великой Французской революции ситуацию «дела Дрейфуса» и была запрещена после первого представления. Этапной стала драма «14 июля» (1901), связанная с программой искусства для народа, которую Роллан изложил в трактате «Народный театр» (1903). Развивая идеи Ж. Ж. Руссо, Роллан попытался создать спектакль, который был бы одновременно народным празднеством. Впервые главным героем пьесы стал сам народ, масса, охваченная революционным порывом. В драмах цикла, написанных в 1920-е годы, Роллан выступил с проповедью гуманистических идей.

Обращаясь к циклу драм о революции, Роллан ориентировался на цикл «исторических хроник» Шекспира, а также на французскую драматургию романтического движения 1820-х годов.

Шекспировский цикл отличается рядом черт: открытостью структуры хроник, позволяющей соединить их в единую цепь; фактографичностью, почти полным отсутствием фантастики; охватом большого периода истории (все английские короли, сменявшие друг друга на троне, от Ричарда II до Генриха VIII, изображены в его цикле хроник); единой концепцией истории, в которой смена царствований связывается с законами гармонически устроенного мира, с течением всеильного времени.

Следуя за Шекспиром, французские драматурги школы Стендаля обратились к жанру «исторических сцен», в которых воспроизводились по-

воротные моменты национальной истории, восстания, грандиозные общественные катастрофы («Баррикады» Л. Вите, 1826; «Жакерия» П. Мери-ме, 1828). Но если Вите отличался стремлением воспроизвести историю с документальной точностью, то Мери-ме хотел раскрыть социальную суть общественных движений.

«Робеспьер». Роллан объединяет эти пути. Шекспировская цикличность, документальность Вите, раскрытие социальных основ восстания, присущее Мери-ме, — все эти черты синтезируются в завершающей цикл «Театр Революции» драме «Робеспьер» («Robespierre»), написанной уже на склоне жизни, в 1938–1939 гг. 24 сцены с открытой структурой, каждая из которых связана с предыдущей и последующей, документально воспроизводят мир революции (действие начинается 5 апреля 1794 г. в «доме Дюпле на улице Сент-Оноре, № 376», в день казни Дантона, и заканчивается 28 июля 1794 г. в 6 часов вечера на площади Революции, где казнят Робеспьера и Сен-Жюста; в уста героев вложены их подлинные слова, о чем Роллан сообщает в сносках к тексту пьесы). Допущено лишь несколько отступлений от фактов во имя большей динамичности. На эти отступления Роллан указал в послесловии к пьесе («Слово принадлежит истории», 1939), где писал: «В этой драме, как и во всем цикле моего «Театра Революции», я больше придерживался психологической правды характеров, чем правды исторических фактов. Однако в «Робеспьере» я гораздо ближе следовал фактам, чем в какой-либо другой своей пьесе».

В основе истории, по Роллану, лежит «неотвратимый рок», который есть не что иное, как объективная закономерность революционного развития общества. В системе образов «Робеспьера» и всего «Театра Революции» центральным является образ революции, воплотившейся в республике. Все основные лица трагедии — «искренние и пламенные республиканцы». Главный конфликт трагедии заключается не в противопоставлении Робеспьеру и его сторонникам (Сен-Жюсту, Кутону, Леба, Огюстену Робеспьеру) различных политических групп, как уже уничтоженных (Дантон, Демулен, Эбер), так и уничтожающих их (Билло, Колло, Фуше, Баррас). Этот конфликт состоит в столкновении революционных идей в их идеальном выражении (свобода, равенство, братство, гуманизм, высокая духовность, счастье народа, гармония личности и общества, долг и чувства, — и надо всем этим дух Руссо — картина 11) с кризисом революции в действительности. Конфликт этот объективно выражается в том, что революция не сумела достигнуть подлинной свободы, подлинного равенства, подлинного гуманизма, буржуазия воспользовалась ее плодами (в картине 7 Роллан приводит циничные признания перекупщиков и торгашей), а народ отшатнулся от вождей

революции (кульминация объективного развития конфликта — встреча Робеспьера с крестьянкой в картине 11).

Но тот же конфликт переносится и в души основных действующих лиц. Грахх Бабеф, исповедующий революционные идеи в самой бескомпромиссной форме и способствующий термидорианскому перевороту; Баррер, республиканец по убеждениям, утративший бдительность и ставший игрушкой в руках врагов революции; Сен-Жюст, от которого прежде всего следовало ожидать защиты революции в дни термидора и который стоит в Конвенте скрестив руки в момент ареста Робеспьера и его сторонников, — носители этого конфликта.

Таков и Робеспьер. Роллан писал в послесловии: «Надо добавить, что Робеспьер 1794 г. уже не был тем, каким он был между 1789 и 1793 г. На мой взгляд, его величие ярче всего проявилось в период Учредительного собрания, когда он выступал в роли смелого, прозорливого и бесстрашного борца. В те времена он поистине олицетворял собой глас народа и его разум». Робеспьер не в силах продолжать свою деятельность не только потому, что «его истощили четыре года Революции», а прежде всего потому, что он утратил опору в народных массах, вынужденно идя на компромиссы, противные его революционным идеалам.

Здесь обнаруживается, что, развивая романтическую традицию в воспроизведении конфликта (конфликт между идеалом и действительностью), Роллан совершенно ее переосмысливает. Для романтиков конфликт идеала и действительности вечен, абсолютен и непреодолим. Роллан показывает, что этот конфликт присущ совершенно определенной исторической эпохе (кризисной фазе революции) и имеет под собой отчетливое социальное обоснование.

По-новому понимает Роллан и категорию героического, развивая традиции классицистического и романтического искусства (П. Корнель, Ф. М. Вольтер, М. Ж. Шенье, П. Мериме, В. Гюго, Э. Ростан). Роллану чужда ростановская бравада геройством, но, так же как Корнель, Гюго, Ростан, писатель видит в герое личность, обретающую достоинство, осознающую свое особое место в жизни как особую ответственность. В героическом для драматурга нет ни классицистического противоречия между долгом и чувством (и долг и чувство требуют от героев преданности революции), ни романтического противопоставления героя и толпы (наоборот, герои у Роллана — это вожди народа). Но в «Робеспьере» мы застаем эпоху кризиса революции и, следовательно, героического характера, что проявляется в возникновении обоих указанных противоречий, составляющих трагедию героя.

Героическое сливается с трагическим, при этом трагичность носит объективный характер, она порождена эпохой. В истории действует за-

кон трагической иронии, управляющий поступками республиканцев. «Не только убеждения, но и личные интересы побуждают каждого из них спасти Республику, ибо их судьбы неразрывно связаны с ее судьбою: все они, даже Фуше, бесповоротно скомпрометировали себя, голося за казнь короля. И, однако, они с ожесточением разрушают свое собственное создание — Республику», — пишет Роллан в предисловии.

Трагическая вина героя, приводившая его к гибели, у Расина носила субъективный характер. Трагическое заблуждение героев «Робеспьера» носит объективный характер. «В иные минуты, словно при вспышках молнии, люди эти видят, в какую бездну они летят, они ужасаются, но уже не могут вернуться вспять». Роллан всячески подчеркивает, что революционеры — простые люди, которые любят, страдают, сомневаются (например, в картине 6, где Робеспьер и его друзья показаны в семейном кругу).

В предисловии в качестве причин ошибок указывается на усталость революционеров и даже на то, что лето 1794 г. было невыносимо жарким. Но все же ошибки героев никоим образом не могут быть сведены к их характерам. Герои не существуют вне выдвинувших их слоев общества, они — зеркало противоречий общественной жизни. Спор республиканцев показывает, что они борются не за одну и ту же республику: Билло нужна республика буржуазная, Робеспьер сохраняет руссоистскую мечту о народной республике. Так за борьбой героев встает историческая социальная битва, борьба классов. Робеспьер, Сен-Жюст, Кутон, как подлинные трагические герои, обладают прозорливостью, они сознают неизбежность своей гибели, если не откажутся от борьбы, но сами выбирают свою судьбу, руководствуясь высшими нравственными целями.

Роллан отмечает пессимистическую концепцию мира, свойственную, например, драматургам-символистам. Трагическое локализуется во времени и пространстве, это не свойство жизни, а черта определенной эпохи, которая имеет социально-классовую основу. Поражение французской революции не есть поражение революции вообще, это лишь закономерный этап в революционном развитии общества. Эта мысль подчеркивается в картине 23, где в памяти Робеспьера предстают образы прошлого, разговор с Руссо — предтечей революции, и особенно в картине 24, где Гош запекает «Марсельезу». «И мне бы хотелось, — пишет Роллан в финальной ремарке, — чтобы в музыке Дариуса Мило или Оннегера, в свободном, страстном и пламенном контрапункте, «Марсельеза» перешла в мощные звуки «Интернационала», который, родившись из «Марсельезы», все более разрастаясь, затмил бы ее и поглотил».

Такой финал, выглядящий несколько наивно и декларативно, тем не менее полностью согласуется с роллановской концепцией истории. «Исто-

рия — отнюдь не собрание анекдотов или малодостоверных рассказов, — писал Роллан в очерке «Вальми» («Valmy», 1938), — нет, в ней подытоживается опыт человечества, изучая который, мы узнаем не только прошлое, но и настоящее и увереннее идем к будущему».

«Очарованная душа». В «романах-потоках» Роллана «Жан-Кристоф» и «Очарованная душа» («L'Âme enchantée», 1922–1933) обнаруживается плодотворное влияние принципа биографизма на художественное повествование эпического типа. Но в «Очарованной душе», эпосе, стержнем которой становится описание сорока лет жизни Аннеты Ривьер, биографический принцип претерпевает изменение. Аннета сразу предстает перед читателем как студентка Сорбонны, обеспеченная, умная, независимая натура. Отправной точкой сюжета является не рождение героини, а обнаружение ею по письмам умершего отца, что у нее есть сводная сестра Сильвия. Это тоже своего рода рождение — с этого момента все меняется в жизни героини. Точно такие же моменты «второго рождения» показаны в судьбах ее сына Марка, русской девушки Аси, других героев. Это, по мысли Роллана, рождается «новое, более достойное человечество».

Соч.: в рус. пер. — Роллан Р. Собр. соч. : в 14 т. М., 1954–1958.

Лит.: Трыков В. П. Роллан // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 2; Роллан. Био-библиографический указатель. М., 1959; Цвейг С. Роллан: Жизнь и творчество // Цвейг С. Собр. соч. : в 7 т. М., 1963. Т. 7; Barrère J.-B. Romain Rolland par lui-même. P., 1955; Robichez J. Romain Rolland. P., 1961.

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

РОМАН СЛАДКОПЕВЕЦ (Ρωμανός ο Μελωδός) (конец V в., Хомс, Сирия — ок. 560, вероятно 556, Константинополь, Византийская империя) — византийский церковный деятель, религиозный поэт, по-видимому, принял монашество. В православной церкви причислен к лику святых (день памяти 1/14 октября, совпадает с Покровом; отнесен к разряду «преподобных», т. е. монахов, преуспевших в уподоблении Богу).

Родился в Сирии в еврейской семье, принявшей христианство (по другим предположениям — грек), получил религиозное образование. Служил диаконом в Воскресенском храме в Берите (ныне Бейрут, Диван), а затем в той же церковной должности в патриаршем храме Святой Софии в Константинополе. В житийной литературе рассказывается о чудесном обретении Романом Сладкопевцем поэтического дара. Однажды в преддрождественские дни завидовавшие ему клирики вытолкнули Романа Сладкопевца на амвон во время службы, и он должен был петь в присутствии покровительствующего ему и осуществлявшего службу патриарха Евфимия (его патриаршество приходится на 490–496 гг.,

что позволяет примерно датировать событие) и императора Анастасия, хотя не имел ни слуха, ни голоса и был напуган. Испытав позор, Роман Сладкопевец ночью обратился с молитвой к Богородице, которая явилась к нему и дала свиток, который надлежало съесть. Произошло чудо: на следующий же день паства услышала прекрасное пение диакона, исполнившего сочиненный им гимн «Дева днесь». Полученный от Богородицы поэтический дар дал имя поэту «Сладкопевец», принес ему славу самого знаменитого церковного поэта, а впоследствии (после его смерти в Константинополе) и поклонение ему как святому.

«Дева днесь» остается самым известным произведением Романа Сладкопевца. По жанру это кондак (разновидность гимна, проповедь в стихах и подчас с диалогами, имеющая строфическое строение — от 18 до 24 так называемых «икосов» — и рефрен; вступительная строфа, так называемый «кукулий», строится по особым ритмическим правилам). Сохранилось 85 гимнов Романа Сладкопевца, из которых 60 несомненно ему принадлежат и считаются образцами жанра по искренности религиозного чувства и поэтике, соответствующей высокой духовности библейских сюжетов и мотивов, составляющих основу их содержания. Издание дошедших произведений Романа Сладкопевца в новое время осуществил немецкий филолог К. Кумбахер (1856–1909), с 1960-х годов появились новые авторитетные издания текстов Романа Сладкопевца. Церковная традиция приписывает Роману Сладкопевцу создание около 1000 гимнов.

Гимны Романа Сладкопевца написаны на греческом языке, в подлиннике они имеют особый — тонический — стихотворный размер. До Романа Сладкопевца кондаки писались метрическим стихом, как правило, трехстопным анапестом. Переход на тоническую систему сделал стих более разнообразным и приблизил его к разговорной речи. Роман Сладкопевец усилил эти качества своих кондаков введением разной длины строк в строфах. Среди наиболее известных гимнов Романа Сладкопевца — кондаки «На усопших» (о счастье пребывания в раю, несравнимом с земными радостями), «На предательство Иуды» (изумление перед тем, как после этого устояло мироздание, скорбь о том, что предательство наложило пятно на всех людей), кондаки к Пасхе, Пятидесятнице и другим христианским праздникам. Роман Сладкопевец считался и создателем акафистов — разновидности гимна, так называемых «неседалных песен», т. е. исполняющихся стоя, однако, по-видимому, акафисты появились лишь в конце византийской эпохи. Тем не менее в них обнаруживается генетическая связь с кондаками Романа Сладкопевца. Его творчество оказало значительное влияние на поэтическую традицию богослужения в христианской (в наибольшей мере православной)

церкви. И поныне во время рождественских служб в православной церкви исполняется кондак Романа Сладкопевца «Дева днесь».

Соч.: Sancti Romani Melodi Cantica genuina / Ed. by P. Maas and C. A. Trypanis. Oxford, 1963; Romanos le Mélode. Hymnes : T. 1–5 / Introd., texte critique, trad. et notes de J. Grosdidier de Matons. P., 1964–1981; в рус. пер. — Кондаки и икосы св. Романа Сладкопевца... / пер. С. Цветкова. М., 1881; На усопших. О предательстве Иудином / пер. С. С. Аверинцева // Памятники византийской литературы IV–IX вв. М., 1968; На Иуду Предателя. Гимн. О жизни монашеской // От берегов Босфора до берегов Евфрата / пер. и комм. С. С. Аверинцева. М., 1987; Кондак Иосифу Праведному / пер. В. В. Василика // Вестник древней истории. 2008. №4.

Лит.: История Византии. М., 1967. Т. 1; Аверинцев С. С. К пониманию поэтики Романа Сладкопевца // Actes du XVI Congrès International des Études Byzantines. V. III. Bucarest, 1976; Квирко Р. Н. Перевод, парафраз и метр в древних славянских кондаках // Revue des études slaves: V. LXXXII/2. P., 2011; Руковой С. Роман Сладкопевец. М., 2012; Grosdidier de Matons J. Romanos le Melode et les origines de la poésie religieuse à Byzance. P., 1977; Brock S. From Ephrem to Romanos // Studia Patristica: V. XX / Ed. E. A. Livingstone. Louvain, 1989; Petersen W. L. Patristic and Text-Critical Studies. Leiden, 2012.

[НРЭ]

РОМАНС — стихотворение лиро-эпического или лирического содержания, исполнялось под аккомпанемент музыкального инструмента во время хороводов, празднеств или перерывов между работами.

[ИИЛ]

РОМАНТИЗМ (фр. romantisme) — направление, художественный метод, стиль мирового (преимущественно европейского и американского) искусства, художественная система, сложившаяся в конце XVIII в., достигшая расцвета в литературе, музыке, живописи, театре в первой половине XIX в., после ряда трансформаций (поздний романтизм, неоромантизм, ряд течений модернизма) сохранившая воздействие на современное искусство и другие сферы культуры. Романтизм отмечен противопоставлением идеала и действительности, представлением об идеале как прекрасном, возвышенном, притягательном и недостижимом совершенстве в противовес низкой действительности, утверждением возможности приближения к идеалу только искусства и людей искусства — гениев, поэтических душ, чуждых обыденности, на которых переносятся функции подлинных вождей человечества.

Романтизм получил яркое воплощение в художественной литературе и литературной эстетике, в которой и сформировался сам термин «романтизм». Значение слова в XVII в. — «воображаемый», «фантастический». Оно восходит к средневековому употреблению слов «романс»

(лирическая и героическая испанская песня) и «роман» (эпическая поэма о рыцарях, первоначально произведение на одном из романских, а не на латинском языке, затем — в значении «повествование с выдумкой»). В XVIII в. «романтический» означает все необычное, таинственное или же связанное со средневековой стариной. В конце XVIII в. немецкие романтики братья Ф. Шлегель и А. В. Шлегель выдвинули оппозицию понятий «романтический» — «классический», ее подхватила и сделала известной по всей Европе Ж. де Сталь в трактате «О Германии» (1810, опубликован в Лондоне в 1813 г.). Так складывается понятие «романтизм» как термин теории искусства.

Слово «романтизм» может определять тип творчества, реализующийся в таких родственных художественных системах, как барокко, предромантизм, романтизм, символизм и т. д. Широко распространено представление о романтизме как о стиле, отличающемся высокой эмоциональностью, культом экзотического и фантастического, стремлением к художественным средствам, передающим динамичность действительности, противоречивость человеческих страстей. Детально представление о романтизме как о стиле разработано в музыковедении и теории живописи. Для типологического подхода особенно значима проблематика романтизм как художественного метода. Для историко-теоретического и тезаурусного подходов в литературоведении особенно важны значения термина «романтизм» как художественного направления, движения.

Воснове романтического мироощущения лежит «романтическое двоемирие» — ощущение глубокого разрыва между идеалом и действительностью. При этом романтики по-новому понимают и идеал, и действительность по сравнению с эстетикой классицизма. У классицистов идеал конкретен и доступен для воплощения, более того, он уже был воплощен в античном искусстве, которому поэтому и следует подражать, чтобы приблизиться к идеалу. Для романтиков идеал — это нечто вечное, бесконечное, абсолютное, прекрасное, совершенное, при этом таинственное и часто непостижимое. Действительность, напротив, преходящая, ограничена, конкретна, безобразна. Представление о преходящем характере действительности сыграло решающую роль в становлении принципа романтического историзма. Преодоление разрыва идеала и действительности возможно в искусстве, что определяет его особую роль в сознании романтиков. Именно здесь романтизм приобретает универсализм, позволяющий соединять самое обыденное, конкретное с отвлеченными идеалами: «Искусство не есть изображение реальной действительности, а искание идеальной правды» (Ж. Санд).

Характерная для романтического художественного метода типизация через исключительное и абсолютное отразила новое понимание

человека как малой вселенной, микрокосма, особое внимание романтиков к индивидуальности, к человеческой душе как сгустку противоречивых мыслей, страстей, желаний, отсюда развитие принципа романтического психологизма. Романтики видят в душе человека соединение двух полюсов — «ангела» и «зверя» (В. Гюго), отмечая однозначность классицистической типизации через «характеры». Противопоставление поэта толпе, героя — черни, индивидуума — обществу, не понимающему и преследующему его, — характерная черта романтической литературы.

В эстетике романтизма большую роль играет тезис о том, что действительность относительна и преходяща. Так как всякая новая форма действительности воспринимается как новая попытка реализации абсолютного идеала, то в основу своей эстетики романтики кладут лозунг: прекрасно то, что ново. Но реальность низка и консервативна. Отсюда — другой лозунг: прекрасно то, что не соответствует действительности, фантастично. Новалис писал: «Мне кажется, что состояние своей души я наилучшим образом могу выразить в сказке. Всё является сказкой».

Фантазия утверждается не только в объекте, но и в структуре произведения. Романтики разрабатывают фантастические жанры, разрушают классицистический принцип чистоты жанров, смешивая в причудливых сочетаниях трагическое и комическое, возвышенное и обыденное, реальное и сказочное на основе контраста — одного из главных признаков романтического стиля.

Преодолеть выявленный и подчеркнутый романтиками разрыв между идеалом и действительностью романтики предполагают с помощью искусства. Немецкие романтики для решения этой проблемы выработали универсальное средство — романтическую иронию.

Романтизм представляется одним из самых значительных направлений в мировой культуре, особенно интенсивно развивавшимся в конце XVIII — первой половине XIX в. в странах Европы и в Северной Америке. Романтизм как направление возникает в конце XVIII в. сразу в нескольких странах. Почти одновременно выступили с эстетическими манифестами, трактатами, обозначившими рождение романтизма, иенские романтики в Германии, Шатобриан и де Сталь во Франции, представители «озерной школы» в Англии.

В самом общем виде можно говорить о трех этапах развития романтизма в мировой культуре, соотнося ранний романтизм с концом XVIII — началом XIX в., развитые формы романтизма — с 20–40-ми годами XIX в., поздний романтизм — с периодом после европейских революций 1848 г., поражение которых разрушило многие утопические иллюзии, составлявшие питательную почву для романтизма. Но применительно

к различным национальным проявлениям романтизма, а также к разным жанрам, родам, видам искусств эта схематичная периодизация мало подходит.

В Германии уже на первом этапе развития романтизма, в деятельности иенских романтиков (Новалис, Вакенродер, братья Шлегели, Тик), проявилась зрелость мысли, сформировалась довольно полная система романтических жанров, охвативших прозу, поэзию, драматургию. Второй этап, связанный с деятельностью гейдельбергских романтиков, наступает очень быстро и связан с пробуждением национального самосознания в период наполеоновской оккупации Германии. Именно в это время появляются сказки братьев Гримм, сборник Арнима и Брентано «Волшебный рог мальчика» — яркие свидетельства обращения романтиков к фольклору родного края. В 20-е годы XIX в. со смертью Э. Т. А. Гофмана и переходом молодого Г. Гейне на позиции реализма немецкий романтизм (которому отдали дань Э. Мерики, Ф. Фрейлиграт, А. фон Платтен, А. фон Дросте-Хюльсхофф) утрачивает завоеванные позиции (исключение составит Р. Вагнер как автор текстов своих опер, называвшихся им музыкальными драмами).

В Англии романтизм, подготовленный значительным развитием предромантизма, также развивается бурно, особенно в поэзии (Вордсворт, Колридж, Саути, Скотт, вслед за которыми вступают в литературу великие английские поэты Дж. Г. Байрон, П. Б. Шелли, Дж. Китс). Огромное значение имело создание Вальтером Скоттом жанра исторического романа. С уходом из жизни Шелли (1822), Байрона (1824), Скотта (1832) английский романтизм отходит на задний план. Творчество Скотта свидетельствует об особой близости романтизма и реализма в английской литературе. Эта специфическая черта проявилась в творчестве английских реалистов, особенно Диккенса, чьи реалистические романы сохранили значительные элементы романтической поэтики.

Во Франции, где у истоков романтизма стояли Ж. де Сталь, Шатобриан, Сенанкур, Констан, зрелые формы романтического искусства, достаточно полная система романтических жанров складываются лишь к началу 1830-х годов, т. е. к тому времени, когда в Германии и Англии романтизм в основном себя исчерпал. Особое значение для французских романтиков имела борьба за новую драму, так как в театре классицисты занимали наиболее прочные позиции. Крупнейшим реформатором драмы стал Гюго. Начиная с 1820-х годов он возглавил также реформу поэзии и прозы. Жорж Санд и Мюссе, Виньи и Сент-Бёв, Ламартин и Дюма внесли свой вклад в развитие романтического направления.

В Польше первые споры о романтизме относятся к 1810-м годам, но как направление романтизм утверждается в 1820–1830-е годы с прихо-

дом в литературу А. Мицкевича, Ю. Словацкого, З. Красинского и еще долго сохраняет свои ведущие позиции.

Широкое изучение творчества романтиков США (Ирвинг, Купер, По, Мелвилл), Италии (Леопарди, Мандзони, Фосколо), Испании (Ларра, Эспронседа, Соррилья), Дании (Андерсен, Эленшлегер), Австрии (Ленау), Венгрии (Верешмарты, Петефи) и ряда других стран, предпринятое в последнее время, привлечение материала литературной истории русского романтизм (В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, Ф. И. Тютчев, В. Ф. Одоевский, А. А. Бестужев-Марлинский, Д. В. Веневитинов и др., черты романтизм в творчестве великих реалистов второй половины XIX в. И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова) позволили исследователям прийти к выводу о неоднородности развития романтизма, различии его национальных проявлений в зависимости от национальных предпосылок его возникновения, а также от степени литературного развития различных стран, расширить хронологические рамки романтизма.

Была выдвинута идея национальных типов романтизма (И. Г. Неупокоева и др.). К «классическому» типу отнесено романтическое искусство Англии, Германии, Франции. Романтизм Италии и Испании выделен в особый тип: здесь замедленное буржуазное развитие стран сочетается с богатейшей литературной традицией. Особый тип представляет романтизм стран, ведущих национально-освободительную борьбу, где романтизм приобретает революционно-демократическое звучание (Польша, Венгрия). В ряде стран с замедленным буржуазным развитием романтизм решал просветительские задачи (например, в Финляндии, где появилась эпическая поэма Ленрота «Калевала»). Сложен вопрос о типологии романтизма в литературах Латинской Америки, где в конце XIX — начале XX в. романтическая направленность, возникшая позже, чем в Европе и США, становится литературной доминантой, присутствует в произведениях кубинца Х. Марти, уругвайца Х. Соррилья де Сан-Мартину, венесуэльца А. Переса Бональдо, перуанца М. Гонсалеса Праде и других наиболее ярких писателей-латиноамериканцев этого периода. В целом вопрос о типах романтизма остается недостаточно изученным.

Еще меньше ясности в исследовании течений романтизма. Так, можно говорить о лирико-философском и историко-живописном течениях во французском романтизме, фольклорном течении в немецком романтизме и т. д. Можно говорить об идеологических, философских течениях в романтизме. Но типология течений остается неразработанной.

В ряде стран на определенном этапе развития романтизм еще не отделен от других направлений. При историко-теоретическом и тезаурусном подходах появляется необходимость обозначить такую литературную

ситуацию особым термином. Все шире употребляется понятие «литературное движение». Такое движение возникает тогда, когда необходимо сменить господствующее направление, в движении объединяются иногда очень разнородные элементы, основой объединения становится единое стремление побороть общего врага. Очень ярко специфика романтического движения проявилась во Франции, где позиции классицизма были особенно прочными. Здесь в 1820-е годы в едином романтическом движении оказались писатели разных эстетических ориентаций: романтической (Гюго, Виньи, Ламартин), реалистической (Стендаль, Мериме), предромантической (Пиксерекур, Жанен, молодой Бальзак) и т. д.

Романтики выработали особый стиль, основанный на контрасте и отличающийся повышенной эмоциональностью. Чтобы разбудить, захватить чувства читателей, они широко использовали как средства литературы, так и средства других видов искусства. Среди собственно литературных средств — соединение различных жанров в одном произведении; необычные, исключительные герои, наделенные богатой духовной, эмоциональной жизнью; динамичные сюжеты вплоть до детективных и авантурных; фрагментарная композиция (отсутствие предыстории, выделение из последовательного потока событий только наиболее ярких, кульминационных), или ретроспективная (как в детективе: сначала событие, потом постепенное раскрытие его причин), или игровая (соединение двух сюжетов, как в «Житейских воззрениях кота Мурра» Э. Т. А. Гофмана, и т. д.); особенности художественного языка (насыщенность яркими, эмоциональными эпитетами, метафорами, сравнениями, восклицательная интонация и т. д.); романтическая символика (образы, намекающие на существование иного, идеального мира, как символ голубого цветка в «Генрихе фон Офтердингене» Новалиса). Писатели-романтики заимствуют средства других видов искусства: у музыки — музыкальность образов, композиции, ритма, средства для передачи настроения; у живописи — живописность (внимание к цвету, игре света и тени, симульный, т. е. одновременный контраст, яркость и символичность деталей); у театра — обнаженность конфликта, театральность, мелодраматичность; у оперы — монументальность и фееричность; у балета — искусственность, значимость позы и жеста. В романтическом стиле велика роль фольклора, давшего образцы мифологизма национальной (не ориентированной на античность) природы. Романтики выработали представление о местном и историческом колорите, который тяготеет к экзотизму (подчеркиванию всего необычного, не свойственного современному жизненному укладу). В рамках общего романтического стиля развились национальные, региональные, индивидуальные стили.

Традиции романтизма были продолжены в неоромантизме, а в литературе XX в. проявились во всем корпусе литературы от высших достижений реализма (Р. Роллан, М. Горький, Э. Хемингуэй и др.), модернизма (М. Пруст, Г. Гессе, А. Камю и др.), постмодернизма (У. Эко, П. Зюскинд) до массовой литературы (в жанрах детективной литературы, любовного романа, фэнтези и т. д.). Символом жизненности романтизма в XX в. стала сказка А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц».

Лит.: История всемирной литературы : в 9 т. М., 1989. Т. 6; Обломиевский Д. Д. Французский романтизм. М., 1947; Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958; Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М. : Искусство, 1966; Проблемы романтизма: Вып. 1–2. М., 1967–1971; Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973; Европейский романтизм. М., 1973; Неизученные страницы европейского романтизма. М., 1975; Русский романтизм. Л., 1978; История романтизма в русской литературе. : в 2 т. М., 1979; Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма. М., 1989; Манн Ю. Динамика русского романтизма. М., 1995; Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996; Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М., 1997; Корнилова Е. Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М., 2001; Zenkin S. N. Французский романтизм и идея культуры. М., 2002; Храповицкая Г. Н., Коровин А. В. История зарубежной литературы: Западноевропейский и американский романтизм. М., 2003; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М., 2009; Кузнецова Т. Ф., Уткин А. И. История американской культуры. М., 2010; Вершинин И. В., Луков Вл. А. Предромантизм и романтизм / 3-е изд. Самара, 2012; Peyre H. Qu'est-ce que c'est le Romantisme? P., 1971; Aers D., Cook J., Punter D. Romanticism and ideology: studies in English writing 1765–1830. L., 1981; Brown W. E. A History of Russian Literature of the Romantic Period : V. 1–4. Ann Arbor, 1986; Fay E. Romantic Medievalism: History and the Romantic Literary Ideal. Houndsmills, 2002; Encyclopedia of the romantic era, 1760–1850 : V. 1–2 / Murray Ch., ed. L.–N. Y., 2004; Breckman W. European Romanticism: A Brief History with Documents. N. Y., 2007; Ferber M. Romanticism: A Very Short Introduction. Oxford–N. Y., 2010; Blanning T. The Romantic Revolution: A History. N. Y., 2011.

[НРЭ]

РОМАНЫ АРТУРОВСКОГО ЦИКЛА — средневековые романы, основанные на легендах о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Артур — реальное лицо, предводитель бриттов, в V–VI вв. отступавших в Уэльс под натиском германских племен англов, 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. Они собираются вместе с королем за стоящим в его замке Камелот

огромным круглым столом — символом равенства (прямоугольный стол символизировал феодальное неравенство, вассальную зависимость: за его «верхним» концом восседал сюзерен, по правую руку от него — наиболее знатный вассал, по левую руку — второй по значению вассал, далее по убывающей рассаживались другие вассалы, а за «нижним» концом — самые незнатные из присутствующих). 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.

Соч.: Langosch K. König Artus und seine Tafelrunde. Stuttgart: Reclam, 1980; в рус. пер. — Средневековый роман и повесть. М., 1974. (БВЛ).

Лит.: Смирнов А. А. Рыцарская литература (XII–XIII вв.) // История французской литературы : в 4 т. М.–Л., 1946. Т. 1; Мэлори Т. Смерть Артура / изд. подгот. И. М. Бернштейн [и др.]. М., 1974. (Лит. памятники); Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976; Мелетинский Е. М. Средневековый роман. М., 1983.

[ИФЛ]

РОМАНЫ О СВЯТОМ ГРААЛЕ — средневековые романы, основанные на легендах о Святом Граале. Слово «грааль», очевидно, кельтского происхождения и первоначально обозначало некий амулет, предохранявший воинов от гибели во время битвы. Однако в средневековых романах оно значит совершенно иное. По преданию, Иосиф Аримафейский, которому было позволено снять с креста и похоронить тело Иисуса Христа, собрал его кровь в чашу. Именно эта чаша с чудодейственной кровью, не сворачивающейся и излучающей свет, и получила название Святой Грааль. Это величайшая христианская святыня, охраняемая в замке Монсальват самыми достойными рыцарями. В цикле романов о Святом Граале светский характер рыцарской литературы все в большей степени подчиняется религиозной идее, в них рыцарь не только не должен быть влюбленным в Прекрасную Даму, но, напротив, обязан блюсти целомудрие, место любви к женщине занимает любовь к Богу.

К циклу, в частности, относится последний роман Кретьена де Труа «Персеваль, или Повесть о Граале» («Perceval, ou le Conte du Graal», после 1180).

[ИФЛ]

РОМАНЫ О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ — средневековые романы, основанные на легендах о любви воина Тристана к Изольде. В начале XX в. французский академик Жозеф Бедье показал, что дошедшие не

полностью стихотворные «Роман о Тристане» Беруля (Béroul) и «Роман о Тристане» Тома (Thomas), 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 (около 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.

Цикл стоит несколько особняком среди других средневековых романов. В основе легенды лежат, вероятно, какие-то исторические события VI в. (предполагается, что имя Тристан восходит к имени пиктского воина Друста или Друстана, имя Изольды не идентифицировано).

Произведение написано по иной модели, чем типичные рыцарские романы, в нем есть лишь элементы конструкции «романа дороги», почти не представлены куртуазные правила любви, есть несколько очень древних элементов. Таково начало романа: король Марк под давлением придворных дает согласие на женитьбу. Но жениться он не хочет. В зал влетает птица и роняет из клюва золотой волос. Король отправляет своих приближенных на поиски девушки с такими волосами — только на ней он женится. Это очень древний мотив, в котором нет ни тени намека на куртуазное понимание любви. На поиски девушки отправляется и племянник Марка Тристан, по дороге сражается с драконом (также древний мифологический мотив). Его, раненого, потерявшего сознание, находит и излечивает Изольда. Открыв глаза и увидев девушку с золотыми волосами, не зная еще, что это ирландская принцесса Изольда, Тристан испытывает сильное чувство — предвестник большой любви (это, напротив, новый мотив, воплощающий концепцию любви XII в.). Возникает моральный конфликт: как вассал Марка, Тристан должен доставить девушку королю, а как человек он испытывает к ней (причем взаимно) привязанность, которая неминуемо должна перерасти в любовь.

Вот здесь и сказывается гениальность неизвестного автора. Очевидно, он сам раздираем противоречием: как человек XII в., он защищает принципы вассальной верности, святости феодального брака и одновременно хочет воспеть силу любви, которая, согласно куртуазной концепции, возникает вне брака. Как выйти из этого противоречия? И писатель находит свой, авторский способ разрешения конфликта: он соединяет легенду о любви Тристана и Изольды с другой легендой — о волшебном напитке. Во время возвращения на корабле из Ирландии в Британию молодые герои случайно (случай — новый элемент авторского повествования) выпивают любовный напиток, изготовленный служанкой Изольды, хотевший помочь своей хозяйке и Марку преодолеть отчуждение и испытать

в браке любовь, которую никакой силой нельзя разрушить. Теперь любовь Тристана и Изольды, которая начала складываться с первого взгляда героев друг на друга, вспыхивает как непреодолимая страсть. Мотив любовного напитка позволяет автору снять все моральные обвинения по отношению к Тристану и Изольде даже после того, как она вышла замуж за короля Марка, и, напротив, в самом неприглядном свете представить доносчиков-придворных, мешающих влюбленным и, в конечном счете, ставших одной из причин их к гибели.

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.

Соч.: Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976 (Лит. памятники); Бедье Ж. Роман о Тристане и Изольде. М.: Терра-Книжный клуб, 2004.

Лит.: Смирнов А. А. Роман о Тристане и Изольде по кельтским источникам // Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. М.–Л., 1965; Козовой В. Роман о Тристане и Изольде // *Le roman de Tristan et Iseut / Renouvelé par J. Bédier*. Moscou, 1967; Михайлов А. Д. Легенда о Тристане и Изольде и ее завершение (роман Пьера Сада «Тристан») // *Philologica*. Исследования по языку и литературе. Памяти акад. Виктора Максимовича Жирмунского. Л., 1973; Его же. История легенды о Тристане и Изольде // *Легенда о Тристане и Изольде*. М., 1976 (Лит. памятники); Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6 изд. М., 2009; Bédier J. *Le Roman de Tristan par Tomas*: T. 1–2. P., 1905; Eisner S. *The Tristan legend: A Study in Sources*. Evanston, 1969.

[ИФЛ]

РОМЕН (Romains) Жюль (наст. имя Луи Фаригуль; 26.08.1885, Сен-Жюльен-Шаптёй, Франция — 14.08.1972, Париж, Франция) — французский поэт, член Французской Академии (1946), глава унанимизма (unanimité, от лат. unanimitas — единодушный). Учился в парижском лицее Кондорсе, получил философскую подготовку в престижной Эколь нормаль суперьёр (Высшей нормальной школе), испытал влияние А. Бергсона и Э. Дюркгейма.

Группа молодых писателей, назвавших себя унанимистами, объединилась вокруг издательства «Аббатство», поставив перед собой задачу преобразовать не только литературу, но и общественную жизнь. Хотя инициаторами объединения были Ш. Вильдрак и Ж. Дюамель, Ромен стал лидером группы, ее теоретиком и наиболее видным автором. В манифесте «Унанимистические чувства и поэзия» («*Les sentiments unanimes et*

la poésie», 1905) он заявил, что «единодушие» любого сообщества может оздоровить мир. В поэзии он утверждал верлибр (сборник «Единодушная жизнь» — «La Vie unanime», 1908). Черты унанизма позднее сказались в огромном по размерам романе-эпопее «Люди доброй воли» («Les Hommes de bonne volonté», 27 т., 1908–1933, опублик. в 1932–1946 гг.; дополнительный том «Вид вещей» написан в США в 1941 г., тогда же опублик. в Нью-Йорке), где нет центрального героя, действуют множество персонажей всех слоев общества, чьи судьбы постоянно пересекаются.

С приходом во Францию немецких войск эмигрировал в США, откуда вернулся на родину в 1946 г. Ромен получил высокие знаки отличия (в том числе великий офицер Ордена Почетного легиона), отмечено его влияние не только на французскую, но и на американскую литературу, на русский язык его переводили М. Лозинский, А. Франковский и другие видные переводчики.

Соч.: Les Hommes de bonne volonté : En 28 vol. P.–N. Y., 1932–1946; в рус. пер. — Собр. соч. : Т. 2–9. Л., 1925–1930; Собр. соч. : в 4 т. М., 1994.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М., 1963. Т. 4; Courtais-Suffit M. Jules Romains. P., 1927; Israël M. Jules Romains, sa vie, son œuvre. P., 1931; Rony O. Jules Romains, ou l'appel au monde. P., 1992; Viart D. Jules Romains et les écritures de la simultanéité. Lille, 1996.

[ИФЛ] [НРЭ] [СФЛ]

РОМЕР (Rohmer) Эрик (псевдоним: имя от имени кинорежиссера Эриха фон Штрогейма, фамилия от фамилии [псевдонима] английского писателя С. Ромера; настоящие имя и фамилия — Жан-Мари Морис Шерер — Scherer; 21.03.1920, Тюль, Коррез, Франция — 11.01.2010, Париж, Франция) — французский кинорежиссер, журналист.

Родился в небольшом городке Тюль (регион Лимузен, мэром этого городка впоследствии стал будущий президент Франции Ф. Олланд), через два года в семье появился второй ребенок — Рене, впоследствии Р. Шерер стал известным философом (его известность имела оттенок скандала). Ромер учился в престижном парижском лицее Генриха IV одновременно с будущими писателями М. Клавелем, Ж.-Л. Бори, сам увлекался литературой и в 1944 г. написал свой роман «Элизабет» (опублик. в 1946 г. под псевдонимом Жильбер Кордые), писал и другие произведения, взяв за образец английского писателя С. Ромера — в предшествующие десятилетия одного из самых успешных авторов «массовой литературы», чей персонаж-злодей Доктор Фу Манчу стал почти так же известен, как Мориарти из произведений А. К. Дойла о Шерлоке Холмсе. Но литературный успех так и не пришел к Ромеру, что заставило его бросить литературу и обратить свои взоры на кино.

Первоначально интерес к кино носил скорее журналистский характер. Он начал писать для журнала «Кайе дю синема», основанного в 1951 г. А. Базеном для пропаганды новых идей в кино. Именно в этом журнале была создана платформа концепции «авторского кино» Ф. Трюффо, теоретическая база всего движения «новой волны» во французском кино. Когда А. Базен умер в 40-летнем возрасте, так и не увидев первых фильмов К. Шаброля, Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо, воплотивших на экране эти концепции, главным редактором журнала стал Ромер, возглавлявший его до 1963 г., когда его сменил Ж. Риветт. Период руководства Ромера совпал с наиболее интенсивным развитием движения «новой волны», ее мировым признанием (особенно после фильма Годара «На последнем дыхании», 1960) — и это сделало журнал самым авторитетным и новаторским изданием в области кинематографии.

Ромер по примеру своих друзей-кинорежиссеров сам решил снимать фильмы, первоначально короткометражные. Уход с поста руководителя журнала совпадает с выходом первых фильмов Ромера «Булочница из Монсо» и «Карьера Сюзанны» (оба — 1963). В дальнейшем Ромер отнес эти фильмы к циклу «Притчи с моралью» по мотивам близких к рококо повестей энциклопедиста Ж. Ф. Мармонталя о силе искушения и борьбе с ним с перенесением действия из XVIII в. в XX в. (другие фильмы цикла — «Коллекционерка», 1967, гран-при жюри «Серебряный медведь Берлинского кинофестиваля»; «Моя ночь у Мод», 1969, приз Мельеса; «Колено Клер», 1970, приз Луи Ледюка; «Любовь после полудня», 1972). Ромер также выделил в своем режиссерском творчестве цикл «Комедии пословиц» в традициях А. де Мюссе («Жена летчика», 1981, по пословице «Невозможно думать ни о чем» со ссылкой на Мюссе; «Выгодный брак», 1982, по пословице «Можно ли удержаться от возведения воздушных замков?» со ссылкой на Ж. Лафонтена; «Полин на пляже», 1983, по пословице «Тому, кто много говорит, не поздоровится» со ссылкой на Кретьена де Труа, гран-при жюри «Серебряный медведь Берлинского кинофестиваля и приз Мельеса; «Ночи полной луны», 1984, по пословице «Имея двух женщин, потеряешь душу; имея два дома, потеряешь рассудок» со ссылкой на пословицу провинции Шампань, приз Мельеса; «Зеленый луч», 1986, по пословице «Тот, кто не знает себя, ничего не знает» со ссылкой на А. Рембо, фильм награжден высшим призом Венецианского кинофестиваля — «Золотым львом» за лучший фильм; «Друг моей подруги», 1987, по пословице «Друзья моих друзей — мои друзья», соотносимо с П. Мариво), цикл «Времена года» («Весенняя сказка», 1990; «Зимняя сказка», 1992; «Летняя сказка», 1996; «Осенняя сказка», 1998).

Некоторые фильмы он не относил к циклам. Из них наиболее значимые — «Знак Льва» (1959), «Маркиза фон О...» (1976, по новелле Г. Клей-

ста; специальный приз жюри Каннского кинофестиваля), «Персеваль Галльский» (1978, по средневековому рыцарскому роману Кретьена де Труа «Персеваль, или Повесть о Граале», премия Мельеса, 1979), а также последний фильм Ромера — «Любовь Астреи и Селадона» (2007, по роману О. Д'Юрфе «Астрея», был показан на Венецианском кинофестивале).

Стилю Ромера присущ эстетизм (при этом очевидно влияние разных эстетик — как О. Бальзака, так и Д. Хэммета, как Б. Паскаля, так и Дж. Хичкока, эти фигуры в истории культуры выделял сам Ромер), что отдаляет его от ведущих фигур «новой волны», но его стремление к авторской режиссуре, напротив, сближает Ромера с этими мастерами.

В 2001 Ромер был удостоен «Золотого льва» Венецианского кинофестиваля за вклад в киноискусство. Его влияние испытывали кинематографисты разных стран мира (в том числе П. Гринуэй).

Соч.: Bazin A., Rohmer É. Charlie Chaplin P., 1972; De Mozart en Beethoven : essai sur la notion de profondeur en musique, Arles, 1998; Contes des quatre saisons. P., 1998; Comédies et proverbes. P., 1999; Six Contes moraux. P., 2003; Rohmer É., Chabrol C. Hitchcock. P., 2006.

Лит.: Ромер // Кино. Энциклопедический словарь. М., 1986; Vidal M. Les Contes moraux d'Éric Rohmer. P., 1977; Schilling D. Éric Rohmer. Manchester, 2007; Rohmer ou le jeu des variations / P. Louguet (dir.). P., 2012; Baecque A. de, Herpe N. Éric Rohmer. P., 2014.

[НРЭ]

РОММ Михаил Ильич (11/24.01.1901, Иркутск, Российская империя — 1.11.1971, Москва, СССР) — советский кинорежиссер, педагог (профессор с 1962). Народный артист СССР (1950), лауреат Сталинских премий (1941, 1946, 1948, 1949, 1951), Государственной премии РСФСР им. братьев Васильевых (1966).

Ромм родился в Иркутске, куда была сослан его отец, врач, за революционную деятельность. Старший брат Ромма Александр впоследствии стал известным филологом, переводчиком (первым попробовал перевести «Курс общей лингвистики» Ф. де Соссюра, переводил Г. Флобера, Э. Золя, Л. Арагона и других французских писателей, также переводил с немецкого, а А. Блока — на французский). Ромм с 1917 г. в Москве учился в Училище живописи, ваяния и зодчества (учился у А. С. Голубкиной, С. Т. Коненкова, окончил в 1925 г. по специальности «скульптор» и дополнительно — «переводчик»). Особенно значимыми для него были занятия в «коллективе Л. Кулешова» (1922–1923). Хотя Л. В. Кулешов был всего на два года старше Ромма, он еще в 1917 г. сделал открытие, получившее название «эффект Кулешова» и ставшее фундаментальной основой монтажа в кино и понимания того, что через монтаж киноискусство создает новую эстетическую реальность. Вторая половина 20-х годов

в жизни Ромма связана с с литературной и научной деятельностью (журналистика, работа над киносценариями, научная работа в области кино, переводы с французского).

С 1931 г. Ромм уже соединял сценарную работу с деятельностью в качестве ассистента режиссера, а в 1933 г. получил заказ на сценарий немого малобюджетного фильма с перспективой выступить его режиссером. Так появился первый самостоятельный фильм Ромма «Пышка» (1934, по новелле Г. Мопассана; немой фильм был озвучен в 1955 г. музыкой М. И. Чулаки и закадровым голосом В. С. Якута). Сложился тесный союз с оператором Б. И. Волчком, в дальнейшем снявшим многие фильмы Рома. Фильм сделал узнаваемой для публики исполнительницу главной роли Г. Е. Сергееву (впоследствии прославившуюся игрой в фильме «Актриса», 1942). В нем впервые на экране появилась Ф. Г. Раневская. Фильм был отмечен Кубком Венецианского кинофестиваля.

Широкая известность приходит к Ромму с выходом в 1936 г. на экраны его второго фильма — «Тринадцать» о борьбе с басмачами. В центральной женской роли снялась Е. А. Кузьмина, уже известная по фильмам Б. В. Барнета (ее первого мужа) «Окраина» и «У самого синего моря», знакомство переросло в большое чувство, и Ромм стал мужем Е. А. Кузьминой, вместе они прожили всю жизнь.

Высшее признание в довоенный период Ромм принесли фильмы о В. И. Ленине — «Ленин в Октябре» (1937), «Ленин в 1918 году» (1939). Ромм продемонстрировал многогранность своего таланта, работая над фильмами из недавнего исторического прошлого с узнаваемыми персонажами, построив фильмы как народные драмы (сценарий А. Я. Каплера, во втором фильме в соавторстве с женой — Т. С. Златогоровой). Выдающейся актерской работой стало исполнение роли Ленина Б. В. Щукиным, учеником Е. В. Вахтангова, справедливо считающимся одним из крупнейших представителей советской реалистической театральной школы (работа была отмечена Сталинской премией 1941 посмертно: Щукин умер в 1939 г.). Исполнение Щукиным роли Ленина в фильмах Ромма заложило основы этого кинообраза. Фильмы дважды подверглись переработке — в 1956 и 1963 г. в связи с тем, что в них большое место занимал образ И. В. Сталина, который был в версии 1956 г. почти вырезан из фильма, а в версии 1963 г. не осталось ни одного кадра со Сталиным, ни одного упоминания о нем. Ромм участвовал в этих переделках, он отрицательно относился к культу личности Сталина.

В 1941 г. Ромм снял фильм «Мечта», в котором продемонстрировал умение создавать социально-психологическую драму, работая с выдающимися актерами над крупными планами. Блестящими были работы Ф. Г. Раневской (Роза Скороход, хозяйка меблированных комнат «Меч-

та» и фруктовой лавочки), Е. А. Кузьминой (Анна), А. И. Войцек (Ванда, невеста), М. Ф. Астангова (Станислав Коморовский, жених из брачной газеты), в фильме играли М. П. Болдуман, Р. Я. Плятт, даже в ролях, не указанных в титрах, снялись В. В. Алтайская, П. П. Глебов (второе появление на экране в будущем прославленного актера). Но фильм не получил признания: началась война.

В конце войны Ромм снимает фильм «Человек №217» (1944) с Е. А. Кузьминой в главной роли. Героиня, которую, отметив номером 217, немцы угнали в Германию, мстит за гибель другого угнанного человека и бежит вместе с подругой из Германии на родину. Актуальность сюжета, убедительность исполнения принесли фильму международную известность. Ромм был удостоен на Первом Каннском кинофестивале (1946) Большой Международной премии Ассоциации авторов фильмов за лучшую режиссуру, в 1946 г. создатели фильма получили также Сталинскую премию. Через два года Ромм получил Сталинскую премию и несколько кинонаград за фильм «Русский вопрос» (1948) по пьесе К. М. Симонова, сняв в нем таких крупных мастеров, как М. Ф. Астангов, Е. А. Кузьмина, М. М. Названов, Б. М. Тенин. В 1949 г. Ромм получил Сталинскую премию за участие в создании документального фильма «Владимир Ильич Ленин» (1948), а в 1951 г. — еще одну премию за фильм «Секретная миссия» (1950).

Большой популярностью у отечественной аудитории пользовалась историческая дилогия Ромм «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» (1953). Еще более привлекла публику картина «Убийство на улице Данте» (1956), в котором дебютировали на экране М. М. Козаков, И. М. Смоктуновский, В. И. Гафт.

Следующий значительный фильм Ромм появился через пять лет. Глубокие изменения в жизни общества, космическая эпопея, атомное противостояние сверхдержав — все это требовало осмысления, глубокой трансформации киноязыка, что состоялось в самом известном фильме Ромма — «Девять дней одного года» (1962). В центре фильма — жизнь советских ученых-физиков, их работа, связанная с огромной опасностью, но одухотворенная познанием тайн материи и высоким патриотизмом. Психологизм в раскрытии внутреннего мира современного человека, живущего в послевоенном мире, достигает подлинных высот, воплотившись в игре центрального трио фильма, которое составили А. В. Баталов, Т. Е. Лаврова и И. М. Смоктуновский. Фильм смотрела вся страна. Он был удостоен многих международных кинопремий и дипломов, в том числе в США и Австралии. Фильм вошел в советскую киноклассику, его стилистика оказала большое влияние на общую смену стиля советского кино с наступлением 1960-х годов.

Ромм после фильма отошел от художественной кинематографии, его последний законченный фильм — документальная эпопея «Обыкновенный фашизм» (1965). Публицистичность фильма подчеркнута комментарием — звучит голос самого Рома. Это одно из наиболее сильных антифашистских произведений кинематографа. Последний свой фильм — «И все-таки я верю» (1974) Ромм не успел закончить (эту работу завершили М. М. Хуциев, Э. Г. Климов, Г. Н. Лавров).

Помимо работы в кино Ромм вел большую общественную работу, руководил Третьим творческим объединением на «Мосфильме», был одно время художественным руководителем Театра киноактера, писал книги. Но особое значение имеет его педагогическая деятельность во ВГИКе. Среди режиссеров, выращенным Роммом, — Г. Н. Чухрай, А. А. Тарковский, В. М. Шукшин, А. С. Кончаловский, Н. С. Михалков, К. П. Худяков, Г. Н. Данелия, Г. А. Панфилов и др.

Соч.: Беседы о кинорежиссуре. М., 1975; Избранные произведения : в 3 т. М., 1980–1982; Как в кино (устные рассказы) / сост. Я. И. Гройсман. Нижний Новгород, 2003; Ромм М., Туровская М., Ханютин Ю. Обыкновенный фашизм. М., 2006.

Лит.: Смоктуновский И. М. Мой режиссер Ромм // Смоктуновский И. М. Время добрых надежд. М., 1979; Ромм // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986; Зак М. Михаил Ромм и его фильмы. М., 1988; Михалков Н. С. Мой учитель Михаил Ромм // Никита Михалков / сост. А. М. Сандлер. М., 1989; Мой режиссер Ромм : сборник / сост. И. Германова, Н. Кузьмина. М., 1993.

[НРЭ]

РОНКОНИ (Ronconi) **Лука** (8.03.1933, Сус, Тунис — 21.02. 2015, Милан, Италия) — итальянский режиссер драматического и оперного театра.

Родился в г. Сус (Тунис) в учительской семье. Попав в Рим, в 1953 г. закончил обучение в Академии театрального искусства. Был актером (в том числе сыграл несколько ролей второго плана в кино), но стремился к театральной режиссуре. Только через 10 лет после окончания академии смог осуществить свою мечту. Первое пятилетие было для Ронкони периодом становления его режиссерского почерка. Его привлекают масштабные спектакли, великие драматурги прошлого, значимые фигуры рубежа XIX–XX вв. Одна из ранних удач — постановка «Ричарда III» У. Шекспира (1968, Турин). В дальнейшем Шекспир для Ронкони — один из наиболее притягательных драматургов, создавая своего «итальянского Шекспира», Ронкони поставил блестящие спектакли: «Мера за меру» (1992, Турин), «Король Лир» (1995, Рим), «Троил и Крессида» (2006, Рим), за пределами Италии создал «Венецианского купца» (1987, Париж).

Международная известность пришла к Ронкони в 1969 г. после широкого признания его постановки необычайно трудоемкого спектакля «Неистовый Роланд» по поэме Л. Ариосто (пьеса Э. Сангвинелли, тогда еще не отошедшего от лево-радикального и коммунистического движения, впоследствии ставшего профессором итальянской литературы Генуэзского университета, и то и другое косвенно проявилось в его пьесе). Спектакль открыл новый этап режиссуры Ронкони — этап творческой зрелости.

Вразных культурных центрах Европы Ронкони ставит Еврипида («Вакханки», 1973, Вена; «Медея», 1981, Цюрих) и Ж. Расина («Федра», 1984, Прато), П. Кальдерона («Жизнь есть сон», 2000, Милан) и Г. фон Клейста («Кетхен из Гейльбронна», 1972, Цюрих), Г. Ибсена («Дикая утка», 1977, Прато) и Г. фон Гофмансталя («Башны», 1978, Прато; «Трудный характер», 1990, Турин), еще двух представителей авангардного объединения «Новая Вена» — А. Шницлера («Зеленый попугай», 1978, Турин; «Графиня Мицци», 1978, Турин; «Комедия соблазнения», 1985, Прато; «Профессор Бернхарди», 2005, Милан) и К. Крауса («Последние дни человечества», 1990, Турин), весьма интересным было и обращение к творчеству М. И. Цветаевой («Феникс», 2002, Милан). Обращает на себя внимание, что среди наиболее значительных постановок Ронкони почти нет спектаклей по произведениям итальянских авторов (редкое исключение — пьеса «Сегодня мы импровизируем» Л. Пиранделло, но она поставлена Ронкони не в Италии, а в Австрии, в Вене, 1988; другие итальянские авторы — Дж. Бруно, Т. Тассо, К. Гольдони, А. Альфьери). Ронкони ставил также Эсхила, Аристофана, М. Метерлинка, А. П. Чехова («Три сестры», 1989), В. В. Набокова, Ж. Бернаноса, Ю. О'Нила и др.

Другая особенность его режиссуры — монументальный, «оперный» ее характер. Это не случайно: опера — вторая страсть Ронкони В 1970 г. в Милане он поставил «Кармен» Ж. Бизе, а в 1974 г. — Валькирию» Р. Вагнера и с тех пор обращался к оперным постановкам почти так же часто, как к постановкам в драматическом театре (из Вагнера ставил «Лознгрину», «Золото Рейна» и др.). Здесь также была отдана дань шекспировской теме («Макбет» Дж. Верди, 1980, Берлин; «Фальстаф» Дж. Верди, 2006, Флоренция), в 2001 г. Ронкони обратился к опере современного немецкого композитора А. Райманна «Лир» по «Королю Лиру» Шекспира (в либретто роли Эдмунда и Кента сведены до минимума; композитор сделал Шута не поющим, а разговаривающим, отдал роль Лира баритону, а роли трех его дочерей — сопрано, Эдгар достался контратенору и т. д. — все это интересные вызовы для режиссера). Ронкони также как в драматическом театре, в оперном репертуаре нередко избирал не великих итальянцев, а мировых классиков или представителей музыкального

авангарда других стран — В.-А. Моцарта («Дон Жуан», 1999, Зальцбург — родина Моцарта; «Севильский цирюльник», 2005, Пезаро), Г. Берлиоза («Троянцы», 1982, Милан), Н. А. Римского-Корсакова («Сказка о царе Салтане», 1978, Реджио-Эмилия), «Электра» Ронкони Штрауса (1994, Милан), А. Берга («Воцтек», 1977, Милан), К. Штокхаузена («Четверг как свет», 1981, Милан; «Суббота как свет», 1984, Милан). Но в оперных постановках Ронкони уделит достойное внимание и итальянским классикам — В. Беллини («Норма», 1978, Флоренция), Дж. Россини («Моисей и фараон», 2003, Милан), Дж. Верди (в т. ч. «Трубадур», 1992, Мюнхен; среди поставленных Ронкони опер Верди — «Травиата», «Аида», «Набукко», «Дон Карлос», «Эрнани»), Дж. Пуччини («Турандот», 2006, Турин; «Триптих» — цикл из трех одноактных опер — «Плащ», «Сестра Анжелика», «Джанни Скикки», 2008, Милан; обращался он и к «Тоске»). Ронкони поставил оперы Монтеверди, Генделя, Сальери, Яначека, Бриттена и др. В 2010 г. увидели свет его постановки оперы Моцарта «Милосердие Тита» и оперы Россини «Семирамида».

Последний этап деятельности Ронкони-режиссера отмечен обращением к сложным, намеренно запутанным и мрачным пьесам постмодернизма, например, он поставил драму рано ушедшего из жизни французского драматурга и режиссера Ж.-Л. Лагарса «Настоящий конец света» (2009, Милан), пьесу швейцарско-итальянской писательницы Ф. Йегги «Счастливые несчастные годы» (2010, Милан).

В 1998 г. Ронкони был удостоен Европейской театральной премии. Ронкони считается одним из крупнейших театральных режиссеров современности.

Лит.: Скорнякова М. Г. Лука Ронкони, или Театральное пространство. М. : Гос. ин-т искусствознания, 1997; Quadri F. Il rito perduto: Luca Ronconi. Torino : G. Einaudi, 1973; Quadri F. Luca Ronconi ou Le rite perdu. Paris : Union générale d'éditions, 1974; Moscati I. Luca Ronconi: utopia senza paradiso. Sogni disarmati al Laboratorio di Prato. Venezia, 1999; Castiglioni E. Le regie liriche di Luca Ronconi. Napoli, 2001; Cavaglieri L. Invito al teatro di Luca Ronconi. Milano, 2003; Fontana A., Allemandi A. Luca Ronconi: gli spettacoli per Torino. Torino—N. Y., 2006; Luca Ronconi al Piccolo / a cura di M. G. Gregori ; fotografie di M. N. e di M. C. Nirmal, A. Marasco. Mantova : M. Corraini, 2011.

[НРЭ] [МШ]

РОНСАР (Ronsard) **Пьер де** (11.09.1524, замок Ла-Поссоньер, Франция — 27.12.1585, аббатство Сен-Ком близ Тура, Франция) — французский поэт, крупнейший представитель французского Высокого Возрождения, стал вождем «Плеяды».

Ронсар родился в замке Ла-Поссоньер (Вандомуа, историческая область в центре Франции) в аристократической семье. Его отец был при-

дворным Франциска I (в услужении у его детей), в 12 лет Ронсар поступил на придворную службу, был пажом наследника престола, затем в 1536–1539 гг. служил при шотландском дворе, затем вернулся во Францию. Получив блестящее образование в парижском колледже Кокрэ, владея семью европейскими языками, неизменно побеждая в различных соревнованиях, устраиваемых при дворе, обладая редкой красотой, он воплощал идеал всесторонне развитой личности, утверждавшийся гуманизмом, в частности в писавшемся в это время романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Довольно рано начав терять слух, утешение нашел в занятиях поэзией (с 1542 г., первая публикация — в 1547 г.). Получив признание при жизни не только во Франции, но и за ее рубежами, Ронсар стал придворным поэтом, но затем последовало охлаждение двора, Ронсар удалился в провинцию, вел тихую, размеренную жизнь и скончался в аббатстве Сен-Ком близ г. Тура, где он был настоятелем.

В коллеже Кокре встретились Ронсар, Ж. А. де Баиф, Ж. Дю Белле — так возник союз, который вместе с еще несколькими поэтами вырос в поэтическую школу «Плеяда», доминировавшую во французской поэзии вплоть до Ф. Малерба и утверждения классицизма. В 1549 г. Ронсар вместе с Дю Белле разработал концепцию реформы французской поэзии и поэтического языка, которая была изложена в манифесте «Плеяды» — трактате Дю Белле «Защита и прославление французского языка» (1549). Позже Ронсар написал собственный трактат «Краткое изложение французского поэтического искусства» (1565).

Ронсар внес выдающийся вклад в разработку жанров оды (опубликовав в 1550 г. первые 4 книги од, в которых проявилось влияние Пиндара, Горация; в 1552 г. опубликована 5-я книга од), гимна («Гимны», 1555–56), элегии («Элегии», 1565), французского сонета (вершина — «Сонеты к Елене», 1578), ввел новую поэтическую строфу — «ронсарову строфу» с рифмовкой аабсбб, выступил с защитой александрийского стиха (12-сложный стих с цезурой после 6-го слога, парной рифмовкой при чередовании двух женских и двух мужских рифм, в дальнейшем основной стих трагедии, стихотворной комедии, героических и ирои-комических поэм классицизма, затем в модифицированном виде использовался в драматургии и поэзии романтизма, символизма, неоромантизма и др.).

В трактовке любви (циклы сонетов «Любовь к Кассандре», «Любовь к Марии», «Любовь к Елене» — «Les Amours», 1552–1553) Ронсар отходит от поэтов «дольче стиль нуово» («нового сладостного стиля») и Петrarки, превозносивших Даму и уподоблявших ее Богородице. Поэта охватывает земное чувство огромной интенсивности, он пленен женщиной — ее глазами, роскошными волосами, телом, но может быть ироничным, неучитливым (один из сонетов цикла «Любовь к Марии» начинается

так: «Мари! Вставайте же! Сегодня вы ленивы!»), что выдает интимность отношений. Страстность и искренность поэта звучит даже в его ревности, предметом которой становится кто угодно, даже врач, который имеет право дотрагиваться до тела возлюбленной поэта. За этими книгами стихов последовали сборники «Продолжение любовных стихов» (1555) и «Новое продолжение любовных стихов» (1556), а также «Книжка шалостей» (1553) и сборник «Рошица» (1554), где стиль, основанный на снижении высокопарности петраркизма, закрепляется, появляется очаровательная веселость, заметно влияние Катулла, К. Маро, народной поэзии.

Разрабатывая вместе с Дю Белле программу развития французской поэзии как поэзии больших героических форм, Ронсар задумал грандиозную поэму «Франсиада» в 24 песнях, но смог написать только 4 песни (опубл. в 1572 г.) и оставил замысел. Он вошел в историю поэзии не как создатель героических поэм, воплощавших национальную идею, а как поэт свободно выраженных чувств индивидуальности, создав тем самым персональную модель во французской поэзии, оказавшуюся необычайно плодотворной.

Соч.: Œuvres complètes : Т. 1–2. Р., 1993–1994; в рус. пер. — Избранная поэзия. М., 1985; О вечном. М., 1999; Сонеты. Элегии. Оды / Pierre de Ronsard. Sonnets. Elegies. Odes. М., 2004.

Лит.: Виппер Ю. Б. Поэзия Плеяды. М., 1976; Михайлов А. Д. Поэзия Плеяды // История всемирной литературы : в 9 т. Т. 3. М., 1985; Берри А. Ронсар. СПб., 1999; Chamard Y. Histoire de la Pléiade : Т. 1–4. Р., 1939–1940; Simonin M. Pierre de Ronsard. Р., 1990; Rouget F. Pierre de Ronsard. Р.–Rome, 2005.

[НРЭ] [ИФЛ]

РООМ Абрам Матвеевич (16/28.06.1894, Вильно, Российская империя — 26.07.1976, Москва, СССР) — советский кинорежиссер, народный артист РСФСР (1965), лауреат Сталинских премий (1946, 1949).

Родился в Вильно (Вильнюсе), получил медицинское образование в Петрограде и Саратове, одновременно начал свою театральную деятельность. С 1923 г. был режиссером Театра Революции в Москве, где вместе с В. Э. Мейерхольдом поставил пьесу А. М. Файко «Озеро Люль» (1923). Эта пьеса, представлявшая соединение мелодрамы и детектива, где действие происходит в абстрактной стране, но за счет аллюзий и иронии вызывавшая отклик у молодого советского зрителя, сыграла (вместе с поставленным тогда же «Доходным местом» А. Н. Островского) решающую роль в стремлении Мейерхольда сплотить актеров театра в единый коллектив.

В 1924 г. начинается работа Роома в качестве режиссера киностудии «Госкино» (в дальнейшем, сменив несколько киностудий, Роом с 1940 г. работал на «Мосфильме»). В 1926 г. на экраны вышел фильм Роома

«Бухта смерти» по рассказу А. С. Новикова-Прибоя «В бухте Отрада» (фильм немой, титры написал В. Б. Шкловский). Фильм был созвучен революционным настроениям времени. В. Б. Шкловский впоследствии сотрудничал с Роомом и при создании других фильмов, в 1927 г. они вместе написали сценарий для самого известного немого фильма Роома — «Третья Мещанская». В фильме представлен мелодраматический любовный треугольник — Людмила (Л. Н. Семенова), жена Николая (Н. А. Баталов), полюбила поселившегося в их квартире на Третьей Мещанской фронтowego друга мужа печатника Владимира (В. П. Фогель). Сложные взаимоотношения в этом треугольнике заканчиваются уходом Людмилы от обоих мужчин. Фильм получил широкое признание, особенно после самоубийства молодого артиста В. П. Фогеля в 1929 г. Картина завоевала европейского зрителя (шла под названиями «Трое в подвале», «Кровать и софа»), постепенно стала культовой. В 1930 г. Р. Клер снял свой первый звуковой фильм «Под крышами Парижа» на основе этого фильма Роома, добавив в сюжет некоторые осложнения и образы криминального мира, полиции и перенес его во Францию. В дальнейшем появлялись и другие ремейки (например, «Ретро втроем», 1998, реж. П. Е. Тодоровский).

В том же 1927 г. Роом снял 17-минутный документальный фильм «Еврей и земля» по заказу Общества землеустройства еврейских трудящихся (ОЗЕТ). Фильм, направленный против антисемитизма, интересен тем, что в написании его сценария вместе с Роомом и В. Б. Шкловским участвовал В. В. Маяковский, а ассистентом режиссера была Лиля Брик, муза Маяковского, сестра французской писательницы Э. Триоле.

В военные годы Роом снял значимый фильм «Нашествие» по пьесе Л. М. Леонова (закончен в 1944 г., премьера 22.02.1945 г.) с участием своей жены — знаменитой в прошлом звезды немого кино О. А. Жизневой. Фильм был удостоен Сталинской премии 2-ой степени в 1946 г. Через три года той же премии, но уже 1-ой степени, удостоился фильм Роом «Суд чести» (1948), который оценивался в контексте кампании борьбы с космополитизмом.

Некоторым отступлением от основной патриотической темы стала работа Роом над фильмом-спектаклем «Школа злословия» по комедии английского драматурга XVIII в. Р. Б. Шеридана. В основу фильма был положен спектакль МХАТ им. А. М. Горького, где он был поставлен Н. М. Горчаковым, в прошлом работавшим режиссером в некоторых спектаклях театра вместе с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Спектакль был поставлен в 1940 г. и стал заметным событием довоенной культурной жизни. Д. Б. Кабалевский написал музыку к спектаклю так, чтобы центральный дуэт комедии — сэр Питер Тизл и его жена леди Тизл в исполнении М. М. Яншина и О. Н. Андровской смогли сыграть

музыкальную пьесу прямо на сцене, актеры научились играть на флейте (Яншин) и арфе (Андровская) и произвели фурор прекрасно сыгранной очаровательной мелодией. Великолепно был выявлен контраст между двумя братьями — лицемерным Джозефом Сэрфесом (А. П. Кторов) и беспутным, но простодушным Чарлзом Сэрфесом (П. В. Массальский). Все это Роом сумел сохранить и высветить в своем фильме. Особенно яркой получилась сцена продажи Чарлзом фамильных портретов, где блистают А. М. Комиссаров и В. Л. Ершов. Фильм Роома — важный документ истории театра. Кинорежиссеру удалось запечатлеть игру знаменитых актеров самого значительного театрального коллектива в пору, когда еще были живы уроки Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова (Горчаков был его учеником). Основатели МХАТ не поощряли работы своих актеров в кинематографе. Так, для Ершова это был 10-й фильм, для Андровской — 4-й фильм, для блестяще сыгравшей злобную леди Снiruэл М. А. Дурасовой — 3-й (при этом первый звуковой) и т. д. Сохранилось очень мало записанных на пленку спектаклей МХАТ, причем нет ни одной записи такого же уровня, как фильм Роома.

Высшим достижением последнего этапа творческой деятельности Роома стал цветной широкоэкранный фильм «Гранатовый браслет» по повести А. И. Куприна (1964). На главные роль Роом пригласил актеров, которые за 6 лет до этого сыграли в одном фильме в фильме-опере «Евгений Онегин», где роль Татьяны исполняла А. В. Шенгелая, а роль Ленского — И. В. Озеров. Роом отметил их способность без голоса (их партии пели оперные артисты), только глазами, мимикой, жестами передавать самые глубокие, сокровенные чувства. Сюжет повести и удивительно тонкая игра артистов позволили Роому утвердить на советском экране тему «любви издалека», пришедшую из глубины веков, из поэзии трубадуров, где ее излил в своих кансонах поэт XII в. Джауфре Рюдель. Фильм просмотрели миллионы зрителей, 2-я часть второй сонаты Бетховена, упоминаемая в повести и звучащая в фильме, стала узнаваемой повсеместно. Фильм Роома был воспринят как одна из вершин психологизма в советском кино.

Близкие мотивы прозвучали в фильме Роома «Цветы запоздалые» по повести А. П. Чехова (1970). В нем Роом выступил не только режиссером, но и сценаристом, и композитором. О. А. Жизнева сыграла в нем княгиню Приклонскую — одну из своих последних ролей. Фильм стал лидером советского кинопроката.

После фильма «Преждевременный человек» по пьесе А. М. Горького «Яков Богомолов» (1971) Роом уходит от кинорежиссуры.

В 1924–1934 гг. Роом вел преподавательскую работу во ВГИКе.

Соч.: [Абрам Роом] // Как я стал режиссером : сборник. М., 1946.

Лит.: Гращенкова Н. Абрам Роом. М., 1977; Шкловский В. Роом: Жизнь и работа // Шкловский В. За 60 лет: Работы о кино. М., 1985; Роом // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986.

[НРЭ]

РОССЕЛЛИНИ (Rossellini) **Роберто** (8.05.1906, Рим, Италия — 3.06.1977, Рим, Италия) — итальянский кинорежиссер, основоположник неореализма в кинематографе Италии.

Родился в Риме, в состоятельной семье известного архитектора. Высшее образование получил в Высшей технической школе. Увлечение кино возникло в детстве, он очень часто ходил в кинотеатр, построенный его отцом, что позволяло ходить туда бесплатно и Росселлини, и его брату Ренци, впоследствии композитору, написавшему музыку к ряду фильмов Росселлини. Первые пробы съемок («Послеполуденный отдых фавна» по поэме С. Малларме на музыку К. Дебюсси; и др.) носили любительский характер, уже в ранних опытах были видны и просчеты режиссуры Росселлини, в частности, слабое владение межкадровым монтажом, и достоинства — понимание возможностей внутрикадрового монтажа, стыковка контрастных эпизодов и т. д., что в дальнейшем будет характерно для зрелой режиссуры Росселлини.

В 1938 г. дебютировал в документальном кино, в 1941 г. — в художественном («Белый корабль», 1941; «Пилот возвращается», 1942; «Человек с крестом», 1942), участвуя в прославлении милитаристского курса Италии, но в то же время тайно снимал документальный материал об антифашистском Сопротивлении. Разгром Италии во 2-ой мировой войне освободил Росселлини от некоторых лже-патриотических иллюзий. Возникает трезвый, критический взгляд на свою страну, ее жизненный уклад, на обывателей и в то же время осознание того, что трагические эпизоды жизни итальянцев пробудили в них героизм, самоотречение, сделав их участниками эпопеи Сопротивления.

Этот новый взгляд Росселлини нашел глубокое воплощение в его фильме «Рим, открытый город» (1945), получившем мировое признание («Золотая пальмовая ветвь» Каннского кинофестиваля, 1946) и рассматривающемся как первый фильм неореализма в кино. Наряду с героизацией в фильме широко использован прием документализации, и трагическая история разварачивается перед зрителями как цепь реальных событий. Сценарий Росселлини написал вместе с Ф. Феллини и С. Амидеи. Гибель всех главных героев — итальянцев, как активных участников Сопротивления (инженер Джорджо Манфреди), так и тех, кто помогает им скрыться (друг инженера Франческо со своей невестой Пиной, священник дон Пьетро) делает их подлинными героями. Смерть героям

несут немецкие гестаповцы. В сценарии уравновешены две силы — итальянцы и немцы — тем, что среди итальянцев оказалась предательница — любовница Джорджо Марина, выдающая героев картины гестаповцам в обмен на наркотики, а среди немцев есть образ дезертира, повесившегося в застенках гестапо, что обозначило отсутствие монолитности во вражеском стане. Росселлини использует прием, возвышающий героев: они гибнут на глазах у простых итальянцев. Джорджо после попыток в присутствии дона Пьетро, умирает, не выдав немцам своих соратников, расстрел дона Пьетро видят дети из его дома. Самая сильная по своей трагичности сцена фильма также происходит на глазах у прохожих: беременная Пина бежит за грузовиком, в котором гестаповцы увозят арестованных Джорджо, Франческо и дона Пьетро, и падает на мостовую, подкошенная фашистскими пулями. Этот эпизод и вся роль Пины принесли мировую славу Анне Маньяни, сделав ее величайшей звездой итальянского кинематографа. Росселлини был знаком с актрисой уже несколько лет, между ними завязался роман (хотя оба состояли в браке и имели детей), этот роман оказался трагичным для Маньяни, когда Росселлини соединился с другой кинозвездой — Ингмар Бергман.

Фильм «Рим, открытый город» стал первой частью кинотрилогии, в которую вошли «Пайза» (1946, Золотая медаль Венецианского кинофестиваля; 2-я мировая война в Италии, отразившаяся в 6 эпизодах; среди сценаристов — Ф. Феллини) и «Германия, год нулевой» (1948, гран-при и приз за лучший сценарий кинофестиваля в Локарно). Третий фильм произвел особое впечатление на кинематографический мир, содержащийся в нем эпизод отравления 12-летним мальчиком Эдмундом своего больного отца (что можно считать и следованием урокам нациста, бывшего учителя Эдмунда, тогда это преступление, и выполнением желания отца умереть, освободив от забот семью, тогда это подвиг милосердия, — и все это на фоне развалин Берлина: фильм снимался в послевоенном Берлине в 1947 г.). Фильм признан одной из вершин неореализма (при том что в его стилистике шире, чем обычно, использованы средства экспрессионизма), он не только был высоко оценен, но и оказал несомненное влияние на таких крупных режиссеров, как А. Хичкок, Ф. Трюффо, Б. Бертолуччи, Ж.-Л. Годар. Мотивы трилогии прозвучали в фильмах Росселлини «Машина, убивающая плохих» (1948), «Где свобода?» (1953).

Кризисные моменты в жизни (смерть 8-летнего сына, что нашло отражение в обращении к теме детства и вины в фильме «Германия, год нулевой»; общественное и церковное осуждение связи Росселлини с И. Бергман; и др.) и в творчестве приводят Росселлини к религиозной проблематике, отразившейся в фильмах «Франциск, менестрель божий»

(1950) о жизни св. Франциска Ассизского; «Стромболи, земля божья» (1950); «Европа, 51» (1952) с проповедью преодоления духовного кризиса и душевного опустошения через христианскую любовь к ближнему. В фильмах «Генерал Делла Ровере» (1959, по роману И. Монтанелли, «Золотой лев» Международного кинофестиваля в Венеции, в гл. роли В. Де Сика), «В Риме была ночь» (1960, премия Международного кинофестиваля в Карловых Варах, с С. Ф. Бондарчуком в роли русского солдата, которого в период оккупации Рима фашистскими войсками вместе с двумя другими солдатами — американским и английским — скрывает римлянка, выдающая себя за монашенку) Росселлини возвращается к тревожащим его образам 2-ой мировой войны.

Росселлини очень увлекся созданием большого фильма об Индии, недавно освободившейся от британского владычества. Но фильм «Индия, 1958» (с непрофессиональными актерами, имитировавший документальные съемки) не получил ожидаемого отклика, как и фильм-экранизация повести Стендаля «Ванина Ванини» (1961), снятый в противоположной — исторической, костюмной стилистике. Неудачи приводят Росселлини к выводу, что кино умерло, и он уходит в работу на телевидении, сняв целую серию исторических портретов. После своеобразной пробы — фильма для французского телевидения «Приход Людовика XIV к власти» (1966), Росселлини создает телефильмы о Сократе, Паскале, Декарте («Сократ», 1970; «Блез Паскаль», 1971; «Картезиус», 1974) и др., а также фильмы о крупных событиях мировой истории, например, «История американской революции» (1971), «Год первый» (1974).

Росселлини внес выдающийся вклад в мировое киноискусство.

Соч.: Rossellini R., Aprà A. La Télévision comme utopie. P., 2001.

Лит.: Кьярини Л. Сила кино. М., 1955; Феррара Дж. Новое итальянское кино. М., 1959; Росселлини // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986; Bondanella P. The Films of Roberto Rossellini. N. Y., 1991; Brunette P. Roberto Rossellini. Berkeley (CA), 1996; Palombelli B. Registi d'Italia. N. Y., 2006; Frappat H. Roberto Rossellini. P., 2007.

[НРЭ]

РОССИ (Rossi) Эрнесто (27.03.1827, Ливорно, Италия — 4.06.1896, Пескара, Италия) — итальянский актер. Родился в Ливорно в семье среднего достатка, хотевшей, чтобы он стал адвокатом. Росси получил юридическое образование в университете Пизы, но в 19 лет, увлекшись театром, сначала примкнул к бродячей актерской труппе, вскоре (в 1846 г.) сменив ее на труппу талантливого театрального деятеля Г. Модены, в которой уже выступал в будущем знаменитый актер Т. Сальвини. В этой труппе культивировался национально-освободительный дух Рисорджименто, которым проникся Росси и которым были отмечены сыгранные

им с большим успехом роли в трагедиях В. Альфьери — Давид в «Сауле», Орест в «Оресте».

Собрав собственный театральный коллектив, Росси с 1855 г. начал заграничные гастролы. Возможно, этому способствовала разразившаяся в некоторых итальянских областях эпидемия холеры. В Париж Росси приехал вместе с самой значительной итальянской актрисой его времени, яркой представительницей культуры Рисорджименто А. Ристори, оба потрясли французов могучим трагическим темпераментом при большей свободе и разнообразии форм, чем это предписывалось на некоторое время оттеснившими со сцены драматургию В. Гюго и других романтиков представителями неоклассицизма Ф. Понсаром, трагической актрисой Э. Рашель. Ристори, затмившая Рашель, и Росси, высоко оцененный критиками и публикой, укрепили во Франции позиции трагедии и поэтической драмы, терявшей в середине века свои позиции под натиском мелодрамы. Росси со своей труппой объездил многие страны Европы, побывал в США, Турции, Египте. Он неоднократно гастролировал в России (1877, 1878, 1890, 1895, 1896). Во время гастролей Росси в Петербурге в 1877 г. его мастерством был захвачен кн. С. М. Волконский, он познакомился с актером, стал изучать его технику «театра представления», искусно выстроенное сочетание жеста и интонации. В своих «Воспоминаниях» Волконский оставил ценные свидетельства живого наблюдения над искусством Росси. О невероятной затрате актером сил при исполнении роли Гамлета оставил свидетельство И. А. Бунин, видевший Росси в антракте в полном изнеможении, бледного и покрытого потом.

В репертуаре Росси (особенно в первый период) были пьесы итальянских романтиков, например, он играл Паоло в «Франческо да Римини» С. Пеллико, Колумба в «Христофоре Колумбе» П. Джакометти, Нерона в позднеромантической трагедии П. Коссы «Нерон-художник», обращался и к ролям французского репертуара, например, играл Родриго в «Сиде» П. Корнеля, с большим успехом выступил в заглавной роли в трагедии К. Делавиня «Людовик XI», где автором были сделаны некоторые романтические послабления в целом вполне классицистической конструкции.

Но довольно скоро, на пороге своего 30-летия, Росси понял, что при всей успешности этих ролей данный репертуар не раскрывает масштаба и характера его таланта. В 1856 г. он впервые сыграл роль Гамлета, успех был столь велик, что актер из года в год возвращался к этой роли и играл Гамлета до самой смерти, т. е. почти до 70 лет. Работа над Гамлетом открыла ему мир Шекспира, он нашел своего автора. Наибольшее признание приносили ему именно роли шекспировского репертуара — Ромео, Отелло, Лир, Ричард III, Кориолан, Шейлок («Венецианский купец»), Тимон («Тимон Афинский»). Сходный путь проделал Т. Сальвини, с ко-

тором Росси делил славу лучшего исполнителя главных ролей в трагедиях Шекспира. К. С. Станиславский рассматривал игру Сальвини как пример «театра переживания», что отличает исполнение им ролей Гамлета, Лира, Макбета и особенно Отелло от трактовки этих ролей Росси — актером «театра представления» — отмеченных, по словам Станиславского, «...логичностью чувства, последовательностью плана роли, спокойствием его выполнения и уверенностью своего мастерства и воздействия».

Росси написал ряд пьес (самая известная — «Адель» — была написана специально для А. Ристори), эстетических работ и мемуаров, которые свидетельствуют о серьезной проработке актером каждой своей роли, переводил Шекспира.

В конце 1880-х годах слава Росси и его ровесников Сальвини, Ристори несколько померкла, когда возшла звезда нового поколения — Э. Дузе. Сегодня все они занимают самые почетные места в истории итальянского театра.

Соч.: Studiî drammatici e lettere autobiografiche. Firenze, 1885; Quarant'anni di vita artistica: T. 1–3. Firenze, 1887–1890; в рус. пер. — 50 лет артистической деятельности Эрнесто Росси / сост. по мемуарам Э. Росси С. И. Лаврентьева ; с предисл. Э. Росси. СПб. : Изд. А. М. Лесмана ; Тип. И. Гольберга, 1896; Сорок лет на сцене / сокр. пер. с итал. Г. Шувалова. Л. : Искусство, 1976.

Лит.: История западноевропейского театра : в 8 т. М. : Искусство, 1963. Т. 3; Бунин И. А. Автоинтервью / публ. и вступ. А. Бабореко // Наука и жизнь. 1976. №6. С. 127–128; Волконский С. М. Мои воспоминания : в 2 т. М. : Искусство, 1992. Т. 1; Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. СПб. : Азбука, 2013; Carlson M. A. The Italian Shakespearians: Performances by Ristori, Salvini, and Rossi in England and America. Washington : Folger Books, 1985; Zakharov N. V., Gaydin B. N. Rossi Ernesto [Электр. ресурс] // An Electronic Encyclopaedia “The World of Shakespeare”. URL: <http://www.world-shake.ru/en/Encyclopaedia/4106.html> [2010].

[НРЭ] [МШ]

РОСТАН (Rostand) **Эдмон** (1.04.1868, Марсель, Франция — 2.12.1918, Париж, Франция) — французский драматург и поэт. Родился в Марселе, в семье чиновника. Получил юридическое образование. В первых литературных опытах стремился подражать Гюго и Дюма. В 1890 г. Ростан выпустил поэтический сборник «Шалости музыки», воспевающий «бедных мечтателей» в духе неоромантизма. В дальнейшем свой поэтический дар перенес в сферу драматургии, на протяжении всей жизни разрабатывая жанр поэтической драмы.

Первым большим опытом в этом жанре стала написанная Ростан в 1891 г. трехактная комедия в стихах «Романтики» (опубл. в 1894 г.), она оказалась и важной вехой в становлении ростановского неоромантиз-

ма. Писатель попытался объединить черты романтической поэтической драмы с чертами водевиля в стиле школы «хорошо сделанной пьесы» (Э. Скриб, В. Сарду и др.). Эти черты соединились достаточно органично, так как они подчинены одной задаче: вскрытию и исследованию романтического аспекта мира. 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. Романтика и реальность должны быть уравновешены, конфликт между ними видимый, ходом действия он показывает, что романтика в современную ему эпоху базируется на расчете. Однако эта идея о буржуазной подоплеке романтики в новые времена не дается Ростану в разоблачительном плане, от этой ложной романтики автор по-настоящему не отказывается.

В процессе формирования неоромантической эстетики Ростан сближается с символизмом (поэтические драмы «Принцесса Греза», 1895; «Самаритянка», 1897). Премьера «Принцессы Грезы» состоялась 5 апреля 1895 г. в театре «Ренессанс». В роли восточной принцессы Мелиссинды выступила крупнейшая французская актриса того времени Сара Бернар. Роль Мелиссинды была написана Ростаном специально для Бернар, возникло содружество актрисы и драматурга, сохранявшееся затем многие годы.

Различие между «Романтиками» и «Принцессой Грезой» велико. Отход Ростана от концепции «Романтиков» объясняется пересмотром его взгляда на задачи искусства. Развлекательность уступает место известному дидактизму, иронический взгляд на жизнь возвышенной трактовке мира и человека. В «Принцессе Грезе» возникает грандиозная картина такого мира, в котором слились воедино мечта и реальность. Для его изображения Ростан выбирает сюжет столь же исторический, сколь и легендарный, — историю любви средневекового трубадура Рюделя, полюбившего принцессу триполитанскую Мелиссинду по рассказам видевших ее пилигримов. В литературе начинает формироваться «мета-текст», когда предметом описания становится сам процесс творчества, героем становится поэт. Полулегендарность описываемых событий позволяла Ростану уже при выборе сюжета воплотить идею о неразрывности мечты и действительности. Одновременно соединение истории и легенды создавало иллюзию достоверности изображаемого мира в пределах условностей неоромантического театра.

Зрелый период творчества открывается героической комедией «Сирано де Бержерак» (1897), высшим достижением Ростана, принесшим ему мировую известность. В пьесе на сцену выводится историческое лицо — поэт и драматург XVII в. С. Сирано де Бержерак, Ростан переосмысливает события его бурной жизни в духе неоромантического понимания идеала. В пьесе излагается концепция героизма как внутренней способности человека преодолевать силу обстоятельств. Видеть в действительности идеал — вот основная мысль пьесы.

Конец 1890-х годов — период наивысшей творческой и общественной активности Ростан. Он принимает участие в деле Дрейфуса на стороне Золя, что вызывает резкое недовольствие правящих кругов. Однако, усмотрев в драме Ростана «Орленок» (1900) черты официально приветствуемого национализма, Французская Академия избирает писателя своим членом (1901).

15 марта 1900 г. в парижском театре Сары Бернар состоялась премьера шестиактной драмы в стихах Ростана «Орленок». В основу пьесы легла судьба сына Наполеона и дочери австрийского императора Марии-Луизы, известного в истории под именем Франца, герцога Рейхштадтского (1811–1832). Согласно сюжету ростановской пьесы, герцог, который томится в Австрии, узнав о великом прошлом своего отца, решает пробраться во Францию и стать новым императором. У него появляются сообщники (Тереза де Лорже, графиня Камерата, Молодой человек, Прокэш и др.). Главным вдохновителем побега выступает бывший наполеоновский солдат Фламбо. На поиски врагов (прежде всего, австрийского министра Меттерниха), неблагоприятные обстоятельства и бесконечные колебания самого герцога приводят к провалу плана бегства. Фламбо гибнет, а герцог вынужден навсегда расстаться с мечтой о возвращении во Францию. Вскоре он умирает.

Роль герцога Рейхштадтского, написанная специально для Сары Бернар, блестяще была исполнена выдающейся актрисой, что во многом обеспечило пьесе шумных успех и большую прессу. «Орленок» шел в Англии, Бельгии, США (1901–1902, гастроль С. Бернар), в России (1906 — Новый театр Яворской, 1910 — театр Незлобина), в Будапеште (1925 г., состоялось 300 представлений), в Берлине (1925 г., здесь впервые роль герцога играл мужчина — Лотар Монтель), в Вене (1926) и т. д. Пройдя в первой четверти XX в. по многим сценам мира, пьеса постепенно утратила популярность и в настоящее время ставится очень редко.

Речь, произнесенная Ростаном при вступлении в Академию (1903), стала важным документом неоромантизма. Она, в соответствии с традицией, была посвящена предшественнику по академическому креслу — Анри де Борнье, известному драматургу, незадолго до этого скончавше-

муся. Борнье был одним из первых французских неоромантиков, поэтому необходимость традиционного восхваления предшественника не противоречила осмыслению задач французского неоромантического театра. В речи Ростана разрабатывается неоромантическая концепция мира, человека и искусства. Для концепции личности существенным является связывание воедино двух основных (по Ростану) черт человеческой натуры: героизма и способности мечтать. Эти черты, различным образом варьируясь, создают ряд человеческих типов: собственно герой, совершающий различные подвиги, прежде всего нравственные; «герой панаша» (панаш — рыцарский султан на шлеме, символ храбрости, отмеченной изысканностью); его антипод — псевдогерой, лишь прикрывающий эффектной позой свое «буржуазное благоразумие»; наконец, «герой в душе». «Герой панаша» и «герой в душе» прежде всего характерны для концепции «нового» романтического героя, ибо таким героем может стать каждый человек. В речи Ростана особое внимание уделено определению задач искусства. Одна из основных задач — обучение зрителя вере в иллюзию. Однако пробуждение зрительского воображения — не самоцель, оно призвано решить другую задачу искусства — моральное воспитание зрителя. Обе задачи гармонически разрешаются, если на сцене воплощается возвышенная мечта.

В последних произведениях, начиная с «Шантеклера» (1910), Ростан все больше стремится выйти за рамки неоромантизма, ищет «синтетический метод» и «синтетический жанр». В итоговом произведении — драматической поэме «Последняя ночь Дон Жуана» (1911–1914, опублик. в 1921 г.), осмеивая своего псевдоромантического героя, Ростан расстается с неоромантической концепцией мира и человека.

В годы 1-ой мировой войны Ростан занял националистические позиции, но затем отошел от них. Он одним из первых признал огромное значение антивоенного романа А. Барбюса «Огонь», увидел в этом романе начало новой литературной эпохи.

Главный вклад Ростана в литературу связан с неоромантизмом. Ростан сумел выйти за рамки эпигонства, сформулировали художественно воплотил программу неоромантизма, создав в ее рамках гуманистические героические характеры, поднял на новую высоту жанр поэтической драмы.

Ростан при жизни узнал мировую славу. В начале ХХ в. слава Ростана не померкла, о чем свидетельствуют экранизации, новые постановки его поэтических драм, прежде всего — его героической комедии «Сирано де Бержерак».

Ростан в тезаурусе русской культуры. Ценности мировой литературы при вхождении в русский тезаурус заметно трансформируются. История зарубежной литературы в русском и, например, французском

изложении удивительно различается. Для французов Расин значительнее Мольера, Шатобриан — Бальзака, Гюго-поэт — Гюго-романиста, для нас же все наоборот, и русский стереотип французского национального характера, сформировавшийся на основе «Трех мушкетеров» Александра Дюма-отца, странен для француза, ассоциирующего свою нацию скорее с Рене Декартом. Зарубежный писатель должен быть глубоко освоен нашей культурой, чтобы занять в ней место рядом с русскими писателями. Такова судьба Шекспира, фактически ставшего «русским зарубежным» писателем. Некоторые иностранные писатели оказались лучше освоенными нашей культурой, чем родной. Таковы Голсуорси, Роллан. Напротив, Расин, которого боготворят французы, несмотря на двухвековые усилия переводчиков, среди которых есть даже Тютчев, так и остался на периферии нашей культуры.

Эдмон Ростан почти одновременно был признан на родине и в России, но это было совершенно разное признание. Во Франции его восприняли как живого классика, в 33 года он становится академиком, его поэтическую драму «Шантеклер» французская культурная элита с нетерпением ожидает почти десять лет, критики начинают публиковать свои статьи еще до издания и премьеры «Шантеклера», а журнал «L'Illustration» заплатил автору за право первой публикации пьесы такой гонорар, какого не получал ни один французский писатель за всю историю страны.

В России же Мережковский и Гиппиус на представлении пьес Ростана в театре с презрением кривят губы, отмечая вульгарность сюжета, мыслей и прежде всего стиха, зато дельцы быстро смекают, что могут получить большой барыш на эксплуатации популярных в публике роستانовских образов — и появляется шоколад «Принцесса Греза», одеколон «Принцесса Греза», мыло «Принцесса Греза», ювелирный магазин «Принцесса Греза»...

Однако, как бы там ни было, Ростан, прежде всего благодаря переводческой деятельности Т. Л. Щепкиной-Куперник, еще в конце XIX в. обретает черты «русского зарубежного» писателя, каковым остается и сто лет спустя. Особенно значимой для нас стала его героическая комедия «Сирано де Бержерак», впервые поставленная в петербургском Театре литературно-художественного общества (театр Суворина) в 1898 г. в бенефис Л. Б. Яворской, игравшей Роксану (Сирано — Я. С. Тинский). В том же году комедию играли в Харьковском театре (Сирано — М. М. Петипа), в 1900 г. — в московском театре Корша (реж. Н. Н. Синельников, Сирано — А. Соколовский). Среди самых известных театральных событий — постановка комедии А. Я. Таировым в 1915 г. в московском Камерном театре (Сирано — М. М. Петипа), спектакль в театре Корша в 1920 г. (Сирано — Н. М. Радин). Пьеса шла в Воронеже и Архангельске,

Брянске и Куйбышеве, Ленинграде и Калининe, Чите и Свердловске, Саратове и Владивостоке, Тбилиси и Киеве, Риге и Таллине. Самые знаменитые постановки советского времени — спектакль театра им. Евг. Вахтангова (премьера 17 октября 1942 г. в Омске, где этот московский театр находился в эвакуации, премьера в Москве 20 ноября 1943 г., спектакль был поставлен Н. П. Охлопковым, в роли Сирано блистал Р. Н. Симонов, в роли Роксаны — Ц. Л. Мансурова; позже Сирано играл М. Ф. Астангов) и спектакль Московского театра им. Ленинского комсомола, премьера которого состоялась 25 сентября 1943 г. (пер. В. Соловьева, реж. С. Г. Бирман, Сирано — И. Н. Берсенев, Роксана — С. В. Гиацинтова). На русской сцене пользовались неизменным успехом и другие пьесы Ростана: «Романтики» (Театр Корша, 1894; московский Центральный детский театр, 1940), «Принцесса Греза» (московский Малый театр, 1900; летний театр в Малаховке, 1912, в роли Мелиссинды — А. Г. Коонен; московский Театр Незлобина, 1916), «Орленок» (Новый театр Яворской, 1906; Театр Незлобина, 1910), «Шантеклер» (петербургский Малый театр, 1910). В начале XXI в. «Сирано де Бержерак» идет во многих российских театрах, в том числе в театре им. Евг. Вахтангова, в МХАТ им. А. П. Чехова, а в «Сатириконе» в 2001 г. с большим успехом идет «Шантеклер», поставленный К. А. Райкиным, до этого привлечшего к себе внимание московской публики нестандартной трактовкой образа Сирано де Бержерака (1992). Пьесы Ростана в их воплощениях на русской сцене поддерживают жизнь в почти ушедшем из поля актуальности в отечественном культурном тезаурусе французском неоромантизме.

Русская демократическая общественность конца XIX — начала XX в. не могла не заметить двойственности позиции Ростана, в которой истинный гуманизм, поиски героического характера сочетаются с увлечением внешними эффектами, декоративностью.

Ростану даются зачастую противоположные оценки. Так, «Принцесса Греза» вызывает, с одной стороны, резкую фразу К. С. Станиславского: «Много видел на свете, но такой мерзости видеть не приходилось», а с другой — восторженную рецензию М. Горького в «Нижегородском листке». Высоко оценил М. Горький и героическую комедию «Сирано де Бержерак» в статье 1900 г., специально посвященной этому произведению. В письме к А. П. Чехову Горький восклицал: «Вот как надо жить — как Сирано». Анализ комедии, сделанный М. Горьким, свидетельствует о проникновении русского писателя в самое существо поисков Ростана.

Статьи Горького о Ростане, а также статья А. В. Луначарского «Сирано первый и Сирано второй» (1913), где был дан глубокий анализ общего характера пьесы и образа центрального героя, стали отправной точкой в изучении творчества Ростана в русском литературоведении.

Видное место среди советских работ о творчестве Ростана занимают исследования Ф. С. Наркирьера, которые восполнили существенный пробел, осветив творчество Ростана в связи с эпохой, с характером литературной борьбы. Были выявлены романтические черты творчества драматурга, достоинства и недостатки его стиля, определено место писателя в литературном процессе.

Во второй половине 1960-х годов появились статьи И. Б. Дюшена о Ростане. И. Б. Дюшен рассматривал пьесы драматурга в тесной связи с их воплощением на сцене; исследователь включает Ростана не только в литературное, но и в театральное движение конца XIX — начала XX в.

В 1974 г. в Тбилиси была защищена кандидатская диссертация «Драматургия Эдмона Ростана» (на грузинском языке). Ее автор Н. А. Мгеладзе рассмотрела путь Ростана от его ранних пьес до «Последней ночи Дон Жуана», а также разработала малоизученный вопрос «Эдмон Ростан и Грузия». Ценность такой работы бесспорна. Однако необходимо отметить и существенный просчет исследования Н. А. Мгеладзе, выразившийся в ошибочном выводе об отсутствии эволюции творческих принципов Ростана, о неизменности неоромантического характера творчества писателя. Такая позиция была характерна не только для Н. А. Мгеладзе, она отражала уровень изученности творчества Ростана.

В начале 1990-х годов в отечественном литературоведении возникла кризисная ситуация. Литературоведение стало избегать разговора о принадлежности писателей к каким-либо художественным системам, характеристика литературного процесса по направлениям и течениям сменилась его характеристикой по жанрам.

Работы отечественных исследователей и критиков позволяют понять, почему русский читатель и зритель, которому до сих пор в большинстве случаев неизвестно, что Сирано не имя, а фамилия, и для которого Т. Л. Щепкиной-Куперник пришлось ничего не говорящее ему название «*La Princesse lointaine*», вызывающее у французов ассоциацию со строчками о «любви издалека» ДжауфFRE Рюделя, переделать на удивительно красивое, романтическое название «Принцесса Греза» (образ, увековеченный Врубелем в мозаике на «Метрополе»), почему, какими путями, пройдя через какие трудности, этот русский читатель и зритель стал воспринимать Ростана как своего, как часть нашей культуры, что при этом утрачено и как утраты компенсированы, что такое «русский Ростан» и «русский Сирано».

Соч.: Œuvres complètes illustrées d'Edmond Rostand : V. 1–7. P., 1910–1923; Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903. P., 1903; Cyrano de Bergerac. P., 1983; L'Aiglon. P., 1986; La Samaritaine: Évangile en trois tableaux, en vers. P., 2004; Théâtre. P., 2006; Chantecler. P., 2006; Le costume du petit Jacques. Nérac,

2011; в рус. пер. — Полн. собр. соч. : в 2 т. / пер. с фр. Т. Л. Щепкиной-Куперник. СПб., 1914; Последняя ночь Дон Жуана / пер. Луи Шенталь. [2 сцены] // Новинки Запада: Альманах №1. М.—Л., 1925; О Саре Бернар // Театр. 1939. №1; Пьесы. М., 1958; Сирано де Бержерак / пер. В. Соловьева // Соловьев В. Избранное : в 2 т. М., 1982. Т. 2; Пьесы. М., 1983; Сирано де Бержерак. М., 1997 (Лит. памятники), доп. 1999, 2001; Пьесы. М., 2003; Принцесса Греза. Шантеклер. СПб., 2011; Сирано де Бержерак. Орленок. М., 2012.

Лит.: Горький М. «Сирано де Бержерак». Героическая комедия Эдмона Ростана // Горький М. Собр. соч. : в 30 т. М., 1953. Т. 23; Роллан Р. Яд идеализма // Роллан Р. Собр. соч. : в 14 т. М., 1958. Т. 14; Луначарский А. В. Сирано первый и Сирано второй // Луначарский А. В. Собр. соч. : в 8 т. М., 1965. Т. 6; Наркирьер Ф. С. Ростан // История французской литературы : в 4 т. М., 1959. Т. 3; Заборов П. Р. Театр Эдмона Ростана в России // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991; Луков Вл. А. Эдмон Ростан. Самара, 2003; Луков Вл. А. Французский неоромантизм. М., 2009; Ripert É. Edmond Rostand: sa vie et son œuvre. P., 1968; Andry M. Edmond Rostand, le panache et la gloire. P., 1986; Margerie C. de. Edmond Rostand ou le Baiser de la Gloire. P., 1997; Manuel J.-B. Edmond Rostand, écrivain imaginaire. P., 2003; Lorcey J. Edmond Rostand : T. 1–3. P., 2004; Edmond Rostand: renaissance d'une œuvre: Actes du colloque international des 1^{er} et 2 juin 2006 / Texte réunis par G. Lavorel et Ph. Bulinge. Lyon, 2007; Forrier M. Chantecler, un rêve d'Edmond Rostand. Orthez, 2010.

[НРЭ] [СФЛ]

РОСЦИЙ (Roscius) **Квинт** (ок. 130 до н. э. — ок. 62 до н. э.) — древнеримский мим, комический актер, театральный педагог. Из семьи вольноотпущенного, имел прозвище Галл, что, по-видимому, указывает на его происхождение из Галлии. Около 110 г. до н. э. Росций утвердил на римской сцене использование маски, как в греческом театре, для усиления театрального впечатления у зрителей, далеко находящихся от сцены. Он стремился поднять до художественных высот актерское искусство, прежде довольно неприглядное в римской комедии. Особое внимание он уделял жесту, декламаторскому искусству, чему учил своих учеников в созданной им школе. Одним из его учеников был Цицерон, который позже, в 76 г. до н. э., выступил с защитительной «Речью за Квинта Росия — актера» (сохранилась не полностью), когда некто Гай Фанний Херея потребовал через суд от Росций возмещения средств, недополученных за своего раба Панурга, прошедшего театральную подготовку в школе Росция и убитого в самом начале блестящей карьеры. Росций для Цицерона «без сомнения, прекрасный и замечательно честный человек»; «обвиняемый всего меньше дорожил деньгами, всего дороже было для него его доброе имя». При этом он выдающийся актер и педагог. Говоря о Панурге, Цицерон восклицал: «Он был учеником Росция! Кто

любил последнего, был расположен и к первому; кто восхищался одним, тот награждал аплодисментами и другого; даже те, кто только слышал имя Росция, не сомневались в выучке и знаниях ученика».

Достоверно известно, что Росций играл в комедиях Плавта. Цицерон упомянул сыгранную им роль владельца публичного дома Баллиона в комедии Плавта «Псевдол», где он был похож (очевидно, не случайно) на судившегося с ним Фанния. Талант и усердие в овладении актерской профессии сделали в Риме имя Росция нарицательным. Стремясь зафиксировать свои театральные и педагогические находки, Росций написал трактат о театральном искусстве, который не сохранился.

Лит.: Цицерон. Речь за Квинта Росия — актера // Цицерон. Полное собрание речей в русском переводе / пер. В. А. Алексеева и Ф. Ф. Зелинского, под ред. Ф. Ф. Зелинского. Т. 1. СПб., 1901. С. 72–86.

[НРЭ]

РОТА (Rotha) **Пол** (наст. фамилия Томпсон; 3.06.1907, Лондон, Соединенное королевство Великобритании и Ирландии — 7.03.1984, Уоллингфорд, Англия, Великобритания) — английский кинорежиссер, кинокритик, теоретик и историк кинематографа. Основная сфера его интересов и деятельности — документальное кино.

Родился в Лондоне, получил образования в престижной Хайгейт-Скул, существующей с XVI в., где учились многие видные деятели истории и культуры Англии (например, Т. С. Элиот), и в колледже изящных искусств Лондонского университета (Слейд-Скул). Рота был увлечен кино и с энтузиазмом приступил к работе в качестве сотрудника Дж. Гирсона, известного как создателя первого образца «английской кинодокументалистики» — фильма «Рыбаки» (1929) о людях, занимающихся ловлей сельди в Северном море (уже в названии фильма проявилось стремление британского кино к многоплановости: drifter — не только рыбак, плавающий на дрейфтере — судне с особым устройством сетей, но также бродяга, никчемный человек). Рота присоединяется к старшему по возрасту и заслугам режиссеру в общем деле создания документального кино как самостоятельного вида произведений в кинематографе Англии, в дальнейшем именно с этими двумя именами стали связывать рождение британской кинодокументалистики. В США большую известность снискал немой документальный фильм Р. Флаэрти «Нанук с Севера» (1922) о канадцах, живущих на берегу Гудзонова залива, таким образом, у английских кинематографистов был пример решения в другой стране сходных творческих задач (в конце жизни Рота напишет о Флаэрти книгу). Огромное впечатление на Рота произвели фильмы Дзиги Вертова, а также документальная манера художественных фильмов В. Пудовкина.

Первоначально Рота подходил к кино как теоретик и историк, выпустив в 1930 г. основательное обозрение истории кино (которому к тому времени исполнилось только 35 лет) и принявшись за книгу под названием «Документальное кино», ставшую первым исследованием этого вида киноискусства. Книга вышла в 1935 г., к этому времени у Рота появился первый успешный опыт кинорежиссуры: в 1933 г. он привлек внимание своим документальным фильмом «Контакт».

В 1935 г. выходит его фильм «Лицо Британии», претендующий на создание масштабного документально-художественного образа страны. Среди последующих работ Рота наибольшую известность получили фильмы «Мир изобилия» (1943), «Земля обетованная» (1947), «Город говорит» (1947), «Мир богат» (1947), «Колыбель гения» (1961). Некоторые из них выдвигались на престижные кинопремии. Признание заслуг Рота сказалось и в приглашении, которое он получил от крупнейшей медиа-корпорации BBC возглавить ее Департамент телевизионных документальных фильмов, и он руководил этим департаментом с 1953 по 1955 г.

В 1961 г. Рота отправился в ГДР, погрузился там в архивный материал и снял документальный фильм на немецком языке «Жизнь Адольфа Гитлера», где проследил судьбу Гитлера от юности до 12-летнего пребывания у власти в Германии, развязывания 2-ой мировой войны, холокоста, наконец, до бесславного конца фюрера и его смерти.

В 1962 г. Рота отправился в Нидерланды, где вместе с голландской киногруппой снял фильм «Нападение» о реальных событиях 1944 г., когда группа участников Сопротивления подготовила и осуществила нападение на гестаповский лагерь в Леувардене, что обеспечило побег заключенных в нем антифашистов. Фильм имел беспрецедентный успех в Нидерландах и из-за его содержания, и потому, что это оказался первый голландский фильм на голландском языке.

В те же годы Рота продолжал исследовательскую деятельность и выпустил ряд работ, снискавших ему авторитет в киноведении, из которых особенно значим сборник статей, вышедший в 1958 г. под названием «Рота о фильме».

В последние годы жизни, женившись и удалившись в Уоллигфорд (Оксфордшир) — тихое место (там закончилась жизнь также скрывшейся от городской суеты А. Кристи), Рота продолжал размышлять над природой кинообраза, издавека следил за страстями, достижениями и утратами в мире кино.

Соч.: The Film Till Now: A Survey of the Cinema. L., 1930; Documentary Film. L., 1935 (доп. изд.: 1952, 1963); Portrait of a Flying Yorkshireman: Letters From Eric Knight in the United States to Paul Rotha in England, edited by Paul Rotha. Selected correspondence. L., 1952; Rotha on the Film; a Selection of Writings About

the Cinema. Fair Lawn (NJ), 1958; Documentary Diary: An Informal History of the British Documentary Film 1928–1939. N. Y., 1973; Robert J. Flaherty: A Biography. Philadelphia, 1983; A Paul Rotha Reader. Exeter, 1999.

Лит.: Boon T. Films of Fact: A History of Science in Documentary Films and Television. L., 2008.

[НРЭ]

РОТРУ (Rotrou) **Жан де** (21.08.1609, Дрё, Франция — 28.07.1650, Дрё, Франция) — французский драматург. Родился в знатной семье в Дрё (старинном городке к западу от Парижа). Его приблизил к себе кардинал Ришелье, сделав одним из пяти своих литературных секретарей. Но когда на основе литературных собраний у В. Конрара кардинал учредил Французскую Академию (избрание в 1634 г., жалованная грамота Ришелье от 29 января 1635 г.), войти в ее состав Ротру не пригласили. К этому времени он уже стал в литературе не менее заметным лицом, чем первые академики, которые или ничем не прославились в словесности (как занявший кресло №1 П. Сегье, к тому времени министр и хранитель печати, а в конце 1635 г. — канцлер Франции), или получили известность, уже пребывая в академических креслах (как Ж. Демаре, позже неудачно сотрудничавший с Ришелье в создании трагедии «Мирам», Ж. Шаплен тогда еще лишь автор «Оды к Ришелье» и немногих других произведений, К. Вожла, со временем ставший строгим законодателем для классицистов, и др.). Этот факт позволяет предположить возникшие у Ротру осложнения в отношениях с властью.

Как писатель, Ротру первоначально находился под большим влиянием испанских образцов, писал пьесы в жанре трагикомедии (с таким подзаголовком у него 17 дошедших произведений). В духе характерного для испанского театра культа интриги он создавал пьесы с запутанным сюжетом, контрастами, эмоциональными взрывами, другими средствами сценичности — «Ипохондрик, или Влюбленный мертвец» (1631), «Диана» (1635), «Невинная неверность» (1637), «Две девственницы» (1639), «Преследуемая Лаура» (1639) и др., которые исследователи на основании стилистических особенностей нередко относят к литературе барокко. Все они шли в главном театре страны — Бургундском отеле, будущей цитадели классицизма. Он еще писал подобные пьесы, но одновременно начал работать уже совсем в другой манере. После премьеры «Сида» П. Корнеля (1636) Ротру сменил ориентиры, характерно, что его не привлекли к критике этой первой великой трагедии классицизма, но он, очевидно, следил за этой критикой и начал писать пьесы в соответствии со сформулированным в ее ходе сводом классицистических правил драматургического творчества. Ротру обращается к античным сю-

жетам, соблюдает правило трех единств, его образцами становятся трагедии Софокла, Еврипида и особенно Сенеки, он создает трагедии «Умирающий Геракл» (1636), «Антигона» (1639), «Велизарий» (1644), а следование Плавту приводит и к появлению в его творчестве комедий «Двое Созиев» (1638), «Пленники» (1640) и др. Впрочем, подчинения требованиям Академии не открыло перед Ротру ее двери, хотя еще никем не занятое и пустовавшее кресло № 40 было отдано только в 1639 г. юристу Д. де Приезаку (всего лишь за трактат на латыни в пользу Ришелье). В том же в 1639 г. Ротру вернулся в родной город Дрё, где получил должность судьи и целиком ушел в эту работу. Очевидно, невнимание к его произведениям (а он написал до полусотни пьес, из которых дошло 35) привело Ротру к творческому кризису, преодоленному в три последних года жизни, когда появились самые яркие его трагедии — «Истинный святой Генезий» (1648) о древнеримском актере, идущем на мученическую смерть ради христианской веры, «Хосров» (1649), где борьба за престол в Персии вынуждает сына желать смерти отца.

Вершиной творчества Ротру стала трагедия «Венцеслав» («Venceslas», пост. 1647, опубл. в 1648 г.). В ее основе лежит сюжет незадолго до того появившейся испанской драмы Ф. Рохаса Соррильи «Нельзя быть и отцом и королем» (1640), обнаруживается и влияние «Сида» П. Корнеля. Действие происходит в Польше. Принц Владислав (Ladislas) в пылу скрываемой любовной страсти в темноте по ошибке убивает собственного младшего брата Александра во время его тайного свидания со своей невестой (тоже тайной) Кассандрой, но не из ревности к брату, а потому что принял его за ненавистного герцога Курляндского. Кассандра требует от короля казнить Владислава во имя справедливости. Но когда король назначает казнь, восставший народ, верящий в непреднамеренность убийства, сносит эшафот, и король отрекается от престола в пользу Владислава: «Владислав, будь королем, а я буду отцом».

Ротру умер рано, став жертвой эпидемии тифа, охватившей его город, который он отказался покинуть, показывая жителям пример мужества.

Ротру, оказавший влияние и на Мольера, и на Расина, постепенно был забыт (цитата из «Венцеслава» в романе Стендаля «Красное и черное» — скорее исключение из правила; в конце XX в. Ж.-Л. Годар привел именно Ротру как пример «скверных классиков», которых уже не читают).

Напротив, в России 1820-х годов это имя сделалось весьма значимым прежде всего благодаря появлению перевода «Венцеслава», выполненного 5-стопным ямбом А. А. Жандром, другом и соратником А. С. Грибоедова. Этот перевод высоко оценил А. С. Пушкин, который писал П. А. Катенину в сентябре 1825 г.: «Как ты находишь первый акт “Венцеслава”? По мне чудно-хорошо. Старика Rotrou, признаюсь, я не читал, по-гишпански

не знаю, а от Жандра в восхищении; кончена ли вся трагедия?». Он прочел 1-й акт в «Русской Талии на 1825 год», изданной Ф. В. Булгариным. Весь перевод не был разрешен цензурой ни для печати, ни для постановки на сцене. Спустя пять лет Жандр смог опубликовать еще отрывки из 3-его действия (в «Радуге на 1830 год»). Полный текст перевода пропал, известно только, что в нем было не 5, а 4 действия, некоторые идейные акценты были изменены по сравнению с подлинником Ротру.

История перевода «Венцеслава» становится одной из ключевых точек литературной биографии Лермонтова. В день смерти Пушкина, 29 января 1837 г. (а по некоторым предположениям, даже накануне), Лермонтов начинает писать одно из центральных стихотворений всей русской литературы — «Смерть поэта». Через несколько дней он добавляет финальные 16 строк. Стихотворение расходится в списках, в некоторых из них (но не в сохранившихся черновике и начальной белой рукописи Лермонтова) есть эпитаф:

Отмщенья, государь, отмщенья!
Паду к ногам твоим:
Будь справедлив и накажи убийцу,
Чтоб казнь его в позднейшие века
Твой правый суд потомству возвестила,
Чтоб видели злодеи в ней пример.

Этот эпитаф поставил перед исследователями ряд трудноразрешимых вопросов. Первое издание «Смерти поэта» было осуществлено в «Полярной звезде на 1856 год» (Лондон, 1858). Но за несколько лет до этого А. И. Герцен в статье «О развитии революционных идей в России» (1850, опубл. в 1851 г.) упоминает эпитаф как часть стихотворения, считая его «единственной непоследовательностью». В русских изданиях (начиная с первого издания полного текста в 1860 г. и до 1889 г.) эпитаф не печатался. После издания П. А. Висковатовым сочинений Лермонтова в 1889 г., где эпитаф был восстановлен, он печатался в составе стихотворения до 1917 г. В советских изданиях до 1950 г. эпитаф сохранялся в тексте, с 1950 г. — как правило, в примечаниях. В 1970 г. появилась статья Т. А. Ивановой, связывавшая эпитаф с трагедиями Ротру «Венцеслав» и «Антигона». В итоговой для большого этапа развития лермонтоведения «Лермонтовской энциклопедии» авторитетная исследовательница связей творчества Лермонтова с французской литературой Л. И. Вольперт на основании уже имеющихся разысканий отметила: «Лермонтов использовал для эпитафы к стихотворению “Смерть поэта” строки из 4-го действия “Венцеслава” (в пер. Жандра), где героиня взывает к королю о возмездии убийце за смерть возлюбленного (“Отмщенья, государь, отмщенья!..”)); но в своем фундаментальном труде «Лермонтов и литература

Франции» она избежала всякого упоминания о проблеме эпиграфа (имя Ротру встречается в работе 1 раз в общем перечне). В этом умолчании есть признание проблемы, еще не решенной.

При исследовании эпиграфа из Ротру в стихотворении «Смерть поэта» нужно учесть ряд фактов. Хотя эпиграфа нет в автографах, он присутствует в списке, представленном Николаю I и А. Х. Бенкендорфу; именно этот вариант был предложен для объяснений и Лермонтову, и обвинявшемуся в распространении списков С. А. Раевскому, вызвал требование царя проверить Лермонтова на вменяемость, дальнейшую ссылку поэта на Кавказ, а Раевского — в Олонецкую губернию; в объяснениях допрашиваемых, в их письмах эпиграф не обсуждается (т. е. не отделяется от стихотворения). Другой вопрос: эпиграф никак не отнесен к Ротру, «Венцеславу», переводу Жандра, это было сделано позже исследователями. Неясно, откуда мог знать Лермонтов перевод Жандра, который был запрещен к публикации и представлению в театре, можно ли утверждать, что фрагмент относится к 4-му действию перевода, если перевод не сохранился? Между тем, Жандр дожил в Петербурге до 1873 г., и вопросы о строках его перевода в самом известном русском стихотворении могли бы быть прояснены, но этого не было сделано.

Некоторая определенность (или новая версия) появилась в 1993 г., когда писатель и искусствовед С. Б. Ласкин (1930–2005) опубликовал документальную повесть «Вокруг дуэли», где глава 5 посвящена стихотворению Лермонтова «Смерть поэта». Хотя в повести (или развернутом эссе), в соответствии с особенностями жанра, нет ссылок на источники, выдвинутая гипотеза изложена очень подробно и представляется вполне обоснованной. Суть ее в том, что приведенный эпиграф потому и не подписан, что он взят не из перевода Жандра (в котором, как выясняется, мотив мести отсутствовал), а сочинен самим Лермонтовым по мотивам трагедии Ротру.

Ласкин приводит подстрочный перевод соответствующего места из трагедии Ротру «Венцеслав»: «КАССАНДРА (рыдая у ног короля): Великий король, августейший покровитель невинности, справедливо награждающий и наказывающий, образец чистой справедливости и правосудия, коим восхищается народ ныне и в потомстве, государь и в то же время отец, отомстите за меня, отомстите за себя, к жалости своей прибавьте свой гнев, оставьте в памяти потомства знак неумолимого судьи». Исследователь дальше рассуждает так: «Эпиграф — это совершенно новый, жесткий, освобожденный от комплиментарности текст, полностью соответствующий следующим пятидесяти шести строкам первой части стихотворения. Даже лермонтовское “паду к ногам твоим” воспринимается не как выражение смирения, а как факт великого горя и боли.

Принципиальные разночтения оригинала и эпиграфа заставляют предположить, что строки эпиграфа были написаны самим Лермонтовым, приближены им к нужному смыслу».

Этот вывод коррелирует с общим наблюдением, которое можно сделать, сравнивая немногочисленные случаи обращения Лермонтова к переводам: в полном смысле слова переводами не являются ни «Горные вершины» из И.-В. Гёте, ни «Сосна» из Г. Гейне, ни «Листок» из А. В. Арно. Это самостоятельные произведения Лермонтова, его шедевры, к которым с определенными основаниями можно отнести и отрывок из трагедии Ротру.

Соч.: Rotrou J. Œuvres : V. 1–5. P., 1820.

Лит.: Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции. 3-е изд., испр. и доп. Тарту, 2010; Герцен А. И. О развитии революционных идей в России // Герцен А. И. Собр. соч. : в 30 т. М., 1956. Т. 7. С. 209–230; Иванова Т. Об эпиграфе в стихотворении Лермонтова «Смерть поэта» // Вопросы литературы. 1970. №8. С. 91–105; Ласкин С. Б. Вокруг дуэли: Документальная повесть. СПб., 1993; Лермонтовская энциклопедия. М., 1981; Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М., 1958. Т. 10.

[Лермонтов]

РОУ Александр Артурович (8.03/24.02.1906, Юрьевец, Костромская губ., Российская империя — 28.12.1973, Москва, СССР) — советский кинорежиссер, утвердивший в отечественном кино жанр киносказки, народный артист РСФСР (1968).

Родился в г. Юрьевец (ныне в Ивановской обл.) в семье ирландского инженера, работавшего в России с 1905 г. по контракту (и в 1914 г. оставившего семью и уехавшего на родину), и гречанки. Роу приобщился к театру, участвуя в агитационной работе театра «Синяя блуза» (с 1921 г.), получил первоначальное театральное и кинообразование (киношкола Б. В. Чайковского). С 1930 г. работал на киностудии, был ассистентом режиссера, в том числе в фильмах Я. А. Протазанова («Бесприданница», 1936; и др.).

С 1937 г. Роу начинает свой путь киносказочника на киностудии «Союздетфильм» (переименованной в 1948 г. в Киностудию им. М. Горького), где в 1938 г. появляется его первая сказка — «По щучьему велению». Режиссерская манера Роу сразу полюбилась зрителю: история про Емелю была рассказана так, как она представлялась детскому сознанию с легкой долей взрослой иронии. В фильме в роли Глухого снялся великий актер МХАТ И. М. Москвин (снимавшийся очень редко, так что эти кадры имеют особую культурную ценность). За первым фильмом, который вывел Роу в число ведущих режиссеров киностудии, появились фильмы-сказки «Василиса Прекрасная» (1939), «Конек-Горбунук» (1941,

по сказке П. П. Ершова), «Кашей Бессмертный», 1944), а после войны — «Новые похождения Кота в сапогах» (1957, сценарий, стихи и текст песен С. В. Михалкова по его пьесе «Смех и слезы» с мотивами Ш. Перро и К. Гоцци), «Марья-искусница» (1959, сценарий Е. Л. Шварца по его пьесе-сказке), «Королевство кривых зеркал» (1963, по сказочной повести В. Г. Губарева, который был одним из сценаристов). Роу в послевоенных фильмах отошел от фольклора и русской классики в сторону современной литературной сказки, стремясь закрепить в кинематографе этот новый сказочный источник, дававший полутрадиционные-полуоригинальные сюжеты. В 1964 г. он вернулся к фольклорному источнику (сказка «Иван с Медвежьей головой» и др.), но в сценарной переработке таких мастеров эксцентрической комедии, как М. Д. Вольпин и Н. Р. Эрдман — вместе написали сценарий кинокомедии Г. В. Александрова «Волга-Волга», кроме того, Вольпин писал сценарии сказочных мультфильмов; впоследствии с этими же сценаристами Роу снял фильм «Огонь, вода и... медные трубы», 1968). Постоянно приглашавшийся режиссером в свои фильмы А. Л. Хвыля, сыгравший Морозко, получил такое признание, что с тех пор постоянно был Дедом Морозом на главной детской елке в Кремле. В фильме И. М. Чурикова, уже запомнившаяся зрителям по эпизодической роли девушки в фильме Г. Н. Данелия «Я шагаю по Москве», сыграла свою первую звездную роль, причем ее Марфуша — отрицательный персонаж, но актерское обаяние, режиссерские находки сделали ее одним из любимых кинообразов. Тем самым была продолжена линия актерской игры, идущая от «комических старух» Малого театра и МХАТ — В. Н. Рыжовой, Е. Д., А. П. Зуевой, сыгравшей в фильме Роу роль сказительницы, от эксцентрических ролей Ф. Г. Раневской и Рины Зеленой. Роль И. М. Чуриковой получила высокую международную оценку, как и весь фильм, собравший престижные награды («Золотой лев святого Марка» на XVII Международном кинофестивале детских и юношеских фильмов в Венеции; приз Консультативного совета по кинематографии США за лучший киносценарий для семейного просмотра; и др.), в Чехословакии (а теперь в Чехии и Словакии) фильм Роу ежегодно показывают в новогодней программе телевидения.

Помимо фильмов-сказок Роу создавал и картины по произведениям Н. В. Гоголя, содержащим сказочные мотивы. Первым таким фильмом стала «Майская ночь, или Утопленница» (1952). Подлинным шедевром оказался следующий фильм — «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1961, по повести Гоголя «Ночь перед Рождеством»). Всенародно известным стал исполнитель роли кузнеца Вакулы Ю. П. Тавров (эта роль пагубно отразилась на его дальнейшей кинокарьере: сыграв несколько второстепенных ролей, он с 1975 г. не снимается и нигде не появляется). Роу со-

брал блестящий состав исполнителей, создавших ироничный, но неповторимый колорит украинского села, среди них Л. И. Хитяева (Солоха), С. А. Мартинсон (дьяк), А. Л. Кубацкий (кум Панас), Н. Ф. Яковченко (Пацюк), А. И. Радунский (голова), В. В. Алтайская (жена кума Панаса), И. В. Мурзаева (дьячиха). В фильме в роли черта предстал постоянный участник фильмов Роу Г. Ф. Милляр, создав один из самых запоминающихся своих образов.

Последний свой сценарий — «Финист — ясный сокол» — Роу уже не осуществил как режиссер, успев лишь подобрать актеров (в 1975 г. этот фильм был выпущен режиссером Г. Л. Васильевым).

Такой авторитетный американский режиссер, как С. Спилберг, признал, что фильм Роу «Морозко» стал предпочтением многих киноманов Голливуда в области киносказки. Роу вместе с А. Л. Птушко относится к советским классикам этого киножанра.

Соч.: Сказка на экране. М., 1974.

Лит.: Парамонова К. К. Александр Роу. М., 1979; Режиссеры детского советского кино: Творческие портреты. М., 1982; Роу // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986; Коновалова С. А. Александр Роу / Альбом. Иваново, 2012.

[НРЭ]

РОШАЛЬ Григорий Львович (9/21.10.1899, Новозыбков, Черниговская губ., Российская империя — 11.01.1983, Москва, СССР) — советский кинорежиссер, народный артист СССР (1967).

Родился в г. Новозыбков (ныне Брянская обл.), окончил знаменитое Тенишевское училище в Петербурге как раз ко времени революционных изменений в культуре, в которые Рошаль активно включился. С 1918 г. он был сотрудником Наркомпросов Украины, Крыма, Азербайджана, с 1921 г. его деятельность переместилась в Москву и была связана с организацией театрально-зрелищных форм работы с детьми.

Новый этап жизни Рошалья начался в 1923 г., когда он, окончив трехлетнее обучение в организованных В. Э. Мейерхольдом и К. Н. Державиным (в будущем известным исследователем творчества Шекспира, Сервантеса, Вольтера) Государственных высших режиссерских мастерских, стал профессиональным режиссером, директором и художественным руководителем Педагогического театра (заметная режиссерская работа в этом театре — «Басни» по И. А. Крылову). Уже через два года, продолжая свою деятельность в театре, Рошаль приступает к работе в кинопроизводстве. В 1927 г., взяв группу участников руководимой им мастерской Педагогического театра, он снял свой первый фильм — «Господа Скотинины» (по комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль»). В 1928 г. Рошаль в своем фильме «Его превосходительство» (по сценарию В. П. Строевой,

ставшей соратником и женой Рошалья) сыграл корифей сцены Л. М. Леонидов (губернатор фон Валь) и ярко о себе заявил начинающий актер Н. К. Черкасов (длинный клоун в цирке — первая роль в кино). Одним из авторов сценария его следующего фильма, «Саламандра» (1928), был А. В. Луначарский, а роль принца Отто Карлштайна в нем сыграл Н. П. Хмелев (одна из немногих киноролей выдающегося актера Московского Художественного театра). В фильме «Петербургская ночь» (1934, в сотрудничестве с В. П. Строевой, по повестям Ф. М. Достоевского «Белые ночи» и «Неточка Незванова», сценарий В. П. Строевой и С. Л. Рошаль, сестры Рошалья) обозначилась первая сквозная линия режиссерской деятельности Рошалья в кино — экранизация. В фильме играли Б. Н. Добронравов, Л. П. Орлова, успех фильма во многом определила музыка Д. Б. Кабалевского, на Венецианском кинофестивале 1934 г. фильм был включен в «шестерку» лучших фильмов фестиваля. В дальнейшем Рошаль обращался к экранизации в фильме «Семья Оппенгейм» (1938, по роману Л. Фейхтвангера), «Дело Артамоновых» (1941, по роману А. М. Горького). Вершиной этой линии творчества и высшим достижением Рошалья-режиссера стала кинотрилогия «Хождение по мукам» по одноименной романной трилогии А. Н. Толстого (фильм 1: «Сестры», 1957; фильм 2: «Восемнадцатый год», 1958; фильм 3: «Хмурое утро», 1959, с М. Анджапаридзе). Приглашение на четыре главных роли ярких, талантливых актеров Р. Д. Нифонтовой, Н. В. Веселовской, В. А. Медведева, Н. О. Гриценко, выразительная музыка Д. Б. Кабалевского, а прежде всего — классическая проза А. Н. Толстого, истолкованная режиссером, определили видное место кинотрилогии Рошалья в истории советского кино.

Другая линия, успешно развивавшаяся Рошалем, — создание монументальных картин биографического жанра. В 1946 г. Рошаль снял первый из таких фильмов — «Песни Абая», но эталонным стал его фильм «Академик Иван Павлов» (1949, в главной роли А. Ф. Борисов), Рошаль был удостоен за фильм Сталинской премии, такие же премии получили Борисов, операторы, сценарист и другие создатели картины. Она в определенной степени заложила модель для создания фильмов, которым в период резкого сокращения выпуска советских фильмов было придано особое значение, на какое-то время биографический жанр стал доминирующим. Рошаль это ясно осознавал и снял в этом жанре следующий свой фильм — «Мусоргский» (1950, Сталинская премия, 1951; в главных ролях А. Ф. Борисов — Мусоргский, Н. К. Черкасов, игравший в предыдущем фильме Горького, а здесь — Стасова, В. П. Балашов, игравший главную роль в фильме «Семья Оппенгейм», а здесь — роль Балакирева, Л. П. Орлова, знакомые Рошалю по совместной работе операторы, звукорежиссер, к музыкальному сопровождению фильма был

привлечен Д. Б. Кабалевский; многие из тех, кто получили Сталинские премии за «Академика Ивана Павлова», были отмечены премиями и на этот раз). Третья попытка — фильм «Римский-Корсаков» (1953, с Г. С. Казанским) — оказалась не столь удачной. В фильме играли те же актеры (Черкасов в роли Стасова, Борисов в роли Саввы Мамонтова, Балашов в роли Дягилева, игравшие в предыдущем фильме Л. П. Сухаревская, Б. А. Фрейндлих, те же операторы и т. д.). Рошаль пригласил на главную роль Г. А. Белова, сыгравшего роль Мичурина в одноименном фильме А. П. Довженко, прославленного баса А. П. Огнивцева на роль Шалыпина (вскоре сыгравшего Алеко в одноименном фильме по опере С. В. Рахманинова, в 1953 г., где Рошаль выступил одним из сценаристов). В качестве композитора был приглашен молодой Г. В. Свиридов, незадолго до этого написавший музыку к биографическому фильму С. И. Юткевича «Пржевальский» (1951). Кажется, все было предусмотрено. Но фильм не получил такого же официального признания и даже был раскритикован за преувеличение роли Мамонтова в поддержке прогрессивного русского искусства. Рошаль отошел от жанра, который сам ушел в тень в период «оттепели». Только в 1966 г. он снял близкий к биографическому жанру фильм «Год как жизнь» о молодом К. Марксе. В нем сошлись две линии творчества Рошаля, так как в основе сценария, написанного Рошалем, был роман Г. И. Серебряковой «Похищение огня», следовательно, эта картина примыкает к фильмам-экранизациям. В то же время фильм относится к историко-революционному киножанру (один из примеров в раннем творчестве Рошаля — «Зори Парижа», 1937; к нему же может быть отнесена и трилогия «Хождение по мукам»).

О поисках Рошалем новых путей свидетельствовал фильм «Суд сумасшедших» (1961, по собственному сценарию): осуждение реваншизма, утверждение научной этики, другие проблемы, прежде не поднимавшиеся Рошалем, потребовали от него смены выразительных средств, подбора новых актеров (лишь немногие из участников прежних фильмов привлечены для съемок, но играют второстепенных героев, появляются такие молодые актеры, как В. Б. Ливанов, А. С. Кончаловский, М. М. Козаков, А. В. Шенгелая, Н. П. Бурляев — это его вторая роль в кино), работы с новыми для Рошаля операторами, другими участниками съемок. Некоторые темы фильма, прежде всего связанные с научной этикой, перешли в фильм Рошаля «Они живут рядом» (1968, сценарий В. К. Кетлинской).

Рошадь преподавал во ВГИКе (1953–1964), позже в Московском институте культуры. Значительной общественной работой Рошаля было руководство Всесоюзной комиссией по работе с кинолюбителями при Правлении Союза кинематографистов СССР (с 1957).

Соч.: Диалог с кинорежиссером. М., 1968; Кинолента жизни. М., 1974.
Лит.: Осипович И. Григорий Рошаль. М., 1939; Розен С. Григорий Рошаль. М., 1965; Кино : энциклопедический словарь. М., 1986.
[НРЭ]

РОШФОР (Rochefort) **Жан** (29.04.1930, Париж, Франция — 9.10.2017, Париж, Франция) — французский актер кино и театра.

Рошфор родился в Париже, начал свое театральное образование в Городской консерватории Нанта, завершил в Высшей национальной школе драматического искусства (это учреждение в 1946 г. выделилось из существовавшей с конца XVIII в. Парижской Высшей национальной консерватории музыки и танца, здесь вместе с Рошфором учился Ж.-П. Бельмондо, ставший его другом; о высоком качестве образования в этом учреждении говорят имена его выпускников, среди которых до разделения — С. Бернар, Г. Режан, Р.-Ж. Фальконетти, Ж. Филип, М. Казарес, М. Морган, после разделения — А. Жирардо, К. Ламберт, Ж. Бинош, В. Перес и др.).

С 1949 г. Рошфор выступает как актер на различных парижских сценах (вплоть до площадок ночных кабачков), со временем получив признание, в том числе сыграв роли в таких спектаклях, как «Ограниченная ответственность» Рошфор Оссейна (1954, театр Фонтэн, роль Влада), «Любовь четырех полковников» П. Устинова (1954, театр Фонтэн, роль мэра; 1957, театр Амбигю Комик, роль профессора Дьяволика), «Романовф и Джульетта» П. Устинова (1957, театр Мариньи, роль шпиона), «Франк V: Опера частного банка» Ф. Дюрренматта (1962, театр Ателье, роль Эгли), играл в пьесах Г. Пинтера, в театральной адаптации Г. Ару «Это странное животное» по мотивам повести А. П. Чехова «Драма на охоте», с 1980-х годов стал заметен и как режиссер, особенно значительна постановка «Истории солдата» И. Стравинского («балетной пантомимы, читаемой, играемой и танцуемой, в двух действиях» — по замыслу композитора, пост. Рошфора, 1988, Театр де Пари).

Наибольшую известность принесли Рошфору его киноработы. Выразительная аристократическая внешность, владение жестом и голосом, способность перевоплощаться то в холодных эгоистов, то в комических неудачников, в любых ролях сохраняя очарование изысканной театральности, сделали Рошфора одним из самых узнаваемых актеров французского кино, кумиром кинозрителей нескольких поколений. Первые filmy с его участием («Встреча в Париже», 1958, реж. Ж. Лампен; «Пуля в стволе», 1958, реж. Ш. Жерар и М. Девиль), как и первые телеработы (напр., Томский в «Пиковой даме», 1958), прошли незамеченными для широкого зрителя, но режиссер М. Палиеро, в это время готовивший-

ся к съемкам советско-французского фильма «Леон Гаррос ищет друга» (сценарий Л. Зорина, С. Михалкова; во Франции шел под названием «Двадцать тысяч лье по земле», вышел на экраны в 1960 г.), заметил молодого актера и пригласил его на роль Фернана, шофера, одного из спутников журналиста Гарроса в его грандиозном путешествии по СССР в поисках его русского друга, с которым они вместе бежали из фашистского концлагеря. Снимаясь в фильме, Рошфор около года жил в СССР, где оказался в одном коллективе с только что приобретшими мировую известность Т. Самойловой, в 1957 г. снявшейся в фильме «Летят журавли», В. Ивашовым, в 1959 г. сыгравшим главную роль в фильме «Баллада о солдате», его непосредственной партнершей была юная Л. Марченко, в 1959 г. сыгравшая главные роли в фильмах «Белые ночи» и «Отчий дом». Среди исполнителей ролей также были известные западному зрителю А. Максимова (мать Алеши в «Балладе о солдате»), В. Зубков (Степан в фильме «Летят журавли»). Этот год в России сыграл большую роль как в становлении Рошфора-киноартиста, так и в расширении его культурных горизонтов. В Москве он познакомился со своей будущей женой. Фильм принес ему международную известность, актера запомнили и стали приглашать.

Рошфор снялся более чем в 170 фильмах. Сначала режиссеры отметили способность Рошфора играть в костюмных, исторических фильмах («Картуш», 1961; «Капитан Фракасс» по роману Т. Готье, 1961; также телефильм «Женитьба Фигаро» по комедии П. Бомарше, 1961, где Рошфор сыграл графа Альмавиву). В 1964 г. на экраны вышел франко-германо-итальянский фильм режиссера Б. Бордери «Анжелика, маркиза ангелов» — первый из серии фильмов об Анжелике по историко-приключенческой серии романов А. Голон и С. Голона. Рошфор, хорошо зарекомендовавший себя в фильмах подобного жанра, получил роль Дегре, которую играл в этом сериале и в дальнейшем («Анжелика и король», 1965; «Великолепная Анжелика», 1965). В 1971 г. на французские телеэкраны вышла экранизация комедии Ж.-Б. Мольера «Мизантроп», где центральную роль — Альцеста — играл Рошфор. Трудно определить, успешно она была сыграна или нет. Но это один из первых случаев получения главной роли (Рошфор в основном запомнился как исполнитель ролей второго плана) и, кроме того, у Рошфора появилась более весомая, чем раньше, возможность показать свои способности в исполнении комических ролей (притом что Альцест, скорее, роль трагикомическая, а в финале даже трагическая).

Во всем блеске комический талант Рошфор раскрылся в фильме режиссера И. Робера «Высокий блондин в черном ботинке» (1972) и в его продолжении — «Возвращение высокого блондина» (1974). Сценарии

были написаны для исполнителя главной роли Ж. Ришара, но Рошфор запомнился зрителям не меньше. С этих пор Рошфор входит в ряд самых известных французских киноактеров. Впоследствии он не раз играл драматические роли, далекие от комизма этих фильмов (например, роль Фернана де Морсера в мини-сериале по роману А. Дюма-отца «Граф Монте-Кристо» с Ж. Депардье в заглавной роли, 1998, реж. Ж. Дайан), за драматические роли он обычно выдвигался на престижные премии, но значимость комического дара Рошфор уже с 1970-х годов не оспаривается (одна из популярных работ последнего времени — Жан в фильме «Я всегда хотел быть гангстером», реж. С. Беншетри, 2007).

В 2012 г. Рошфор сыграл скульптора Марка Кроса, который в 1943 г. приглашает для своей последней работы позировать беглую испанку, в фильме «Скульптор и натурщица» (реж. Ф. Труэба). Несмотря на солидный возраст, Рошфор создал интересный образ, раскрывающий тему художника в сложном мире, где красота противостоит разрушению. Этот испано-французский фильм и игра в нем Рошфора получили широкое признание в Испании.

Но это не последняя работа актера. Он снялся в фильме «Астерикс и Обеликс в Британии» (2012), принял участие в озвучивании мультфильма «Механика сердца» (2013), продолжал давно начатую работу по записи собственных музыкальных произведений. Он выступал и как кинодокументалист, и как ведущий (рассказчик) в телепроектах. Серьезно занимаясь лошадьми, он выпустил альбом с 200 иллюстрациями из избранных произведений о лошадях в коллекции Лувра.

Рошфор трижды был удостоен высшей кинонаграды Франции «Сезар» — в 1976 г. за лучшую роль второго плана в фильме «Пусть начнется праздник» (реж. Б. Тавернье, 1975), в 1978 г. — за главную роль в фильме «Краб-барабанщик» (реж. П. Шендерфер, 1977), в 1999 г. — за вклад в киноискусство. В 2002 г. Рошфор получил Приз зрительских симпатий за лучшую мужскую роль в фильме «Человек с поезда» (реж. П. Леконт, 2002).

Соч.: Rochefort J., Vignot E. Le Louvre à cheval. P., 2011.

Лит.: Рассел Д. Рошфор, Жан. М., 2013; Frodon J.-M. Le Cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours. P., 2010.

[НРЭ]

РОЩИН-ИНСАРОВ Николай Петрович (сценический псевдоним, наст. фамилия Пашенный; 1861 — 8/20.01.1899, Киев, Российская империя) — русский актер, один из самых популярных артистов своего поколения, основатель прославленной театральной династии. Родился в дворянской семье, что определило его жизнь в молодости: все детство

Рощина-Инсарова прошло в Париже, он окончил Николаевское кавалерийское училище, начал делать военную карьеру в Сумском Первом гусарском полку (1879–1881), но вскоре его покинул, выйдя в запас и больше уже с военной службой не соприкасаясь. Его настоящим увлечением еще в период пребывания в полку стала сцена, и он уже в этот период был замечен как талантливый актер. В 1883 г. Рошин-Инсаров связал свою судьбу с профессиональной сценой, играл в Астрахани, в ряде московских театров (в том числе в театре Корша), с 1895 г. обосновался в Киеве, работая в театре Н. Н. Соловцова. Рошин-Инсаров прославился как один из лучших исполнителей роли Чацкого в «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Он проявил выдающиеся способности к перевоплощению, играя такие разноплановые роли, как вольнодумец Дон Жуан в одноименной комедии Ж.-Б. Мольера, злодей Дон Карлос в романтической драме В. Гюго «Эрнани», «по-своему умный» Городничий из «Ревизора» Н. В. Гоголя, мятущийся Борис Годунов в драме А. К. Толстого «Царь Борис», язвительный Глумов в комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Он снискал признание в чеховском репертуаре (Тригорин в «Чайке», Войницкий в «Дяде Ване», Иванов в «Иванове») еще при жизни драматурга и задолго до его всеобщего признания, которое началось после премьеры «Чайки» в Московском Художественном театре, состоявшейся менее чем за месяц до трагической гибели Рощина-Инсарова (итогом было более раннее признание Чехова-драматурга в Киеве, чем в обеих российских столицах). Гибель в 37 лет Рощина-Инсарова, застреленного художником театра, где он служил, из ревнивых подозрений в его связи с женой художника, служившей актрисой того же театра, обросла театральными легендами, придав актеру черты героя-любовника — амплуа, которому он отдал дань на сцене.

С его уходом из жизни осиротели две его дочери, обе ставшие выдающимися актрисами. Старшая, Екатерина Николаевна Рощина-Инсарова (1883–1970), в год смерти отца, имея уже небольшой сценический опыт, поступила в киевскую труппу Н. Н. Синельникова, играла и в провинции, и в Москве, с 1906 г. в петербургских театрах, внося в исполнение ролей Норы («Кукольный дом» Г. Ибсена), Маргариты Готье («Дама с камелиями» А. Дюма-сына), Нины («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Катерины («Гроза» А. Н. Островского) черты декаданса, усталости, обреченности (со временем, в том числе и после работы с В. Э. Мейерхольдом, расширила палитру своей игры). В 1919 г. эмигрировала из советской России, в 1923 г. в Риге основала русский Камерный театр с преимущественно русским и западным классическим репертуаром, с 1925 г. обосновалась в Париже, где учредила русский театр «Альберт II» (1927) и прожила оставшиеся годы.

Вторая дочь Рощина-Инсарова — Вера Николаевна Пашенная (1887–1962), советская актриса, народная артистка СССР (1937), одна из крупнейших представительниц театрального реализма (Васса Железнова в одноименной пьесе А. М. Горького; Кабаниха в «Грозе» А. Н. Островского; генеральша Епанчина в фильме И. А. Пырьева «Идиот» по роману Ф. М. Достоевского; и др.), в отличие от сестры утверждала в искусстве сильную личность, но обе актрисы унаследовали от отца глубину и убедительность психологической трактовки персонажа, внимание к деталям, гипнотическую силу воздействия на зрителя.

Лит.: Юрьев Ю. М. Записки. М.–Л., 1948; Дорошевич В. М. Рошин-Инсаров // Дорошевич В. М. Избранные рассказы и очерки. М., 1962; Русский драматический театр : энциклопедия. М., 2001.

[НРЭ]

РУБИНЧИК Валерий Давидович (17.04.1940, Минск, БССР, СССР — 2.03.2011, Москва, СССР) — советский, в дальнейшем белорусский и российский кинорежиссер, в ряде своих фильмов выступавший также и как сценарист. Заслуженный деятель искусств РФ (1998).

Родился в Минске в семье, относящейся к художественной и технической интеллигенции. Высшее образование получил в Белорусском театрально-художественном институте, а затем в Москве на режиссерском факультете ВГИКа в мастерской Я. А. Сегеля, ученика С. А. Герасимова, получившего известность режиссерской работой в фильмах «Дом, в котором я живу» (совм. с Л. А. Кулиджановым) и «Прощайте, голуби». Среди учеников Сегеля выделялись С. С. Говорухин, Л. А. Нечаев (впоследствии мастер кино для детей), царил творческая атмосфера, студенты могли наблюдать за съемками фильма «Андрей Рублев» А. А. Тарковского, других шедевров советского кино 1960-х годов. Дипломной работой Рубинчика стал фильм «Шестое лето» (1968). Позже Рубинчик сам преподавал во ВГИКе, а также в Институте современного искусства (Москва) и в других учебных заведениях (курсах), готовящих режиссеров.

С 1969 г. Рубинчик работал на студии «Беларусьфильм», с 1990 г. — на Мосфильме. Из его ранних фильмов представляет интерес картина «Могила льва» (1972, по поэме Я. Купалы), в котором использованы белорусские легенды о народном защитнике Машеке, у могилы которого вырос город Могилев (в фильме Машеку играл О. Б. Видов, а его противника полоцкого князя Всеслава — выдающийся артист балета М.-Р. Э. Либа, это была его первая драматическая роль в кино). В 1974 г. был снят телефильм «Последнее лето детства» как экранизация последней части трилогии А. Н. Рыбакова «Кортик», «Бронзовая птица», «Выстрел» — при этом завершающая часть была закончена писателем позже,

чем вышел фильм Рубинчика по его сценарию. В 1975 г. Рубинчик экранизировал рассказ И. С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» (из «Записок охотника»), фильм отмечен глубиной психологической проработки характеров. Такой же глубиной отмечен и фильм Рубинчика «Венок сонетов» (1977) по мотивам повести В. В. Муратова «Мы убегали на фронт», получивший главный приз X Всесоюзного кинофестиваля (Рига).

Вершиной творчества Рубинчика стал фильм «Дикая охота короля Стаха» (1979) по мотивам одноименной повести В. С. Короткевича (1958, опубл. в 1964 г.), вместе с которым Рубинчик и написал сценарий своего фильма. Сюжет, в духе «готических романов», «Локиса» П. Мериме, «Собаки Баскервиль» А. Конан Дойла построен на разгадке этнографом Андреем Белорецким, собирающим фольклор Полесья и случайно оказавшимся в замке Надзеи Яновской, тайны и этого замка, и его обитателей, и истинных причин живучести старинной легенды о гибели благородного короля Стаха и всех его спутников от руки Романа Яновского. Согласно легенде, Стах и его спутники превратились в призраков и мстят всем потомкам Романа Яновского. Как раскрывается в ходе выступления крестьян, не побоявшихся встретиться с призраками, легенда была использована со злым умыслом помещиками, желающими завладеть имением Яновских. В фильме различными художественными средствами воссоздана гнетущая атмосфера страха. Главный герой Белорецкий в блестящем, психологически точном исполнении Б. Г. Плотникова, незадолго до этого вошедшего в кинематограф исполнением главной роли в фильме Л. Е. Шепитько «Восхождение», этот страх испытывает, но ему чужда мистика, его научный, аналитический ум подсказывает, что за всеми призраками и ужасами стоит чей-то холодный расчет, и готов пожертвовать жизнью, но разоблачить преступные замыслы, что ему и удается, правда, самого его обвиняют в подстрекательстве к восстанию и заковывают в наручники. В фильме талантливо сыграли А. Л. Филозов (управляющий имением), Б. Л. Романов (судебный следователь), В. К. Шендрикова (пани Кульша, вдова, за исполнение этой роли актриса получила приз за лучшую женскую роль Международного фестиваля фактастических фильмов, Париж, 1980). Замечательна работа оператора Т. Д. Логиновой, художника А. И. Чертовича, композитора Е. А. Глебова — белорусских деятелей искусства. Фильм получил множество международных премий (Италия, Бельгия, Франция, Канада, США), о нем говорили как о первом советском триллере. Если это справедливо применительно к сюжету, то изобразительный ряд фильма позволяет сопоставлять его с работами С. И. Параджанова, Ю. Г. Ильенко.

Из последующих работ Рубинчика интерес представляют фильмы «Комический любовник, или Любовные затей Джона Фальстафа» (1983)

и «Комедия о Лисистрате» (1989), сценарии для которых Рубинчик написал с использованием мотивов Шекспира и Аристофана. Другие его filmy — «Культопоход в театр» (1982), «Отступник» (1987), «Пейзаж с тремя купальщицами» (1995), «Кино про кино» (2002), «Медвежья охота» (2007) и др.

Рубинчик был награжден премией Ленинского комсомола Белоруссии (1978, за фильм «Венок сонетов»). Высокую оценку получила и его педагогическая деятельность.

Лит.: Кино : энциклопедический словарь. М., 1986.

[НРЭ]

РУЖИЧКА-СТРОЦЦИ (Ružička Strozzi) **Мария** (3.08.1850, Литовель, Моравия, Австро-Венгрия — 28.09.1937, Загреб, Хорватия) — хорватская актриса.

Родилась в г. Литовель (Моравия, Австро-Венгрия) в семье музыканта. В том же году по рекомендации выдающегося деятеля хорватской театральной культуры Й. Фрейденрейха (1827–1881) отец находит работу в Загребе, куда переезжает семья. Подросткая Мария в Загребе становится ученицей Й. Фрейденрейха, известного тем, что он первым начал ставить спектакли на хорватском языке, подготовил открытие в Загребе Хорватского Национального театра (1860), в котором стал режиссером (позже утвердив самостоятельное значение этой профессии в хорватском театральном искусстве), актером героического, лирического и характерного амплуа и на короткое время (1863–1864) директором. Особенно существенно (в том числе и для театрального роста юной Ружички-Строцци), что Фрейденрейх первым поставил на хорватском языке произведения У. Шекспира («Венецианский купец», 1867; и др.) и, будучи связанным с немецкой культурой, раскрыл для хорватов красоту и значимость драматургии Ф. Шиллера, способствовал развитию хорватской драмы и комедии.

Ружичка-Строцци впервые вышла на подмостки в этом же театре в 1868 г. Первоначально следовала за своим учителем, играя в лирическом ключе Джульетту («Ромео и Джульетта» У. Шекспира) и в ходе расширения репертуара за счет французских драматургов в сходном плане трактовала образы Адриенны («Адриенна Лекуврёр» Э. Скриба и Г. Легуве), Маргариты Готье («Дама с камедиями» А. Дюма-сына). Но позже вопреки основным направлениям, развивавшимся ее учителем, она избрала французский трагический репертуар — трагедии Ж. Расина и прославилась исполнением роли Федры в одноименной расиновской трагедии. Очевидно, выбор ролей из французского репертуара диктовался всемирной славой С. Бернар, которая с 1874 г. играла Федру, с 1880 г.

Адриенну и Маргариту Готье. Закономерно появление получившего широкое хождение среди хорватов прозвания Ружички-Строцци как «славянской Сары Бернар».

Вторая часть фамилии хорватской актрисы появилась, когда Ружичка-Строцци вышла замуж на маркиза Фердинанда ди Строцци, представителя древнего флорентийского патрицианского рода. У них была многодетная семья, среди детей оставили заметный след в искусстве дочь Майя (1882–1962, выдающаяся певица — колоратурное и лирическое сопрано, была широко известна в Западной Европе, несколько камерных вокальных сочинений ей посвятил И. Стравинский), сын Тито ди Строцци (1892–1970, актер, писатель, деятель кино, переводчик «Фауста» И.-В. Гёте).

Долгий сценический путь Ружички-Строцци позволил ей открыть для себя и русскую (одна из ее ролей — Анна Каренина в спектакле по одноименному роману Л. Н. Толстого), и скандинавскую литературу (роль фру Альвинг в «Привидениях» Г. Ибсена). Блестала она и в комедийных ролях (одна из лучших работ — Живка Попович в «Госпоже министерше» Б. Нушича).

Лит.: Hrvatsko Narodno kazaliste. Zagreb, 1960.

[НРЭ]

РУМЫНИЯ. Кино. Кинематограф в Румынии сделал первые шаги в конце XIX в., вскоре после его изобретения братьями Люмьер, в 1896 г. в Бухаресте были показаны их первые фильмы. А уже 23 июня 1897 состоялась премьера первых видовых румынских фильмов «Тыргу Мошилор», «Терраса кафе Капша», «Шоссе Киселефф». В 1911 г. режиссер Г. Брезяну снял первый румынский художественный фильм «Роковая любовь», но более значительным и масштабным стал его фильм «Война за независимость» (1912) на патриотическую тему. Вскоре отечественный кинематограф был почти задушен иностранным продукцией, удалось отстоять тот сегмент, который был связан с экранизацией национальной классики с участием ведущих театральных актеров («Бурная ночь» по комедии И. Л. Караджале, 1943, реж. Ж. Джорджеску; и др.).

В социалистической Румынии кинопроизводство и кинопрокат в 1948 г. были национализированы, построены студии «Буфтя» (художественные фильмы), «Александру Сахня» (документальные фильмы). В 1951 г. на мощностях студии «Буфтя» в собственной студии снял свой первый мультипликационный фильм «Непослушный утенок» И. Попеску-Гопо (1923–1989). Пройдет несколько лет — и он будет увенчан Золотой пальмовой ветвью Каннского кинофестиваля (1957) за оригинальный образ Человека в мультфильме «Краткая история», нарушившем господство

мультипликационной эстетики У. Диснея и открывшем новую эру мультипликации, основанной на эстетике минимализма и философизма. Тот же персонаж стал героем последующих мультфильмов режиссера — «Семь искусств» (1958), «Homo Sapiens» (1960). По прошествии более чем полувека И. Попеску-Гопо остается наиболее признанным в мире румынским кинематографистом.

В новых условиях ведущей линией художественного кино осталась экранизация литературных произведений. Творения Караджале продолжил переносить на экран Джорджеску, в 1965 г. заметным событием стала экранизация романа Л. Ребряну «Лес повешенных» (реж. Л. Чулей). Развивались и исторический, историко-легендарный, историко-приключенческий жанры («Волны Дуная», 1960, реж. Л. Чулей; «Гайдуки», 1966, реж. Д. Кочи; «Даки», 1967, реж. С. Николаеску; и др.).

Смена строя в Румынии, отказ от прежней идеологии и эстетики совпал с уходом из кино поколения видных кинорежиссеров и операторов, пришедших в него в конце 1950-х годов из стен Института театрального и киноискусства им. И. Л. Караджале. Постепенно складывается «новая волна» румынского кино, пока еще не завоевавшая широкого признания, но, по мнению некоторых киноведов и киноманов, вполне перспективная.

Лит.: Парамонова К. К. Киноискусство Румынской Народной Республики. М., 1965; Азерникова Е. В. Румынская кинематография // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986.

[НРЭ]

РУМЫНИЯ. Литература. Истоки румынской литературы относятся к длительному периоду устного народного творчества, когда в IX в. сложилось противоречивое сочетание традиций, пришедших из народной латыни в ходе формирования на ее основе румынского языка, и традиций греческого и славянского православия, официально утвердившегося в конце того же века в Молдавии и Валахии (при этом фольклор оформился в развитых формах только к XIX в., но до этого на протяжении столетий оплодотворял литературу). Письменная литература, уже синтезировавшая эти исходные влияния, появилась в XVI в., когда румыны обрели свою письменность (на базе латинского алфавита). Первая печатная книга на румынском языке появилась в 1544 г. (не дошедший до нашего времени Сибиуский катехизис). Примерно с того же времени начинаются занявшие более века разрозненные попытки перевести и издать Библию на румынском языке, что в итоге удалось осуществить монахам Снаговского монастыря близ Бухареста, в 1688 г. завершившим полный перевод и издание так называемой Бухарестской Библии. Для

решения этой задачи потребовались большие усилия по развитию лексики румынского языка, которая пока могла обслуживать только обычные ситуации общения и не имела необходимых слов для передачи как обобщенно-философского и религиозного содержания, так и экзотической восточной образности первоисточника, поэтому появление Бухарестской Библии знаменует начало нового этапа развития национальной литературы.

К этому же времени относится и формирование отдельных проявлений культуры Возрождения. Гуманизм сказался с особой силой в жанре прозаической исторической хроники, основоположником которого на румынском языке стал Григоре Уреке. Своего рода вершина жанра — «Летопись Страны Молдавской от Аарона-воеводы до наших дней» Мирона Костина (1675–1677) — писателя, испытывавшего польское влияние (некоторые произведения писал на польском языке), оставившего свой след и в поэзии: его философская поэма «Мирское житие» свидетельствует о зарождении в Румынии литературы барокко.

Соединение гуманистических традиций Возрождения и новым духом Просвещения нашло высшее выражение также в жанре исторической хроники, в произведениях крупнейшего писателя начала XVIII в. — Дмитрия Кантемира: «Историческое, географическое и политическое описание Молдавии», «Хроника стародавности романо-молдо-влахов», «История возвышения и упадка Оттоманской империи» (получили международное признание, были переведены на иностранные языки, в московских архивах сохранились авторские рукописи на латыни и молдавском языке). Человек с исключительной судьбой, Д. Кантемир был господарем Молдавского княжества (1593, 1710–1711), находившегося под гнетом турок, в 1711 г. он с 1000 молдавских бояр прибыл в Россию, где был возведен Петром I в княжеское достоинство и наделен землями. Его сын Антиох Кантемир стал в России одним из крупнейших поэтов века, наиболее значительным представителем русской силлабической поэзии (сатира «На хулящих учение», 1729; и др.). Комментируя свой перевод «Разговоров о множестве миров» Б. Фонтенеля (1730, опубл. в 1740 г.), А. Кантемир ввел в русский язык такие философские понятия, как вещество, естество (натура), идея, материя, начало (принцип), тем самым создав основы русской философской терминологии. Литературная деятельность Д. и А. Кантемиров — самый значительный пример непосредственного взаимодействия румынской (молдавской) и русской литературы, в дальнейшем уже не достигавшего такой степени близости.

В дальнейшем литература Румынии испытала значительное западное влияние. Во второй половине XIX в. появляются признанные румынские классики. В. Александри первым опубликовал в 1850 г. в Париже

фольклорную поэму «Миорица», за которой закрепилась слава лучшего фольклорного произведения румын. В этой поэме (балладе) пастух, узнав от овечки о своей близкой смерти от рук завистников, просит ее никому не рассказывать о смерти, а всем говорить о его женитьбе на прекрасной принцессе. Румыны считают, что в этом фольклорном сюжете наиболее точно отразились черты румын, их глубинные свойства. Александри писал драмы, выпустил сборники стихов, ориентированные на традиции национального фольклора, он сыграл большую роль в становлении литературного языка.

Наибольшее признание как поэт снискал М. Эминеску, проживший недолгую, но яркую жизнь и выразивший патриотические чувства в своих стихотворениях и поэмах с большой художественной силой.

Широкую известность снискали комедии И. Л. Караджале — одного из членов влиятельного литературного кружка «Молодежь», основанного в 1863 г. Т. Майореску. В прозе заметным становится имя И. Крянгэ. Лишенный сана дьякона из-за конфликтов с церковным начальством, он работал с детьми в школе, и это определило главный жанр, в котором он достиг успеха как писатель, — сказка («Коза с тремя козлятами», «Сказка об Арапе Белом», «Дочь старухи и дочь старика» и др.).

На рубеже XIX–XX вв. дебютируют наиболее яркие представители румынской литературы. В 1896 г. свои первые стихи публикует Тудор Аргези (настоящее имя — Ион Теодореску). Широкую известность ему принесли сборники «Нужные слова» (1927), «Цветы плесени» (1931), «Семь песен с закрытым ртом» (1939). Он подвергся преследованиям при фашизме, в социалистической Румынии был признан классиком, и эта оценка не поколеблена и в сегодняшней Румынии.

В 1904 г. сразу четырьмя книгами дебютировал М. Садовяну. Он испытал большое влияние русской литературы, творчества Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого. Это один из самых плодovitых румынских писателей, автор более 100 томов сочинений. Его главная заслуга — утверждение в румынской литературе жанра социального романа («Улица Лэпушняну. Хроника 1917 года», 1921; «По Серету мельница плыла», 1923; позже — «Митря Кокор», 1949). Его позиции были весьма близки к социалистическому реализму, поэтому румынские фашисты сжигали его книги на кострах, а в социалистической Румынии он получил беспрецедентную поддержку и признание, занимал видные общественные посты. Несмотря на изменение государственной идеологии Садовяну и ныне воспринимается как классик румынской литературы.

В 1908 г. свои первые новеллы представил на суд читателей Л. Ребряну — один из лучших румынских прозаиков, автор реалистических романов «Ион» (1920), «Лес повешенных» (1922), «Восстание» (1934) и др.

Он перевел на румынский язык «Войну и мир» Л. Н. Толстого, рассказы А. П. Чехова.

В 1919 г. выходит поэтический сборник «Поэмы света» — литературный дебют видного писателя XX в. Л. Благви, выставившегося кандидатом на Нобелевскую премию от Франции и Италии, но эта инициатива не была поддержана социалистической Румынией, где писателя не печатали, но в последнее время о Благви в Румынии появилось много работ, его авторитет как писателя необычайно вырос.

Особенностью современной румынской культуры является тот факт, что всемирную известность приобрели румыны, покинувшие по различным обстоятельствам родину и адаптированные западной культурой. Среди них — Т. Тцара (настоящее имя — Сами Розеншток, румынский поэт еврейского происхождения). Он родился в Румынии, но славу приобрел в Швейцарии и Франции как основоположник дадаизма (1916). Объясняя в манифесте 1918 г. происхождение слова «дада», он ссылаясь и на румынский язык, где это (как в русском) удвоенное утверждение.

Еще более яркая фигура — Э. Ионеско (изначально Эужден Ионеску). Родившись в Румынии, он рано попал с семьей во Францию, затем снова оказался в Румынии, учился в Бухарестском университете. Переехав во Францию, он стал создателем первого произведения «театра абсурда» — пьесы «Лысая певица» (1950; позже стали называть других авторов, несколько опередивших Ионеско, например, Ж. Жене с его «Служанками», но, несомненно, широкое осознание нового феномена театрального авангарда проявилось благодаря пьесе Ионеско).

К мировой интеллектуальной элите относится имя М. Элиаде — прославленного специалиста в области мифологии и истории религий. Родившись в Румынии, он в 1966 г. получил гражданство США и последних два десятилетия своей жизни работал профессором Чикагского университета. В период преподавания в Бухарестском университете Элиаде создавал и художественные произведения. Публикация его романа «Девушка Кристина» (1936) со стриптизом в качестве центрального персонажа (стригой у румын — вампир, вурдалак) дала основания обвинить автора в порнографии и временно отстранить от преподавательской работы (ныне такие оценки уже не даются, роман экранизирован). В Будапештском университете Элиаде сблизился с Э. Ионеско и с еще одним выдающимся румыном-эмигрантом — Э. Чораном (при его переезде во Францию фамилия стала произноситься как Сиоран), автором нашумевшей книги «Проклятия и признания» (1987), ставшим для молодого поколения «пророком нигилистической эпохи».

В СССР румынские писатели часто переводились, издавались антологии поэзии, прозы, драматургии, выходила «Библиотека литературы

Социалистической Республики Румынии». В современной России литература Румынии во многом утратила читателя, что со временем может измениться.

Лит.: Антология румынской поэзии. М., 1958; Румынско-русские литературные связи второй половины XIX — начала XX века / ред. И. И. Анисимов и др. М., 1964; Современная румынская пьеса. М. 1981 (Б-ка литературы СРР); История всемирной литературы : в 9 т. М., 1991–1994. Т. 7, 8; Crețu S., Drăgoi G., Faifer F., Lăzărescu I. Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900. București, 1979; Ștefănescu A. Istoria literaturii române contemporane (1941–2000). București, 2005; Dicționar general al literaturii române. București, 2006.

[НРЭ]

РУМЫНИЯ. Театр. Истоки театра в Румынии находят в античную эпоху, в средние века здесь развивалась литургическая драма в церкви, полулитургическая драма на церковной паперти. Но возникновение профессионального театра в румынских княжествах Молдавия и Валахия было отброшено на несколько веков турецким игом.

В первые десятилетия XIX в. разворачивается деятельность по созданию своего театра, которая увенчивается открытием в 1852 г. Большого театра Бухареста (с 1877 г. он назывался Национальный театр). В 1888–1889 гг. директором этого театра был И. Л. Караджале (1852–1912) крупнейший румынский драматург (комедии «Ненастная ночь», «Потерянное письмо», драма «Напасть»), в настоящее время этот театр носит его имя. Румынские театральные деятели второй половины XIX в. (среди них М. Паскали, М. Мило, ставший основоположником реализма в румынском театре, и др.) должны были доказывать властям право на существование национального театра в борьбе с иностранными (прежде всего французскими) гастрольными труппами. В 1877 г. учреждается Драматическое общество, призванное объединить национальные силы и получить признание государства. Помимо отечественной драматургии на сценах Бухареста шли произведения Вольтера и Гюго, Шиллера и Коцебу, М. Паскали первым познакомил румынских зрителей с русской классикой. Все это позволило движению за национальный театр не замыкаться в рамках узконационалистической программы, а войти в общеевропейский театральный процесс.

Среди театров выдвинулся Национальный театр в Яссах с одной из крупнейших актрис эпохи А. Прутяну, которая с 1889 по 1920 г. на этой сцене создала галерею потрясавших зрителей образов, таких как Катерина из «Грозы» А. Н. Островского, толстовские Катюша Маслова и Анна Каренина, Настя из «На дне» А. М. Горького, ибсеновская Нора, Маргарита Готье из драмы А. Дюма-сына «Дама с камелиями». Последние годы ее деятельности совпали с пребыванием в 1910–1919 г. на посту директора

этого театра одного из выдающихся деятелей румынской культуры писателя М. Садовяну.

Наиболее широкое признание румынский театр получил во второй половине XX в. — в период социалистического содружества, отмеченный масштабными международными гастролями, государственным признанием, премиями, театральными фестивалями (с 1948 г.) и т. д. Идеологизация, прямолинейность в понимании принципов социалистического реализма не помешали в этот период выдвинуться ряду значительных режиссеров (С. В. Александреску, Л. Чулей, М. Гелертер), актеров (Л. Стулздра-Буландро, А. Бузеску, Г. Василиу-Бирлик, Ш. Чуботэрашу, Д. Ковач), драматургов (К. Петреску, М. Штефэнеску, Н. Морару, А. Баранга). На сценах шли пьесы национального репертуара, русская классика («Ревизор» Н. В. Гоголя, «Война и мир» по Л. Н. Толстому, «Лес» А. Н. Островского, «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад» А. П. Чехова, «Дети солнца», «Последние», «Васса Железнова», «Егор Булычов и другие» А. М. Горького) и советская драматургия («Любовь Яровая» К. А. Тренева, «Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина, «Платон Кречет» А. Е. Корнейчука), западно-европейская классика (У. Шекспир, Ф. Лопе де Вега, А. де Мюссе), пьесы Б. Брехта («Мамаша Кураж и ее дети», «Карьера Артуро Уи», «Трехгрошовая опера», «Господин Пунтила и его слуга Матти»), Дж. Б. Шоу, Т. Уильямса и др.

После распада социалистического содружества в театре появилась возможность более широкого обращения к театральному модернизму, авангардным приемам. Так, повсеместно ставится мэтр «театра абсурда» Э. Ионеско, румын по национальности, что особенно привлекло к нему внимание. Но в целом в последние годы румынский театр стал сходиться с культурной арены страны в тень, уменьшилось и его международное признание.

В Бухаресте есть театр оперы и балета (основан в 1919 г. при участии Дж. Эминеску, в нем гастролитовал Ф. И. Шаляпин, с 1960 г., когда труппа театра приезжала в СССР, началось сотрудничество и в творческой деятельности, и в профессиональной подготовке артистов и музыкантов; в 1988 г. на бухарестской сцене состоялся дебют выдающейся румынской певицы А. Георгиу, сопрано которой в настоящее время всемирно признано), театр оперетты (основан в 1950 г., уже в 1957 г. состоялись его успешные гастроли в Москве), в стране работают несколько десятков кукольных театров.

В современной России наибольшую известность получила сохранившая характерные черты румынского театра комедия М. Себастьяна (наст. имя Иосиф Гехтер, 1907–1945) «Безымянная звезда» (пост. 1944, Театр «Альгамбра», Бухарест), уже известная театральной публике Ле-

нинграда и Москвы по постановкам в БДТ (1956) и во МХАТе (1957), после ее экранизации в 1978 г. М. М. Козаковым (в главных ролях А. А. Вертинская и И. М. Костолевский). Костолевский в Румынии после фильма стал восприниматься как национальный герой, воплотивший на экране черты национального румынского характера.

Лит.: Teatrul românesc în contemporaneitate : V. 1–2. București, 1964; Giurescu C. C. Istoria Bucureștilor. Din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre. București, 1966; Grigoriu E. Zorii teatrului cult în Țara Românească. București, 1983.

[НРЭ]

РУМЯНЦЕВА Надежда Васильевна (9.09.1930, с. Потапово, Смоленская обл., СССР — 8.04.2008, Москва, СССР) — советская, русская актриса театра и кино, народная артистка РСФСР (1991).

Родилась в с. Потапово (ныне Гагаринский р-н Смоленской обл.) в семье железнодорожника. Училась в студии при Центральном Детском театре, с 1948 г. работала в ЦДТ. Театральное и кинообразование получила в ГИТИСе и ВГИКе под руководством выдающихся педагогов Б. В. Бибикова и О. И. Пыжовой. Природные данные Румянцевой соответствовали амплу трагести (предполагающего исполнение ролей мальчиков и девочек), что было реализовано актрисой в ее работе на сцене ЦДТ, а затем в первых киноролях.

Всесоюзная известность пришла к Румянцевой в 1959 г. после ее блестящей роли Нади Берестовой, перевоспитывающей двух молодых непутевых рабочих в фильме «Неподдающиеся» (премия Всесоюзного кинофестиваля, 1960). Здесь она впервые встретилась с режиссером Ю. С. Чулюкиным. Их сотрудничество продолжилось на съемках фильма «Девчата» (1961), где Румянцева сыграла Тосю Кислицыну. Актриса и режиссер, отказавшись от амплу трагести, создали совершенно новый тип персонажа: Надя и Тося только внешне проявляют детскость, это не инфантильность и незащищенность ребенка, а оптимизм и участие в жизни, охваченной утверждением новых ценностей коллективизма, ответственности за общее дело, верной дружбы и настоящей любви. В «Девчатах» эта тема раскрывается созвездием артистов — Н. Рыбниковым, Н. Меньшиковой, И. Макаровой, Л. Овчинниковой, С. Дружининой, линии образов которых объединяются главным персонажем — маленькой смешной поварихой, изменившей жизнь каждого из тех, кто с ней встретился в далеком уральском леспромхозе, нашедшей друзей и любовь.

Фильм получил всенародное признание. После приза Эдинбургского фестиваля и других зарубежных наград, которыми был отмечен фильм, Румянцева приобрела международную известность и даже прозвища

«Чарли Чаплин в юбке» и «русская Джульетта Мазина». В 1962 г. Румянцева получила за исполнения роли Тоси приз Международного кинофестиваля в Буэнос-Айресе как лучшая актриса.

Развитие созданного Румянцевой кинообраза было закреплено успехом картины «Королева бензоколонки» (1963, реж. А. А. Мишури), ее просмотрели 53 млн отечественных зрителей, она была продана для проката в 40 странах. Героиня Румянцевой — Людмила Добрыйвечер демонстрирует, что в жизни нет таких ситуаций, которые нельзя разрешить с пользой и для себя, и для других. Ее работа на бензоколонке — лишь временное пристанище для девушки, мечтающей выступать в ледовых представлениях, но даже это не освобождает ее от преобразования всего мира (не только бензоколонки) вокруг себя.

Последующие киноработы не были столь же впечатляющими (Галя в «Легкой жизни», 1964, реж. В. Д. Дорман; Раиса в «Женитьбе Бальзаминова», 1984, реж. К. Н. Воинов; и др.). Румянцева не хотела повторяться, с 1966 г. перешла на озвучивание ролей других актрис (например, Н. Варлей в «Кавказской пленнице», Дж. Эндрюс в «Звуках музыки», О. Хепберн в «Как украсть миллион», женские роли в «Терминаторе»). Еще раньше, в 1963 г., Румянцева начала озвучивать мультперсонажей (Суок в «Трех толстяках», с 1978 по 1992 г. — Мартышка в сериале «38 попугаев»). С 1955 г. работала в Театре-студии киноактера.

Обаяние и талант позволили Румянцевой создать комедийный и при этом безусловно положительный образ современницы-труженицы, один из самых запоминающихся в советском кинематографе.

Лит.: Румянцева // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986.

[НРЭ]

РУСЛАНОВА Нина Ивановна (офиц. дата рожд. 5.12.1945, Богодухов, Харьковская область, Украинская ССР, СССР, ныне Украина) — советская, российская актриса театра и кино, народная артистка РФ (1998).

Биография Руслановой совершенно уникальна. Вскоре после окончания Великой Отечественной войны, по-видимому, в самом начале 1946 г. в украинском г. Богодухове была найдена и сразу определена в детский дом двухмесячная девочка — будущая знаменитая на всю страну актриса. В детдоме ей дали имя, отчество, фамилию (по ее воспоминаниям, фамилия — в честь всенародно любимой исполнительницы песни «Валенки» Лидии Руслановой), позже она сама выбрала дату рождения — день Конституции.

Удивительная судьба девочки, воспитывавшейся в нескольких детских домах, окончившей строительный техникум, но мечтавшей стать актрисой и эту мечту осуществившей, демонстрирует как личный по-

тенциал Руслановой, мощь ее характера, так и благоприятные условия, созданные в послевоенной, обретающей новые силы стране. Русланова, начав театральное образование в Харькове, закончила его в Москве, в Щукинском училище при Театре им. Е. В. Вахтангова (1969). Здесь раскрылись самобытные черты ее таланта, позволявшие воплощать русскую женщину в горе и в радости (актрисе доступны и героические, и комические роли). Поступив на сцену Театра Вахтангова после училища, Русланова через шесть лет перешла в Театр им. Маяковского, а с 1988 г. полностью связала свою творческую судьбу с кинематографом.

Дебют в кино оказался необычайно удачным: ее, еще студентку, пригласила К. Г. Муратова на роль Надежды в фильм «Короткие встречи» (1967). Деревенская девушка, работница чайной, влюбляется в геолога, разыскивает его в городе и устраивается в его семью домработницей, но поняв, что за сложностями семейной жизни скрывается любовь, уезжает, чтобы не мешать мужу и жене выстраивать свои отношения. Русланова оказалась достойной своих партнеров по фильму — В. С. Высоцкого и самой К. Г. Муратовой, сыгравшей его жену, райкомовского работника, сомневающегося в полезности своей работы и пытающегося вернуть к себе внимание и чувства мужа. Фильм попал к зрителю в годы перестройки, и давнишняя дебютная работа Руслановой была высоко оценена: она получила премию «Ника» (1987) за лучшую женскую роль. Премия была присуждена за роли Руслановой в трех фильмах, два из которых появились позже: за трагическую роль Степаниды, в годы фашистской оккупации сжигающей себя, в фильме «Знак беды» (1986, реж. М. Н. Пташук, по повести В. В. Быкова; за эту роль Русланова получила также Государственную премию БССР в 1987 г., золотую медаль им. А. П. Довженко в 1988 г.) и за роль матери Искры Поляковой в ставившем моральные проблемы предвоенной молодежи фильме «Завтра была война» (1987, реж. Ю. В. Карра, по повести Б. Л. Васильева; фильм попал в кинопрокат 48 стран). Любопытно, что Русланова нередко снимается в дебютных фильмах режиссеров, впоследствии получающих широкую известность. Одним из дебютных был фильм К. Г. Муратовой, режиссерским дебютом был фильм Ю. В. Карры. Дебютом в полнометражном кино был фильм С. А. Соловьева «Егор Булычов и другие» (1971), где Русланова сыграла Глафиру, глубоко раскрыв характер любящей женщины в актерском дуэте с исполнителем главной роли М. А. Ульяновым.

Русланова снималась у выдающихся кинорежиссеров в фильмах, получивших признание отечественного зрителя и международных кинофорумов, — у К. Г. Муратовой («Среди серых камней», 1983; «Чеховские мотивы», 2002; «Настройщик», 2004), А. Ю. Германа («Мой друг Иван Лапшин», 1984; «Хрусталеv, машину!», 1998), Г. Н. Данелии («Афоня»,

1975; «Слезы капали», 1982; «Кин-дза-дза!», 1986), С. С. Говорухина («Контрабанда», 1974), Н. С. Михалкова («Автостоп», 1990), Э. А. Рязанова («Небеса обетованные», 1991), В. В. Бортко («Единожды солгав», 1987; «Собачье сердце», 1988; «Афганский излом», 1991; «Цирк сгорел, и клоуны разбежались», 1997). Русланова играла в сериале, ставшем телеклассикой, — «Тени исчезают в полдень» (1971, реж. В. И. Усков, В. А. Краснопольский, по роману А. С. Иванова), позже — в различных сериалах, сидкомах («Моя прекрасная няня», «Виола Тараканова», «Папины дочки» и др.).

Всего актрисой сыграно более 150 ролей в кино. Хотя среди них есть и главные роли, но чаще это эпизоды, позволяющие поставить Русланову в ряд выдающихся мастеров эпизодических ролей — таких, как А. П. Зуева, Р. В. Зеленая, Л. М. Ахеджакова, Л. С. Соколова (также как она, Русланова способна играть не только комические миниатюры, но и глубоко драматические эпизоды). Русланова — одна из самых востребованных актрис в современном отечественном кинематографе.

Лит.: Русланова // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986; Линдина Э. М. Нина Русланова. М., 1990.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [НРЭ]

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА — совокупность произведений художественной литературы от периода Древней Руси до настоящего времени, основа культурной жизни русого народа.

Древнерусская литература. После принятия христианства на Руси для православной церкви потребовались богослужебные книги, и близость древнерусского и старославянского (древнеболгарского) языков дала возможность использовать на Руси старославянские переводы с греческого Библии, произведений «отцов церкви», иной религиозной литературы. Огромную роль в становлении древнерусской литературы сыграли славянские просветители Кирилл (ок. 827–869) и Мефодий (ок. 815–885), братья из Солуни (Салоники), которые в IX в. развернули в Великоморавском княжестве деятельность по переводу на старославянский язык богослужебной греческой литературы и на основе греческого алфавита создали кириллицу — славянский алфавит. Им посвящено «Житие Константина (Кирилла) Философа», созданное между 869 и 882 гг. и в переводе получившее большую популярность на Руси.

При Ярославе Мудром (1019–1054) появляются первые памятники собственно древнерусской литературы. В «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона (1037–1050) славится Новый Завет, «великое и дивное» крещение и величие Руси, которая «ведома и слышима всеми четырьмя концами земли». К этому же времени относится возникновение жанра летописи. В XI в. переводятся византийские жития («Житие

Евстафия Плакиды», «Житие Иоанна Златоуста, патриарха константинопольского», «Житие Марии Египетской»), монах Киево-Печерского монастыря Нестор пишет одно из первых произведений древнерусской житийной литературы — «Житие Феодосия Печерского», а также, возможно, рассказ об Исакии, вошедший впоследствии в «Киево-Печерский Патерик» — собрание рассказов о монахах этого монастыря в Киеве (36-е слово: «О преподобном Исакии-пещернике»).

«Повесть временных лет». Самое прославленное произведение Нестора — «Повесть временных лет», составленная им по материалам более ранних летописных записей, гипотетически восстанавливаемых исследователями. 1-я редакция (ок. 1113) не сохранилась, и труд Нестора известен нам по 2-й редакции, составленной игуменом киевского Выдубецкого монастыря Сильвестром (1116), дошедшей как часть Лаврентьевской летописи (1377), и по 3-й редакции неизвестного составителя (1118), дошедшей в Ипатьевской летописи (1-я четверть XV в.). «Повесть временных лет» — это начальный общерусский летописный свод. Он открывается повествованием о прародителе славян Иафете, одном из сыновей Ноя, о посещении апостолом Андреем мест, где в будущем возникнут Киев и Новгород. Нестор рассказывает о Кие — легендарном основателе Киева, о Рюрике, приглашенном в 862 г. вместе с другими варягами княжить на Руси, о воеводе Рюрика Вещем Олеге, ставшим «великим князем русским» и повесившим свой щит на воротах Царьграда (Константинополя), заключив в 912 г. с Византией выгодный договор, о других правителях Руси — сыне Рюрика, Игоре, его жене Ольге, о крестившем Русь правнуке Рюрика Владимире, вплоть до Ярослава Мудрого.

В летопись включены рассказы (например, о гибели Олега, о мести Ольги древлянам и др.), имеющие ярко выраженную художественную природу. В «Повести временных лет» складывается характерный для древнерусской литературы «монументально-исторический стиль» (термин академика Д. С. Лихачева).

«Слово о полку Игореве». Этот величайший памятник древнерусской литературы, (возможная дата — ок. 1187) в яркой художественной форме повествует о неудачном походе новгород-северского князя Игоря и его брата Всеволода против половцев, в результате которого его войска были разбиты, а сам он попал в плен. В духе русского средневекового «монументального историзма» поражение одного из многочисленных князей периода феодальной раздробленности превращено в общерусское, даже вселенское эпохальное событие.

Перед походом происходит солнечное затмение: сама природа предупреждает князя о недопустимости своеволия, сепаратных действий. Но князь не внимлет несчастливым предзнаменованиям и отправляется

в поход, рассчитывая на легкую победу. Пленение Игоря заставляет всю природу печалиться вместе с женой Игоря Ярославной. Киевскому князю Святославу снится вещий сон, и он изрекает «золотое слово», осуждая разобщенность князей. Возвращению Игоря, бежавшего из плена, на родную землю радуется вся природа, дятлы указывают ему путь к Дону — пограничной реке, соловьи своими песнями предвещают рассвет. «Страны рады и города рады».

Текст памятника был найден в единственном экземпляре, который погиб во время пожара Москвы в 1812 г. Несомненно, еще первооткрыватель текста А. И. Мусин-Пушкин и подготовившие 1-е издание 1800 г. археографы Н. Н. Бантыш-Каменский и А. Ф. Малиновский, а также Н. М. Карамзин, А. Н. Радищев, В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Т. Г. Шевченко и другие писатели, в чьем творчестве отразилось «Слово о полку Игореве», не могли не задумываться об авторе этого произведения. Мнения разделились: одни отстаивали подлинность «Слова», другие — его поддельность, считая «Слово» мистификацией Мусина-Пушкина в духе «Песен Оссиана» Макферсона. В. Г. Белинский в статье «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым...» (статья 3, 1841), давая детальнейший анализ «Слова», по этому поводу писал: «Что же касается до того, точно ли “Слово” принадлежит XII или XIII веку, и не поддельно ли оно — об этом странно и спрашивать: на подобные вопросы сама поэма лучше всего отвечает, и вольно же скептикам судить о ней по разным внешним соображениям, а не на основании самой поэмы». После открытия в середине XIX в. «Задонщины» — памятника начала XV в., подражавшего «Слову», сомнения на некоторое время прекратились. Однако в конце XIX в. французский славист Л. Леже, а в 1930-е годы французский славист А. Мазон стали утверждать, что не «Задонщина» написана в подражание «Слову», а «Слово» создано в конце XVIII в. в подражание «Задонщине», список которой был якобы уничтожен фальсификаторами «Слова». Этим авторам достаточно убедительно возразили отечественные и зарубежные исследователи, которые провели тщательный текстологический анализ памятника. Так, они показали, что ряд темных мест в «Задонщине» объясняется непониманием ее автором аналогичных мест текста «Слова».

Тем не менее, автор так до настоящего времени и не определен. Но все же проблема авторства «Слова» шире, чем поиски конкретного автора произведения. Прежде чем говорить об авторе «Слова», важно определить и доказать само наличие автора. Здесь уместно упомянуть о работе А. Потебни «Слово о полку Игореве» (1914), где высказано предположение о фольклорной природе памятника. Из этого предположения неизбежно вытекает отсутствие автора в тексте.

Одним из признаков авторского текста можно считать уникальность жанровой природы «Слова». Наиболее аргументированными являются гипотеза И. П. Еремина, рассматривающего «Слово» как памятник торжественного красноречия, и точка зрения А. Н. Робинсона и Д. С. Лихачева, которые сопоставляют «Слово» с жанром так называемых *chansons de geste*, например, с «Песнью о Роланде».

Но если учитывать фольклорную природу «Песни о Роланде», то это сопоставление скорее подтверждает фольклорную природу «Слова», а тогда снимается проблема авторства, и следует говорить лишь о редакторе, фольклорном певце-импровизаторе. Так ли это?

Если доказывать, что текст «Слова» — авторский, а не фольклорный, то важно сопоставить «Слово» не с фольклорными текстами Западной Европы, а со средневековым куртуазным рыцарским романом, где впервые в эпосе Средневековья появляется авторское начало, в частности, с романами Кретьена де Труа. Такое сопоставление дает возможность говорить о том, что в русской литературе автор появляется не позже, чем в европейской художественной светской литературе, и даже опережает в определенном отношении свои зарубежные аналоги. Первые авторы Запада — представители куртуазии — отказались от патриотической, общенациональной идеи, положив в основу произведения авантюру — соединение любви и фантастики, мотивируя подвиги рыцарей не защитой Отечества и веры, как в фольклорном героическом эпосе (в том числе в «Песни о Роланде»), а стремлением к личной славе или служением Даме сердца (обычно — жене сюзерена). Русский автор по-другому мотивирует поступки своих героев: это государственные интересы, объединение князей и осуждение эгоизма и жажды славы.

Послания Ивана Грозного. Один из самых необычных памятников древнерусской литературы — послания царя Ивана Грозного (1530–1584), центральные темы которых — международное значение русского государства (концепция Москвы — «третьего Рима») и божественное право монарха на неограниченную власть.

Сила воздействия посланий Ивана Грозного — в системе аргументации, включающей библейские цитаты и выписки из священных авторов; факты из мировой и русской истории для проведения аналогий; примеры из личных впечатлений.

Послания можно разбить на три типа: дипломатические послания (английской королеве Елизавете I, 1570; шведскому королю Иоганну III, 1572 и 1573; польскому королю Стефану Баторию, 1581); полемические послания (1-е послание к Андрею Курбскому, 1564; игумену Козьме в Кирилов монастырь, 1573), частные послания (Василию Грязному, 1574; 2-е послание к Андрею Курбскому, 1577; и др.). В полемических

и частных посланиях Грозный значительно чаще пользуется фактами из личной жизни. Это позволяет, автору, не загромождая послание риторикой, значительно оживлять стиль. Факт, переданный кратко и метко, сразу запоминается, получает эмоциональную окраску, придает необходимую для полемики остроту. Синтаксически факт обычно заключается в рамки одного предложения. Это предложение, как правило, простое, осложненное однородными сказуемыми, с использованием сниженной лексики (1-е послание Курбскому: «А митрополита затеснили и мантию на нем со источники изодрали, и бояр в хребет толкали»).

Иван Грозный широко использовал гиперболу, что связывает его стиль с традициями народного творчества и одновременно придает ему индивидуальность. Обычно гипербола сопровождает антитезу (послание игумену Козьме: «А Шереметьева как назвати братиею? — ано у него и десятой холоп, который у него в келии живет, ест лутче братий, которая в трапезе ядят»; «Досюдова в Кирилове и иглы было и нити лишние в келии не держати, не токмо иных вещей»).

Послания Ивана Грозного предполагают многообразие интонаций — иронических, обличительных, сатирических, поучительных. Это лишь частный случай обширного влияния на послания живой разговорной речи XVI в., что очень ново в древнерусской литературе. На это обрушился его оппонент Андрей Курбский: «Тутю же о постелях, о телогреях, и иные, воистину, яко бы неистовых баб песни». Вершины использование живой разговорной речи для создания письменного памятника достигает в конце древнерусского периода в «Житии» протопопа Аввакума (1621 или 1622 — 1682), написанном в 1672–1674 гг. и впоследствии неоднократно переделывавшемся. Житие превращается в автобиографию крупного деятеля церкви, выступившего против поддержанной царем Алексеем Михайловичем церковной реформы патриарха Никона и жестоко пострадавшего от преследований за убеждения (впоследствии Аввакум был сожжен «за великие на царский дом хулы»). Впервые жизнь русского народа в «лютое время» раскола предстала в «Житии» через биографию реального человека — непосредственного участника исторических событий.

Проблема синхронизации русской и европейской литературы. В «Слове о полку Игореве» зафиксировано определенное опережение европейских аналогов в таком важнейшем аспекте, как формирование авторского начала. Напротив, послания Ивана Грозного — самый известный памятник русской словесности XVI в. — при всех их достоинствах, кажутся невероятно архаичными при сравнении их с произведениями европейской литературы того же времени. Ведь 1-е послание Курбскому написано в 1564 г., когда родился Шекспир. В Европе было Позднее

Возрождение, а в России Возрождение вообще не наступило (можно, вслед за Д. С. Лихачевым, говорить лишь о Предвозрождении, и то с некоторыми натяжками). Даже Аввакум в своем «Житии» впервые открывает для русской литературы путь, по которому уже прошел Августин Блаженный в «Исповеди» на 1300 лет раньше. Или надо признать, что русская литература безнадежно отстала от европейской (например, в результате трехсотлетнего татаро-монгольского ига), или сделать вывод о том, что имело место совершенно самобытное, не подчиняющееся общим правилам развитие собственно русской линии литературного процесса.

Литература XVIII в. После реформ Петра I, «прорубившего окно в Европу», внешне довольно быстро (до конца этого столетия) установилась синхронизация литературного процесса России и западноевропейского региона. В трактате В. К. Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735), в «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) М. В. Ломоносова, в «Эпистоле о стихотворстве» (1748) А. П. Сумарокова была обоснована силлабо-тоническая система стихосложения, определены стилистические нормы почти всех стихотворных жанров, освоены принципы классицизма. Оды Ломоносова вполне выдерживают сравнение с одами Поупа и Вольтера, а оды Г. Р. Державина даже в большей мере отражают дух новых времен. Классицистические трагедии А. П. Сумарокова («Хорев», «Димитрий Самозванец» и др.) ничем не уступают трагедиям Готтшеда. Великолепна сатирическая комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль». Небольшая повесть «Бедная Лиза» крупнейшего русского сентименталиста Н. М. Карамзина заставила читателей пролить не меньше слез, чем «Кларисса» Ричардсона, а А. Н. Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» приблизился к пафосу трактатов Руссо.

Литература первой половины XIX в. Поэзия, проза, драматургия Пушкина, его «роман в стихах» «Евгений Онегин» оказались в окружении грандиозных достижений других русских писателей.

Еще продолжали творить кумиры прошлого, XVIII в., Державин и Карамзин, а на литературном небосводе засверкала звезда Василия Андреевича Жуковского (1783–1852). Его переводы познакомили русскую читающую публику с шедеврами мировой литературы от «Одиссеи» Гомера до баллад Гёте, Шиллера, Бюргера, поэзии ранних английских романтиков. Но он же, переделав сюжет баллады Бюргера «Ленора» на русский лад, создал балладу «Светлана» (1808–1812), столь русскую по духу, что именно с Жуковского начинается собственно русский романтизм. Жуковский взрастил Пушкина и, подарив ему свой портрет в связи с выходом пушкинской романтической поэмы «Руслан и Людмила», на кото-

ром написал: «Победителю-ученику от побежденного учителя», — тем самым признал первенство молодого Пушкина в русской литературе.

Другой великий современник Пушкина — Александр Сергеевич Грибоедов (1799–1829), автор комедии «Горе от ума» (1822–1824, опубликовано в 1833 г.). Ее сюжет тоже еще в главных чертах напоминает иностранный первоисточник — комедию Мольера «Мизантроп». Но образы Чацкого, Софьи, Молчалина, Фамусова и представителей «фамусовской Москвы» обладают неповторимым русским колоритом. Особенно значим язык комедии, где, по утверждению Пушкина, едва ли не каждая строка могла бы стать пословицей.

Литература второй половины XIX в. Несмотря на прокатившиеся по Европе волны революционных движений 1848–1849 гг., утверждение в философии позитивизма и другие крупные социокультурные события, середина века стала для европейской литературы внутренним рубежом стабильной эпохи, а не началом нового периода. Тем более это относится к русской литературе. Если в европейской культуре заметно доминирование романтизма в первой половине века, а реализма во второй, то в русской литературе романтизм уже в первой половине века уступает место реалистическим устремлениям, что обнаруживается в поэзии, прозе, эстетических работах А. С. Пушкина, обращении М. Ю. Лермонтова к психологическому реалистическому роману в «Герое нашего времени», в повестях, «Ревизоре» и «Мертвых душах» Н. В. Гоголя, за которыми пошли представители «натуральной школы», статьях В. Г. Белинского. «Записки охотника» И. С. Тургенева, «Бедные люди» Ф. М. Достоевского, поэзия Н. А. Некрасова, комедия А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся» (1849) и другие литературные факты указывают на то, что крупнейшие реалисты второй половины века начали свои искания еще в первой его половине.

«Современник». Символом связи двух периодов, составляющих единую эпоху в русской литературе, стал журнал «Современник». Его основал в 1836 г. А. С. Пушкин, выпустивший первые 4 тома и подготовивший 5-й том. После его гибели журнал издавался группой его друзей во главе с В. А. Жуковским, редакторами были П. А. Плетнев, А. А. Краевский, В. Ф. Одоевский, П. А. Вяземский. Среди публикаций пушкинского «Современника» — произведения самого Пушкина (стихи, маленькая трагедия «Скупой рыцарь», повесть «Капитанская дочка»), цикл стихов Ф. И. Тютчева, стихи В. А. Жуковского, Е. А. Баратынского, А. В. Кольцова, Д. В. Давыдова, повести Н. В. Гоголя «Коляска», «Нос». В 1837 г. после гибели Пушкина в журнале были опубликованы его произведения «Медный всадник», «Русалка», «Арап Петра Великого», «Египетские ночи». Тогда же журнал открыл для России новое поэтическое имя, опу-

бликовав «Бородино» М. Ю. Лермонтова — первое стихотворение поэта, появившееся в печати с его согласия (возможно, оно попало в редакцию при жизни Пушкина). Стихотворение «Смерть поэта», которым Лермонтов откликнулся на гибель Пушкина, стало одним из высших достижений русской поэзии, но не могло быть опубликовано, будучи запрещенным по указанию императора Николая I.

П. А. Плетнев, к которому в 1838 г. перешел «Современник», не смог поддержать его высокую репутацию. Лучшие силы в это время были собраны в «Отечественных записках» А. А. Краевского: критическим отделом руководил Белинский, в 1839–1840 гг. почти в каждом номере печатались новые произведения Лермонтова, видную роль в журнале играл Некрасов. В 1846 г., когда число подписчиков «Современника» упало до 233, Плетнев передал права на издание журнала Н. А. Некрасову и И. И. Панаеву. С 1847 г. эстетические позиции журнала стал определять крупнейший русский литературный критик В. Г. Белинский. В журнале и приложении к нему публиковались произведения молодых писателей, составивших славу русской литературы: рассказы из «Записок охотника» И. С. Тургенева, первая повесть Л. Н. Толстого «Детство», роман А. И. Герцена «Кто виноват?», роман И. А. Гончарова «Обыкновенная история», стихи Некрасова, Тютчева, А. К. Толстого, А. А. Фета. Некрасов открыл миру имя Достоевского, опубликовав в 1846 г. в «Петербургском сборнике» первый его роман «Бедные люди» и в «Современнике» «Роман в девяти письмах» (1847); другие ранние произведения Достоевского в те же годы публиковали близкие «Современнику» по духу «Отечественные записки». В «Современнике» печатались значительные произведения зарубежных писателей — Г. Филдинга, Жорж Санд, Ч. Диккенса, У. М. Теккерея. Необычайно сильным стал критический отдел журнала с приходом в «Современник» в 1853 г. Н. Г. Чернышевского и в 1856 г. Н. А. Добролюбова. Журнал все больше становился политическим изданием, стоявшим на позициях демократов-разночинцев, доведенных Чернышевским до радикализма. После смерти Добролюбова и ареста в 1862 г. Чернышевского в редакции до 1864 г. видную роль стал играть крупнейший русский сатирик М. Е. Салтыков-Щедрин. В этот период в «Современнике» был опубликован роман находившегося под следствием в тюремных стенах Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (1863) — своего рода учебник по организации революционной деятельности.

Разногласия редакции в политических и эстетических взглядах, появление в 1865 г. нового закона о печати, отменявшего предварительную цензуру и тем самым ставившего журнал под угрозу закрытия после опубликования любого оппозиционного материала, другие трудности привели к закрытию «Современника» в 1866 г. Через 2 года Кра-

евский передал Некрасову «Отечественные записки», туда же пришел Салтыков-Щедрин, руководителем критического отдела стал Д. И. Писарев, в журнал принесли свои произведения А. Н. Островский, Д. Н. Мамин-Сибиряк, А. И. Куприн и другие крупные писатели. Приняв эстафету от «Современника», журнал стал лучшим демократическим журналом России.

Начало мирового признания русской литературы. Хотя Мериме открыл западному читателю Пушкина, которого в России считали и считают величайшим гением отечественной литературы, для зарубежных читателей, не знающих русского языка, его творчество осталось малодоступным, новаторство непонятным, образы и сюжеты слишком далекими, стиль невпечатляющим, несмотря на все усилия переводчиков, даже в равной степени владевшего русским и английским языками выдающегося писателя XX в. В. В. Набокова, переведшего на английский язык «Евгения Онегина» и снабдившего перевод огромным томом комментариев. Лишь в славянских странах (прежде всего в Болгарии) и в культурной среде других стран (в том числе и Востока), которой доступно знакомство с творчеством Пушкина в подлиннике, в полной мере очевидно значение его литературной деятельности. Та же судьба постигла Лермонтова. Мериме, переведший на французский язык «Ревизора» и главы «Мертвых душ» Гоголя, тем не менее считал его последователем Стерна и Гофмана, не осознавая его самобытности.

Положение изменилось благодаря неустанной деятельности по пропаганде достижений русской литературы И. С. Тургеневым, переселившимся из России во Францию.

Этапной для вхождения русской литературы во всемирную литературу стала книга Эжена Мельхиора де Вогюэ (1848–1910) «Русский роман» (1886). В качестве секретаря французского посольства он провел около 7 лет в России, где изучил русский язык и литературу. В «Русском романе» он дал исключительно высокую русскую литературе и особенно произведениям И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого. В последующих работах он привлек внимание зарубежных читателей к Ф. М. Достоевскому и А. П. Чехову, а затем и к А. М. Горькому, которых считал крупнейшими современными писателями.

Литература рубежа XIX–XX вв. Этот период, начавшийся немного позднее, чем на Западе, в 1890-е годы, принято называть «Серебряным веком» русской литературы. Однако это название применимо к расцвету поэзии, наступившему после 20-летнего кризиса, и менее удачно для характеристики прозы и драматургии. Странно звучит название «Серебряный век» по отношению к творчеству позднего Толстого, Чехова, раннего Горького, которое имело самое большое влияние на мировую

литературу из всего созданного в России в этот период. Фон, на котором выступают эти три писателя, отмечен значительным усилением западного влияния на литературный процесс. В России с небольшим опозданием развивается натурализм, символизм, экспрессионизм, футуризм и другие направления и течения, свойственные европейской литературе. Но творчество крупнейших представителей этих течений А. А. Блока, А. А. Белого, В. Я. Брюсова, Л. Н. Андреева, раннего В. В. Маяковского никак не укладывается в эти художественные системы. Характерным литературным фактом стало появление собственно русского поэтического течения, получившего название «акмеизм» и противопоставившего себя символистам, провозгласившего возврат к конкретно-чувственному восприятию «вещного мира», к изначальному, несимволическому значению поэтического слова. Акмеизм выдвинул такие крупные поэтические индивидуальности, как Н. С. Гумилев, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам. Но и в этом случае заявленная программа значительно уже, чем творчество поэтов, и они довольно быстро от нее отходят. Вообще в этот период появляется множество индивидуальностей, которые трудно отнести к какому-либо направлению. Скорее можно говорить о некоторых заметных тенденциях. Так, в прозе уменьшается эпический компонент и усиливается лирический, например, у И. А. Бунина и А. И. Куприна.

Советский и постсоветский периоды. Советский период, длившийся с 1917 по 1991 г., соответствует стабильному периоду XX в. в зарубежной литературе. Из писателей этого периода мировое признание снискали М. Горький, В. В. Маяковский, М. А. Шолохов, М. А. Булгаков, Б. Л. Пастернак, А. И. Солженицын и целый ряд других крупных деятелей русской литературы, в том числе и русского зарубежья (прежде всего И. А. Бунин и В. В. Набоков). Стабильность периода проявилась в доминирующем положении социалистического реализма, в годы правления Сталина насильно насаждаемого в качестве «единственно правильного» метода. Но в творчестве всех названных писателей социалистический реализм или представлен лишь частично, или не представлен вообще. Такова, например, современная отечественная «серьезно-смеховая» проза, которая развивает традиции, складывавшиеся на протяжении веков. Юмористическое мироощущение Фазиля Искандера реализуется в форме «замкнутого» национального мира — аналога бытия человечества; прозу Сергея Довлатова отличают разрушение границы быта/бытия и использование нестареющего фольклорного жанра — анекдота; у Вениамина Ерофеева доминирует культурная реминисценция — последний оплот идеи целостного мира.

Политические оценки лагеря капитализма и лагеря социализма оказались настолько противоположными, что это оказывало решающее

воздействие как на восприятие русской литературы за рубежом, так и на восприятии зарубежной литературы у нас. Так, насильственно было прервано знакомство советских читателей с романом Пруста «В поисках утраченного времени» и романом Джойса «Улисс», части которых были опубликованы в 1920–1930-х годах: началась официальная борьба с модернизмом, а эти писатели были объявлены «отцами модернизма». Третий «отец модернизма» — Кафка стал известен широкому читателю только в 1964–1965 гг., на исходе хрущевской «оттепели». Изложение истории мировой литературы, особенно ее современного периода в СССР резко разошлось с представлениями о ней за рубежом как по оценкам, так и по выбору писательских имен.

В постсоветский период (с 1991 г.), соответствующий переходному периоду XX–XXI вв., в России произошла невиданная в истории переоценка ценностей, коснувшаяся и истории литературы. Она пока носит больше политический, чем эстетический характер и еще не завершилась.

Основные особенности русской литературы. Изначально русская литература возникала с ориентацией на очень узкий круг грамотных людей, оставляя фольклору обслуживание запросов огромного населения Руси, России, не допущенного к грамоте. Основной слой грамотных людей — деятели церкви и государства, поэтому русской литературе на протяжении многих веков свойственна духовность и государственность. «Духовность» (как эзотерическое знание, только для посвященных), столь свойственная восточным литературам, в ходе усиления светского начала в русской культуре преобразовалась в «душевность». Отсюда — особая задушевность произведений русской классики, заставившая иностранцев говорить о «загадочной русской душе».

Если в литературе Европы на протяжении многих веков первенствовало эстетическое начало, то в русской литературе изначально первенствовало этическое начало. Точнее даже говорить о нравственном начале, а не об этическом, которое исходит от ума (требует точных формулировок), в то время как нравственность идет от души, сердца, не от идеи должного, а от образа должной жизни.

Точно так же содержательная сторона произведения была важнее формы. Пушкин уравнивал значимость нравственного и эстетического, содержания и формы. Но у Толстого и Достоевского исконный приоритет нравственного начала, содержательной стороны снова ощутим. Одна из причин этого кроется в борьбе крупнейших русских писателей с теорией «искусства для искусства», которая не случайно в русской культуре представлена значительно слабее, чем, например, во французской. Характерно, что даже творчество главы европейского эстетизма Уайльда русские воспринимают прежде всего в нравственном аспекте.

Для европейских стран в XIX в. характерно быстрое развитие форм массовой, развлекательной культуры, развиваются жанры приключенческого романа, детектива, мелодрамы и др., ориентированные на привлечение внимания очень широкого круга читателей. В русской же литературе используются лишь некоторые элементы этих жанров (например, детективные эпизоды в «Преступлении и наказании» Достоевского), классических образцов такого рода литературы практически не возникает.

Принципиальное изменение ситуации могло произойти в советский период, когда в результате всенародной ликвидации безграмотности огромные массы народа получили доступ к книгам. Но здесь советские установки на воспитание нового человека, овладевшего всеми богатствами культуры, человека высоких моральных принципов (нередко наивно-прямолинейные, но порожденные многовековой русской культурной традицией) сыграли решающую роль: литература сохранила свою нравственную ориентацию, даже при тех искажениях, которые возникли из-за вульгарно-социологического понимания действительности, утвердившегося на официальном уровне.

Принципиальную роль сыграла единая для всей страны программа по литературе для школ. В нее были включены классические произведения русской литературы, и, даже недостаточно понимая в 8 классе «Евгения Онегина», а в 10 классе «Войну и мир», миллионы школьников формировали свой вкус на великих образцах искусства. Из произведений советских писателей выбирались преимущественно те, которые должны были дать образцы нравственного, героического поведения («Как закалялась сталь» Н. А. Островского, «Педагогическая поэма» А. С. Макаренко, «Молодая гвардия» А. А. Фадеева, «Василий Теркин» А. Т. Твардовского), при этом такие совершенные в эстетическом отношении произведения, как стихи А. А. Ахматовой, Б. Л. Пастернака, М. И. Цветаевой, даже не упоминались. Можно такой подбор осудить, но из вышесказанного ясно, что он в новых условиях продолжал традиционную для русской литературы линию.

Формализм некоторых явлений русского искусства начала XX в. и советского искусства 1920-х годов, оказавший огромное влияние на западную культуру, в СССР оказался недолговечным не только из-за сталинских установок в области культуры, но и из-за того, что они несприродны многовековой русской традиции. Так, картина К. Малевича «Черный квадрат», получившая мировое признание и оцениваемая в 1 млн долларов, вызывает у огромного большинства русской интеллигенции лишь улыбку.

Уже в первых произведениях древнерусской литературы возник «монументальный историзм», где историзм выступает не в форме принци-

па, открытого романтиками, а в смысле связи любого частного события, отдельной судьбы человека с судьбой общества, государства. Это качество прошло через все века развития русской литературы. Ей достаточно чуждо восхищение индивидуалистом и близко стремление человека ощутить свою связь с другими людьми. Нередко это качество связывают с традициями жизни в крестьянской общине, сохранявшимися даже в светском обществе. Карьера, личный успех, обогащение, благополучие и даже личное счастье относятся не к ценностям, а скорее к минус-ценностям русской литературы.

Традиционный для композиции многих произведений западной литературы *happу end* («счастливый конец») нечасто присутствует у русских писателей, а если и используется (например, в «Без вины виноватых» А. Н. Островского), то окрашен страданием героев и, собственно, подлинным концом не является.

Вообще, композиционная завершенность не очень характерна для произведений русской литературы, писатели предпочитают открытые финалы («Горе от ума» Грибоедова, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Пушкина, «Ревизор» и «Мертвые души» Гоголя, «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» Достоевского, пьесы Чехова и Горького, «Тихий Дон» Шолохова и т. д.). Там же, где повествование доведено до логического конца, нередко писатель продолжает свои размышления («Война и мир» и «Анна Каренина» Л. Толстого). Не случайно в западной литературе утвердился жанр новеллы (произведения с замкнутой композицией), а в русской литературе из малых повествовательных форм предпочтение отдано рассказу (произведению с открытым финалом).

Русская литература рассчитана на более медленное чтение, чем, например, англоязычная или франкоязычная. Это связано с языковыми особенностями: русские слова длиннее английских или французских. Русский язык синтетический, и отдельное слово, где корень предстает в окружении приставок, суффиксов, окончаний или в сочетании с другим корнем, требует большего внимания, чем в аналитических языках. Само написание букв в кириллице длиннее, сложнее для распознавания (особенно в письме от руки), чем в латинице. Замедление чтения связано и с большим количеством пунктуационных знаков, которые нередко ставятся в русском языке там, где они не требуются в европейских языках. Такое замедление требует от писателей большей насыщенности каждой фразы мыслью, плавности, неторопливости стиля, отсутствия резких скачков в повествовании и слишком острых эмоциональных всплесков при описании чувств героев. Это одна из причин особого внимания к описанию русской природы, неброской, равнинной, пробуждающей философские размышления над смыслом жизни и бытия.

Существительные, прилагательные, наречия обладают в русском языке невиданным богатством и разнообразием оттенков. Напротив, система времен глагола намного беднее, чем в западных языках. Это одна из причин такой особенности русской литературы, как тяготение к созданию статичных картин, грандиозных панорам, многофигурных композиций и относительное безразличие к действию, его быстрой смене, столь, например, характерным для жанра *action* в западном кино и литературе. Время предстает в русской литературе, как правило, в простых и крупных формах прошедшего, настоящего и будущего в духе образного «монументального историзма».

Современное состояние русской литературы, отмеченное значительным обновлением и одновременно ослаблением нравственного стержня, увлечением формальными экспериментами, бурным развитием жанров массовой культуры (детектива, женского романа и т. д.), очевидно, через определенное время изменится, и в ней снова отчетливо проступят (но уже в обновленных формах) ее фундаментальные черты, сложившиеся за тысячелетнее существование.

Русская литература в мировом литературном процессе. Русская литература — одна из величайших литератур мира. Ее влияние на мировой литературный процесс в XIX–XX вв. несомненно. Но восприятие русской литературы в разных регионах, культурных ареалах Земли неодинаково, что вытекает из различий культурных тезаурусов этих регионов.

В начале XVIII в. Россия еще только знакомится с достижениями Европы, Петр I многое заимствует вплоть до мелочей.

Сначала европейцы обратили внимание на Россию из-за ее военных побед над шведами. Победа над Наполеоном и ввод русских войск в Париж окончательно показали, что Россия — мощное европейское государство.

В середине XIX в. выдающийся французский писатель Проспер Мери́ме (1803–1870) познакомил французов (а через посредство французского языка — и других европейцев) с творчеством А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, другими явлениями великой русской литературы. На рубеже веков она начинает доминировать, становятся образцами для подражания И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, затем и А. М. Горький. Заметную роль сыграла и литература русского зарубежья.

В свою очередь, русская литература восприняла влияние литератур Запада. Уже в XIX в. в отечественную культуру полноправно вошли Шекспир и Мольер, Вольтер и Руссо, Оссиан (поэт-миф, созданный Макферсоном) и Ричардсон, Гёте и Шиллер, Гофман и Гейне, Байрон Вальтер Скотт, Гюго и Жорж Санд, Бальзак и Диккенс, Мопассан и Золя, а позже —

французские символисты, Метерлинк, Уайльд, Голсуорси, Шоу, Роллан, Гауптман, Т. Манн и десятки других выдающихся писателей Европы. При этом, например, Шекспир благодаря замечательным переводам в чем-то более понятен русским, чем англичанам, для которых ощутимым препятствием становится архаизм языка шекспировской эпохи. Голсуорси или Роллан были оценены русскими читателями выше, чем своими соотечественниками. Напротив, «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака, русскоязычные произведения В. В. Набокова были раньше и выше оценены на Западе, чем у нас.

Так постепенно складывался русско-европейский симбиоз литератур — система социокультурных взаимозависимостей. Для укрепления роли России в мировой культуре возникновение такого симбиоза — очень важный итог. На его основе русское влияние расширяется до глобальных масштабов, ощущается в США, Японии и многих других странах всех континентов. Это одно из проявлений процесса формирования единой всемирной литературы. Параллельно развивалось непосредственное влияние советской литературы, в которой русская литература сохраняла доминирующую роль, на литературы стран социалистического лагеря, писателей социалистической ориентации в других странах. На сегодняшний день это непосредственное влияние заметно ослабло, но воздействие русской классики через посредство русско-европейского симбиоза не утратило своего значения.

Помимо русско-европейского симбиоза русская литература входила и в другую общность. С XIX в. она вступила в тесное соприкосновение с литературами народов Российской империи (позже этот процесс продолжился в СССР). Русской культурной средой за два века были освоены армянский героический эпос «Давид Сасунский» (впервые записан фольклористом Г. Срвандзтяном в 1874 г.), эпос закавказских и среднеазиатских народов «Кер-оглы» (сложился в XVII в.), карело-финский эпос «Калевала» (составил финский фольклорист Э. Лёнрот, опублик. в 1835, 1849 г.), эстонский эпос «Калевипоэг» (составил на фольклорной основе родоначальник эстонской национальной литературы Ф. Р. Крейцвальд, опублик. в 1857–1861 гг.), поэма «Витязь в тигровой шкуре» грузинского поэта Шота Руставели (XII в.), пять поэм «Хамсе» азербайджанского поэта Низами Гянджеви (ок. 1141 — ок. 1209), с которыми перекликается одноименный цикл узбекского поэта Алишера Навои (1441–1501), произведения классиков армянской литературы Х. Абовяна, Ованеса Туманяна, грузинской литературы А. Чавчавадзе, Н. Бараташвили, А. Церетели, молдавской и румынской литературы Й. Крянгэ, М. Эминеску, латышской литературы Яна Райниса, литовской литературы Ю. Жемайте и многих других.

Особенно близкими русскому читателю были представители родственных славянских литератур. Из них украинская литература заняла самое видное место. Это обнаруживается уже в отношении к творчеству первого выдающегося представителя новой украинской литературы И. П. Котляревскому, автору бурлескной поэмы «Энеида», а также од, пьес и других произведений. Исключительно высоко русские читатели оценили поэзию Тараса Григорьевича Шевченко, автора поэтического сборника «Кобзарь», поэмы «Гайдамаки» и др. Большое внимание было уделено произведениям Марко Вовчок, Леси Украинки, Ивана Франко, а в советское время — поэзии П. Тычины, М. Бажана, пьесам Александра Корнейчука, киносценариям А. П. Довженко, романам М. Стельмаха и др.

Белорусская литература ассоциируется в русском сознании прежде всего с именами поэтов Якуба Коласа и Янки Купалы, а во второй половине XX в. выделяются порэты М. Танк, П. Бровка, всенародную известность приобрели произведения Алесея Адамовича, Василя Быкова.

Польша, входившая в состав Российской империи до 1917 г., также занимала умы россиян. Прогрессивным деятелям русской культуры была близка борьба поляков за национальную независимость. Огромной популярностью пользовались произведения Адама Мицкевича — его стихи, баллады, лиро-эпические поэмы («Гражина», «Конрад Валленрод», «Дзяды», «Пан Тадеуш»). Получили признание поэмы Ю. Словацкого, романы Э. Ожешко, Б. Пруса, Г. Сенкевича, а во второй половине XX в. — повесть-сказка «Король Матиуш Первый» Я. Корчака, педагога, погибшего вместе с учениками в фашистском концлагере, поэзия Ю. Туви-ма, фантастические романы С. Лема и др. Все эти литературы входят в совершенно разные ареалы. В одних случаях можно отметить определяющее влияние русской литературы (например, персональной модели А. М. Горького на творчество Коласа и Купалы), в других — лишь некоторое (или даже проблематичное) влияние (например, персональной модели А. С. Пушкина на творчество Мицкевича, Шевченко), в третьих — полное отсутствие такого влияния (творчество Низами, Руставели, Навои и др.).

Названные симбиозы в основном сориентированы по линии «Запад — Восток». Но при возникновении русской литературы ось была другой: «Север — Юг». Русь оказалась на пути «из варяг в греки». Если влияние скандинавской культуры мало ощутимо и требует дополнительных исследований, то византийское влияние несомненно. А в нем ощущается генетическая связь с литературой и философией Древней Греции. В определенном смысле (как об этом говорит известный ученый С. С. Аверинцев) мы через Византию восприняли идеи и стиль мышления Пла-

тона, в то время как Запад унаследовал идеи и стиль мышления его ученика и одновременно оппонента Аристотеля.

Следовательно, русская литература входит в несколько симбиозов, охватывающих Запад и Восток, Север и Юг, она занимает срединное место в мировом литературном процессе. Вместе с тем территория России, по-видимому, исходная точка, родина индоевропейцев. Отсюда за многие столетия до того, как сформировался русский народ, часть индоевропейцев двинулась на запад, а часть — на юго-восток. Из первой ветви впоследствии образовались греки, римляне, а еще позже англичане, французы, немцы, итальянцы, испанцы и другие западные народы, а из второй — индийцы, иранцы, таджики и другие восточные народы. Так что различные культурные веяния не просто смешивались на территории России, а возвращались к истокам, накладывались на культуру, сохранявшую исходные фундаментальные черты. Возможно, это объясняет особый — синтезирующий характер русской литературы, обеспечивающий ей ключевое место во всемирной литературе, которая начала функционировать как единое целое всего лишь немногим более ста лет. Поэтому свою истинную роль русская литература начала приобретать совсем недавно и ее значение в достаточной мере раскроется еще не скоро, когда она из литературы «срединной» превратится в литературу «центральную».

[МЛ]

«РУССКИЙ РОМАН» («Le roman russe», 1886) — книга французского писателя, литературного критика, дипломата, члена Французской Академии и иностранного члена-корреспондента Российской академии наук виконта Эжена Мелькиора де Вогюэ.

Эта книга сыграла центральную роль в создании во Франции настоящего культа русской литературы, прежде всего Тургенева, Толстого и Достоевского, которого французам открыл Вогюэ. В книгу вошли в качестве глав статьи, опубликованные в «Revue des Deux Mondes»: «Великие современные русские писатели: Тургенев» (1883); «Толстой» (1884); «Достоевский» (1885); «Гоголь» (1885), были добавлены предисловие и две первые главы, в результате сложилось цельное монографическое исследование со следующей структурой: Предисловие (Avant-propos); Глава 1: Истоки. — Средние века. — Классический период (Les origines. — Le moyen âge. — La période classique); Глава 2: Романтизм. — Пушкин и поэзия (Le romantisme. — Pouchkine et la poésie); Глава 3: Реалистическая и национальная эволюция. — Гоголь (L'évolution réaliste et nationale. — Gogol); Глава 4: Сороковые годы. — Тургенев (Les «années quarante». — Tourguénef); Глава 5: Религия и страдание. — Достоевский

(La religion de la souffrance. — Dostoievsky); Глава 6: Нигилизм и мистицизм. — Толстой (Le nihilisme et le mysticisme. — Tolstoy).

Автор делал акцент на художественности, эстетическом совершенстве произведений рассматриваемых им авторов, что в целом характерно для французского литературного тезауруса, осмысления задач искусства слова. Но не обходил он и вопросов содержания, пафоса русской литературы. Автора занимали проблемы религии, мистицизма, а также нигилизма в русской литературе, что тоже было особо актуально для читающей Франции рубежа XIX–XX вв. Вогюэ раскрывал эволюцию русской литературы нового периода от классицизма и романтизма к реализму. В работе Вогюэ утверждалось, что именно в русской литературе возник реализм более высокого уровня, чем в литературах Запада.

В русский язык вошло крылатое выражение, принадлежащее Вогюэ (из статьи о Достоевском, опубликованной в «Revue des Deux Mondes» (1885. № 1), затем вошедшей в книгу «Русский роман»): «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”», очевидно, в основе его — высказывание Достоевского в беседе с французским критиком, но в печати оно появилось в обобщенном виде: «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”, — справедливо говорят русские писатели...» (историю этого выражения исследовал С. А. Рейсер). Как широко распространенное, а затем и крылатое выражение оно стало употребляться после выхода в 1887 г. книги Вогюэ «Современные русские писатели. Толстой — Тургенев — Достоевский» в переводе на русский язык В. П. Бефани.

Текст: Le roman russe. P. : Librairie Plon, 1886; в рус. пер. — Современные русские писатели. Толстой — Тургенев — Достоевский. М. : изд. В. Н. Маракуев, 1887.

Лит.: Рейсер С. «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”» // Вопросы литературы. 1968. №2. С. 184–187.

[СФЛ]

РУССО (Rousseau) **Жан Батист** (6.04.1670 или 1671, Париж, Франция — 17.03.1741, Брюссель, Бельгия) — французский поэт, выходец из низов. В 1712 г. был навсегда изгнан из Франции за клевету на своих литературных конкурентов. Прославился сборниками «Оды» и «Псалмы», созданием жанра кантаты («Кантата о Цирее» и др.), эпиграммами. Именно эпиграммы Руссо привлекли наибольшее внимание Пушкина, неоднократно упоминавшего его имя в своих произведениях (начиная со стихотворения «К другу стихотворцу», 1814: «Поэтов — хвалят все, питают — лишь журналы; / Катится мимо их Фортуны колесо; / Родился наг и наг ступает в гроб Руссо...»). Одну из них Пушкин вольно перевел, озаглавив «Эпиграмма (подражание французскому)» (1814) («Супругую

твоей я так пленился...»). В целом же для поэтов-романтиков Руссо стал воплощением эпигонского классицизма.

[Пушкин]

РУССО (Rousseau) **Жан-Жак** (28.06.1712, Женева, Швейцария — 2.07.1778, Эрменонвиль, близ Парижа, Франция) — философ, писатель, композитор, создатель новой педагогики.

Начало творческого пути. Руссо родился 28 июня 1712 г. в Женеве в семье часовщика. Мать Жан-Жака умерла при родах. В 10 лет он остался без отца, который скрылся из Женевы. Став учеником гравера, мальчик испытал унижения, грубость хозяина. Руссо не было еще 16 лет, когда он вынужден был покинуть Женеву и отправиться на поиски удачи. Неизвестно, чем бы закончилось его путешествие, но счастливый случай спас его от голодной смерти: его приютила госпожа де Варанс, к которой в сердце Жан-Жака вспыхивает глубокое и сильное чувство. Служа лакеем в аристократических домах, Руссо испытывает глубокое унижение. Он возвращается к госпоже де Варанс, в доме которой проходят 12 лет — самые спокойные годы жизни Руссо. Он много читает — Рабле, Вольтера, Локка, других гуманистов и просветителей. Руссо сочиняет музыкальные произведения и разрабатывает новую систему записи нот с помощью цифр. В 1741 г. Руссо переезжает в Париж. Он видит, как аристократы, придворные Людовика XV ищут праздных развлечений, утопают в роскоши, в то время как повсюду можно встретить нищих, отчаявшихся, голодных. На некоторое время Жан-Жаку удается устроиться секретарем французского посольства в Венеции. Видя зло употребления и политические махинации посла, он не может молчать, и ему приходится покинуть службу. Руссо снова в Париже, где укрепляется его связь с выдающимися просветителями: Дидро, д'Аламбером, другими философами, которые приступили к созданию «Энциклопедии». Дидро предложил Жан-Жаку написать ряд статей для музыкального раздела «Энциклопедии».

«Рассуждение о науках и искусствах». В 1749 г. Дижонская Академия объявила конкурс философских работ на тему «Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов». По совету Д. Дидро Руссо принял участие в конкурсе, предложенную тему он считал особо значимой: «...Речь идет об одной из тех истин, от коих зависит счастье человечества». Так явилось первое значительное произведение писателя «Рассуждение о науках и искусствах» («Discours sur les sciences et les arts», 1750). Первая часть «Рассуждения» начинается с прославления просвещенного человека: «Прекрасное и величественное зрелище является собою человек, выходящий, если так можно выразиться, из небытия

собственными усилиями, светом разума рассеивающий мрак, которым окутала его природа, возвышающийся над самим собою, устремляющийся духом в небеса, с быстротою солнечного луча пробегающий мыслью огромные пространства вселенной, и что еще величественнее и труднее — углубляющийся в самого себя, чтобы изучить человека и познать его природу, его обязанности и его назначение». Этот «естественный человек» просвещен, но не науками и искусствами, которые «обвивают гирляндами цветов оковывающие людей железные цепи, заглушают в них естественное чувство свободы, для которой они, казалось бы, рождены, заставляют любить свое рабство и создают так называемые цивилизованные народы».

Искусства и науки придают цивилизованным народам («счастливым рабам») внешние черты добродетелей, которых у них нет, воспитывают «душевную мелочность, столь угодную для рабства». Народам, променявшим свободу на сомнительные блага цивилизации, Руссо противопоставляет дикарей Америки. В чем их неуязвимость перед опасностью тирании? Руссо отвечает так: «Американские дикари, не знающие одежды и промысляющие лишь охотой, непобедимы: в самом деле, какое иго можно наложить на людей, у которых нет никаких потребностей?» Задача подлинного просветителя, с точки зрения Руссо, заключается в утверждении добродетели. Примером подлинно добродетельной жизни писатель считал, в частности, деятельность античного мыслителя Сократа.

Во второй части трактата писатель рассматривает конкретные виды искусства и достижения наук, подтверждая примерами свою мысль о вреде цивилизации для нравственной жизни человечества. Стиль трактата серьезен и страстен. Речь Руссо эмоциональна, насыщена восклицаниями и риторическими вопросами. Не столько логика, сколько чувство подсказывает ему аргументы. Он не столько убеждает, сколько заражает своим откровенно пристрастным отношением к теме, которая не просто интересна для него как ученого, но выражает самые откровенные, личные его мысли.

Трактат принес Руссо широкую известность. Последующие поколения писателей неоднократно возвращались к этому раннему изложению руссоизма. Если Монтескье или Вольтер выступали от имени всего «третьего сословия», то Руссо уже в первом трактате представляет беднейшую часть общества — крестьянство. Об этом он прямо говорит в последующих социально-политических трактатах: «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» («Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes», 1754) и «Об общественном договоре» («Du Contrat social», 1762).

«Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми». В «Рассуждении» рассмотрены такие важнейшие проблемы, как возникновение частной собственности и государства, проблема прогресса. Писатель считает, что «от природы люди так же равны, как и звери». В первой части трактата описывается счастливое состояние первобытных людей, которые идеализируются мыслителем в соответствии с его идеей «естественного человека». Но на смену первобытному равенству пришло неравенство. Руссо выделяет три этапа утверждения неравноправных отношений в обществе. Первый этап — появление частной собственности. «Первый, кто, огородив участок земли, сказал: это мое и нашел людей, достаточно простодушных, чтобы этому поверить, был истинным основателем гражданского общества. От скольких преступлений, войн, убийств, от скольких несчастий и ужасов избавил бы род людской тот, кто крикнул бы подобным себе, вырывая колья и засыпая ров: берегитесь слушать этого обманщика, вы погибли, если забудете, что продукты принадлежат всем, а земля — никому». Так страстно обличает Руссо частную собственность. Второй этап связан с разделом земли и появлением богатых и бедных. Для защиты своей собственности богатые предложили бедным заключить соглашение — «общественный договор», охраняющий права каждого из участников этого соглашения. Устанавливается «законная власть», т. е. власть, основанная на законах, которые обеспечивают соблюдение «общественного договора». Но на третьем этапе «законная власть» переходит в произвол и тиранию. Государство уничтожило «естественную свободу», которую должно было защищать по «общественному договору». Появились господа и рабы, и господа присвоили себе власть, принадлежавшую всему народу, народ же потерял всякие права. Трактат Руссо, содержащий критику господствующих сословий с позиций беднейшей части населения, произвел на французское общество большое впечатление. Он резко отличался от произведений большинства просветителей не только наиболее демократической позицией, но и элементами диалектического подхода к истории человечества.

«Об общественном договоре» — самое значительное политическое произведение Руссо, выросшее из предыдущих трактатов. Но если в них страстно обличались пороки цивилизации, то в «Общественном договоре» обосновываются черты идеального государства, излагается политическая программа революционного звучания. Руссо хочет написать строго научное сочинение, в котором место восторженных или гневных фраз «Рассуждений» заняли бы доказательства, теоремы. Но он не только философ, но и художник и переживает каждую свою мысль эмоционально. Первая фраза трактата стала знаменитой: «Человек рожден

свободным, а между тем везде он в оковах». Лучшей формой правления признается республика, хотя возможны и другие. Основным принцип государства — суверенитет народа. Это означает, что верховная власть в стране принадлежит народу. Эта власть неотчуждаема: никто не может отнять верховные права народа, и он никому не может их передоверить. Эта власть неделима: законодательная власть не может быть отделена от власти исполнительной. Итак, верховный правитель и законодатель — народ. Но кто же тогда подданный? Тот же народ. Каждый человек обязан умерить свои индивидуальные требования, желания, подчинившись требованиям большинства. Тот же, кто идет против большинства, может быть наказан и даже казнен. Между народом как сувереном (правителем) и народом как подданным стоит посредник — правительство, призванное организовано осуществлять волю народа. Правительство не может обладать самостоятельной властью: ведь тогда нарушатся принципы неотчуждаемости и неделимости суверенитета. Если же кто-то захочет захватить власть, то он должен быть объявлен узурпатором и свергнут. Согласно Руссо, какое бы правительство ни пришло к власти, народ не должен отказываться от своих верховных прав. Все главные вопросы должны решаться на общем собрании всего народа. Современные государства, огромные по размерам, не лучшая форма организации народов. Идеалом являются малые государства, такие, как древнегреческие республики, как Швейцария. Руссо предупреждает: «В стране действительно свободной граждане все делают своими руками, а не деньгами». Но он подозревает, что его проект идеального государства, где объединились бы политика и мораль, где богатые добровольно отказались бы от своих привилегий в пользу бедных, неосуществим: «Если бы существовал народ, состоящий из богов, то он управлялся бы демократически. Та кое совершенное правительство не годится для людей».

«Юлия, или Новая Элоиза». В 1756 г. Руссо начал работу над романом «Юлия, или Новая Элоиза» («*Julie ou la Nouvelle Héloïse*», 1761). Этот роман стал вершиной литературы французского сентиментализма. Руссо утверждает в искусстве нового героя — плебей, наделенного богатым духовным миром, необычайной чувствительностью. Таков герой романа Сен-Пре, который служит учителем Юлии, дочери барона д'Этанжа. Сен-Пре и Юлия страстно полюбили друг друга. Об этом мы узнаем из их писем: Руссо использует форму эпистолярного романа, которая позволяла писателю показать чувства героев изнутри. Это, с одной стороны, придало роману лирический характер, а с другой — значительно расширило возможности психологического анализа. Конфликт романа носит двойственный характер: с одной стороны, он заключается в противоречии между естественным чувством и социальными условия-

ми; с другой — в противоречии между тем же чувством и требованиями просвещенного Разума. Сентименталист Руссо утверждает, что первое противоречие приводит человека к пороку (раскрытию этой мысли посвящены части 1–3); второе — к Добродетели (о чем повествуется в частях 4–6). Вот почему так отличается начало произведения от его финала. Изменяется предмет анализа — изменяется и мир, в котором живут герои. Говоря о социальных преградах, вставших на пути Чувства, Руссо вкладывает в письма своих героев гневное осуждение законов феодального общества. Во второй половине романа рисуется картина идиллической жизни на фоне прекрасной природы. Здесь изложена положительная программа Руссо, предвещающая идеи «Общественного договора». Общество должно соединить успехи цивилизации с естественными законами, умеренными потребностями, добродетелями и, таким образом, стать «второй природой» для человека.

В первой части (самой большой, включающей 65 писем) писатель рисует любовь Сен-Пре и Юлии как взрыв естественных чувств. В чистые отношения влюбленных вмешивается феодальная система оценки человеческих достоинств. Отец Юлии узнал о том, что она любит простого учителя. Барон запрещает дочери видаться с Сен-Пре и хочет выдать ее замуж за одного из своих знатных друзей. Положение героев напоминает им средневековую историю любви философа Абеяра и Элоизы: влюбленные были разлучены и только в письмах могли изливать друг другу свои чувства (отсюда название романа «Новая Элоиза»). Юлия и Сен-Пре, забыв нравственные запреты, которые прежде охраняли чистоту их любви, становятся любовниками. В сердце Сен-Пре появляются дурные чувства, прежде всего ревность, не сдерживаемая разумом. Он вызывает на дуэль англичанина Эдуарда Бомстона, подозревая, что Юлия к нему равнодушна. И только самоотверженность Юлии и благородство милорда Бомстона прекращают опасную и бессмысленную ссору. Отъездом Сен-Пре по настоянию Юлии заканчивается первая часть романа.

Центральный эпизод второй части — пребывание Сен-Пре в Париже. Эта часть строится как «роман развращения», т. е. история нравственного разложения человека под влиянием городской цивилизации. Сен-Пре знакомится с светским образом жизни, у него появляются дурные знакомые. Он совершает поступки, в которых ему приходится потом раскаиваться. Внутренняя жизнь Юлии в этой части раскрыта менее подробно. Однако из ее переписки с Эдуардом и двоюродной сестрой Кларой ясно, что и она на грани опрометчивых поступков и всерьез обсуждает мысль о побеге с Сен-Пре из родительского дома в Англию.

Третья часть — поворотная в романе. Умирает мать Юлии. Юлия считает, что смертельный удар нанесли матери письма Сен-Пре, которые

та нашла. Она решает порвать с Сен-Пре и выходит замуж за господина де Вольмара, друга отца. Этот немолодой человек отличается сдержанностью и благоразумием. Он полюбил Юлию, «однако и эта страсть так ровна, так сдержанна, — можно сказать, он любит потому, что стремится любить, а стремится любить потому, что так подсказывает разум». Описанием ровного, спокойного счастья Юлии и Вольмара открывается вторая половина романа, в которой Руссо переходит от действительного к желаемому, от реальности Парижа к идиллии Женевского озера.

В четвертой и последующих частях романа обрисовка чувств героев носит типично сентименталистский характер. Это чувства, облагороженные просвещением и разумом, нежные, но умеренные. Страсти героев подчиняются законам природы. Этим описание чувств у сентименталистов отличается от изображения страстей у предромантиков.

Образ господина де Вольмара становится центральным в раскрытии сентименталистской концепции чувства. Юлия признается мужу в своей былой любви к Сен-Пре. Оказывается, что об этом Вольмар знал еще до женитьбы, но, как благородный человек, не требовал от жены признаний. Более того, Вольмар предлагает Юлии пригласить Сен-Пре стать учителем их детей.

Если в Вольмаре Руссо стремился показать человека, уже достигшего благоразумия и умеренности, то образы Юлии и Сен-Пре показывают путь к этому состоянию.

Кульминацией романа становится письмо XVII четвертой части, в котором Сен-Пре описывает милорду Эдуарду Бомстону свою прогулку с Юлией по Женевскому озеру и окрестным горам. Огромную роль в этом эпизоде играет образ природы. Руссо первым придал пейзажу в романе первостепенное значение. Он стал основоположником лирического пейзажа. Картина природы у Руссо вся пронизана чувствами и настроениями героев. И среди этих чувств особым, самостоятельным, но пронизывающим все другие становится «чувство природы», которое Руссо воспитывает у своих читателей.

Пятая часть романа — самая идиллическая. Радости семейной жизни Юлии и Вольмара, нежная дружба героев омрачаются лишь тремя обстоятельствами: неверием господина Вольмара, отрицающего существование Бога и бессмертие души, страшным сном Сен-Пре, который видит Юлию на смертном ложе, и любовной историей милорда Эдуарда, которая может закончиться позорным браком. Но Сен-Пре расстраивает брак Эдуарда, Эдуард освобождает Сен-Пре от ночных страхов, идиллическая атмосфера снова воцаряется. Эта часть очень важна для понимания подхода Руссо к созданию характеров своих персонажей. Ни Сен-Пре, ни Юлия не являются исключительными личностями. Их

чувствительность, стремление к счастью в любви, добродетельность — естественные качества, а значит, они присущи всем. Вот почему окружающие главных героев другие персонажи отличаются от них лишь некоторыми индивидуальными качествами, но все они похожи друг на друга в главном. Руссо считает, что только испорченные люди живут по закону, сформулированному Гоббсом: «Человек человеку волк».

В шестой части романа наступает развязка. Юлия, спасая своего сына, упавшего в озеро, тяжело заболевает и через несколько дней умирает. В последнем письме к Сен-Пре она признается, что по-прежнему любит его: «Добродетель, разлучившая нас на земле, соединит нас в вечной жизни. В сем сладостном ожидании я и умру. Какое счастье, что я ценою жизни покупаю право любить тебя любовью вечной, в которой нет греха, и право сказать в последний раз: «Люблю тебя».

Так в финале романа Руссо окончательно снимает противоречие между естественным чувством и добродетелью, но очевидно, что их гармония наступит только в потустороннем мире. Это согласуется с религиозными взглядами Руссо: не признавая католическую церковь, ее учение о Боге, он верил в некое высшее существо, в бессмертие души. «Юлия, или Новая Элоиза» — это лирико-философский роман, насыщенный огромным идейным содержанием. Проблемы любви и добродетели, природы и общества, социального неравенства и душевного благородства, городской цивилизации и сельской идиллии, проблемы нравственного и художественного содержания искусств, воспитания и др. нашли глубокого истолкователя в лице Руссо.

Роман имел невероятный успех. Читатели рыдали над всеми чувствительными местами, а дойдя до сцены смерти Юлии, по свидетельству современника, уже «не плакали, но кричали, выли как звери». В течение XVIII в. роман выдержал свыше семидесяти изданий, намного опередив все другие произведения французской литературы того времени. «Юлия, или Новая Элоиза» — самое популярное произведение во Франции второй половины XVIII в., несмотря на неприятие его классицистами (в том числе Вольтером).

«Эмиль, или О воспитании». Начало 1760-х годов было самым плодотворным временем деятельности Руссо: «Новая Элоиза» выдвинула его в число крупнейших писателей эпохи. «Общественный договор» стал вершиной политической мысли XVIII в. Появившийся через два месяца после выхода «Общественного договора» роман-трактат «Эмиль, или О воспитании» («Émile ou De l'éducation», 1762) опередил педагогическую мысль XVIII в. Руссо первым систематически изложил теорию естественного воспитания, которое учитывает особенности физического, умственного и нравственного развития ребенка на разных эта-

пах формирования его личности. Писатель выдвинул три важных положения: о целесообразности естественного воспитания, о различиях между детьми и взрослыми, о внутренних различиях между этапами развития детей.

Обосновывая первую мысль, Руссо пишет: «Воспитание... дается нам или природою, или людьми, или вещами». Эти виды воспитания должны находиться в единстве, иначе человека будут раздражать противоречия. Но воспитание со стороны природы от нас не зависит, а со стороны вещей — зависит лишь частично, и только третий вид воспитания управляем людьми. Отсюда вывод: «Так как совпадение трех видов воспитания необходимо для его совершенства, то два другие следует направлять согласно с тем, на которое мы не имеем никакого влияния», следовательно, «воспитание должно быть естественным», т. е. основанным на законах природы.

Этот вывод позволяет обосновать и второе исходное положение: «Природа хочет, чтобы дети были детьми, прежде чем быть взрослыми... У детства свои собственные взгляды, свой собственный образ мыслей и чувств, и нет ничего безрассуднее, как желать заменить его нашим...»

Из ориентации на природу вытекает и третий тезис — о наличии разных этапов в формировании человека. В соответствии с этим положением он разделяет рассказ о воспитании Эмиля на четыре части. Роман начинается с книги, которая называется «Первый год жизни». Книга вторая — «Детский возраст» — описывает Эмиля с 2 до 12 лет. Книга третья — «Отроческий период жизни» — посвящена периоду с 12 до 15 лет. Четвертая книга романа называется «Юношеский возраст» и охватывает пору жизни Эмиля от 15 лет до его вступления в брак.

Три исходных тезиса определяют цели воспитания, его содержание и методы его осуществления. Цель воспитания, по Руссо, — подготовить наилучшим образом своего воспитанника к жизни: «Жить — вот ремесло, которому я хочу учить его. Выходя из моих рук, он не будет — соглашаюсь в этом — ни судьей, ни солдатом, ни священником: он будет прежде всего человеком Руссо настаивает на том, чтобы ребенок изучал действительность, непосредственно с ней соприкасаясь: «...Не нужно иной книги, кроме мира; не нужно иного наставления, кроме фактов. Читающий ребенок не думает, он только и делает, что читает; он не учится, а учит слова». В третьей книге «Эмиля» Руссо критикует традицию раннего знакомства ребенка с книгой, требуя воспитывать детей в их общении с природой. Исключение делается для «Робинзона Крузо» Д. Дефо. Очевидно, в выборе романа-учебника, путеводителя в жизни появились известная близость идей английского и французского просветителей. Эта книга выбрана далеко не случайно. В ней прослав-

ляется физический труд. Руссо включает труд в круг обучения и воспитания. Он считает труд неизбежной обязанностью человека, живущего в обществе: «Всякий праздный гражданин — богатый или бедный, сильный или слабый — есть плут». Руссо — сторонник ручного труда, так как он наиболее соответствует естественному состоянию. Каждый должен овладеть земледелием и особенно ремеслом. «Молодой человек, обнаружь в своей работе руку мужчины!» — призывает Руссо, смеясь над торговцами модными товарами, портными, представителями других «женских» профессий.

Философский взгляд на вещи, на политику и мораль должен вырабатываться в юношеском возрасте. Здесь, наконец, может пригодиться история, воспитание по книгам.

Интересна методика воспитания, которую разрабатывает Руссо. Это так называемое «свободное воспитание», в котором словесное обучение заменяется приобретением личного опыта, а наказание — естественными последствиями поступка: «Не давайте своему ученику никаких словесных уроков, он должен получать их лишь из опыта; не налагайте на него никаких наказаний, ибо он не знает, что такое быть виноватым; никогда не заставляйте его просить прощения, ибо он не сумел бы вас оскорбить», — пишет Руссо. Если ребенок разбил стекло, наказанием будет холод в комнате, если он испачкал и порвал одежду, наказанием будет плохой внешний вид.

К четырем книгам о воспитании юноши Руссо прибавляет пятую книгу — о воспитании девушки. Писатель — противник одинакового воспитания и обучения юноши и девушки. Так как цель воспитания девушки заключается в подготовке ее к роли образцовой жены и матери, то меняется и содержание всей воспитательной деятельности, и круг изучаемых предметов и ремесел. Но методика остается сходной. Ее основа — практическая значимость для ребенка получаемых им от воспитателя уроков: «...Важно не то, чтоб он учился тому или иному, а то, чтоб он понимал, чему учиться и на что это ему нужно...» Задача воспитателя — пробудить мотивы той деятельности ребенка, которая представляется взрослому необходимой: «Прежде всего, вы должны хорошо помнить, что лишь в редких случаях вашей задачей будет указывать, что он должен изучать: это его дело — желать, искать, находить; ваше дело — сделать учение доступным для него, искусно зародить в нем это желание и дать ему средства удовлетворить его». В пятой книге «Эмиля» писатель сообщает о Софии: «Она не прочла ни одной книги, кроме Барема и «Телемаха», случайно попавшего ей в руки, т. е. кроме учебника арифметики и романа французского писателя Франсуа Фенелона (Fénelon) «Приключения Телемаха» («Les aventures de Télémaque», 1699),

в котором античный миф используется для изложения философских и политических идей, предвосхитивших просветительскую программу.

Но «Эмиль» не только трактат, это одновременно и роман. Как бы иллюстрацией к трактату о воспитании является здесь история Эмиля.

В романе рассказывается о юноше Эмиле, о его воспитании, обучении ремеслам, его любви к Софи и счастливом браке с ней. Но Эмиль не образ живого человека, наделенного индивидуальными качествами, это художественно-философское обобщение, персонифицированное представление о человеке вообще (то же самое можно сказать о Софи, об Учителе, каким себя изображает Руссо). Трактат о воспитании сопровождается постановкой художественного эксперимента: берется некий человек, воплощающий все человечество (поэтому он ни плох, ни хорош, ни умен, ни глуп), и помещается в опытные условия.

Книга «Эмиль, или О воспитании» сразу же после выхода в свет приобрела восторженных почитателей и яростных противников. Особое потрясение вызвал эпизод из четвертой книги романа, получивший название «Исповедь савойского викария». В нем Руссо обрушился на официальную церковь, изложил свою «религию сердца». Церковь ответила самыми решительными мерами. «Эмиль» был сожжен в Париже рукой палача. Через неделю противники французских католиков швейцарские протестанты тоже сожгли книгу Руссо. Автор долгое время нигде не мог найти себе приюта: власти везде изгоняли его, церковники настраивали на него простых людей, распространяя слух, что он колдун. Некоторое время Руссо живет в Англии у философа Юма. Здоровье Руссо пошатнулось. К физическим недомоганиям добавилось расстройство психики. У Руссо появляется мания преследования. Но он продолжает творить.

Преследования Руссо были вовсе не случайными. Нельзя не учитывать и того, что хотя некоторые просветители высказали положительное мнение о романе (например, Вольтер в письме маркизу Д'Аржансону от 22 апреля 1763 г.), в целом энциклопедисты не поддерживали писателя. Таким образом, положение Руссо в Мотье было отчаянным. 18 ноября 1762 г. он пишет письмо в ответ на опубликованное парижским епископом Кристофом Бомоном «осуждение» его педагогического романа, в письме подвергаются критике государственное устройство Франции, церковь, система воспитания.

По свидетельству Барбье (запись в «Историческом и анекдотическом дневнике царствования Людовика XV», сделанная в июне 1762 г.), «Эмиль» после его официального сожжения стал пользоваться такой популярностью, что книга, первоначально стоившая 18 ливров, потом продавалась по 2 луидора, по всей Европе распространялись перепечатки, выходившие в Голландии. Но Руссо не мог знать о масштабах популяр-

ности книги. Только глубокая вера в правильность своей позиции, истинность высказанных в «Эмиле» идей давала великому писателю силы продолжать творческую деятельность.

«Пигмалион». В самые трудные дни 1762 г. Руссо написал одноактную лирическую пьесу в прозе «Пигмалион» («Pygmalion»). Окончательный вид она приобрела в 1770 г. Пьеса представляет собой монолог скульптора Пигмалиона. Его страстное желание оживить созданную им статую Галатеи в финале осуществляется. Одна из важнейших для Руссо тем его пьесы — тема Галатеи, осознающей себя («Я. (...) Это я. (...) Это уже не я. (...) Ах! это тоже я» — связывает ее с «Эмилем», причем в первоначальном тексте педагогического романа (так называемой «рукописи Фавра») она звучит уже на первой странице: человек наделен знанием лишь одной идеи — сознанием своего «Я». Эта мысль сохранилась и в первой книге окончательного текста педагогического романа. Кстати, именно это место пьесы впоследствии подверглось критике со стороны энциклопедиста Мельхиора Гримма, считавшего неправдоподобным, что ожившая статуя сразу произнесла фразу, означавшую высшее самосознание личности.

Но в «Пигмалионе» есть и определенная полемика с «Эмилем». Педагогический роман начинается со ставшего знаменитым тезиса: «Все выходит хорошим из рук Мироздателя, все вырождается в руках человека». В «Пигмалионе» же утверждается: есть на земле люди, которые подобны богу в своей способности создавать одухотворенную красоту и совершенство, — это гениальные художники. В пьесе показано, как из страстного стремления гения претворить идеал в действительность рождается новый мир ожившей мечты, в котором начинается непосредственное общение художника с идеалом, прежде чуждые миры начинают сближаться и, теряя свою определенность, растворяться один в другом.

В пьесе нет еще романтического представления о вечной и непреодолимой противоположности идеала и действительности. Но Руссо выдвигает целую систему идей, из которой только и мог возникнуть романтизм. Прежде всего, он по-новому понимает идеал. Для классицистов идеал был достижим и реализовался в классических образцах искусства, а также в героическом, добродетельном поведении, в рационалистически безукоризненной мысли. Пигмалион в драме Руссо отвергает понимание идеала как совершенного образца: «Тир, ты богат и великолепен, но памятники искусства, которыми ты блистаешь, больше не влекут меня! Мне уже не хочется любоваться ими. Общение с артистами и философами мне в тягость», — восклицает он.

Идеал Руссо — это духовность природы, жизнь и любовь. Пигмалион, создавший совершеннейшее, но бесчувственное изваяние Галатеи, вызы-

вает к идеалу: «А ты, высший дух, недоступный чувствам и открывающийся лишь сердцам, душа вселенной, основа всего сущего, ты, посредством любви дарующий элементам гармонию, материи — жизнь, телам — чувствительность и форму всем созданиям; священный огонь, дивная Венера, силой которой все существует и беспрестанно возрождается; ах, где подвластное тебе равновесие вещей? где твое всеобъемлющее могущество; где тот закон природы, что руководит моими силами? где твоя животворная сила, если порывы мои тщетны и бесплодны?». Одухотворенная природа, таким образом, неизмеримо выше самого прекрасного, самого совершенного искусства. Но Галатея оживает, что доказывает возможность рукотворного идеала. Это по плечу только гениальному художнику, который становится новым вождем человечества. Пигмалиону свойственна не гениальность рук, а гениальность воображения, его полная свобода. Напряженностью абсурдного, с точки зрения логики, желания оживляет Пигмалион Галатею.

Концепция искусства, изложенная в «Пигмалионе», во многом дополняет систему идей педагогического романа. Однако избрана иная форма: не философско-художественное повествование, приближенное к современной жизни, а монолог персонажа из античной мифологии.

Возможно, именно раздумья Руссо над «Телемахом» Фенелона, относящиеся ко времени завершения педагогического романа, повлияли на замысел «Пигмалиона». В литературе XVIII в. еще не было традиции в раскрытии темы художника и его места в судьбах человечества. «Пигмалион» был в этом отношении новаторским произведением. Руссо мог создать тему, столь его волновавшую, произведение с совершенно оригинальным сюжетом. Однако он избрал другой путь: найдя в античной литературе соответствующий сюжет, он утвердил свою идею как уже давно высказанную, освятил ее авторитетом многовековой традиции. В этом он предвосхитил обращение предромантиков к мистификации с целью представить новые идеи и образы как давно существовавшие. Открыв конфликт между по-новому понятым идеалом и формами его воплощения в действительности, Руссо вводит в драматургию и нового человека — образ художника. Пигмалион не только по профессии художник, он — художественная натура. Руссо в образе Пигмалиона задолго до романтиков раскрыл диалектику индивидуальной души, колебания ее от «мировой скорби» в начале пьесы до восторга, экстаза в финале. Многочисленные ремарки посвящены почти исключительно описанию сильных душевных движений героя («объятый ужасом», «спускается дрожащий и рассеянный», «нежно», «долго молчит, глубоко подавленный», «пылко», «сильный душевный порыв», «еще взволнованнее, вдохновеннее», «горькая ирония», «крайняя подавленность», «бур-

ное негодование», «глядит на нее в экстазе»). Вместо обобщенной классицистической страсти Руссо воспроизводит мгновенные порывы, которые сменяются тут же столь же сильными и короткими вспышками чувств. Единство психологического портрета возникает, по существу, на романтической основе: герою Руссо свойственна неистовость. «Мучения, мольбы, желания, бешенство, бессилие, любовь роковая, гибельная... О, — весь ад в моей измученной душе...» — вот характерный образец экспрессивной речи Пигмалиона, в которой почти нет спокойных, рассудительных фраз.

Весной 1770 г. Руссо жил в Лионе. Здесь он вспомнил о существовании «Пигмалиона» и, разыскав лионского торговца и музыканта-любителя Ораса Куанье, предложил ему написать музыку к пьесе. 19 апреля прево лионских торговцев представил «Деревенского колдуна» (комическую оперу Руссо, написанную в 1752 г.) и «Пигмалиона» в присутствии автора. Драма превратилась в мелодраму (в первоначальном значении — когда текст сопровождается музыкой). Хотя из 23 музыкальных номеров, из которых состоит сопровождение «Пигмалиона», лишь 2 принадлежат Руссо, а музыка в целом не отличается особыми достоинствами, значение лионской премьеры трудно переоценить. Руссо утвердил принцип параллельного использования различных художественных средств для воплощения единого содержания, когда каждое средство как бы повторяет, «дублирует» другие, чем достигается значительное усиление впечатления от спектакля (назовем его «принципом резонанса»).

Лирическая сцена Руссо предвосхитила те изменения, которые произошли во французском театре с приходом в него нового, более демократического зрителя — в этом большая заслуга автора. Мелодрама по форме у Руссо не соединилась еще с мелодрамой по содержанию (с «готической драмой», «трагедией рока», «драмой Спасения»). Только необычайная, исключительная напряженность эмоциональной атмосферы, иррациональное начало роднят концепцию пьесы Руссо с мелодрамами конца XVIII — начала XIX в. Но в форме мелодрамы сказались существеннейшие предромантические тенденции, которые пронизывают драматургию и театр Франции рубежа веков.

«Исповедь». Последней великой книгой Руссо стала «Исповедь» («Les Confessions», 1765–1770, опубл. в 1782 и 1789 г.). «Я предпринимаю дело беспрецедентное, которое не найдет подражателя. Я хочу показать своим собратьям одного человека во всей правде его природы — и этим человеком буду я». Так начинается эта книга Руссо. Он писал ее во время скитаний, работал урывками, боясь, что враги похитят рукопись. Описание событий жизни Руссо обрывается на 1765 г., когда гонения после опубликования «Эмиля» достигают кульминации: население, подстрекаемое

реакционерами, забрасывает камнями дом Руссо, затем власти приказывают ему в 24 часа покинуть другой дом — и великий мыслитель становится странником, которому нигде нет приюта. Задачи «Исповеди» всеобъемлющи: на примере своей жизни, рассказанной с предельной правдивостью, разъяснить, чт. е. человек, каков истинный смысл его жизни, каковы пути достижения истины и совершенства. Универсальность задач порождает многогранное освещение судьбы писателя, многоплановость повествования (можно говорить об интимно-лирическом, конкретно-бытовом, социальном, философском планах). Универсальность сказывается в синтетическом жанре произведения, растворившем в себе, слившем воедино черты автобиографии, мемуаров, романа, трактата и других жанров.

В «Исповеди», особенно в первой части, включающей 1–6 книги, заметно влияние сентиментализма. Становление личности Руссо можно рассматривать как процесс «воспитания чувств». Начав рассказ о себе с самого рождения, писатель не скрывает проступков детства и юности, но показывает, как под влиянием добродетельных примеров, соприкосновения с природой, благодаря изначальной доброте сердца его чувства облагораживаются, формируется его нравственное сознание.

Вершина сентименталистских тенденций — образ госпожи де Варанс. Руссо нашел для него особо нежные краски, опоэтизировал ее внешний и внутренний облик.

В некотором отношении «Исповедь» Руссо предваряет критический реализм XIX в. Реалистам был близок образ талантливого человека из народа, вынужденного пробиваться в жестоком мире эгоизма и расчета. Таков, например, герой романа Стендаля «Красное и черное» Жюльен Сорель. Не случайно Стендаль называет среди любимых книг своего героя «Исповедь» Руссо.

В «Исповеди» обнаруживается близость к реалистическому изображению характера героя и в его связи с социальными обстоятельствами его жизни. Особенно это проявилось в сфере описания чувств. Руссо выступает непосредственным предшественником реалистического психологизма XIX в. Во второй книге «Исповеди» есть такой эпизод: в 1728 г. Руссо, служа лакеем в доме одной графини, украл ленту, а когда воровство обнаружилось, свалил вину на молодую кухарку Марион. Автор раскрывает свою психологию в момент преступления — и оказывается, что им руководили самые противоречивые чувства. Это место в «Исповеди» — один из первых образцов описания диалектики чувств.

Во второй части «Исповеди» возникает не знающий себе равных в литературе XVIII в. реалистический портрет Парижа, его богатых и нищих кварталов, жизни аристократии, деятельности просветителей.

Несмотря на разрыв с Вольтером, Руссо признается в своем юношеском преклонении перед ним. Разлад с Дидро не мешает писателю охарактеризовать его как одного из самых выдающихся людей своего времени. Он вспоминал о помощи, которую Дидро оказал начинающему свой путь мыслителю. Руссо изобразил все слои парижского общества, от короля до служанки. О короле Руссо говорит без всякого подобострастия. С позиций демократа писатель критикует дворянское общество. Трагедия Руссо заключалась в том, что, ненавидя аристократов, он вынужден был жить в их домах, принимать их далеко не всегда искреннюю поддержку.

Париж, провинция, Швейцария, Италия, появляющиеся на страницах «Исповеди», предстают сквозь призму личного мировосприятия Руссо, через мир его чувств. Лирическое начало пронизывает всю книгу. Большое место занимает в ней описание творческой деятельности Руссо, самого процесса создания «Исповеди». Эти особенности произведения оказали большое влияние на романтическую литературу. «Исповедь» стоит у истоков романтического «лирического», или «личного», романа. Романтик Мюссе назвал свой роман «Исповедь сына века».

В XVIII в. особо заметными были предромантические черты произведения Руссо. Поэтому «Исповедь» можно рассматривать как одну из высших точек предромантического движения во Франции.

Трагическое положение гения во враждебном ему обществе описано в «Исповеди» с невиданной силой эмоционального воздействия. Вот почему если в XVIII в. о Руссо говорили прежде всего как об авторе «Новой Элоизы», то в XIX–XX вв. наибольшее воздействие стала оказывать «Исповедь». Это величайшая книга французской литературы XVIII в. Она и сейчас сохраняет огромное значение для формирования духовного мира человека.

В дополнение к «Исповеди» Руссо написал «Диалоги: Руссо судит Жан-Жака» («Dialogues: Rousseau juge de Jean-Jacques», 1775–1776) и «Прогулки одинокого мечтателя» («Les rêveries du promeneur solitaire», 1777–1778; опубл. в 1782 г.), в которых писатель хотел подвести итоги своей жизни. «Все кончено для меня на земле, — утверждал он в «Прогулках одинокого мечтателя». — Все, что вне меня, — отныне чуждо мне. У меня нет в этом мире ни близких, ни подобных мне, ни братьев. Я на земле, как на чужой планете, куда свалился с той, на которой прежде жил». Из этого произведения вырисовывается образ одинокого человека, сохранившего любовь к истине, читающего Плутарха и обретающего счастье только в единении с дикой и романтической природой.

Руссо в России. Произведения Руссо стали известны в России еще при его жизни. В XVIII–XIX вв. образованные русские читали Руссо обычно в подлиннике. Поэтому произведения мыслителя становились

известны в России сразу же после их издания автором. Некоторые произведения Руссо были переведены на русский язык еще в XVIII в.: «Рассуждения о науках и искусствах» — в 1768 г., «Новая Элоиза» — в 1769–1804 гг., часть «Эмиля» — в 1779 г., две части «Исповеди» — в 1797 г. и т. д. Пьеса-монолог Руссо «Пигмалион» (1762, 1770), с которой начинается история европейской мелодрамы, была переведена еще в 1792 г.

Глубокое воздействие Руссо оказал на Д. И. Фонвизина, А. Н. Радищеву, Н. М. Карамзину, Ф. Н. Глинку. В письме к брату от 12 сентября 1823 г. П. Я. Чаадаев писал, что Руссо «озарял светом гения своего... весь род человеческий».

Для А. С. Пушкина Руссо — «апостол наших прав». Он разделял руссоистскую идею счастливой жизни на лоне природы, вдали от цивилизации, представление о глубоких чувствах простого человека, культ дружбы, страстную защиту свободы и равенства. Пушкин рано познакомился с творчеством Руссо. Уже в стихотворении «К сестре» (1814) он задает вопрос адресату: «Чем сердце занимаешь / Вечернею порой? / Жан Жака ли читаешь...», чем, кстати, подчеркивается факт вхождения произведений Руссо в круг чтения молодежи тех лет. Очевидно, уже в лицее Пушкин познакомился с романом «Юлия, или Новая Элоиза» и, возможно, с некоторыми другими сочинениями, пока поверхностно. В начале 1820-х годов он снова обратился к Руссо («Рассуждение о науках и искусствах», «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства», «Эмиль, или О воспитании», «Исповедь»), в частности, перечитал в его изложении проект вечного мира аббата Сен-Пьера (1821) и начал работать над рукописью об идее вечного мира. Приведя слова Руссо о том, что путь к этому миру откроют «средства жестокие и ужасные для человечества», Пушкин отмечал: «Очевидно, что эти ужасные средства, о которых он говорил, — революции. Вот они и настали». Пушкин перечитывает Руссо в конце южной ссылки, работая над поэмой «Цыганы» и первой главой «Евгения Онегина».

К 1823 г. в Пушкине созревает критическое отношение к ряду положений руссоизма, что отразилось в поэме «Цыганы», где выражено разочарование в руссоистской мысли о счастье на лоне природы, вдали от цивилизации. Очень заметны расхождения с философом в вопросах образования. Если Руссо идеализирует этот процесс, то Пушкина интересует его реальная сторона, прежде всего применительно к особенностям воспитания в условиях российской действительности. В статье «О народном воспитании» (1826) Пушкин не называет Руссо, но выступает против руссоистской идеи домашнего воспитания: «Нечего колебаться: во что бы то ни стало должно подавить воспитание частное», ибо: «В России домашнее воспитание есть самое недостаточное, самое

безнравственное...». Эти высказывания проливают свет на ироническое освещение воспитания по Руссо в «Евгении Онегине»: «Monsieur l'Abbé, француз убогий, / Чтоб не измучилось дитя, / Учил его всему шутя, / Не докучал моралью строгой, / Слегка за шалости бранил / И в Летний сад гулять водил». Выявление иронии над руссоистским воспитанием объясняет здесь такие детали, как национальность воспитателя (в черновом варианте — еще яснее: «Мосье Швейцарец очень умный»), его имя (ср. аббат Сен-Пьер), метод обучения, формы наказаний (ср. «метод естественных последствий» Руссо), прогулки в Летний сад (воспитание на лоне природы по Руссо). Ирония, хотя и не злая, присутствует и в изложении эпизода из «Исповеди» Руссо (Пушкин процитировал это место по-французски в своих примечаниях к роману): «Руссо (замечу мимоходом) / Не мог понять, как важный Грим / Смел чистить ногти перед ним, / Красноречивым сумасбродом. / Защитник вольности и прав / В сем случае совсем неправ». «Красноречивый сумасброд» — выражение, принадлежащее не Пушкину, а Вольтеру (в эпилоге «Гражданской войны в Женеве»). Борьба Руссо с модой вытекала из его идеи о первоначальной добродетельности человека, которую разрушают достижения цивилизации. Пушкин, выступая защитником моды, тем самым возражает и против руссоистской трактовки цивилизации, и — в еще большей степени — против руссоистского взгляда на человека. Строфа XLVI первой главы романа («Кто жил и мыслил, тот не может / В душе не презирать людей...») посвящена критике идеализма Руссо в понимании сущности человека.

Спор с Руссо присутствует и в трактовке Пушкиным сюжета о Клеопатре, к которому он впервые обратился в 1824 г. Как показал Ю. М. Лотман, толчком к разработке этого сюжета послужило чтение 3-й книги «Эмиля», где он упоминается со ссылкой на Аврелия Виктора.

Однако в «Евгении Онегине» показано, какую важную роль играли идеи и образы Руссо в сознании русских людей начала XIX в. Онегин и Ленский спорят и размышляют о предметах, которым Руссо посвятил свои трактаты («Племен минувших договоры, / Плоды наук, добро и зло...»). Татьяна, живущая чтением романов, влюбленная «в обманы и Ричардсона и Руссо», воображает себя Юлией, а среди героев, с которыми она ассоциирует Онегина, — «любовник Юлии Вольмар». Отдельные выражения писем Татьяны и Онегина непосредственно восходят к «Юлии, или Новой Элоизе» (кстати, в повести Пушкина «Метель» есть прямое указание на то, что герои вполне сознательно используют письма этого романа как образец объяснения в любви). Сюжетный ход «Евгения Онегина» — финальное объяснение героев («Но я другому отдана; / Я буду век ему верна») — также восходит к поворотному моменту ро-

мана Руссо. Пушкин, полемизируя с идеями Руссо, не утрачивает связь с созданными им образами.

К великому мыслителю не раз обращались В. Г. Белинский, А. И. Герцен, а Н. Г. Чернышевский в 1863–1864 гг., находясь в Петропавловской крепости, переводил «Исповедь» и планировал написать биографию Руссо (именно по отношению к нему Чернышевский впервые употребил термин «революционный демократ»).

Встречались также и негативные характеристики Руссо, в том числе у Ф. М. Достоевского, считавшего «Исповедь» не вполне искренним произведением. Наибольшее влияние Руссо оказал на Л. Н. Толстого, который вспоминал: «Я прочел всего Руссо, все двадцать томов, включая “Словарь музыки”. Я больше, чем восхищался им, — я боготворил его. В 15 лет я носил на шее медальон с его портретом вместо натального креста. Многие страницы его так близки мне, что мне кажется, что я их написал сам».

В XX в. Руссо по-прежнему переводится и почитается как один из величайших мыслителей. Социальные катаклизмы века приводят к волнообразному подъему и спаду его популярности, которая во многом зависит от принятия или непринятия его идей, сплавленных с художественными элементами текста.

Сов.: *Euvres complètes* : V. 1–5. P., 1959–1995 (Bibliothèque de la Pléiade); *Correspondance complète de Rousseau* : V. 1–52 / Éd. critique établie et annotée par R.A. Leigh. Genève–Oxford, 1965–1998; *Écrits sur la musique*. P., 1979; *Du contrat social*. P., 1987; *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. P., 1999. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. P., 2006; *Émile, ou De l'éducation*. P., 2009. *Les Confessions*. P., 2009; в рус. пер. — *Сочинения* : в 3 т. М., 1961; Юлия, или Новая Элоиза. М., 1968 (БВЛ); *Трактаты*. М., 1969. (Лит. памятники); *Педагогические сочинения* : в 2 т. М., 1981; *Сочинения*. Калининград, 2001; *Исповедь*. СПб., 2012.

Лит.: Алексеев М. П. Пушкин и проблема «вечного мира» // Алексеев М. П. Пушкин. Л., 1972; Верцман И. Е. Жан-Жак Руссо. М., 1976; Дворцов А. Т. Жан Жак Руссо. М., 1980; Занадворова Т. Л. Сентиментализм Ж.-Ж. Руссо. Челябинск, 1983; Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII — нач. XIX века // Руссо Ж.-Ж. *Трактаты*. М., 1969; Старобинский Ж. Жан Жак Руссо. М., 2002; Ж.-Ж. Руссо: pro et contra. Идеи Жан-Жака Руссо в восприятии и оценке русских мыслителей и исследователей (1752–1917): Антология. СПб., 2005; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Занин С. В. Общественный идеал Жан-Жака Руссо и французское Просвещение XVIII века. СПб., 2007; Морлей Д. Руссо / пер. с англ. М., 2012; Cassirer E. *Rousseau, Kant, Göthe*. Princeton, 1945; Starobinski J. *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*. P., 1971; Gouhier H. *Les méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*. P., 1970; *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau* / Publié sous la dir. de R. Trousson et F. S. Eigeldinger. P., 1996; Sèité Y. *Du Livre au lire: La nouvelle Héloïse, roman des Lumières*. P., 2002; Cottret M., Cottret B. *Jean-Jacques Rousseau en son temps*. P., 2005; Charbonnel N. *Philosophie*

de Rousseau : V. 1–3. Lons-le-Saunier, 2006; Demulier G. Apprendre à philosopher avec Rousseau. P., 2009; Chenevière G. Rousseau, une histoire genevoise. Genève, 2012; Vargas Y. Les promenades matérialistes de Jean Jacques Rousseau. P., 2012.

[ИФЛ] [НРЭ] [Пушкин]

РУТКАИ (Ruttkai) **Ева** (31.12.1927, Будапешт, Королевство Венгрии — 27.09.1986, Будапешт, Венгерская Народная Республика) — венгерская актриса театра и кино.

Руткаи родилась в бедной семье, она была шестым ребенком и уже с трех лет выступала на сцене с братьями Отто и Иваном, игравшими детские роли, что давало семье небольшой доход. По достижении 16 лет она заключила контракт с будапештским Театром комедии («Вигсинхаз»), где уже проработала всю юность, и служила в этом театре до конца жизни (лишь ненадолго, в 1948–1951 гг., переходила в Национальный театр, но затем снова вернулась на обжитые подмостки). Ее «взрослый» дебют состоялся в 1945 г. в пьесе «Наш городок» Т. Уайлдера в роли Эмили.

В 1953 г. Руткаи завершила актерское образование в Высшей школе театра и кино (впоследствии преподавала в этом вузе). Молодая актриса привлекла зрителей необычной внешностью (очаровательной, с «изюминкой»), изысканной пластикой, способностью к перевоплощению. Ей удавались роли классических героинь и лирических персонажей — таких, как Кассандра («Троянки» Еврипида), Джульетта, Клеопатра, Елена («Ромео и Джульетта», «Антоний и Клеопатра», «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира), Луиза, Берта («Коварство и любовь», «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера), Маргарита («Фауст» И.-В. Гёте), Наташа Ростова и Анна Каренина («Война и мир» и «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому), Нина Заречная, Елена Андреевна («Чайка», «Дядя Ваня» А. П. Чехова), Жанна («Святая Иоанна» Дж. Б. Шоу). Не менее убедительна она была в роли Роксаны («Сирано де Бержерак» Э. Ростана), где требовались другие качества — холодное изящество аристократки, следование правилам поведения, принятым в прециозных салонах, тонкий и изощренный ум, общая искусственность, которая в конце тает при осознании того, что рядом с ней всю жизнь находился незамеченным любящий ее Сирано. Комедийный дар проявлялся в образах Виолы и Себастьяна (комедия У. Шекспира «Двенадцатая ночь»), в ролях из комедий начала XX в. венгерского писателя Ф. Мольнара (1878–1952), эмигрировавшего в США в 1940 г. и все более воспринимавшегося классиком (Актриса в «Гвардейском офицере»; Александра в «Лебеде»).

Международную известность принесла деятельность Руткаи в качестве киноактрисы. Она снималась с 1948 г., в списке ее работ — более

50 ролей, в том числе в картинах признанных мастеров кинорежиссуры З. Варконьи, М. Келети и др. В фильме «Кружка пива» (1955, реж. Ф. Мариашши, 1-й приз международного кинофестиваля в Карловых Варах, 1956), где Руткаи сыграла роль Юлики, обозначился тип героини, наиболее удачно раскрывающий актерские возможности Руткаи, — это современная венгерская молодая женщина, противостоящая пошлости обыденной жизни. Развитием этого актерского типа стала лучшая роль Руткаи — изящная, даже пикантная, несомненно умная, ироничная, внешне глуповатая, необычайно обаятельная Каталина (Кати) Кабок в фильме «История моей глупости» (1966, реж. М. Келети; в одной из ролей — З. Варконьи). Героиня ожидает премьеры спектакля, написанного специально для нее и, в сущности, о ее жизни, и вспоминает эпизоды этой жизни, в частности о том, как она спасла своего недалекого мужа-актера от поддержки восстания 1956 г., что в дальнейшем обеспечило его признание властями и славную карьеру в искусстве социалистического реализма. Муж, при своей ограниченности, понял, что автор, тайно влюбленный в Кати, иронически описал их семейную жизнь, он разъярен, а что касается Кати, то, как она говорит в закадровом комментарии, «моя глупость, верная испытанная подруга, снова выручила меня», она как бы ничего не поняла, и семейная идиллия не была разрушена. Фильм принес Руткаи международную известность.

Другой международно признанный фильм с ее участием — «Звезды Эгера» (1968, реж. З. Варконьи), где Руткаи сыграла королеву Изабеллу в драматический период истории Венгрии, когда в 1552 г. защитники крепости Эгер преградили путь турецкому нашествию. В фильме также снимался самый популярный венгерский актер того времени З. Латинович, с которым Руткаи познакомилась еще в 1960 г. и с которым прожила все годы вплоть до его загадочного самоубийства в 1976 г.

Руткаи снималась также в телефильмах и телеспектаклях, работала на радио.

Руткаи была удостоена звания народной артистки ВНР (1971). Она лауреат Национальной премии им. Лайоша Кошута (1960) и других наград, получила всенародное признание и широкую мировую известность. Она остается одной из самых известных венгерской киноактрис за рубежом своей страны.

Лит.: Гершкович А. Театральный Будапешт. М., 1961; Немешкюрти И. История венгерского кино (1896–1966). М., 1969; Руткаи // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986; Sándor I. Arcok, szerepek. Budapest, 1971; Szigethy G. Ruttkai. Budapest, 1987; Deák A. Ruttkai Éva: Kortársaink a filmművészetben. Budapest, 1986; Székely G. Magyar Színházművészeti Lexikon. Budapest, 1994.

[НРЭ]

РЫБАКОВ Константин Николаевич (29.02/13.03.1856, Российская империя — 8.09.1916, Москва, Российская империя) — русский актер и театральный педагог.

Родился в семье выдающегося русского актера Н. Х. Рыбакова и актрисы, певицы Паулины Герасимовны Рыбаковой, которые и стали его первыми наставниками в актерском искусстве. На сцене с 15 лет (первое выступление — во Владикавказе), в течение 10 лет играл в провинциальных театрах.

С начала 1880-х годов закрепился в труппе московского Малого театра, где большую роль в становлении артиста сыграли Г. Н. Федотов и П. М. Садовский. Рыбаков обрел исключительно выразительную дикцию, правильность произношения (тогда именно Малый театр устанавливал орфоэпические правила русского языка), отточенный язык жестов.

В молодые годы вносил в роли нервность, быструю смену психологических состояний, что было отмечено великим драматургом, сотрудничавшим с Малым театром, А. Н. Островским. Он давно ценил искусство родителей Рыбакова, с отца Рыбаков был написан образ Несчастливцева в «Лесе» (1870) — впоследствии Несчастливцев стал одной из любимых и самых сильных ролей Рыбакова. Приход Рыбакова в Малый театр совпал с работой Островского над пьесой «Без вины виноватые» (1881–1883), и драматург написал для Рыбакова роль Незнамова — одну из самых выразительных и притягательных ролей русского театрального репертуара. Этот 20-летний герой, провинциальный артист, немного моложе Рыбакова, сирота, оскорбляемый жизнью, даже братьями по искусству («или по ремеслу», как он сам заявляет в запальчивости), играющий на сцене незначительные роли и более известный скандалами, чем театральными достижениями, и наконец находящий в гастролирующей в городе знаменитой актрисе Кручининой мать и в будущем театрального наставника, мало чем похож на Рыбакова — любимого сына, выросшего в актерской семье, всегда его поддерживавшей (отец до самой смерти включал Рыбаков в гастроли по провинциальным сценам). Но два совпадения очевидны: Рыбаков был молодым артистом из провинции, и он обладал тем взрывным актерским темпераментом, который так подошел к роли Незнамова. Впоследствии эта роль украсила театральные биографии А. А. Остужева, М. И. Царева, В. И. Честнокова, А. В. Вербицкого, О. А. Стриженова, в экранизации 1945 г. (реж. В. М. Петров, Кручинина — А. К. Тарасова) Незнамова сыграл 23-летний В. В. Дружников, и этот его дебют в кино сразу сделал его знаменитым, но, по-видимому, никто не превзошел по выразительности Рыбакова в этой роли, созданной для него и пройденной с ним самим великим ее автором (премьера — 1884). Рыбаков в 1881 г. стал первым исполнителем

и другой роли у Островского — трагика Ераста Громилова в «Талантах и поклонниках». Он также играл Кудряша в «Грозе», Василькова в «Бешеных деньгах», Крутицкого в «На всякого мудреца довольно простоты» и в других пьесах Островского, внося вместе с другими ведущими актерами Малого театра большой вклад в укреплении авторитета Островского как крупнейшего драматурга эпохи и в то, что именно этот театр стал подлинным «Домом Островского».

Рыбаков работал в Малом театре около 35 лет, до самой смерти. Он стал глубоким интерпретатором комедии А. С. Грибоедова, сыграв в разные годы роли Чацкого, Скалозуба, Горича, Фамусова. Играл Землянику и Городничего в «Ревизоре» Н. В. Гоголя. Он стал одним из первых исполнителей на профессиональной сцене роли Звездинцева в комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» (1891), а первым (но на любительской сцене) эту роль сыграл К. С. Станиславский. В будущем, когда Станиславский вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко из любительских студий создали Московский художественный театр, прославивший новых драматургов — А. П. Чехова и А. М. Горького, когда стали говорить о системе Станиславского, Рыбаков эту систему не принял, сохранил верность Малому театру и Островскому.

Рыбаков проявил себя и как театральный педагог, передавая опыт свой опыт молодежи и ведя подготовку по актерскому мастерству на драматическом отделении Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества (здесь преподавали и другие актеры Малого театра, среди выпускников — ведущие актеры Московского Художественного театра И. М. Москвин и О. Л. Книппер-Чехова; в советское время училище было реорганизовано в Институт музыкальной драмы, а затем — в ГИТИС, ныне РАТИ, где сохраняется память о Рыбакове-педагоге).

Лит.: Ленин М. Ф. Пятьдесят лет в театре. М., 1957; Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX — начале XX века. М., 1966; Яблочкина А. А. 75 лет в театре. М., 1977; Нелидов В. А. Театральная Москва. Сорок лет московских театров. М., 2002.

[НРЭ]

РЫБНИКОВ Николай Николаевич (13.12.1930, Борисоглебск, СССР — 22.10.1990, Москва, СССР) — советский киноактер, народный артист РСФСР (1981).

Родился в Борисоглебске в рабочей семье, отец погиб на фронте, вскоре умерла и мать. Рос в Сталинграде, где увлекся театром. В 1948–1953 гг. учился в Москве, во ВГИКе у С. А. Герасимова и Т. Ф. Макаровой. С 1953 г., став актером Театра-студии киноактера, начал сниматься

в кино, в том числе у А. А. Алова и В. Н. Наумова, М. А. Швейцера. Всенародная слава пришла к Рыбникову в 1956 г. после исполнения в фильме режиссера М. М. Хуциева (в сотрудничестве с Ф. Е. Миронером) «Весна на Заречной улице» роли Саши Савченко, сталевара, который, учась в вечерней школе, полюбил свою учительницу. В фильме проявилось необыкновенное обаяние актера, позволившее ему создать тип киногероя — простого рабочего парня, живущего в поднимающейся после войны стране. Процесс создания этого типа был подкреплён новыми работами Рыбникова в фильмах «Высота» (1957, реж. А. Г. Зархи), «Девушка без адреса» (1957, реж. Э. А. Рязанов) и особенно в фильме «Девчата» (1966, реж. Ю. С. Чулюкин), где в дуэте с Н. В. Румянцевой актеру удалось рассказать с улыбкой, с теплотой о лучших качествах рабочих людей и живущей в их среде самой чистой любви и дружбе.

Другая линия в творческой судьбе Рыбникова — исполнение роли Василия Денисова в киноэпопее С. Ф. Бондарчука «Война и мир» (1965–1967) по роману Л. Н. Толстого. Герой войны 1812 г. вылеплен убедительно, знаменитое обаяние Рыбников и здесь сыграло большую роль, но уже в ином, более крупном, толстовском масштабе раскрытия черт русского человека.

Рыбников сыграл в кино много ролей. 33 года своей жизни он прошел вместе с женой — талантливой и ошеломляюще красивой киноактрисой А. Д. Ларионовой (Анна в «Анне на шее», 1954; Оливия в «Двенадцатой ночи», 1955; Наталья в «Трех сестрах», 1964; и др.).

Рыбников своими лучшими ролями оставил заметный след не только в советском кинематографе, но и во всей отечественной культуре XX в.

Лит.: Рыбников // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986; Полухина Л. Алла Ларионова и Николай Рыбников. М., 2003.

[НРЭ]

РЫЖОВ Николай Иванович (19/31.10.1900, Москва, Российская империя — 12.05.1986, Москва, СССР) — советский актер. Народный артист СССР (1971).

Родился в семье актеров Малого театра. Его отец — артист этого театра, партнер М. Н. Ермоловой в ряде спектаклей И. А. Рыжов (1866–1932), мать — народная артистка СССР В. Н. Рыжова, они обучали сына азам сценического мастерства, затем с 1918 г. Рыжов учился на драматических курсах при Малом театре, откуда перевелся на драматическое отделение Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества (позже на базе этих учебных заведений сформировались авторитетные театральные вузы — училище им. М. С. Щепкина и ГИТИС, ныне РУТИ-ГИТИС).

С 1919 г. Рыжов выступал на сцене Малого театра, сначала в маленьких ролях (гонимый в «Ричарде III» У. Шекспира, 1919), позже — в значительных ролях классического репертуара (Молчалин в «Горе от ума» А. С. Грибоедова, 1924; Горич в той же комедии, 1929; много лет спустя — князь Тугоуховский, 1975; Бобчинский в «Ревизоре» Н. В. Гоголя, 1928; Звездинцев в «Плодах просвещения» Л. Н. Толстого, 1931; Митрофан в «Недоросле» Д. И. Фонвизина, 1936). Особенно ему удавались роли в произведениях А. Н. Островского (Вася в «Талантах и поклонниках», 1925; Вожеватов в «Бесприданнице», 1926; Елеса в «Не было ни гроша, да вдруг алтын», 1930; Барабошев в «Правда — хорошо, а счастье лучше», 1940; Лыняев в «Волках и овцах», 1944; и др.). Рыжов был занят и в репертуаре советских драматургов — А. В. Луначарского, К. А. Тренева, В. Н. Билль-Белоцерковского, И. С. Платона, Вс. Иванова, В. М. Гусева, А. Е. Корнейчука, В. В. Вишневского (Боцман в «Оптимистической трагедии», 1966) и др. Выразительными были роли Рыжов в западном репертуаре — в пьесах Ф. Шиллера, К. Гуцкова, О. Уайльда, С. Моэма, удачным стали образы Джозефа Седли и Джона Седли в спектакле по роману У. М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» (инсценировка И. В. Ильинского, 1958, 1970). Во всех ролях Рыжов придерживался заветов мастеров Малого театра, был одним из носителей орфоэпических норм русского литературного языка.

Как и другие корифеи Малого театра, Рыжов довольно редко снимался в кино, среди его работ — Волконский в фильме «Кутузов» (1943, реж. В. М. Петров), Трофим Борисович в «Братьях Карамазовых» (1968, реж. И. А. Пырьев). В трех фильмах второй половины 1940-х годов он сыграл роль Л. М. Кагановича, стремясь добиться сходства с действующим историческим лицом, продолжавшим входить в руководство страны. Но более значительными стали персонажи в фильмах-спектаклях, где можно было опереться на сценический опыт, — Горич в «Горе от ума» (1952), Барабошев в «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1952), Симеонов-Пищик в чеховском «Вишневом саде» (1983).

Дочь Рыжова — актриса Т. Н. Рыжова (1941–2012) стала последней в династии актеров Малого театра Бороздиных-Музилей-Рыжовых, к которой принадлежал Рыжов и столетие появления которой на этих знаменитых подмостках он вместе с коллективом театра отмечал в 1948 г. (ее дочь и внук уже не связаны с театральной средой).

Соч.: Рыжов о Рыжовой. М., 1984.

Лит.: Рыжов Николай Иванович // Русский драматический театр: Энциклопедия. М., 2001; Дмитриев Ю. А. Государственный академический Малый театр: Очерки. М., 2011.

[НРЭ]

РЫЖОВА Варвара Николаевна (15/27.01.1871, Москва, Российская империя — 18.05.1963, Москва, СССР) — русская, советская актриса. Народная артистка СССР (1937).

Родилась в Москве, в семье актеров Малого театра — представителей прославленной театральной династии Бороздиных — Музилей — Рыжовых (последняя фамилия прибавилась, когда Рыжова, урожденная Музиль, вышла замуж за актера Малого театра И. А. Рыжова). Отец Рыжовой, Н. И. Музиль (1839–1906) был одним из любимых актеров А. Н. Островского, сыграл роли в премьерах 20 его пьес, для него драматург написал роль Шмаги в «Без вины виноватых» (1884).

Рыжова училась театральному искусству у родителей, а также в классе А. П. Ленского (драматические курсы при Московском театральном училище), где сыграла свою первую роль — Лауру в «Новобрачных» Б. Бьёрнсона. В 1893 г. была принята в труппу Малого театра, где проработала всю свою жизнь. Среди первых ролей — Танечка («В детской» Т. Л. Щепкиной-Куперник, 1894), Мотя («Золото» Вл. И. Немировича-Данченко, 1895).

В 1895 г. Рыжова сыграла Евгению в «Трудовом хлебе» А. Н. Островского (эта пьеса впервые была поставлена в 1874 г. в бенефис ее отца Н. И. Музиля, сыгравшего Ивана Федулыча Чепурина), и с этих пор Рыжова исполнила в течение жизни множество ролей в пьесах великого драматурга — Марью в «Воеводе» (1896), Наталью в «Комике XVII столетия» (1898), Олимпиаду Самсоновну в «Свои люди — сочтемся!» (1899, в 1915 г. — Устинья Наумовна), ключницу Улиту в «Лесе» (1900), Бобылиху в «Снегурочке» (1901, в 1904 г. — Купава), Ларису в «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1904), Оленьку в «Старый друг лучше новых двух» (1905), Варвару в «Грозе» (1906, в 1911 г. — Феклуша), Фелицату Антоновну Шаблову в «Поздней любви» (1906), мать Глумова в «На всякого мудреца довольно простоты» (1907), Марфу Севастьяновну в «Невольниках» (1907), Шелавину в «Без вины виноватых» (1908), Аполлинарию Панфиловну в «Сердце не камень» (1909), Дарью в «Бедной невесте» (1910), Жмигулину в «Грех да беда на кого не живет» (1911), Пелагею Григорьевну Зыбкину в «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1914), Ульяну в «Воеводе» (1915), кухарку Матрену в «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» (1915), старую ключницу в «Трудовом хлебе» (1916). Так между двумя ролями в «Трудовом хлебе» прошло 20 лет жизни, на смену образам юных девушек, инженеру, простушек, служанок (а Рыжова играла Леонору в «Школе мужей» Ж.-Б. Мольера, 1896; Марселу в «Собаке садовника» [«Собака на сене»] Лопе де Вега; Лизу в «Горе от ума» А. С. Грибоедова, 1903) пришли возрастные роли (Анна Григорьевна в «Мертвых душах» по Н. В. Гоголю,

1903; мать Никиты во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого, 1906; перезрелая невеста Наталья Степановна в «Предложении А. П. Чехова, 1906), а затем и старческие персонажи. Довольно быстро расставшись с молодыми героинями, Рыжова влилась в уникальную группу знаменитых «старух» Малого театра, старейшей из которых была О. О. Садовская, рядом с которой, внешне мало чем отличаясь, были представительницы следующего поколения — А. А. Яблочкина, Е. Д. Турчанинова, Рыжова, а позже В. Н. Пашенная, Е. Н. Гоголева. Они установили эталон исполнения престарелых персонажей, который предполагает отточенное мастерство и актерское обаяние, делающие этих персонажей значимыми в общем замысле спектакля, а нередко и наиболее запоминающимися.

В советский период эти позиции в творчестве Рыжовой были закреплены исполнением ролей в пьесах А. Н. Островского (Домна Пантелеевна в «Талантах и поклонниках», 1926; Галчиха в «Без вины виноватых», 1930; Ефросинья Потаповна в «Бесприданнице», 1949; и др.), а также в пьесах Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, К. А. Тренева, Л. М. Леонова. В 1950 г. Рыжова сыграла няню Пушкина Арину Родионовну в пьесе К. Г. Паустовского «Наш современник». Талант Рыжовой, ее вклад в становление нового искусства и сохранение гуманистических традиций Малого театра был высоко оценен. Она одной из первых в стране в 1937 г. получила звание народного артиста СССР (звание было учреждено в 1936 г.). Также вскоре после учреждения Сталинских премий Рыжова в военном 1943 г. была удостоена этой премии 1-й степени в числе тех, кто был отмечен «за многолетние выдающиеся достижения в области искусства и литературы» (Вл. И. Немирович-Данченко, В. И. Качалов, И. М. Москвин, О. Л. Книппер-Чехова, актрисы Малого театра А. А. Яблочкина, В. Н. Пашенная, Е. Д. Турчанинова и др.).

Об искусстве Рыжовой дают представление фильмы-спектакли по произведениям «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1951, роль Фелицаты), «Волки и овцы» (1952, роль Анфусы Тихоновны), «Горе от ума» (1952, роль Графини-бабушки). В художественном кинематографе Рыжова почти не представлена, тем значительнее для понимания ее творческой индивидуальности фильм Я. А. Протазанова «Бесприданница» (1936), где выдающийся кинорежиссер снял Рыжову в роли тетки Карандышева Ефросиньи Потаповны.

Династия Бороздиных — Музилей — Рыжовых продолжилась в сыне Рыжовой — народном артисте СССР Н. И. Рыжове.

Лит.: Рыжов Н. И. Рыжов о Рыжовой. М., 1984; Рыжова Варвара Николаевна // Русский драматический театр: Энциклопедия. М., 2001; Дмитриев Ю. А. Государственный академический Малый театр: Очерки. М., 2011.

[НРЭ]

РЫКАЛОВА Надежда Васильевна (10/22.07.1824, Москва, Российская империя — 3/16.01.1914, Москва, Российская империя) — русская актриса.

Родилась в Москве в семье актеров Малого театра, составлявших артистическую династию Рыкаловых, основанную В. Ф. Рыкаловым (1771–1813) в Петербурге. Отец Рыкаловой, переехавший в Москву, умер, когда Рыкаловой было 1–2 года, заботу о девочке разделил брат матери — известный комик П. Г. Степанов, он же ввел ее в театральную среду, а впоследствии и в актерскую профессию.

Рыкалова, по настоянию матери, получила официальный статус домашней учительницы (для чего требовалось сдать экзамен профессорам Московского университета, одним из которых был Т. Н. Грановский), служила гувернанткой в богатой московской семье Мельгуновых. В 1845 г., к тому времени круглая сирота, выступила на сцене театра графов Шереметевых в Кусково (ныне восток Москвы), а уже в 1846 г. дебютировала на подмостках Малого театра, поддержанная М. С. Щепкиным и другими актерами. Рыкалова играла Офелию, Дездемону («Гамлет») и «Отелло» У. Шекспира, приняв эстафету от матери, А. Г. Рыкаловой, получившей известность исполнением этих ролей и ушедшей из жизни в 1840 г. в 35 лет), уже в первый год работы запомнилась зрителям в роли Луизы («Коварство и любовь» Ф. Шиллера). Но вскоре, оставив роли молодых героинь, перешла на характерные, возрастные роли, стала одной из основательниц традиции исполнения ролей «старух» (в Малом театре в этом амплуа прославились О. О. Садовская, А. А. Яблочкина, Е. Д. Турчанинова, В. Н. Рыжова, Е. Н. Гоголева и другие актрисы). Рыкалова много играла в пьесах А. Н. Островского. Наибольшее значение имеет тот факт, что великий драматург именно для Рыкаловой написал одну из самых знаменитых ролей русского репертуара — Кабаниху в «Грозе» (1859).

В 1891 г. Рыкалова оставила Малый театр, но в частных театрах играла до 1904 г. Всего за долгую жизнь Рыкалова сыграла более 400 ролей. С ее уходом из жизни, замеченным лишь узким кругом друзей, династия Рыкаловых угасает.

Лит.: Рыкаловы // Русский драматический театр: Энциклопедия. М., 2001; Дмитриев Ю. А. Государственный академический Малый театр : Очерки. М., 2011.

[НРЭ]

РЫЦАРСКИЙ РОМАН — эпический жанр, сложившийся в рамках рыцарской куртуазной культуры. В отличие от героического эпоса, соотносимого с мифом, роман соотносим со сказкой. Ядром рыцарского

романа становится «авантюра» — соединение двух элементов: любви и фантастики (под фантастикой применительно к этому жанру следует понимать не только невероятное, сказочное, но и необычное, экзотическое). Для читателей (слушателей) рыцарского романа нет необходимости верить в истинность повествования (как это было в ситуации восприятия героического эпоса). Центральный герой рыцарского романа — рыцарь (идеальный или близкий к идеалу по меркам куртуазии). Он показан в действии — путешествующим в одиночку или с минимальным окружением и совершающим подвиги. Странствия рыцаря — принципиальный момент, организующий структуру «романа дороги»: в ходе передвижений рыцаря открываются возможности в любом количестве эпизодов продемонстрировать его рыцарские качества, рассказать о его подвигах. Фигура рыцаря еще не индивидуализирована (от романа к роману меняются имена главных героев, но их идеализация делает их похожими друг на друга), герой выступает скорее как функция сюжетной конструкции («роман дороги»), но, в отличие от рыцарей из героического эпоса (неопределенно-личной функции эпического мира), герои рыцарских романов наделяются личными мотивами совершения подвигов: не во имя страны, народа, рода, религиозной веры, а во имя Дамы сердца или во имя личной славы. Важнейшая черта рыцарского романа, отличающая его от героического эпоса, — наличие автора с определенной позицией и формирующимся авторским началом в выборе героев, сюжетов (которые, по его воле, могут свободно соединяться, удивляя средневековых читателей новизной и неожиданностью сюжетных поворотов), художественных средств. Если во Франции расцвет рыцарского романа пришелся на XII в., то в Испании расцвет жанра очень запоздал, ко времени вступления в литературу Сервантеса он начал терять свою привлекательность, а после «Дон Кихота», нанесшего жанру сокрушительный удар, почти исчез из круга чтения испанцев.

[ИИЛ]

РЭДКЛИФ (Radcliffe) **Энн** (часто по традиции именуется Анной Радклиф, другие написания: Анна Рэдклиф, Энн Рэдклифф; урожденная Уорд — Ward; 9.07.1764, Холборн, ныне Лондон, Великобритания — 7.02.1823, Лондон, Британская империя) — английская писательница. Рэдклиф родилась в Лондоне, в семье торговца, получила домашнее образование, в 1787 г. вышла замуж за журналиста У. Рэдклифа. Войдя в литературу романом «Замки Этлина и Данбейна» (1789), она за семь лет выпустила еще четыре «готических романа» — «Сицилийский роман» (2 т., 1790), «Роман в лесу» (3 т., 1791), «Удольфские тайны» (4 т., 1794), «Итальянец» (3 т., 1797). После выхода «Романа в лесу» к писательнице

пришла шумная известность, а после «Удольфских тайн» и «Итальянца» — настоящая слава. Но внезапно Рэдклиф бросила писать романы, удалилась от света, поселившись в курортном городке Бат. Дальнейшая ее жизнь почти совсем неизвестна. Посмертно, в 1826 г., вышел написанный около 1802 г. 4-томный готический роман Рэдклиф «Гастон де Блондевилль», события которого разворачиваются в XIII в. при дворе Генриха III. Но он привлек внимание лишь тем, что его автором была когда-то знаменитая писательница.

«Удольфские тайны» — самый известный «готический роман» Рэдклиф. Образцом для него мог послужить роман Х. Уолпола «Замок Отранто», стоящий у истоков всей «готической прозы». Однако писательница пошла собственным путем. Если для романа XVIII в. характерна развернутая экспозиция, подробно знакомящая с обстоятельствами и героями, Уолпол ограничивается буквально одной страницей, причем у него экспозиция играет роль, прямо противоположную той, которая ей отводилась в просветительском романе: писатель сразу запутывает читателя, погружает его в атмосферу некой тайны, которая у него носит мистический, сверхъестественный характер. В романе «Удольфские тайны» Рэдклиф вместо краткой экспозиции «Замка Отранто» с ее специфическими задачами — пейзаж в духе сентиментализма (хотя и отнесенный в далекое прошлое, что для сентименталистского пейзажа не характерно). Далее следует развернутая характеристика отца героини, причем очевидно, что это не портрет человека XVI в., а характеристика человека эпохи Просвещения, прошедшего через светские искушения в духе культуры рококо, но утишившего свои страсти разумом подобно Сен-Пре из «Юлии, или Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо. Сент Обер умирает еще до завязки, оставляя центральную героиню Эмилию сиротой, его история, имеющая лишь косвенное отношение к судьбе Эмили, не ускоряет, а намеренно замедляет повествование. Писательница приводит героев к абсолютно счастливому финалу. Рэдклиф, в отличие от Уолпола, вовсе не пользуется возможностями литературной мистификации. Она намеренно подчеркивает свое авторство. Роман заканчивается ее прямым обращением к читателю, в котором она разъясняет цель своего труда, излагает просветительскую (сентименталистскую) концепцию мира и человека, используя соответствующую ей поэтику. Исследователи, оказываясь в плену расставленной ловушки, относят творчество Рэдклиф к особому варианту сентиментализма, использующего некоторые формы «готического романа», к «аффектированному роману», «сентиментально-готическому» повествованию и т. д.

Но это своего рода иллюзия. Следует учесть, что между первыми и последними страницами «Удольфских тайн» располагается еще свы-

ше 500 страниц основного текста, выдержанного совсем в ином ключе. Образ природы уступает место описанию мрачного Удольфского замка в Аппенинах. Эмилия оказывается в руках некоего сеньора Монтони, итальянца, искателя приключений, владельца Удольфского замка. Его окружают темные личности — Венеци, Бертолини, а в Удольфском замке — Бернардини, Бертран, Уго, Себастьян, Роберто и другие сообщники в его гнусных делах. Этот злодей женится на сестре Сент Обена г-же Шерон, которой поручена опека над Эмилией, ставшей сиротой, и замучивает свою жену до смерти. Монтони с поразительной последовательностью и изощренностью преследует Эмилию, и лишь появляющаяся часто внезапно, в последний момент помощь таких людей, как находящийся в Удольфском замке в плену француз Дюпон или служанка г-жи Монтони Аннета, а также враг Монтони итальянец граф Морано, влюбленный в Эмилию, ее возлюбленный шевалье Валанкур помогают героине избежать смертельной опасности и в конце концов обрести счастье.

Создавая предромантические «романы тайн», Рэдклиф одной из первых применяет суггестивные возможности литературы как последовательную систему воздействия на подсознание читателей. В частности, система суггестивного воздействия проявилась в особых «задержках» («ферматах») повествования, подобных пейзажу и истории Сент Обера в начале «Удольфских тайн», которые при такой интерпретации получают объяснение. Чаще всего писательницу упрекали именно в этих «задержках». Но «ферматы» у Рэдклиф представляют собой одно из важнейших средств нарушения ожиданий читателей и тем самым создания напряжения, требования продолжить движение сюжета, создания «жгучего интереса». «Фермата» становится художественным средством в литературе тогда, когда происходит переход от нормативной эстетики, опирающейся на представление об объективной природе красоты произведения, опирающейся на требования гармонии, к эстетике восприятия, и писатели начинают изучать способы воздействия на психологию своих читателей. Яркие образцы можно найти у Шекспира (так построен сюжет «Гамлета»), а в Новое время одними из первых «фермату» вполне сознательно стали использовать предромантики.

Роман Рэдклиф оказал большое влияние на литературный процесс. Под впечатлением от «Удольфских тайн» предромантик М. Г. Льюис написал свой знаменитый «готический роман» «Монах». Высокую оценку ее творчеству дал В. Скотт. Влияние Рэдклиф отмечено в произведениях Байрона, М. Шелли, Китса, Колриджа и других романтиков, а также Остин, Диккенса, сестер Бронте, У. Коллинза, Стивенсона, Честертона и других писателей. За пределами Англии это множество писателей от

маркиза де Сада до Э. А. По. Открытие Рэдклиф возможностей суггес-
тии в «Удольфских тайнах» нашло широчайшее применение в литерату-
ре XIX–XX вв., оно незримо присутствует и у романтиков, и у Бальзака,
и у модернистов, в «массовой литературе».

Соч.: The Italian. L.–N. Y., 2001; Gaston de Blondville. Kansas City, 2006; The
Mysteries of Udolpho. N. Y., 2008; The Romance of the Forest. N. Y., 2009; в рус.
пер. — Удольфские тайны. СПб., 1905; Удольфские тайны. М., 1996; Роман в лес-
су. М., 1999; Итальянец, или Исповедальня Кающихся, облаченных в Черное. М.,
2000. (Лит. памяти).

Лит.: Соловьева Н. А. Рэдклифф // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003.
Ч. 2; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Scott W. The lives of the novelists.
L., 1910; Mac Intyre C. Ann Radcliffe in relation to her time. New Haven–L., 1920;
Wieten A. S. S. Mrs Radcliffe: Her relation towards romanticism. Amsterdam, 1926;
Varma D. P. The Gothic flame. L., 1957; Swigart F. H. A Study of the Imagery in the
Gothic Romances of Ann Radcliffe. Pittsburgh, 1966; Murray E. B. Ann Radcliffe.
N. Y., 1972; Spender D. Mothers of the Novel. L., 1986; Rogers D. D. (ed.) The Criti-
cal Response to Ann Radcliffe. Westport, 1994; Norton R. Mistress of Udolpho:
The Life of Ann Radcliffe. L., 1999; Punter D. A Companion to the Gothic. Hoboken
(N. J.), 2001.

[НРЭ]

РЮДЕЛЬ (Rudel) **Джауфре** (ок. 1140, Блай, Жиронда, Франция —
1170, Триполи, ныне Ливан) — поэт-трубадур. Был знатым рыцарем
и, вероятно, принимал участие во втором Крестовом походе. Особый
интерес представляют три из дошедших до нас шести стихотворений
Джауфре Рюделя, в которых появляется новый мотив — любовь изда-
лека. В соответствии с легендарной биографией, Рюдель полюбил пале-
стинскую принцессу Мелиссинду по рассказам о ней паломников, а она
в ответ полюбила его по адресованным ей стихам. Перед смертью Рюдель
отправился на корабле в Палестину и умер на руках возлюбленной.

Мне в пору долгих майских дней
Мил щебет птиц издалека,
Зато и мучает сильней
Меня любовь издалека.
И вот уже отрады нет,
И дикой розы белый цвет,
Как стужа зимняя, не мил.

Так начинается одну из канцон Рюдель и продолжает, выражая страст-
ное желание увидеть любимую:

Что счастья этого полней —
Помчаться к ней издалека,
Усестись рядом, потесней,
Чтоб тут же, не издалека,

Я в сладкой близости бесед,
И друг далекий, и сосед,
Прекрасной голос жадно пил!

(Пер. В. Дынник)

История любви Джауфре Рюделя и Мелиссинды дала сюжет для поэтической драмы неоромантика Эдмона Ростана «Принцесса Греза» (1895).

[ИФЛ]

РЯЗАНОВ Эльдар Александрович (18.11.1927, Самара, СССР — 30.11.2015, Москва, Россия) — советский и российский кинорежиссер, сценарист, писатель. Народный артист СССР (1984).

Родился в Самаре (почетный гражданин Самары, 2012) в семье работников внешней торговли. Живя в Москве с матерью, Рязанов закончил школу во время Великой Отечественной войны. Поступил во ВГИК в мастерскую выдающегося кинорежиссера Г. М. Козинцева, среди его преподавателей был С. М. Эйзенштейн. Выпускной работой из ВГИКа стал документальный фильм «Они учатся в Москве» (1950, в соавторстве с другой выпускницей — З. П. Фоминой). Оба автора получили диплом с отличием, З. П. Фомина стала первой женой Рязанова, в следующем году у них родилась дочь Ольга. Рязанов был принят в коллектив Центральной студии документальных фильмов, где проработал 5 лет, став опытным документалистом, сделав очерки о различных регионах страны («Недалеко от Краснодара», 1953; «Остров Сахалин», 1954, в соавторстве с В. В. Катаняном, в дальнейшем ставшим одним из крупнейших отечественных документалистов, лауреатом Ленинской премии). Но, работая в документальном кино, Рязанов мечтал о художественном кинематографе.

В 1955 г. ему удалось войти в коллектив «Мосфильма» и получить задание снять фильм «Весенние голоса». Его соавтором был определен С. Н. Гуров, на четверть века старше Рязанова, мастер художественно-документального кино, лауреат двух Сталинских премий. Среди исполнителей были уже замеченная по первым работам Н. В. Румянцева, для исполнения роль певицы была приглашена Е. С. Мирошниченко, тогда еще студентка, но уже восходящая звезда, в дальнейшем она получила признание как одно из лучших сопрано мира. Сюжет фильма незамысловат: участникам и гостям Всесоюзного смотра художественной самодеятельности трудовых резервов республик СССР трое учащихся ремесленного училища представляют телевизор своего изобретения, на экране которого показываются различные музыкальные номера (в том числе и номер Мирошниченко). Фильм завершается праздничным ба-

лом в кремлевском Георгиевском зале. По жанру это фильм-концерт. Повышенное внимание к производству этого фильма было связано с тем, что это был первый в истории отечественного кино широкоэкранный фильм (в прокат он был выпущен под названием «Счастливая юность», а сделанный затем фильм обычного формата по-прежнему назывался «Весенние голоса»). Фильм был значим как эксперимент в кинотехнике, больших художественных задач перед ним не ставилось, поэтому молодой документалист вместе с опытным документалистом, автором фильмов «Праздник весны социализма» (1936), «Песня молодости» (1938), «Советская Латвия» (1947), и были утверждены режиссерами этой картины.

Для Рязанова главным итогом стало то, что он был замечен как успешный режиссер игрового кино. Опыт работы над фильмом-концертом ему пригодился в следующей картине, ставшей этапной не только в его жизни, но и для всего отечественного кинематографа.

В 1956 г. на экраны страны вышла кинокомедия Рязанова «Карнавальная ночь». Кинодраматурги В. С. Поляков (сотрудник А. И. Райкина) и Б. С. Ласкин написали острый сценарий, отразивший тенденции наступающего периода «оттепели», но авторы были уже в зрелом возрасте, возглавлявший «Мосфильм» И. А. Пырьев и вовсе бы не взялся за такой сценарий, требовавший, по его мысли, молодого режиссера, и его выбор остановился на 29-летнем Рязанове, только что сделавшем удачный фильм-концерт, а большая часть сценария выстроена как новогодний концерт.

Рязанов долго не видел себя режиссером такого фильма, но воля директора киностудии победила. В состав исполнителей был приглашен выдающийся актер, ученик В. Э. Мейерхольда И. В. Ильинский, создавший из роли бюрократа Огурцова незабываемый образец сатиры. На роль главной героини Лены Крыловой Рязанов определил студентку ВГИКа Л. М. Гурченко (мастерская С. А. Герасимова и Т. Ф. Макаровой), еще недостаточно привыкшую к съемкам, но прекрасно певшую, танцевавшую, обаятельную и несомненно талантливую. Песни из фильма звучат до сих пор в новогодние праздники.

Комедия появилась в период истории отечественного кино, получивший название «малокартинье». Концепция кино этого времени базировалась на тезисе «Лучше меньше, да лучше». В год снимались десятки картин (в то время как в Голливуде, даже в Индии — несколько сот), наиболее поддерживаемые (в том числе Сталинскими премиями) были фильмы о великих соотечественниках («Адмирал Нахимов», 1946; «Мусоргский», 1950; «Белинский», 1951; «Адмирал Ушаков», 1953; «Михайло Ломоносов», 1955; и др.). Конец этому периоду принесла все-

мирная известность фильмов «Летят журавли» М. Калатозова (1957) и «Баллада о солдате» Г. Н. Чухрая (1959).

Своего рода эстетический финал помпезных (хотя часто талантливых) фильмов о великих людях связан с фильмом Рязанова «Гусарская баллада» (1962, по пьесе в стихах А. К. Гладкова «Давным-давно», написанной в 1940 г.). На роль Кутузова Рязанов с трудом утвердил И. В. Ильинского, так как его слава комического артиста, утвержденная за 6 лет до этого ролью Огурцова, никак не вязалась с образом одного из величайших русских полководцев М. И. Кутузова, героя Отечественной войны 1812 г., победителя Наполеона. На роль Шуручки Азаровой (основную часть фильма выступающую как корнет Азаров, смелый воин, добывающий награды Георгиевским крестом за храбрость) Рязанов взял никогда не снимавшуюся студентку ГИТИСа Л. И. Голубкину. Она оказалась на равных в дуэте с Ю. В. Яковлевым, к тому времени известному всей стране после фильма И. А. Пырьева «Идиот» (1956, по роману Ф. М. Достоевского), где он с поразительной психологической глубиной сыграл князя Мышкина. Рязанов открыл для себя Яковлева как комического актера в ходе работы над фильмом «Человек ниоткуда» (1961), но фильм подвергся критике и даже был запрещен до 1988 г., поэтому для широкого зрителя актер предстал в совершенно неожиданном ракурсе. Рязанов и актеры фильма утвердили в кинематографе жанр героической комедии, выступив тем самым наследниками этого жанра в драме, где он представлен героической комедией Э. Ростана «Сирано де Бержерак» (1897), пьесой Гладкова, легшей в основу фильма, и др.

Следующая этапная работа Рязанов — фильм «Берегись автомобиля». Рязанов выступил автором сценария совместно с Э. В. Брагинским. Это была их первая большая работа, в дальнейшем продолженная в сценариях фильмов Рязанова «Зигзаг удачи» (1969), «Старики-разбойники» (1971), «Невероятные приключения итальянцев в России» (1973, совместный советско-итальянский фильм), «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975), «Служебный роман» (1977), «Гараж» (1979), «Вокзал для двоих» (1982), «Забывтая мелодия для флейты» (1987) — каждый из этих фильмов становился заметным событием в культурной жизни страны, привлекал внимание миллионов зрителей. Уже после смерти Брагинского Рязанов вернулся к их совместному сценарию в фильме «Тихие омуты» (2000). Рязанов с Брагинским выступили и как драматурги, авторы пьес «С легким паром» (1969), «Сослуживцы» (1972), «Родственники» (1973). Первый опыт сотворчества оказался одним из самых удачных. В картине «Берегись автомобиля» создан образ советского Робин Гуда — Юрия Ивановича Деточкина, в блестящей комедийной манере сыгранного

И. М. Смоктуновским. Как и в случае с Яковлевым, Смоктуновский приступил к комедийной роли сразу после того, как в 1964 г. он сыграл Гамлета в получившем мировую известность фильме Г. М. Козинцева по трагедии У. Шекспира, за что был удостоен высшей награды страны — Ленинской премии (1965), и, кроме того, в том же 1965 г. сыграл в фильме «На одной планете» роль В. И. Ленина. В каждом персонаже режиссером и исполнителями — О. Н. Ефремовым и Е. А. Евстигнеевым, Л. И. Добржанской и О. А. Аросевой, А. А. Мироновым и А. Д. Папановым, талантливыми мастерами эпизодов, даже тех, кто не был указан в титрах, — были найдены выразительные черты, интонации, жесты, создавшие в совокупности очень похожий на реальный, но в то же время подобный сну, сказке, анекдоту мир, где нечестность и двойная жизнь — привычное дело, где вор может стать преступником, но может стать и героем. Образы, фразы, интонации фильма ушли в народ и стали культурным достоянием.

Среди фильмов Рязанова есть картина, пользующаяся неизменной любовью зрителя, знающего ее наизусть, но все же в новогодние дни снова и снова смотрящего ее на телеэкранах, это «Ирония судьбы, или С легким паром!» — 2-серийный фильм, впервые показанный по первому и другим каналам Центрального телевидения СССР (единовременный показ) 1 января 1976 г., его посмотрели более 100 млн телезрителей. Они сразу и навсегда полюбили А. В. Мягкова — Женю Лукашина, Б. Брыльску — Надю из Ленинграда, даже поначалу казавшегося отрицательным персонажем Ипполита в исполнении Ю. В. Яковлева, а вместе с ними — тех, кто был вокруг (в исполнении Г. И. Буркова и А. А. Ширвинта, Л. М. Ахеджаковой и В. И. Талызиной, Л. И. Добржанской и Л. С. Соколовой), со всеми песнями на слова М. И. Цветаевой и Б. Л. Пастернака, Б. А. Ахмадулиной и Е. А. Евтушенко, с музыкой М. Л. Таривердиева, со смешным пассажиром в самолете, в образе которого на несколько секунд появляется в фильме сам Рязанов. Открытие фильма — создание не трагикомического эффекта, а более тонкого мажорно-минорного состояния, отвечающего атмосфере новогоднего праздника — символа прощания с прошедшим, и хорошим и плохим, и встречи с новым, неизведанным, рождающим лучшие надежды. В 1977 г. Рязанов и основные создатели фильма были награждены Государственной премией СССР. В 2007 г. режиссер Т. Бекмамбетов снял фильм «Ирония судьбы. Продолжение», в котором действуют герои фильма Рязанов и их дети, а пассажира в самолете по-прежнему играет Рязанов. Слава первого фильма обеспечила второму фильму беспрецедентное внимание (стал в 2008 г. лидером российского кинопроката), режиссер посвятил фильм «Эльдару Рязанову, с благодарностью».

В 1977 г. Рязанов снял фильм «Служебный роман», который повторил успех «Иронии судьбы» (Государственная премия РСФСР им. братьев Васильевых, 1979) во многом благодаря замечательной игре дуэта А. Б. Фрейндлих и А. В. Мягкова в той же мажорно-минорной гамме рассказала историю непростых взаимоотношений женщины-начальника и ее подчиненного, между которыми возникает не служебный роман, а глубокое чувство открытия рядом с собой родной души. В фильме звучат стихи Рязанова, строчка «У природы нет плохой погоды» может быть отнесена к крылатым словам.

В фильмах Рязанова зрители находят себе наиболее близкие фильмы: одним нравятся лирические комедии, затрагивающие тонкие струны души, другие предпочитают социально острые комедии («Гараж»; «Небеса обетованные», 1991; «Старые клячи», 2000), несомненный интерес представляют его фильмы, уводящие в XIX в. («О бедном гусаре замолвите слово», 1980; «Жестокий романс», 1984, по «Бесприданнице» А. Н. Островского; «Андерсен. Жизнь без любви», 2006) или эксцентрические комедии («Невероятные приключения итальянцев в России»). В основе возможности такого многообразия лежит достаточно цельная эстетическая и этическая позиция Рязанова. Источником комического для него выступает естественное отношение к окружающему миру, отмеченное оптимистической доминантой. Рязанов по-разному смеется над своими героями — любовно над чистыми душами, с сарказмом над негодяями, бюрократами, хапугами, с помощью оттенков смеха устанавливая этическую иерархию доброго и злого. Но одновременно источником комического выступает и парадоксальность обыденной жизни, возможность различных взглядов на одно и то же явление, неувлеченность переходов в оценках и чувствах, что придает особое очарование его фильмам.

Рязанов удостоен почетных призов и дипломов кинофестивалей в Каннах, Эдинбурге, Мельбурне, Варшаве, Дели, Мадриде, Брюсселе, многих отечественных наград, награжден французским орденом «Изящных искусств и литературы» и орденом Почетного легиона.

Рязанов в разные годы занимался педагогической деятельностью. Он поддерживал молодые коллективы кинематографистов, вместе со своей супругой Э. В. Абайдуллиной курировал созданный в Москве киноклуб «Эльдар», который имеет еще одно официальное название — кино-театральный центр «Эльдар», так как в нем не только показываются фильмы, но и проводятся театральные, концертные мероприятия, кинофестивали, проходят встречи с выдающимися деятелями искусства.

Рязанов входит в число самых значительных кинематографистов за все время существования отечественного кино.

Соч.: Берегись автомобиля!: [Киноповесть]. М., 1967 (в соавт. с Э. В. Брагинским); Грустное лицо комедии. М., 1977; Смешные невеселые истории: Комедии для кино и телевидения. М., 1979 (в соавт. с Э. В. Брагинским); Ирония судьбы, или С легким паром: Комедии для театра. М., 1983 (в соавт. с Э. В. Брагинским); Эльдар-ТВ, или Моя портретная галерея. М., 2002; Неподведенные итоги. М., 2005. Поговорим о странностях любви. М., 2009; Грустное лицо комедии, или Наконец подведенные итоги. М., 2010; Разноцветное кино. М., 2010; Первая встреча — последняя встреча. М., 2011.

Лит.: Эльдар Рязанов : сборник. М., 1974; Необъятный Рязанов : [сборник]. М., 2002; История отечественного кино. М., 2005; MacFadyen D. The Sad Comedy of El'dar Riazanov: An Introduction to Russia's Most Popular Filmmaker. Montréal, 2003.

А. В. Луков, Вл. А. Луков [НРЭ]

С

САГАН (Sagan) **Франсуаза** (наст. фамилия Куарез; 21.06.1935, Кажарк, Франция — 24.09.2004, Онфлер, Франция) — французская писательница. Родилась в семье богатого провинциального промышленника, училась в религиозных учебных заведениях, в Сорбонне, которую бросила после успеха ее первого романа «Здравствуй, грусть» («Bonjour, tristesse», 1954), написанного во время студенческих каникул. Успех имел характер скандала, Ф. Мориак назвал юную писательницу «очаровательным маленьким чудовищем».

«Здравствуй, грусть». Роман Саган представил французскому читателю новый облик модернизма, каким он становится после 2-й мировой войны. В нем нет авангардизма «нового романа» и анти-драмы, он классичен по композиции и языку, его связь с модернизмом прослеживается в концепции мира и человека и ярче всего выражен в образе главной героини. Сесиль, героиня-двойник автора, от имени которой ведется повествование, в дневниковой незамысловатой манере повествует о своем отдыхе на берегу моря во время каникул в кругу отца, его любовницы и подруги умершей матери. Она и сама заводит себе молодого человека. Читателя поразила откровенность рассказа о сексуальных желаниях юной героини в сочетании с глубоким безразличием к окружающим. Сесиль провоцирует гибель подруги матери — шведки Анны Ларсен, опасаясь, что на ней женится отец и это разрушит беззаботность их существования. В душе Сесиль не происходит после этого никакого перелома. От бурных событий летнего отдыха, когда она с легкостью рушила связи людей и даже их жизни, у нее осталось лишь чувство грусти, но чувство постоянное. Образ Сесиль получился настолько всеобъемлющим и глубоким, что не мог не вызвать удивления: автору было 19 лет, при этом она продемонстрировала владение классически правильным художественным языком, примененным для создания образа в духе модернистской концепции человека. Ему присущ и своеобразный реализм: он как бы вобрал в себя множество частных и конкретных судеб современников писательницы. Образ Сесиль, каким он предстал в романе Саган, бросал вызов традиции психологического романа и морализму литературы XX в.

Очевидно, этот вызов и откровенность, с которым он сделан, привлекли особое внимание французского студенчества, особенно в бурный период молодежных движений 1960-х годов. Однако позже в романе рассмотрели моральный пласт, совершенно по-новому выраженный. Этот

пласт обозначен в названии романа. Отныне грусть и будет тем чувством, который навсегда останется в душе молодой героини. Возможно, здесь есть параллель с наказанием в первом круге Ада в «Божественной комедии» Данте: там всегда царит грусть от того, что души античных мыслителей и некрещенных детей никогда не будут лицезреть Христа. Замечательно противопоставлены в романе и беззаботная Сесиль, с одной стороны, и глубокая по натуре Анна, с другой. Стало ясно, что Сесиль привлекла читающую молодежь не откровенным аморализмом, а своей неангажированностью.

Другие произведения. В последующих произведениях Саган, нередко не добавляя чего-то принципиально нового к достигнутому в первом романе, постоянно углубляла свой психологизм. Среди ее произведений — романы «Странная улыбка» («Un certain sourire», 1956), «Любите ли вы Брамса?» («Aimez-vous Brahms?», 1959), «Чудесные облака» («Les Merveilleux Nuages», 1961), «Немного солнца в холодной воде» («Un peu de soleil dans l'eau froide», 1969), пьесы «Сиреневое платье Валентины» («La Robe mauve de Valentine», 1963), «Пианино в траве» («Le Piano dans l'herbe»), «Лошадь в обмороке» («Le Cheval évanoui», 1966). В лирическом романе «Синяки на душе» («Les Bleues à l'âme», 1972) Саган впервые лично обращается к читателю, знакомя его со своими проблемами, ценностями, пристрастиями, заметно противопоставляющими писательницу своим беззаботно идущим по жизни героиням. Вплоть до последних произведений («Рыбья кровь» — «Un sang d'aquarelle», 1987; «Поводок» — «La Laisse», 1989; и др.) Саган сохраняла найденную ею в первом романе интонацию и индивидуальный взгляд на мир.

Соч.: Bonjour tristesse. P., 1954; Bonjour tristesse. P., 2011; в рус. пер. — Здравствуй, грусть. М., 2009.

Лит.: Уваров Ю. Современный французский роман. 60–80-е гг. М., 1985; Hourdin G. Le cas Françoise Sagan. P., 1958; Lamy J.-C. Sagan. P., 1988.

[ИФЛ] [СФЛ]

САД (Sade) **маркиз де** (Донасьён Альфонс Франсуа де Сад — Donatien Alphonse François de Sade; 2.06.1740, Париж, Королевство Франция — 2.12.1814, психбольница Шарантон, Валь-де-Марн, Франция) — французский аристократ, политик, писатель и философ. Для писателей XX в. особенно значимой стала фигура маркиза де Сада, когда в 1956–1957 гг. в Париже состоялось разбирательство и суд над издателем Ж. Ж. Повером, в 1947 г. начавшим публикацию 24-томного собрания сочинений де Сада, в которое он включил 4 произведения недопустимого содержания («Сто двадцать дней Содома», «Новая Жюстина», «Жюльетта», «Философия в будуаре»), в защиту права знакомства широкого чи-

тателя с его творчеством выступили Ж. Кокто, А. Бретон, Ж. Батай. Хотя суд признал издателя виновным и присудил к штрафу, вскоре все запреты были сняты, и романы де Сада буквально потоком хлынули к широкому читателю.

Жизненный путь и творчество. Де Сад, маркиз, а с 1767 г. (после смерти отца) — граф (однако продолжавший именовать себя маркизом, что можно рассматривать применительно к его произведениям как род литературного псевдонима, подобно тому как Оноре Бальзак именовал себя Оноре де Бальзаком) родился в Париже в семье полковника легкой кавалерии и дипломата, участвовал в Семилетней войне (1756–1763), в мае 1763 г. женился, а в октябре того же года впервые на месяц попал в тюрьму за дебош (порку молодой женщины). Снова он попал в тюрьму в 1777 г. за развратные действия. Здесь, в Венсеннском замке в 1782 г. он написал атеистический философский «Диалог между священником и умирающим», положив начало своей литературной деятельности.

После перевода в Бастилию в 1784 г. де Сад создает «Сто двадцать дней Содома» с описанием 600 сексуальных извращений (на основе этой книги в 1975 г. П. П. Пазолини снял фильм антифашистской направленности «Салó, или Сто двадцать дней Содома», поражающий сценами изощренного насилия), затем романы «Злоключения добродетели» (позже появляются две его вариации — «Жюстина, или Несчастья добродетели» и «Новая Жюстина, или Несчастья добродетели» и «Алина и Валькур»). Переведенный из Бастилии в другую тюрьму, Сад был освобожден в апреле 1790 г. и включается в революционную деятельность как сторонник конституционной монархии английского образца (избирался секретарем, затем председателем секции Пик в Париже). В 1793–1794 гг. заключен в тюрьму (на этот раз по политическим мотивам). Выйдя на свободу, Сад в 1795–1797 гг. печатает прежние романы, а также роман «История Жюльетты, или Преуспевание порока» и философский трактат в семи диалогах «Философия в будуаре». В 1800 г. он снова заключен в тюрьму за безнравственные произведения, потом его переводят в психиатрическую больницу в Шарантоне, где он пишет пьесы и ставит их с умалишенными с немалым успехом. В Шарантоне он и заканчивает свои дни (финал жизни де Сада несколько романно изображен в фильме «Перо маркиза де Сада», реж. Ф. Кауфман, США — Германия — Великобритания, 2000).

Вик. Ерофеев, в годы перестройки введший фигуру маркиза де Сада в круг интеллектуальных интересов отечественной интеллигенции, характеризует «садического героя» вполне точно: «Садический герой справляет свое торжество среди руин, трупов жертв и замученных им «друзей». Слепленный фейерверком своих преступлений, он по-преж-

дему считает себя хозяином положения. Он не понимает, что только случайность уберегла его от уничтожения, что, может быть, сейчас, в момент наивысшего торжества, он получает предательский удар ножом в спину. Убив своих детей, он прервал свой род, и неумолимо надвигающаяся старость с ее беспомощностью в любом случае превратит его в жертву молодых прозелитов либертинажа, философии здоровых и сильных, не требующих к себе снисхождения».

«Новая Жюстина». Сад вполне самостоятельно создает усеченный вариант системы образов предромантической мелодрамы (самостоятельно, потому что французская мелодрама еще не успела сформироваться ко времени появления его романов и диалогов): есть жертва, есть преследователь — страшный негодяй. Правда, нет слуги (граисио), разряжающего обстановку, и, главное, нет благородного спасителя. Поэтому и нет спасения. В «Новой Жюстине» («La Nouvelle Justine», 1797) до последнего момента кажется, что Жюстина уйдет от бесконечного ряда преследователей, все более омерзительных, но в финале романа разворачивается страшная сцена убийства ее подруги Розали собственным отцом Роденом, с удовольствием вырезающим у нее внутренние органы, все заканчивается коллективным насилием над Жюстиной и выжиганием на ее плечах клейма воровки. «Страшный Роден вонзил зубы в еще трепещущее тело жертвы своих нечистых страстей. Наконец, труп несчастной был брошен в вырытую в саду яму, где несомненно покоились тела и других жертв преступлений Родена. А Жюстину отвели на край леса, откуда она когда-то вышла, и предупредили, что всякая попытка искать возмещения своих потерь обернется лишь против нее», — заканчивается роман де Сада.

«Философия в будуаре». Любопытное добавление де Сада к схеме мелодраматических персонажей — «мнимая жертва». Яркий пример — Эжени из «Философии в будуаре» («Philosophie dans le boudoir», 1795). Г-жа де Сент-Анж (т. е. «святой ангел») так описывает ее своему развращенному брату: «Разумеется, я не упущу ничего, чтобы ее развратить, испортить и опрокинуть все фальшивые принципы морали, которыми ее могли уже одурманить; хочу за две лекции превратить ее в такую же мерзавку, как я... такую же безбожницу... Такую же распутницу. [...] Ее зовут Эжени. Она дочь некоего Мистиваля, одного из богатейших откупщиков столицы. Ему лет тридцать шесть, матери — самое большее тридцать два, а девочке — пятнадцать. Мистиваль столь же распутен, как набожна его жена. Пытаться описывать Эжени — дохлый номер, дружок: она превзойдет мою живопись. Удовольствуйся тем, что ни ты, ни я наверняка ничего прелестнее не видели». Кажется, что сладострастники готовят заговор против Эжени. Но уже во втором диалоге появившаяся

ся Эжени говорит о своей цели: «Я приехала сюда учиться и уеду только после того, как стану ученой». А в третьем диалоге она уже «учится», поначалу смущаясь и выказывая наивность, но быстро набираясь опыта у г-жи де Сент-Анж и развратника-философа Дольмансе. В последующих диалогах она так далеко продвинется в коллективных сексуальных играх, что уже ничем не будет отличаться от других героев трактата.

Мир, в котором разворачиваются события произведений де Сада, вполне в духе предромантических романов, полон зла: «Сад ставит грандиозную мистерию о торжестве зла. Ее играют в полутьме, посреди декораций, изображающих подвалы заброшенных замков» (Вик. Ерофеев).

Но важнее героев (совершенно однообразных), окружающего мира (тоже однообразного и не представляющего для автора никакого интереса, служащего лишь фоном для эротических сцен), а может быть, важнее необычайно красочно описанных сцен изощренных сексуальных актов, для де Сада была некая философская идея.

В «Философии в будуаре», несомненно, самом философском произведении автора, герои сплетаются в сексуальных утехх, доходят до экстаза, извергая из себя потоки ругани, потом «композиция нарушается», герои, потерявшие все силы, некоторое время отдыхают, и тогда в будуаре действительно звучит философия — и это философия свободы. Де Сад доводит идею свободы, столь важную для просветителей, до ее предельного выражения. В известном смысле, все извращения, истязания, убийства, все сексуальное буйство, все гнусности в произведениях де Сада объединяются идеей абсолютной свободы. Обосновывается тезис о такой свободе языком просветителей, со ссылкой на природу, естественность ее для человека. Но последствия применения идеи свободы противоположны просветительскому представлению о Разуме и Гармонии, оборачиваются паранойей, тем, что в психиатрии получило название «садизм» (термин непосредственного предшественника З. Фрейда — сексолога Р. фон Крафт-Эбинга).

Что касается героев де Сада с заметными отклонениями в сознании, в предромантически ориентированной литературе нечто схожее уже встречалось до маркиза де Сада, хотя в основе лежали, скорее, жизненные наблюдения и размышления на их основе. Обращение де Сада к героям с поврежденным, болезненным сознанием выводится не столько из его личных особенностей и наблюдений над жизнью, а в первую очередь — виртуально, из философской посылки.

[ИФЛ]

САНД: Жорж Санд (George Sand) (мужской псевдоним Армандины Авроры Люсиль Дюпен — Dupin, по мужу баронессы Дюдеван — Du-

devant; 1.07.1804, Париж, Франция — 8.06.1876, Ноан-Вик, Франция) — французская писательница, одна из крупнейших представительниц психологического и социального романтического романа.

Родилась в Париже. Отец умер, когда ей было 4 года. В семье были постоянные раздоры между бабушкой и матерью Авроры. Бабушка — аристократка, почитательница Вольтера, была против брака своего сына, который женился на незнатной и небогатой девушке. В юности Аврора под влиянием матери была очень религиозной, образование получила в монастыре, где хотела остаться на всю жизнь. Но в 1821 г. умерла бабушка, и Аврора стала владелицей богатого поместья Ноан. В следующем году она вышла замуж за Казимира Дюдевана. Девять лет несчастливой жизни в браке приводят Аврору к мужественному решению. Зная, что ее осудят родные, все светское общество, она бросает мужа и едет в Париж. Знатная и богатая женщина ничего не взяла с собой. Она живет в дешевых комнатах, зарабатывает на жизнь, работая в газете «Фигаро».

Стремясь добиться экономической независимости от мужа, Аврора начинает писать романы. Первая удача — роман «Роз и Бланш», сочиненный совместно с писателем Жюлем Сандо. Затем следует первый самостоятельный роман — «Индиана» (1832). Аврора Дюдеван подписывает роман мужским именем «Жорж Санд» (в России в XIX в. нередко произносили «Жорж Занд», так как было очень популярно имя студента К. Занда, убившего писателя А. Коцебу из политических мотивов, а по-немецки это имя пишется Sand, как псевдоним французской писательницы). Вслед за «Индианой» появляются романы «Валентина» (1832), «Мельхиор» (1832), «Лелия» (1833), «Кора» (1833), «Жак» (1834), «Метелла» (1834), «Леоне Леони» (1835), относящиеся к первому периоду ее литературной деятельности.

Писательница вступает в литературу, когда в романтической прозе господствуют два жанра: исторический роман и «неистовый» роман с нагромождением невероятных событий, борьбой доведенных до предела «роковых» страстей, убийствами, кошмарами и т. д. Жорж Санд разрабатывает иной жанр — психологический романтический роман.

Роман «Индиана» воплотил программу Жорж Санд. Главная проблема романа — это «женский вопрос». Бесправие женщины в обществе Жорж Санд рассматривает как лишь одно из выражений несправедливого общественного устройства эпохи Реставрации (действие романа происходит в 1828 г.). Весь роман пронизан ощущением необходимости преобразования общественных нравов. Героиня романа Индиана страдает от нравственного гнета со стороны мужа, полковника Дельмара. Она находит духовное освобождение в любви к Реймону де Рамьеру. Но

эта любовь оборачивается трагедией. Кончает с собой служанка Нун, любившая Реймона. Хочет покончить с собой Индиана, когда Реймон, испугавшись мнения светского общества, отказывается от ее любви. Следующий акт трагедии разворачивается на экзотическом фоне далекого острова Бурбон, французской колонии. Прекрасная, полная южных контрастов природа подчеркивает переход конфликта между Индианой и Дельмаром в открытую форму. Порвав с оскорбившим ее мужем, Индиана разыскивает в Париже Реймона. Но он забыл ее, женился. Он страшится скандала. Индиана возвращается на остров. Там вместе с Ральфом, любившим ее тайно и безответно многие годы, она бросается в водопад. И вот финал романа. Индиана и Ральф не погибли. Они счастливо живут, скрываясь от людей в лесах острова Бурбон. Утверждение счастья человека вне цивилизации, в общении с природой роднит Жорж Санд с Руссо. Но сама писательница, в отличие от Руссо, осознавала романтическую исключительность этого выхода.

Все ранние романы Жорж Санд носят камерный характер. В них мало персонажей. Рамки повествования довольно узки. Социальные мотивы еще не приобретают самостоятельного значения. Главное в них — раскрытие психологии. Но оно происходит не последовательно, а скачкообразно. Жорж Санд отмечает только душевные катастрофы, взрывы чувств, а не их развитие. Уже в «Индиане» писательница отказалась от цветистого стиля «неистовых» романов. Она разрабатывает простую, гибкую и емкую фразу. Ее отличительная черта — музыкальность (это свойство стиля Жорж Санд отметил великий венгерский композитор Ф. Лист).

Второй период творчества (вторая половина 1830-х — 1840-е годы) писательницы связан с увлечением социально-утопическими идеями. Наибольшее влияние оказывает на нее социалист-утопист П. Леру. Он был пантеистом (утверждал единство духа и материи). Это утверждение привело его к оправданию борьбы рабочих за материальное благополучие. Леру считал, что человек имеет право на свободу чувств, если эти чувства направлены на благо всех людей. Человек должен бороться с общественным злом, сохраняя верность идеалам добра и справедливости. Эстетические взгляды писательницы в этот период значительно изменились. Ее произведения утрачивают камерность. Жорж Санд одной из первых обращается к жанру социального и социально-утопического романтического романа. Так же как позже в «Отверженных» В. Гюго, в романах Жорж Санд социальный пласт важен лишь как материал для постановки моральных проблем, не носящих у романтиков конкретно-исторического характера. Этим Жорж Санд и Гюго отличаются от критических реалистов. Более того, герои у романтиков, даже обладая типич-

ческими чертами, не связаны с типическими обстоятельствами. Поэтому сохраняется эффект их исключительности даже тогда, когда эта исключительность разоблачается (образ Ораса в одноименном романе, поначалу предстающий как исключительная романтическая натура).

Среди социальных и социально-утопических романтических романов Жорж Санд («Мопра», 1837; «Странствующий подмастерье», 1841, «Орас», 1841–1842; «Мельник из Анжибо», 1845; «Чертово болото», 1846; «Грех господина Антуана», 1847; и др.) особенно выделяется роман «Консуэло» (1842–1843), один из лучших романов писательницы. В нем сделана попытка создать синтез психологического, исторического, «неистового» и социального романтического романа. В «Консуэло» раскрывается отношение к искусству различных социальных классов и групп на фоне жизни XVIII в. Вышедшая из народных низов цыганка Консуэло, наделенная великим даром пения, воплощает демократический идеал искусства. Верность этому идеалу Консуэло сохраняет, пройдя через многие испытания (долгие скитания по Италии, Германии, Чехии, козни аристократов, испытание славой и любовью). Развивая свой замысел в продолжении «Консуэло» — романе «Графиня Рудольштадт» (1843–1844), более слабым в художественном отношении, Жорж Санд изображает тайное общество «Невидимых». В нем на почве смешения самых различных теорий, религий, философий (христианство, вольтерьянство, масонство и т. д.) объединились представители аристократии и низов общества. Это призыв писательницы к классовому миру.

В третий период творчества, начинающийся после 1848 г., Жорж Санд продолжает писать романтические произведения, вернувшись к проблематике и стилю психологических романов первого периода («Маленькая Фадетта», 1849; «Франсуа-найденыш», 1850; «Она и он», 1859; «Снеговик», 1858; «Маркиз де Вильмер», 1861; «Исповедь молодой девушки», 1864; «Пьер Перекати-поле», 1870; «Нанон», 1872; и др.), переосмысливает веки собственной судьбы («История моей жизни», 1855).

Жорж Санд до конца своих дней, закончившихся в Ноане, сохраняла верность романтизму, став, наряду с В. Гюго, крупнейшим его представителем во Франции как в период расцвета этого направления, так и в поздний период, в преддверии возникновения неоромантизма.

Мастерству Жорж Санд училась у просветителей XVIII в., прежде всего у Руссо и Гёте; ей были близки ее современники — романтики Ж. де Сталь, Гюго, Мюссе (с которым ее связывали самые близкие отношения), реалисты Стендаль, Бальзак, Мериме. Среди друзей Жорж Санд, оказавших на нее большое влияние, — композиторы Лист и Шопен, поэт Мицкевич, художник Делакруа. В свою очередь Жорж Санд оказала огромное влияние на развитие европейской литературы, причем не толь-

ко на романтизм. Ее переписка с Г. Флобером, статья «Реализм» (1857) повлияли на развитие реализма, на его самоопределение во второй половине XIX в.

Высоко ценили Жорж Санд в России. Белинский называл ее «Иоанной д'Арк нашего времени», Тургенев — «одной из наших святых». Сохранились высокие отзывы о Жорж Санд, принадлежащие Герцену, Салтыкову-Щедрину, Чернышевскому, Достоевскому.

Соч.: Correspondance : Т. 1–6. Р., 1964–1969; Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques : Т. 1–2 / éd. G. Lubin. Р., 1970–1971 («Bibliothèque de la Pléiade»); Mauprat, Romans 1830. Р., 1991; Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt / éd. D. Zanone. Р., 2004; George Sand critique, 1833–1876. Tusson, 2007; в рус. пер. — Собр. соч. : в 9 т. Л., 1971–1974; Собр. соч. : в 15 т. М., 1992–1999; Консуэло. Графиня Рудольштадт. М., 2009.

Лит.: Тургенев И. С. Несколько слов о Жорж Санд // Тургенев И. С. Сочинения : в 12 т. М., 1983. Т. 11; Обломиевский Д. Д. Французский романтизм. М., 1947; Трапезникова Н. С. Романтизм Жорж Санд: Проблема взаимосвязи романтизма и реализма во французской литературе XIX века. Казань, 1976; Трескунов М. С. Жорж Санд: Критико-биографический очерк. М., 1976; Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. М., 1977; Моруа А. Лелия, или Жизнь Жорж Санд. М., 1990; Луков Вл. А. Санд // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 2; Кафанова О. Б., Соколова М. В. Жорж Санд в России: Библиография русских переводов и критической литературе на русском языке (1832–1900). М., 2005; Salomon P. George Sand. Р., 1962; Schor N. George Sand and Idealism. N. Y., 1993; Powell D. Le Siècle de George Sand. Amsterdam, 1998; George Sand, terroir et histoire. Rennes, 2006.

[НРЭ]

САПФО (Σαπφώ) (ок. 640 до н. э., Эressос, ныне Греция — ок. 570 до н. э., Лефсак, ныне Греция) — древнегреческая поэтесса, одна из величайших поэтесс в мировой литературе, принадлежала к кругам лесбосской аристократии, после изгнания Питтаком с Лесбоса жила на Сицилии, вернувшись по разрешению Питтака на Лесбос, основала там «дом, посвященный музам» — школу для обучения девушек наукам, пению и музыке, куда приезжали девушки из многих городов. Любовь — одна из основных тем поэзии Сапфо.

Вот одно из лучших стихотворений поэтессы, написанных введенной ею в поэзию «сапфической строфой» (заимствованной из народных лесбосских песен):

Богу равным кажется мне по счастью
Человек, который так близко-близко
Пред тобой сидит, твой звучащий нежно
Слушает голос
И прелестный смех. У меня при этом
Перестало сразу бы сердце биться.

Лишь тебя увижу, — уж я не в силах
Вымолвить слова.
Но немеет тотчас язык, под кожей
Быстро легкий жар пробегает, смотря,
Ничего не видя, глаза, в ушах же —
Звон непрерывный.
Потом жарким я обливаюсь, дрожью
Члены все охвачены, зеленее
Становлюсь травы и вот-тот как будто
С жизнью прощусь я.

(Пер. В. Вересаева)

Страстное любовное чувство существует как бы не в душе, а в телесном выражении. Мир человека еще не разделился на внешний и внутренний. Именно в этом смысле можно говорить об отсутствии внутреннего мира у людей древних эпох.

Взаимоотношения Саффо с ученицами породило термин «лесбийская любовь». Однако следует учитывать, что любовь у греков понималась как нечто сакральное, как служение богам любви, как некий таинственный обряд, приобщающий человека к миру божественного. Поэтому говорить об индивидуальном чувстве Саффо или какого-либо иного поэта или поэтессы неточно.

Сохранился ответ Саффо на послание Алкея, свидетельствующий о серьезном, нравственном ее отношении к любви:

Будь цель прекрасна и высока твоя,
Не будь позорным, что ты сказать хотел, —
Стыдясь, ты глаз не опустил бы,
Прямо сказал бы ты все, что хочешь.
(Пер. В. Вересаева)

Это редкое свидетельство начинающих в литературе диалогических отношений.

[МЛ] [ИЛ]

SARROT (Sarraute) Натали (урожд. Черняк; 5/18.07.1900, Иваново-Вознесенск, Российская империя — 19.10.1999, Париж, Франция) — французская писательница, крупнейший представитель «нового романа». Она родилась в Иваново-Вознесенске, с 1907 г. жила во Франции, куда переехала семья. В сборнике миниатюр «Тропизмы» («Tropismes», 1938) писательница сделала попытку воссоздать отдельные бессознательные психические акты, атомарные реакции и неоформившиеся ощущения, которые она и назвала «тропизмами». Сборник подготовил приход Саррот на позиции модернистского «нового романа», психологическую ветвь которого она возглавила (романы «Портрет неизвестного» — «Portrait

d'un inconnu», 1948; «Планетарий» — «Le Planétarium», 1959; «Золотые плоды» — «Les Fruits d'or», 1963; «Между жизнью и смертью» — «Entre la vie et la mort», 1968, и др.).

Саррот — один из основных теоретиков «нового романа» (сборник статей «Эра подозрений» — «L'Ère du soupçon», 1956). В написанной в 1950 г. статье, давшей название сборнику, она обосновывала отказ представителей «нового романа» от категорий характера и сюжета: «Что касается характера, то читателю известно: это не более чем грубая этикетка, он и сам пользуется ею, не придавая особого значения, в чисто практических целях, чтобы обозначить в самых общих чертах особенности собственного поведения. Топорные и чересчур наглядные поступки, из которых с маху сколачиваются характеры, вызывают у него недоверие, точно так же как и интрига, обвивающаяся лентой вокруг персонажа, сообщая ему видимость цельности и жизни, но в то же время — спеленутость мумии.

Короче, (...) читатель ничему не доверяет. Дело в том, что за последнее время он слишком многое узнал и ему не удастся окончательно выкинуть это из головы.

Что именно он узнал, общеизвестно, нет смысла на этом останавливаться. Он познакомился с Джойсом, Прустом и Фрейдом; с сокровенным током внутреннего монолога, с беспредельным многообразием психологической жизни и огромными, почти еще не разведанными областями бессознательного. У него на глазах рухнули непроницаемые переборки, отделяющие один персонаж от другого, и герой романа обратился в нечто произвольно отграниченное, условно выкроенное из общей ткани, которая полностью заключена в каждом из нас и которая улавливает и задерживает в бесчисленных ячейках своей сети всю вселенную. (...) Какая вымышленная история может соперничать с историей узницы из Пуатье, с рассказами о концентрационных лагерях или о Сталинградской битве?».

Оригинально написан роман «Золотые плоды». Это роман об истории взлета славы и забвения романа «Золотые плоды», переданной через анонимные диалоги, в которых то часто упоминается, то все меньше и, наконец, совсем не упоминается роман.

Под влиянием событий «красного мая» 1968 г. в творчестве Саррот появились социальные мотивы, сказывается воздействие политизации литературы (роман «Вы слышите их?» — «Vous les entendez?», 1972).

[ИФЛ]

САРТР (Sartre) **Жан Поль** (21.06.1905, Париж, Франция — 15.04.1980, Париж, Франция) — французский писатель и философ, один из наиболее

крупных представителей экзистенциализма, идеи которого он воплотил в философских трактатах, художественной прозе, драматургии.

Сартр родился в Париже, семье морского инженера, умершего в 1906 (детство описано в повести «Слова», 1964). Он окончил лицей Генриха IV, Высшую нормальную школу (1929), стажировался в Германии (Французский институт в Берлине, 1933–1934), где изучал феноменологию Э. Гуссерля и онтологию М. Хайдеггера, испытав глубокое влияние этих философов. Затем Сартр преподавал философию в лицеях Гавра, Лана, Нёйи. После захвата Франции немецкими фашистами (1940) он целый год находился в лагере для военнопленных, откуда его выпустили по состоянию здоровья. Оказавшись на свободе, Сартр активно включился в антифашистскую деятельность, основал Общество содействия движению Сопротивления, через вовлеченного в его деятельность А. Камю вошел в редакцию газеты «Combat» («Борьба»), участвовал в печати Сопротивления, с 1944 г. руководил журналом «Les Temps modernes» («Новые времена»), в котором сказалось увлечение Сартра марксизмом. После войны он был влиятельной фигурой в политической жизни, организовал «Демократическое революционное движение» интеллигентов-некоммунистов, неоднократно бывал в СССР, на Кубе, в других социалистических странах, выступал за ликвидацию мировой колониальной системы, в том числе предоставление Францией независимости Алжиру, в 1960-е годы был склонен к левому радикализму, особо ярко проявившемуся в ходе майских событий 1968 г., когда он активно поддержал студенческий бунт в Сорбонне, его лидера Даниэля Кон-Бендита.

Сартр создал атеистический вариант философии экзистенциализма, сделавший его культовой фигурой в молодежной среде Запада. Первые его философские работы «Трансцендентность Эго» (1934), «Воображение» (1936), «Эскиз теории эмоций» (1939), «Воображаемое. Феноменологическая психология воображения» (1940) обнаруживают его зависимость от феноменологии Э. Гуссерля. Так, отправляясь от гуссерлианской концепции «интенциональных актов», Сартр выдвигает тезис о неэффективности поведения, основанного на эмоции, так как эмоция есть бегство личности от мира, способ «отключения» от сложности жизни. Но уже в ранних работах Сартра зреет его собственная философская концепция, которая получила особое развитие в 1940-е годы в наиболее известной работе «Бытие и ничто» («L'Être et le Néant», 1943) и была подытожена в «Критике диалектического разума» («Critique de la raison dialectique» (1960). Протестуя против придавленности личности в буржуазном обществе, манипулирования человеком, как вещью, Сартр выдвигает личность в центр своей философии, заменяет понятие «бы-

тие» понятием экзистенции как существования отдельной личности (т. е. конечным бытием), на место философских категорий ставит ряд модусов человеческого существования — забота, совесть, страх и даже тошнота (отсюда название первого романа Сартра «Тошнота», воплотившего экзистенциалистскую мысль о головокружении, охватывающем человека от сознания своего одиночества в чуждом и страшном мире). Разрабатывая учение о трансцендировании, Сартр считает, что любые идеалы — это лишь одеяния, в которые облачается Ничто. Философ же призван разоблачить иллюзии сознания, раскрыть иллюзорность трансценденции. С понятием трансцендирования связаны представления о свободе и о выборе. Свободный выбор совершается перед лицом Ничто, а значит, только в результате внутренних побуждений. Можно избрать полное слияние с обществом, а можно быть самим собой, осуществить свою личность, противопоставив себя всем остальным людям. Отсюда мысль Сартра о том, что свобода — это не благо, а тяжелое бремя человека: «Человек обречен быть свободным». Выделив три аспекта единой человеческой реальности — «бытие-для-себя» (непосредственную жизнь самосознания), «бытие-в-себе» (воплощенность предыдущего) и «бытие-для-другого» (отражающего фундаментальный конфликт с чужим бытием), показал иллюзорность идеи сверхчеловека Ф. Ницше: ограничение свободы самоосуществления начинается тогда, когда «Я» личности становится лишь элементом инструментального комплекса, образующего мир другого сознания. Концепция Сартра пессимистична, в работе «Бытие и ничто» он подчеркивает бессмысленность жизни, которая «не имеет ни повода, ни причины, ни необходимости». К трем модусам экзистенции он добавляет итоговый — «бытие-для-смерти»: «Абсурдно то, что мы родились, абсурдно то, что мы умрем». Но следует учитывать, что основная работа Сартра появилась в 1943 г., в разгар второй мировой войны, когда победа союзников над фашизмом была еще далека. Пессимизм Сартра не разоружал антифашистов, участников Сопротивления, а, напротив, вооружал их стоицизмом, мыслью о том, что поступки людей должны определяться не обстоятельствами (которые всегда враждебны), а свободным от учета реальности выбором.

Сартр был склонен излагать свою философию в художественных произведениях.

Романы Сартра. Мотивы и идеи, свидетельствующие о формировании экзистенциализма, обнаруживаются уже в первом романе Сартра «Тошнота» («La Nausée», 1938). Роман не имеет ни начала, ни конца, что должно показать отсутствие в действительности причинно-следственных связей. Главный герой романа историк Антуан Рокантен живет

в небольшом провинциальном городке. Помимо научной работы он пишет дневник, где зафиксированы духовные события его жизни, своего «озарения», возникающие при столкновении с окружающим миром обыденности и раскрывающие абсурдность бытия. Эти открытия вызывают в нем чувство тошноты — это обратная сторона свободы личности, которая заключается в способности трезвого признания абсурдности. Тошнота — своего рода признак «пограничной ситуации», требующий сделать свободный выбор, и герой находит способ преодоления тошноты, противопоставляя враждебному «объективному» миру субъективное, личностное начало. Рокантен отказывается от внешних, неподлинных форм жизни и деятельности, будь то политика, наука, искусство, любовь, он пытается превратить свою жизнь в произведение искусства. «Каких вершин я мог бы достичь, если бы тканью мелодии стала моя собственная жизнь», — размышляет Рокантен, услышав джазовый мотив.

В романе обнаруживается модернистское разрушение характера. Это точно подметила представительница «нового романа» Натали Саррот, отметив, что Рокантен — «существо без контуров, неопределимое, неуловимое и невидимое, анонимное “я”, которое является всем и ничем, которое чаще всего есть лишь отражение самого автора».

Основные положения экзистенциализма развиты в трилогии «Дороги свободы» («Les Chemins de la liberté»: «Зрелый возраст», 1945; «Отсрочка», 1945; «Смерть в душе», 1949). Сартр углубляется в самоанализ героев, из романов исчезает рассказчик, его заменяет поток сознания того или иного героя. В стиле сартровской прозы стремление к субъективному повествованию соединяется с элементами грубого натурализма.

Драматургия Сартра. Большой резонанс получила драматургия Сартра, основы которой заложены в трагедии «Мухи» («Les Mouches», 1943), воспринятой французами как антифашистская пьеса. Писатель разрабатывает «театр ситуаций», в котором борьба характеров заменяется борьбой философских тезисов, позиций, идей («Мертвые без погребения» — «Morts sans sépulture», 1946; «Грязные руки» — «Les Mains sales», 1948; «Дьявол и господь бог» — «Le Diable et le Bon Dieu», 1951). В драматургии Сартра силен сатирический элемент, дается резкая критика современного буржуазного общества («Почтительная потаскушка» — «La Putaine respectueuse», 1946; «Некрасов» — «Nekrassov», 1956; «Затворники Альтоны» — «Les Séquestrés d'Altona», 1960).

«Слова». В последние два десятилетия жизни Сартр редко обращался к художественному творчеству. В эссе (или, как его нередко называют, «автобиографическом романе» о первых 10 годах жизни) «Слова» («Les mots», 1964) он следующим образом характеризует свои ранние

произведения: «В тридцать лет я с успехом проделал лихой фокус: описал в «Тошноте» — и поверьте мне, совершенно искренне — горечь бесцельного, неоправданного существования себе подобных, как будто я сам тут ни при чем. Конечно, я был Рокантемом, без всякого снисхождения я показывал через него ткань моей жизни; но в то же время я был «я», избранник, летописец ада, фотомикроскоп из стекла и стали, нацеленный на мою собственную протоплазматическую жидкость. Позднее я весело объяснял, что человеку невозможно пребывать самим собой; у меня тоже не было этой возможности, но зато я обладал мандатом, который давал мне право выявить эту невозможность, преобразив ее тем самым в самую интимную свою возможность, объект своей миссии, трамплин своей славы. Я был пленником этих очевидных миссий, но не замечал их — я видел мир сквозь них. Подделка до мозга костей, плод мистификации, я радостно писал о том, сколь тягостны условия человеческого существования. Догматик, я сомневался во всем, только не в том, что сомнение — знак моего избранничества, я восстанавливал одной рукой то, что разрушал другой, считал колебания залогом своей устойчивости. Я был счастлив. С тех пор я переменялся».

Поздний период. В 1964 г. Сартру была присуждена Нобелевская премия по литературе «за богатое идеями, пронизанное духом свободы и поисками истины творчество, оказавшее огромное влияние на наше время». Но Сартр от премии отказался, заявив, что он «не желает, чтобы его превращали в общественный институт». Его радикальная позиция не позволяла ему в такой форме принять поддержку от осуждаемого им буржуазного общества. В 1968 г., отмеченном левацкими выступлениями французского студенчества, Сартр увлекся левоэкстремистскими идеями.

В последнем крупном произведении, представляющем итог всей литературной и философской деятельности писателя, — обширном исследовании о детстве и молодости Г. Флобера «Семейный идиот» («L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821–1857», 1971–1972) Сартр пытался эклектически соединить идеи экзистенциализма, фрейдизма и марксизма.

Политическая позиция Сартра была крайне противоречива. Он неоднократно бывал в СССР, объявлял марксизм самой плодотворной философией XX в., затем внезапно менял свои взгляды. Философские и художественные произведения писателя оказали очень большое влияние на западную интеллигенцию, властителем дум которой Сартр был в течение нескольких десятилетий.

Соч.: La Nausée. P., 1938; L'Être et le Néant. P., 1943; Les Mouches. P., 1943; Les Chemins de la liberté. P., 1945–1949; Critique de la raison dialectique. P., 1960; Les mots. P., 1964; L'idiote de la famille. Gustave Flaubert de 1821–1857 : T. 1–3. P., 1971–

1972; *Un Théâtre de situation*. Р., 1973; в рус. пер. — Слова. М., 1966; Пьесы. М., 1967; Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. М., 1989; Стена: Избр. произведения. М., 1992; Фрейд. М., 1992; Проблемы метода. М., 1994; Философские пьесы. М., 1996; Ситуации. М., 1997; Идиот в семье: Гюстав Флобер от 1821 до 1857. СПб., 1998; Пьесы : в 2 т. М., 1999; Тошнота. М., 2000; Последний шанс. СПб., 2000; Что такое литература? СПб., 2000; Воображаемое: Феноменологическая психология воображения. СПб., 2001; Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М., 2002.

Лит: Кузнецов В. Н. Жан-Поль Сартр и экзистенциализм. М., 1969; Кисель М. А. Философская эволюция Ж.-П. Сартра. Л., 1976; Долгов К. М. От Киркегора до Камю: Философия. Эстетика. Культура. М., 1990; Его же. Эстетика Ж.-П. Сартра. М., 1990; Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. М., 1994; Трыков В. П. Сартр // Зарубежные писатели. Ч. 2. М., 2003; Audry C. Sartre et la réalité humaine... Р., 1966; Mulatris P. K. Désir, sens et signification chez Sartre. Phénoménologie du langage comme existence sensée. Р., 1999; библи.: Rybalka M., Contat M. Sartre: Bibliographie. 1980–1992. Р., 1993.

[ИФЛ] [НРЭ] [Соц. мол.]

САТИРА (лат. *satura* — смесь; термин произошел от выражения *lanx satura*, обозначавшего блюдо с разнообразными сельскохозяйственными плодами, которое по ритуалу находилось в храме римской богини плодородия Цереры) — негативное отношение к изображаемому предмету, осмеяние и гневное обличение явлений действительности, резко отклоняющихся от идеального представления о них, практическое воплощение эстетической категории комического в искусстве посредством иронии, сарказма, гротеска, бурлеска, памфлета, пародии и др. специфических приёмов неодобрения. Используется нескрываемое, карикатурное преувеличение (в описании внешности, одежды, поступков, речей, мыслей, чувств и т. д.), чем нарушаются естественные пропорции, создается намеренная дисгармония; персонажи ставятся авторами в нелепые положения, выявляющие их отвратительные черты; вздорные реплики этих персонажей, их примитивные цели и гнусные средства их достижения даются авторами в таком объеме и освещении, чтобы вызвать осуждающий смех, но не ужас. В отдельных случаях сатирически описываются не те или иные персонажи, а основополагающие устои несправедливого мира (например, у М. Салтыкова-Щедрина, Дж. Оруэлла, А. Зиновьева). Писатели могут выводить сатирическую образность на высокую степень абстрактности: так, в сатирической аллегории Д. Баньяна «Путь паломника» (1678) значительное место уделено аллегорическому образу Ярмарки Житейской Суеты, приобретшему значение «вечного образа» литературы после появления романа Теккерея «Ярмарка тщеславия».

Термин и соответствующий поэтический жанр появились в древнем Риме, хотя некоторые предпосылки сатиры знала и древнегреческая литература: ямбы как особый жанр ритуального поношения и диатрибы — разговоры, беседы морально-поучительного свойства, нередко в весьма хлесткой нелицеприятной форме. Древние приписывали Гомеру первую сатирическую поэму «Магрит», от которой дошло лишь вступление. Ее герой — Магрит, недотепа и болван, который «много знал, но все плохо». Существование этого произведения ставит под сомнение правомерность утверждения, что пародирование героического эпоса связано с его закатом. Возможно, правильнее говорить о «священном смехе» как параллели героическому восприятию мира.

Честь официального введения термина принадлежит автору «Анналов» Эннию (239–169 гг. до н. э.); им он озаглавил четыре книги своих стихотворений, разнообразных по жанровой принадлежности и метрической форме (в значении «смесь», «всякая всячина»); по аналогии им стали называть и отдельные произведения, особенно после того, как его последователь Луцилий (ок. 180–102 гг. до н. э.) применил то же название для 30 своих обличительных книг. Так термин «сатира» получил общепризнанное значение, актуальное и в наши дни.

Сатирический пафос стал неотъемлемой частью эстетического освоения мира; обнаруживает он себя и за пределами литературы и искусства, особенно в публицистике. О его универсальности свидетельствует попытка советского литературоведа Я. Е. Эльсберга в 1957 г. к трем традиционным родам литературы присоединить четвертый — сатиру. Возобладала, однако, точка зрения, согласно которой сатира является жанрообразующим элементом и в эпосе, и в лирике, и в драме. В связи с романом Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» М. М. Бахтин противопоставил смех народно-карнавальный, присущий этому роману и многим произведениям эпохи Возрождения, и пришедший ему на смену в классицистических комедиях Мольера и в других произведениях Нового времени смех сатирический.

Специфическими сатирическими жанрами эпоса являются анекдот, притча, фавлю, травестия, ирои-комическая поэма, плутовской роман, роман-антиутопия; лирики: эпиграмма, ямбы, фразы, шванки, собственно сатира, отчасти — как лироэпический жанр — басня; драмы: фарс, скетч, сатирическая комедия и т. д. Сатира давала о себе знать во все времена у всех народов. Ее элементами были насыщены даже произведения, далекие от негативной оценки изображаемых жизненных явлений, такие как «Илиада» Гомера, «Слово о полку Игореве», «Гамлет» У. Шекспира, «Фауст» И.-В. Гёте, «Война и мир» Л. н. Толстого, «Дар» В. Набокова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Мастер и Маргарита»

М. Булгакова. Вполне отчетливо сатира проявляется в устном народном творчестве, особенно в таких его жанрах, как пословицы, поговорки, бытовые и сатирические сказки, присказки свадебных дружек и скорморохов.

В античной литературе ее представляли: творчество Гесиода; комедии Аристофана, Плавта, Теренция; так называемая «Мениппова сатира», вылившаяся в некую смесь («сатуру») стиха и прозы, трагедии и комедии в произведениях Лукиана и Варрона, Сенеки-младшего и автора «Сатирикона» Петрония, сатира в узком смысле — как жанровое образование — Луцилия и Ювенала, имя которого стало нарицательным (его 16 сатир в гекзаметрах — один из наиболее совершенных по форме и значимых по критическому отношению к порокам знати образцов жанра), и т. д. От Горация дошли две книги сатир, написанных гекзаметром и по ряду черт сближающихся с диатрибой. В его сатирах не только критикуются различные пороки, поразившие римское общество (жадность и зависть, мотовство и властолюбие), но и утверждается некий авторский идеал: уход в частную жизнь, общение с природой, которого нельзя найти в городе, патриархальный уклад.

В средневековой Европе сатирическим пафосом были преисполнены анекдоты, фаблю, фарсы, соти, пародии вагантов на сакральные тексты и политические инвективы трубадуров — сирвенты. Достиг расцвета сатирический животный эпос (примеры — французский эпос «Роман о Лисе», XII–XIII вв., немецкий эпос «Рейнеке-лис», XV в., обработан Гёте в 1793 г.).

Сатирические мотивы широко представлены в памятниках Предвозрождения — «Божественной комедии» Данте, «Кентерберийских рассказах» Д. Чосера, балладах Ф. Вийона. Здесь сатира разрушала традиционные ценности средневековья, готовя почву для утверждения ренессансного мироощущения.

Сатира эпохи Возрождения присутствует в «Декамероне» Д. Боккаччо, «Гаргантюа и Пантагрюэле» Ф. Рабле, «Дон Кихоте» Сервантеса, комедиях У. Шекспира, хотя в большей степени ренессансному мировосприятию соответствует жизнерадостность, карнавальность, а не присущее сатире высмеивание и уничтожение смехом отрицаемого явления. Крупнейшие памятники сатиры Северного Возрождения — в литературе Нидерландов — «Похвала Глупости» (1509) Эразма Роттердамского; в литературе Германии — «Корабль дураков» (1494) сатиры Бранта (источник последующей традиции «литературы о дураках», поэма, в которой в смешном виде представлены свыше 100 видов глупости), «Письма темных людей» (1515–1517) Ульриха фон Гуттена, Крота Рубеана и Германа Буша (изданы анонимно, как переписка на латинском языке темных

и фанатичных клириков, разоблачающих самих себя, ярчайший образец ренессансного памфлета), фастнахтшпили Г. Сакса («Школяр в раю», «Извлечение дураков» и др.; фастнахтшпиль — букв. «масляничная игра», народное комическое представление в Германии, близкое французскому фарсу). Эти произведения связаны с традициями народной смеховой культуры. Форма «литературы о дураках» используется авторами для создания гуманистической сатиры на современную действительность, церковников, схоластов. В литературе французского Ренессанса видное место заняли сатирические диалоги «Кимвал мира» (1537) в духе Лукиана, написанные личным секретарем Маргариты Наваррской выдающимся гуманистом Б. Деперье (ок. 1500–1544). Одно из выдающихся произведений, в которых отразилось религиозное противостояние католиков и гугенотов, — «Мениппова сатира» (1594), сатира на радикальных католиков в жанре памфлета. Авторы (из круга умеренных католиков и обращенных протестантов — священников, юристов, поэтов, ученых, куда входили П. Леруа, Ж. Жилло, Н. Рапен, Ж. Пассера, Ф. Кретьен, П. Питу) заимствовали название и жанровые черты «мениппеи» из «Менипповой сатиры» Варрона.

В XVII–XVIII вв. сатира приобретает откровенно-публицистическое звучание в памфлетах и просветительском романе, повести (Дефо, Свифт, Филдинг, Смоллет, Вольтер, Новиков), плутовском романе (Кеведо-и-Вельегас, Гриммельсгаузен, Лесаж, Чулков), публицистическом романе-путешествии (Радищев), возрожденных жанрах античной лирики — собственно сатира (Буало, Кантемир, Державин), баснях (Лафонтен, Сумароков, Хемницер, Крылов), в комедиях (Мольер, Бомарше, Шеридан, Фонвизин). Еще больший простор для сатирического элемента в творчестве практически всех писателей романтизма, реализма, модернизма и постмодернизма открылся в XIX–XX вв. Самыми известными из них были Грибоедов, Гоголь, Салтыков-Щедрин, Теккерей, Чапек, Франс, Шоу, Гашек, Булгаков, Зощенко, Г. Манн, Брехт, Маяковский, Платонов, Ильф и Петров, Аксенов. У Байрона сатира нередко соединялась с утверждением в литературе новых принципов поэзии. У Достоевского сатира может окрашиваться в трагические тона. У него, так же как у Мередита и ряда других писателей, сатира соединяется с психологизмом, что представляется с теоретической точки зрения парадоксом. Флобер создал особую форму сатиры — словарь пошлых определений («Лексикон прописных истин»). А. А. Зиновьев в своих сатирических романах соединял сатиру с социологическим анализом («Глобальный человек» и др.). Нередко сатира сопрягается с юмором, более мягкой формой констатации несоответствия идеала и действительности, например, у Диккенса, в произведениях которого возникает сатирико-юмо-

ристическое видение мира, сатира соседствует с юмористическим изображением добрых чудаков, но не смешивается с ним, сохраняя определенность моральных оценок. Возможно соединение сатиры с гротеском, что, наоборот, усиливает сатирическое осмеяние отрицаемого явления, например, в творчестве Гофмана. Сатира встречается и в литературе для детей, где автору необходимо четко расставить акценты, например, у Ю. Олеши, К. Чуковского Дж. Родари, и др. Есть и другие оригинальные художественные решения, насытившие сатиру новой жизнью. Вместе с тем, в XX в. наблюдается заметный спад сатиры, что нередко связывается с особой трагичностью этого столетия.

Лит.: Ювенал. Сатиры. М.–Л. : Academia, 1937; Русские писатели о литературном труде : в 4 т. М., 1954–1956; Эльсберг Я. Е. Вопросы теории сатиры. М., 1957; Николаев Д. Смех — оружие сатиры. М., 1963; Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; Боров Ю. Комическое. М., 1970; Озмитель Е. К. О сатире и юморе. Л., 1973; Бахтин М. М., Попова И. Л. Сатира // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; Feinberg L. Introduction in satire. Ames (Iowa), 1968; Guilhamet L. Satire and transformation of genre. Philadelphia, 1987.

О. И. Федотов, Вл. А. Луков [НРЭ]

СВИФТ (Swift) **Джонатан** (30.11.1667, Дублин, Ирландия — 19.10.1745, Дублин, Ирландия) — ирландский писатель-сатирик, публицист, философ, поэт и общественный деятель. Выдающийся современник Дефо, ирландец Джонатан Свифт делит с ним лавры создателя европейского романа нового времени. В 1714 г. Свифт начал писать, а в 1726 г. закончил и опубликовал свой роман «Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей». Это произведение, наряду с «Робинзоном Крузо», стоит у истоков новоевропейского романа. В нем сатирическое, памфлетно-аллегорическое изображение действительности сочетается с просветительской утопией, что связывает его как с последующим реалистическим сатирическим романом, так и с романтическим социально-утопическим романом.

В романе Свифта «Путешествия Гулливера» четыре части. В первой рассказывается о путешествии Гулливера к лилипутам (это слово, придуманное Свифтом для фантастического маленького народца, вошло в основные языки мира), во второй — о его путешествии в страну великанов, в третьей — на летающий остров Лапуту и в другие земли, в четвертой — в страну гуингнмов, разумных лошадей. За годы работы над романом Свифт испытал определенный кризис просветительских иллюзий. Первые две части еще полны просветительского оптимизма. В Лилипутии, представляющей собой сатиру на современную писателю

Англию, он видит нарушение законов Разума и Природы, которое трудно исправить. В Бробдинггеге, стране великанов, воплощен идеал просвещенной монархии. Начиная с третьей части оптимизм все менее заметен, а финал четвертой части просто мрачен: Гулливер, вернувшийся в Англию, не может находиться в обществе людей, которые ему стали отвратительны, и находит успокоение только в конюшнях.

Роман Свифта нередко очень близок жанру памфлета, в развитии которого Свифт сыграл столь значительную роль. Гротеск, используемый в романе как одно из основных художественных средств, также носит прежде всего памфлетный характер, сближающий романное описание с карикатурой. Это не гротеск Рабле, который служил реабилитации плоти. Даже внешние характеристики гротеска у Рабле и у Свифта различны. Гротеск Свифта графичен, рационалистичен. Так, если он принимает пропорцию размеров лилипутов и Гулливера как 1:12, то она учитывается даже при описании каблучков обуви короля лилипутов. Аналогичная пропорция (1:12) используется при сравнении Гулливера с великанами, что учтено, например, при описании пор кожи на лице короля великанов. Здесь нет безразмерности, безмасштабности раблезианского гротеска, что объясняется совершенно разными целями использования этого литературного приема двумя писателями.

Роман «Путешествия Гулливера» (прежде всего, его первая часть о путешествии в Лилипутию), подобно «Робинзону Крузо», стал классикой детского чтения, что объясняется близостью к сказке и одновременно к приключенческому роману, сатиричностью, которая воспринимается детьми как юмор, привлекательным образом главного героя, смелого, находчивого, предприимчивого, неунывающего.

[МЛ]

СВОДЕША СПИСОК — см. Языковой минимум ключевых слов.

СЕЛА (Cela) **Камило Хосе** (11.05.1916, Ириа Флавия, Испания — 17.01.2002, Мадрид, Испания) — испанский писатель, лауреат Нобелевской премии. Особенности его творчества были сформированы историческими обстоятельствами. В стране в условиях жесточайшей диктатуры Франко распространяется экзистенциализм, возникает тремендизм — «тремендистский» (т. е. ужасный) роман, для которого свойствен крайний пессимизм (в противоположность официальной оптимистической литературе). Классикой «тремендизма» стал роман «Семья Паскуаля Дуарте» (1942) К. Х. Селы. Но можно считать, что этот роман знаменовал появление новой разновидности испанского реализма, каковой и оказался тремендизм. Последующие произведения К. Х. Селы отмечены по-

исками нового в традиционном (обращение к плутовскому роману, к «потоку сознания» и т. д.).

[ИИЛ]

СЕЛИН (Céline) **Луи-Фердинанд** (псевдоним Луи-Фердинанда Детуша; 27.05.1894, Курбева, Франция — 1.07.1961, Мёдон, Франция) — французский писатель, автор ставшего скандально знаменитым романа «Путешествие на край ночи» («Voyage au bout de la nuit», 1932). В романе подрывались все устои морали, герой Бардамю из 1-й мировой войны вышел убежденным трусом, антипатриотом, принципиальным эгоистом. Читателей потряс стиль романа, вобравший в себя язык улиц, нецензурную лексику. Все запретное нарушалось автором. И это привлекло к нему особое внимание интеллектуальной элиты. Даже такой эстет, как П. Валери, считал, что Селин совершил стилистическую революцию. Несмотря на то, что Селин в годы войны поддерживал фашистов, а в 1944 г. бежал в Германию, вернувшись на родину только в результате амнистии, он остался кумиром интеллектуальной элиты, чем подтверждается специфическая для французов черта: предпочтение в литературе эстетического начала этическому. Не будучи писателем для элиты, Селин предстал таковым в ее восприятии. Жак Бреннер в «Моей истории современной французской литературы» отмечает, что только Пруст может оспаривать у Селина право на первое место в литературе XX в.

[ИФЛ]

СЕНАНКУР (Sénancour) **Этьенн Пивер де** (6 или 7.11.1770, Париж, Королевство Франция — 10.01.1846, Сен-Клу, Франция) — представитель раннего этапа развития французского романтизма, по своим взглядам приближающийся к школе Ж. де Сталь. Родился в Париже, в семье крупного чиновника, разоренного революцией. Среди сочинений Сенанкура — роман «Оберман. Письма, изданные г. Сенанкуром» (1804), принесший писателю европейскую славу после того, как повторно был издан Ш. О. Сент-Бёвом в 1833 г., а также ранние произведения «Альдомен, или Счастье в безвестности» (1795, заново открыт и переиздан в 1925 г., Альдомен — первоначальный набросок образа Обермана), «Раздумья об изначальной природе человека» (1799). Основные достижения Сенанкура связаны с разработкой психологизма. Оберман — тип «меланхолического героя», который позже станет одним из популярнейших типов романтического характера. В предисловии к роману писатель, вслед за Ж. де Сталь, делит людей на страстных и бесстрастных; он считает задачей литературы воспроизводить еще не изображавшиеся страсти. В предисловии содержится обоснование романтической фрагментарной

композиции, а также стиля, лишённого классицистической выпренности. В романе Сенанкура осуществляется переход от исканий Руссо в «Юлии, или Новой Элоизе» и «Исповеди» к открытиям романтиков 1820–1830-х годов, которые дали высокую оценку его роману (в частности, Жорж Санд).

Соч.: Obermann par de Sénancour avec une préface par George Sand. P., 1840; в рус. пер. — Оберман. М., 1963.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М., 1956. Т. 2; Хачатрян Н. М. Творчество Э. П. де Сенанкура в контексте французской литературы XVIII–XIX веков : дис. ... канд. филол. наук. М., 1989; Луков Вл. А. Сенанкур // Зарубежные писатели. Ч. 2. М., 2003; Sainte-Beuve C. A. Chateaubriand et son groupe littéraire. P., 1860; Merlant J. Sénancour, Poète, penseur religieux et publiciste. Sa vie, son œuvre... P., 1907; Michaut G. Sénancour, ses amis et ses ennemis. P., 1909; Monglond A. Le journal intime d'Oberman, P.; Grenoble, 1947; Le Gall B. L'imaginaire chez Sénancour : T. 1–2. P., 1966.

[НРЭ] [ИФЛ]

СЕН-ЖЕРМЕН (Saint-Germain), граф де (ум. 27.02.1784, Эккернфёрде, Шлезвиг, ныне Германия) — французский авантюрист, между 1750 и 1760 г. поражавший великосветскую публику исключительной памятью, спиритическими сеансами и талантом рассказчика. Объявлял себя магом, современником Иисуса Христа. Упоминается Пушкиным в повести «Пиковая дама» (1833) как персонаж, раскрывший графине тайну трех карт.

[Пушкин]

СЕН-ЖОН Перс (Saint-John Perse, псевдоним; наст. фамилия и имя Леже Мари Рене Огюст Алексис — Leger; 31.05.1887, Пуэнт-а-Питр, Гваделупа — 20.09.1975, Йер, деп. Вар, Франция) — французский поэт, дипломат, лауреат Нобелевской премии по литературе (1960).

Родился на небольшом островке Леже-Ле-Фей в Вест-Индии в семье адвоката, куда его предки — плантаторы и морские офицеры — перебрались из Франции еще в XVII в. Учился в школе Пуэнт-а-Питр (Гваделупа), затем, перебравшись с семьей на историческую родину, закончил университет в Бордо. Прошел военную службу. Увлёкся литературой, познакомился с Ф. Жаммом, П. Клоделем, А. Жидом, которые ввели его в литературные круги. Стихи стал писать в 1909 г. Первыми произведениями были «Картинки для Крузо» (1909), сборники стихов «Эклоги» (1910), «Хвальба» (1911).

В 1914 г. начал карьеру дипломата, служил в Испании, Германии, Великобритании. В 1916–1921 гг. — секретарь посольства в Пекине; в 1925–1932 гг. — директор дипломатического кабинета министра ино-

странных дел А. Бриана и на других высоких постах в министерстве; в 1933–1940 гг. — генеральный секретарь Министерства иностранных дел Франции в ранге посла. За неприятие политики нацистов в 1940 г. правительство Виши лишило его всех званий, наград и гражданства.

В июне 1940 г. он эмигрировал из Франции в США, до 1958 работал секретарем библиотеки Конгресса в Вашингтоне. По возвращении во Францию Сен-Жон Перс был восстановлен в гражданстве, ему вернули и все награды. Позже он был награжден орденом Почетного легиона, орденом Бани и Большим крестом Британской империи.

В 1920-е годы поэт входил в литературную группу П. Валери, О. Редона, П. Клоделя, сформировавшуюся вокруг журнала «Новое французское обозрение». В 1924 г. поэт опубликовал прозаическую эпическую поэму «Анабасис» под псевдонимом Сен-Жон Перс, который и стал литературным именем поэта. Сам он считал, что фамилия Леже — это сокращение: настоящая его фамилия Сен-Леже Леже или (в два слова) Сенлеже Леже; Сен-Жон в псевдониме — в честь Иоанна Крестителя, Перс — в честь римского поэта Персия. Поэма, написанная в духе древнегреческого повествования «Анабасис» Ксенофонта о неудачном походе греков на Вавилон, библейских пророчеств, модернистского разрушения образности и признания хаоса и абсурдности как опоры картины мира, перекликается с написанной на два года раньше поэмой Т. С. Элиота «Бесплодная земля», с которой ее обычно и сравнивают исследователи творчества поэта (Элиот перевел это произведение Сен-Жон Перса на английский язык). Стиль поэмы (или цикла поэм) монументален и темен, движение народов, войск, рисуемое Ксенофонтом в первоисточнике, становится движением человечества по вехам времени и одновременно движением поэта вглубь себя. Поэма писалась во время службы С.-Ж. П. в Китае, в даосском монастыре близ Пекина, она пронизана созерцательностью, чувством, позволившим поэту назвать «Анабасис» «поэмой действительного одиночества», что раскрывает темный смысл ее названия (по-гречески — «восхождение», первоначально — путь армии из низины на возвышенность, затем — долгий путь войск по неприятельской территории, в поэме слову придан общеполитический смысл). В «Анабасисе» поэт негативно оценивал современную западную цивилизацию, стремительно несущуюся к «закату», и предсказывал «восхождение» («анабасис») Центральной Азии.

Из последующих 8 крупных произведений сохранилась только прозаическая эпическая поэма «Дружба принца» (1924), остальные были изъяты фашистами в оккупированном Париже и уничтожены.

В США были написаны поэма «Изгнание» (1942), в которой тема Сопротивления оттесняется на периферию разворачиванием темы веч-

ного изгнания; созданы философские, наполненные символикой поэмы, которые можно рассматривать как цикл: «Дожди» (1944), «Снега» (1944), «Ветры» (1946). В 1957 г. была завершена самая грандиозная поэма Сен-Жон Перса «Ориентиры», по объему составляющая почти треть того, что опубликовал поэт. Монументальность и философичность усиливаются, темный стиль с избыточной символикой местами значительно осложняет понимание текста, но основная линия очевидна: это поэма о мироустройстве и диалектике переходного и стабильного в нем.

По возвращении в Париж поэт опубликовал написанное в характерном для него стиле произведение «Хроника» (1959), где основная линия связана уже не со всем мирозданием, а с миром людей, диалектика ищется в сопоставлении быстротекущего времени и вечности. В следующем году Сен-Жон Персу присвоена Нобелевская премия по литературе «за возвышенность и образность, которые средствами поэзии отражают обстоятельства нашего времени». В речи при получении премии («Поэзия», 1960) он сформулировал свое поэтическое кредо: «Поэзия — это не только познание, но и сама жизнь, жизнь во всей ее полноте. ...Благодаря приверженности всему сущему поэт внушает нам мысль о постоянстве и единстве бытия»; «в атомном веке поэту достаточно быть больной совестью своего времени».

В последующие годы появились поэмы «Птицы» (1962, нередко считается синтезом предыдущего творчества), «Пение на равноденствие» (1975, в поэму включены четыре поэмы, опубликованные в журналах в 1969–1974 гг. и ставшие частями этого произведения), эссе «Сообщество Данте» (1965).

В 1971 г. вышел сборник «Избранные поэмы»; в 1972 г. было опубликовано Полное собрание сочинений. Это издание Сен-Жон Перс редактировал сам. Собрание включает детальную хронологию его жизни, материалы речей, письма, примечания, библиографию и обширные извлечения из той литературы, которую любил автор. Здесь полностью проявились характерные черты поэтики Сен-Жон Перса: дерзкая и инсказательная образность, отражение средствами поэзии движения бытия, народов и стихий, движения человека в глубину своей души, поэтическое отражение единства материального и чувствительного, звучная и тонкая ритмика (хотя и несколько растянутая), очень точный и чистый литературный язык, использование анафоры, перечислений, синтаксического параллелизма, обращение к редким словам, последовательное воспроизведение смысла по этимологии и ряду ассоциаций с отдельными словами и выражениями. По замечанию Т. С. Элиота, поэт не имеет в литературе ни предшественников, ни побратимов. Но сам Сен-Жон Перс не случайно взял имя Персия для псевдонима, ему близка вся рито-

рическая традиция в поэзии от античности до современности. Сен-Жон Перс — один из самых оригинальных поэтов XX в., создавший стихи эпического содержания, в которых воспевал величие родной Франции, ее природу и людей. Его творчество воспринималось неоднозначно из-за подчеркнутой литературности, «дерзкой» метафоричности, статики и растянутости действия. Лирика Сен-Жон Перса отличается масштабным повествовательным размахом, повышенной музыкальностью, книжной лексикой, звучной и точной ритмикой, живописностью образов. Его переводили на разные языки Т. С. Элиот, Р. М. Рильке, Дж. Унгаретти, Георгий Иванов.

Соч.: *Euvres complètes*. P., 1992; в рус. пер. — Избранное / пер.: Г. Адамович, Г. Иванов, Н. Стрижевская, М. Ваксмахер. М., 1996.

Лит.: Балашова Т. В. Французская поэзия XX века. М., 1982; Великовский С. И. Державная поступь легенды: Сен-Жон Перс // Великовский С. И. В скрещенье лучей. М., 1987; Kamalick Z. In Defense of Poetry: T. S. Eliot's translation of Anabase by Saint-John Perse. Princeton, 2000; Camelin C. Saint-John Perse: L'imagination créatrice. Genève–P., 2007; Meltz R. Alexis Léger dit Saint-John Perse. P., 2008; Fels L. Quête ésotérique et création poétique dans Anabase de Saint-John Perse. P., 2009; Ventresque R. La «Pléiade» de Saint-John Perse: La Poésie contre l'Histoire. P., 2011.

[ИФЛ] Н. Е. Ерофеева, Вл. А. Луков, А. Р. Ощепков [НРЭ]

СЕН-ПЬЕР (Saint-Pierre) **Шарль Ирене Кастель**, аббат де (18.02.1658, Сен-Пьер-Эглиз, Франция — 29.04.1743, Париж, Франция) — французский мыслитель, член Французской Академии (исключен за непочтительный отзыв о Людовике XIV), автор «Проекта вечного мира» (1713), кратко пересказанного и прокомментированного Ж.-Ж. Руссо (1760). Пушкин познакомился с «Проектом» (в изложении Руссо) в период южной ссылки и вел дискуссии по вопросу о вечном мире в доме Орлова в Кишиневе, о характере которых свидетельствует заметка Пушкина «Il est impossible...» (условно названная «О вечном мире», 1821).

[Пушкин]

СЕНТ-БЁВ (Sainte-Beuve) **Шарль Огюстен** (23.12.1804, Булонь-сюр-Мер, Франция — 13.10.1869, Париж, Франция) — французский поэт и литературный критик. Член Французской Академии (1844).

Родился в Булонь-сюр-Мер на севере Франции, на берегу Ла-Манша, в буржуазной семье. Отец, чиновник, умер до рождения сына. Мать, наполовину англичанка, дала сыну хорошее образование: с 1818 г. — Булонский коллеж, затем Коллеж Шарлемань (Коллеж де Бурбон) в Париже, где Сент-Бёв имел блестящие успехи в математике, естествознании, гуманитарных науках. В 1820 г. он пишет выпускное сочинение «О бессмертии души». Хочет стать адвокатом, но по материальным сообра-

жениям выбирает медицину, слушает лекции и занимается медицинской практикой в больнице Сен-Луи. Параллельно он приступает к литературному творчеству.

Как поэт Сент-Бёв получил широкую известность в 25-летнем возрасте, когда вышел сборник его стихов «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма» (1829). Раскрывая внутренний мир молодого человека своего времени, Сент-Бёв обогатил романтическую поэзию новыми приемами. Один из них можно определить как «натурофикацию» (в противоположность персонификации, т. е. олицетворению). В отличие от олицетворения, уподобляющего природу человеку, натурофикация Сент-Бёва уподобляет явления внутренней жизни явлениям природы (одушевленным или неодушевленным). Так, в стихотворении «Возвращаясь» умсравнивается с лампой, в «Вечерней молитве» чувства человека уподобляются на время уснувшему вулкану, в «Вечере молодости» душа тает, как виноград в чане виноделов.

Наибольший вклад в утверждение романтизма представляют литературно-критические работы Сент-Бёва. Он разработал основы научного литературоведения, был основоположником биографического метода в литературоведении, связывая, в соответствии с романтическими представлениями о поэте, изучение литературного произведения с исследованием жизни и психологии его создателя.

Сент-Бёв начал свою литературно-критическую деятельность в парижской газете «Глобус» в 1824 г. Здесь в 1825 г. появились первые его литературные рецензии (на произведения д'Арленкура и Жанлис), где он выступил с защитой французских просветителей, в частности Руссо. Позже, в статье «“Исповедь” Руссо» (1850) Сент-Бёв раскрыл значение творчества великого писателя для романтиков.

Статья «Оды и баллады Виктора Гюго» (опубл. в «Глобусе» 2 и 9 января 1827 г.) — первый образец критики нового типа, введенной Сент-Бёв. В ней анализируются черты эпохи, в которой стало возможным появление поэтического сборника Гюго (среда, оказавшая на него влияние, роль Шатобриана, мода на средние века, влияние революции и т. д.), а сборник характеризуется в свете этого анализа. После опубликования статьи Сент-Бёв сблизился с Гюго и вошел в кружок поэтов «Сенакль».

В 1828 г. появилась книга Сент-Бёва «Исторический и критический обзор французской поэзии и театра XVI века», в которой деятельность Ронсара и «Плеяды» сравнивалась с реформой литературы, проводимой Гюго и его последователями, выявлялась закономерность новаторских исканий романтиков.

Статья «Пьер Корнель» (1828) открыла серию литературных портретов, опубликованных в «Глобусе» и «Ревю де Пари». Биографический метод

нашел здесь свое обоснование. Биография писателя выступает для Сент-Бёва как фокус, в котором сосредоточились черты целой эпохи. Особенно важно, с его точки зрения, подвергнуть анализу личность великого поэта в момент появления его первого шедевра. С этих позиций Сент-Бёв проанализировал биографии и творчество Расина, Мольера, Лафонтена и многих других французских писателей («Литературно-критические портреты», ч. 1–5, 1836–1839, и др.). Как романтик он не принял творчество Бальзака, не заметил реалистических произведений Стендаля, хотя при этом положительно отзывался о Мериме и проявил интерес к поэзии Беранже.

В последние годы жизни ему по-прежнему хочется разобраться в проблемах романтического искусства. Так, в 1861 г. он опубликовал работу «Шатобриан и его литературная группа в период Империи», которая составлена из 20 лекций, прочитанных им в 1848–1849 гг. в Льежском университете, с добавлением этюда о «Замогильных записках». Обращаясь к творчеству «самого блестящего из современных писателей», Сент-Бёв отстаивает свою идею влияния эпохи на литературу.

Сент-Бёв пытался закрепить свой успех в художественной литературе, написав сборники стихов «Утешения» (1830), «Сладострастие» (1843). Но наибольшую известность ему принесли исследования творчества писателей XVII в., связанных с религиозным центром Пор-Рояль («Пор-Рояль», 5 т., 1859), и многочисленные критические статьи в периодике, печатавшиеся из года в год по понедельникам и составившие два цикла — «Беседы по понедельникам» (11 т. в издании 1851–1862 гг. и 15 т. в издании 1857–1872 гг.), «Новые понедельники» (13 т., 1870; 2-е изд. в 13 т., 1864–1876).

В России к поэзии Сент-Бёва привлек внимание А. С. Пушкин, опубликовав в «Литературной газете» (№32 от 5 июня 1831 г.) развернутую статью. Главным достоинством первого сборника Сент-Бёва он считал «искренность вдохновения». Он с грустью отмечал утрату этого качества во втором сборнике — «Утешения». О Сент-Бёве неоднократно упоминал и В. Г. Белинский, в статье «Литературные и журнальные заметки. Отзывы французских журналов о Гоголе» он привел обширную цитату из Сент-Бёва, как, по его словам, «одного из наиболее уважаемых во Франции критиков». Позже к вопросу об отношении В. Г. Белинского к Сент-Бёву обратился Г. В. Плеханов («Литературные взгляды В. Г. Белинского», 1897), отмечавший, что «литературные взгляды Сент-Бёва были во многих отношениях близки ко взглядам Белинского. Для него, как и для нашего критика, литература была выражением народного самосознания». Сент-Бёва неоднократно упоминали литературоведы XIX–XX вв., характеризуя развитие методологических основ науки о литературе.

Соч.: Надежды и чаяния литературно-поэтического движения после революции 1830 года // История эстетики : в 5 т. М., 1967. Т. 3; Литературные портреты: Критические очерки. М., 1970; [Стихотворения] // Европейская поэзия XIX века. М., 1977; Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма. Л., 1986.

Лит.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М., 1958. Т. 7. С. 235–245; Обломиевский Д. Д. Французский романтизм : Очерки. М., 1947; Цвейг С. Сент-Бёв // Цвейг С. Собр. соч. : в 7 т. М., 1963. Т. 7; Шафаренко И. Я. Шарль Сент-Бёв и его литературный двойник // Сент-Бёв Ш. Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма. Л., 1986; Трыков В. П. Французский литературный портрет XIX века. М., 1999; Трыков В. П. История западной журналистики. М., 2013; Casanova N. Sainte-Beuve. P., 1995; Lepenies W. Sainte-Beuve, au seuil de la modernité. P., 2002; Prendergast Ch. The Classic: Sainte-Beuve and the Nineteenth-Century Culture Wars. N. Y., 2007; Sainte-Beuve: Causeries am Montag: Aufklärung aus dem Geist der Salons. Berlin, 2013.

[НРЭ]

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ — направление в литературе Просвещения, заменившее культ просвещенного Разума культом просвещенного Чувства. Некоторые просветители начинают сомневаться в Разуме как средстве постижения и переустройства мира, их привлекает анализ внутреннего мира человека, жизни души и сердца. Сентименталисты внесли значительный вклад в развитие психологизма. Хотя в литературе первой половины XVIII в. были уже явления, родственные сентиментализму (например, жанр «слезной комедии»), подлинным основоположником этого направления во Франции стал Жан-Жак Руссо, автор романов «Юлия, или Новая Элоиза» и «Эмиль, или О воспитании». Среди просветителей Руссо выделялся своими демократическими убеждениями. В идеологической подготовке Великой Французской революции он сыграл самую значительную роль.

[ИФЛ]

СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ (Saint-Exupéry) **Антуан** (29.06.1900, Лион, Франция — 31.07.1944, Средиземное море) — французский писатель-гуманист. Выходец из аристократической семьи, он участвовал в 1-й мировой войне, выбрал профессию летчика. Начиная с первого рассказа («Летчик» — «L'Aviateur», 1926), работа летчика, рассмотренная в бытовом, лирико-романтическом и философском планах, становится главной темой творчества Сент-Экзюпери (романы «Южный почтовый» — «Courrier Sud», 1929; «Ночной полет» — «Vol de nuit», 1931; «Планета людей» — «Terre des hommes», 1939). В 1935 г. совершил поездку в СССР. В годы второй мировой войны сражался с фашистами, во время вынужденной эмиграции в США написал повесть «Военный летчик» («Pilote de

guegre», 1942) и «Письмо к заложнику» («Lettre à un otage», 1943), ставшие частью литературы французского движения Сопротивления. Наиболее известное произведение писателя — философская сказка «Маленький принц» («Le Petit Prince», 1942, опубл. в 1943 г.). В посвящении Леону Верту изложена концепция сказки, показана связь ее абстрактно-аллегорических образов с трагическим положением французского народа в условиях фашистской оккупации. Особенность творчества Сент-Экзюпери в том, что в его произведениях занимают равное место близкое к классицизму понимание долга, романтика, поэзия и новейшие достижения техники.

Творчество Сент-Экзюпери дало новый импульс развитию гуманистического искусства XX в.

[ИФЛ]

СЕРВАНТЕС: Сервантес Сааведра (Cervantes Saavedra) Мигель де (крещен 9.1.1547, традиц. дата рождения — 7.10., по более новым исследованиям — 29.09.1547, Алькала-де-Энарес, Испания — 23.04.1616, Мадрид, Испания) — испанский писатель, величайший представитель прозы европейского Возрождения. Он прожил героическую, полную тягот и лишений жизнь. Став писателем, он создает несколько драматических произведений, среди которых выделяется трагедия «Нумансия» (1582), в 1615 г. выпускает сборник пьес «Восемь комедий и восемь интермедий». Другие его произведения — пасторальный роман «Галатея» (1585); «Назидательные новеллы» (1613), внесшие значительный вклад в развитие жанра новеллы и принципов циклизации новелл; сатирическая поэма «Путешествие на Парнас» (1614); авантюрный роман «Персилес и Сихисмунда» в манере Гелиодора (греческого писателя III в., автора «Эфиопики»), опубликованный посмертно, в 1617 г. Но его мировая слава связана прежде всего с романом «Дон Кихот» (2 т., 1605, 1615).

Сервантес принадлежал к обедневшему дворянскому роду, известному с XI в. Он был четвертым ребенком в семье, родился в Алькала-де-Энарес, городе недалеко от Мадрида, не очень большом, но уже почти полвека имевшем свой университет, и был крещен 9 октября 1547 г. Так как обычно крестили на третий день жизни ребенка, то считалось, что Сервантес родился 7 октября, но более новые исследования приводят другую дату — 29 сентября. Мигель прибавил к своей фамилии еще одну — Сааведра, по-видимому, в благодарность за какие-то добрые дела своей прабабушки по линии отца доньи Хуаны де Авельянеда, дочери дона Арьеса де Сааведра.

В юности Сервантес, очевидно, увлекался чтением рыцарских романов. Из всех романов, появившихся в Испании, наиболее знаменитым

был «Амадис Галльский» (правильнее — «Уэльский»), самый знаменитый европейский рыцарский роман XIV–XVI вв., написанный португальским писателем Васку де Лобейра в начале XIV в. Ни один экземпляр этого первоначального текста не сохранился. В 1508 г. в Испании вышел перевод этого романа, сделанный Гарсией Родригесом де Монтальво. Переводчик переработал первых три тома, а четвертый полностью написал сам. Роман как бы сам позволяет себя продолжить, и в XVI в. в Испании появляется, по выражению Сервантеса, «целая семья Амадисов» — «Пятая книга Амадиса» (о его сыне Эспландиане), «Шестая книга Амадиса» (о племяннике Флорисандо), «Седьмая книга Амадиса» (о внуке Лисуарте) и т. д. Герои этих и других испанских рыцарских романов живут в придуманном мире, в «царстве рыцарского миража». У знаменитых итальянских авторов Боярдо, Ариосто, писавших романы в стихах о рыцарях на рубеже XV–XVI вв. изображение рыцарских подвигов проникнуто иронией, а в испанских романах никакой иронии нет, описание слишком серьезно и при этом неправдоподобно. Все это создало прекрасную почву для иронического и правдивого романа Сервантеса «Дон Кихот».

В 1570 г. молодой Сервантес оказывается в Италии в качестве камердинера кардинала Аквавивы. Перед глазами Сервантеса раскрывается панорама Италии с изумительной природой, с роскошными дворцами Рима, Флоренции, с античными развалинами, с живописью и скульптурой Джотто, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля. Как писатель Сервантес испытывает могучее влияние Боккаччо, он зачитывается «Влюбленным Роландом» Боярдо и «Неистовым Роландом» Ариосто. В его речи все чаще встречаются итальянские слова (в «Дон Кихоте» остались следы этого влияния). У Аквавивы Сервантес прослужил полгода и внезапно оставил хорошее место, добровольно став солдатом, потому что считал, что только военная профессия достойна дворянина.

Турецкий султан Селим стал угрожать Венецианской республике. Папа Пий V настоял на заключении военного союза между Венецией, Испанией и папским престолом. Во главе союзных войск был поставлен побочный сын императора Карла V дон Хуан Австрийский (о нем упоминается в «Дон Кихоте»). Неаполитанские полки Дьего де Урбина, где служил Сервантес, направились в Мессину на соединение со всеми союзными войсками, которые были посажены на корабли, составившие мощную эскадру. Сервантес оказался на корабле «Маркиза» в левом крыле эскадры. Именно это крыло 7 октября 1571 г. наткнулось на турецкий флот близ Лепанто. Началось одно из самых знаменитых морских сражений. Хотя Сервантес был болен лихорадкой, он лез в самое пекло, был дважды ранен в грудь. Третья рана пришлась в руку, и Сервантес до конца жизни не мог ею двигать. Его храбрость была замечена, и на

следующий день с ним и другими ранеными беседовал сам дон Хуан Австрийский. Потом семимесячное лечение на острове Сицилия, новые бои, Тунис, Сардиния, Неаполь и другие места, куда направляют полк. Храбрый воин Сервантес был вызван к дону Хуану Австрийскому, ставшему вице-королем. Полководец не забыл подвиги солдата, он разрешает Сервантесу вернуться в Испанию и дает рекомендательные письма к королю Филиппу II. Свое 28-летие Сервантес готовился отметить в Испании, в кругу близких, обласканный двором. А встретил в Алжире, в плену, став рабом: корабль «Солнце», на котором Сервантес и его брат Родриго плыли к берегам Испании, захватили алжирские пираты и всех, кто там был, продали в рабство. Братьев купил греческий ренегат Дали Мами (ренегатами назывались бывшие христиане, которые за свою свободу заплатили принятием мусульманства). Те же, кто не отказывался от христианской религии, становился рабом. Таких рабов в Алжире было около 25 тыс. В пьесе Сервантес «Алжирские нравы» (1582) выведены два брата, один из которых становится ренегатом, а второй остается верным христианской религии. Сервантес не мог смириться с рабской долей и четыре раза совершал побег — каждый раз неудачно (его спасало от смерти ожидание его хозяевами большого выкупа за человека с рекомендациями к испанскому королю). Монахи-тринитарии, занимавшиеся выкупом христиан из плена, предполагали выкупить идадьо Херонимо де Палафокса за 500 эскудо, а рабовладелец Гасан-Ага запросил 1000 эскудо. Их у монахов не было, и тогда за имевшиеся деньги они выкупили Сервантеса, уже прикованного к галере для отправки в Константинополь, куда был отозван его хозяин Гасан-Ага. Монахи в этом деле были посредниками, большую часть денег внесли за Сервантеса его мать и сестра. Родина встретила Сервантеса неласково. Родные были разорены выкупом, королевская поддержка была слишком скромной. Здоровье было подорвано. Все, что ему оставалось, — это вернуться на военную службу, в то подразделение испанских войск, в котором он служил до плена и где его помнили с хорошей стороны, кроме того там был еще и его брат Родриго. Филипп II приступил к присоединению Португалии — постоянной соперницы Испании. Сервантес два года провел в походах и военных операциях, исходив Португалию из конца в конец. Здесь родилась его дочь Исабелла Сааведра. В декабре 1584 г. Сервантес женился на донье Каталине де Паласьос Саласар-и-Восмедьяно, и жена признала Исабеллу законной дочерью. Брат Родриго отправился служить в Нидерланды, а Сервантес уходит с военной службы.

В 1585 г. состоялся литературный дебют Сервантеса: вышла 1-я часть его романа «Галатея» в 6 книгах. 2-я часть не была написана, роман остался незаконченным. Но, несмотря на это, роман принес автору из-

вестность как в Испании, где он выдержал несколько изданий, так и во Франции, причем особенно отмечался изысканный стиль произведения. «Галатея» — пасторальный роман. В нем действуют пастухи и пастушки, пасущие стада на лоне прекрасной, идиллической природы, влюбляющиеся друг в друга, страдающие от этой любви и размышляющие о ней. Считается, что под именем пастуха Элисио Сервантес изобразил себя, а под именем пастушки Галатеи — свою жену донью Каталину, под именами других пастухов — членов мадридского литературного кружка. Пасторальный жанр сейчас представляется очень искусственным. Изысканные пастухи даже не говорят, а все время поют о любви. Так, в 1-й книге романа сначала поет любовную песню Элисио, потом к нему присоединяется Эрасто, тоже влюбленный в Галатею, и пастухи поют вместе, поочередно сочиняя куплеты. Позже появляется Теолинда, которая поет о любви, потом поэт Артидор, который тоже поет о любви, затем разочарованный Ленио, поющий песню против любви. Элисио запекает песню в защиту любви, и спором пастухов, почти дошедшим до потасовки, заканчивается 1-я книга. Уже здесь заметно, как построен роман: не успела развернуться одна сюжетная линия, как появляется вторая, третья, появляются вставные эпизоды, нигде нет развязок. Герои похожи друг на друга. Не случайно во 2-й книге Артидор по ошибке объясняется в любви не Теолинде, которую он боготворит, а ее сестре, похожей на нее. В свою очередь, Теолинда встречается с Галерио, похожим на Артидора, и только к концу 4-й книги, с появлением Артидора, все встает на свои места. Схожи и темы разговоров. Если в конце 1-й книги Элисио и Ленио спорили о любви, то в середине романа Ленио спорит о любви с Тирси. Все это несложно объяснить: для Сервантеса (да и читателей его времени) в пасторальном романе неважны герои и события, страницы романа отданы бесконечным вариациям всего одной темы — любви. Два взгляда на любовь составляют стержень романа. Любовь — огонь, пожирающий душу; леденящий холод; стрела, разрывающая грудь; бурное море; причина гнева; отец отчаяния; ярмо, сеть, мрак, вор, засада, война, болезнь, лабиринт. Так считает Ленио. Не согласный с ним Тирси утверждает естественность любви и уверен в том, что все плохое, что с ней связывают, проистекает от злоупотребления ею. Но ведь так же вредны, при несоответствующем применении, философия, поэзия, медицина, красноречие, оружие, пища, огонь, размышляет Тирси. До последних дней жизни Сервантес надеялся написать вторую часть «Галатеи». Там Галатея должна была выбрать из двух влюбленных в нее пастухов одного, по-видимому, Элисио.

С какого-то времени все внимание Сервантеса и все его силы были отданы созданию романа «Дон Кихот», прославившего его в веках. Нет

окончательного ответа на вопрос о том, когда писатель начал работу над романом. Сам он упоминает в прологе, да и современники об этом были осведомлены, что роман писался в тюрьме. Сервантес несколько раз оказывался в тюремных застенках. Сегодня уже нет никаких сомнений не только в честности Сервантеса, но и в том, что эта честность не всем нравилась, нередко она мешала людям достаточно могущественным, чтобы упрятать за решетку невиновного, свалив на него свои преступления. Вероятнее всего Сервантес начал работу над романом «Дон Кихот» около 1597 г., когда по ложному обвинению оказался в севильской тюрьме. Книга (в последующем первый том) вышла в 1605 г. Издание вышло на плохой бумаге, со множеством опечаток. Но тираж был быстро распродан. Всего в 1605 г. в Испании вышло 6 его изданий. В 1607 г. он вышел в Брюсселе, в 1610 г. в Милане (по-испански). До 1615 г. (когда появился второй том) роман вышел десятью изданиями общим тиражом более 12 тыс. экземпляров (о чем автор сам упоминает во втором томе). В 1614 г. 1-й том романа выходит на французском языке, в 1620 г. — на английском, в 1622 г. — на итальянском. В XVII в. в мире вышло более 70 изданий, в XVIII в. — более 150, в XIX в. — более 600, в XX в. — по количеству изданий роман уступает разве что Библии.

В обширном романе Сервантес создал, в сущности, всего четыре значительных образа, но каждый из них вошел в сокровищницу мировых образов художественной литературы: это образы Дон Кихота, Санчо Пансы, Дульсинеи Тобосской и Испании.

Дон Кихоту в начале повествования около пятидесяти лет. Американский поэт Г. Лонгфелло, внимательнейшим образом изучивший роман Сервантеса, подсчитал, что первый выезд Дон Кихота начался 28 июля, а закончился 29 июля 1604 г. В том же году состоялись его второй и третий выезды: второй (с Санчо Пансой) начался 17 августа и закончился 2 сентября, третий длился с 3 октября по 29 декабря. Если это так, мы можем определить годы жизни героя Сервантеса: родился около 1554–1556 гг. (когда Карл V передал испанскую корону своему сыну Филиппу II), умер в конце 1604 г. или в начале 1605 г. Но на самом деле на первых страницах романа Дон Кихоту всего лишь один день, а 50 лет — совсем другому человеку, о котором известно, что его звали Кихада (исп. — челюсть), или Кесада (исп. — пирог с сыром), или Кехана. Повествователь уверяет, что последняя фамилия — правильная. Но в конце 2-го тома называется, причем устами Дон Кихота, произносящего свое завещание, совсем иное имя — Алонсо Кихано. Перед нами зауряднейший человек, «человек без свойств», что подчеркнуто неясностью фамилии: никто ее точно не запомнил. Зато имя Дон Кихота человечество помнит уже несколько веков. Давно уже внимательные читатели попытались восстано-

вить прошлое Дон Кихота по его речам. Он разбирается в лекарственных травах, в военном деле, в сложных филологических вопросах (например, может выказать глубокие познания в вопросе о влиянии арабского языка на испанский) — в общем, это прошлое не Алонсо Кихано, а именно Дон Кихота. С другой стороны, Дон Кихот как бы намеренно отрывается от Алонсо. Большое место в начале романа занимает эпизод посвящения героя в рыцари: хозяин постоялого двора на шутовской манер проводит обряд посвящения, после которого Дон Кихот считает себя настоящим рыцарем. Но Алонсо Кихано и так им был: ведь идалго (hidalgo) — это испанское название мелкопоместного рыцаря (правда, hidalgo — это все же не caballero, знатный рыцарь, которого следовало именовать доном, хотя во 2-м томе Сервантес уже называет Дон Кихота caballero). Тем не менее, Алонсо принадлежал к древнему роду и хранил родовое рыцарское вооружение. Но это в обыденной жизни, а Дон Кихот рождается в иной (теперь бы сказали «виртуальной») реальности, и ему нужно такое посвящение, подобно тому как бритвенный тазик оказывается лучше старинного шишака (шлема без забрала), доставшегося ему от предков.

Сервантес показывает читателям, как рождается литературный герой. Его три выезда, разделенные небольшими промежутками времени, соответствуют трем эпохам жизни человека — детству, зрелости, умудренной старости. Детство вызывает смех наивностью, ошибками (первая же ошибка — в эпизоде спасения мальчика от наказывавшего его хозяина, когда безоглядная вера Дон Кихота слову любого человека приводит только к увеличению зла). Ученые считают первый выезд героя «Протокихотом» (термин испанского сервантесоведа Г. Торренте Бальестера) — первоначальной небольшой повестью, из которой постепенно развился роман. Отмечено, что основное место здесь занимает насмешка над рыцарскими романами и Дон Кихотом, утратившим рассудок из-за них, хотя отмечено и другое: сам герой в первом своем путешествии ссылается не на романы, а на романсы (выдающийся испанский медиевист Р. Менендес Пидаль обнаружил связь начала романа с анонимной «Интермедией о романсах», напечатанной в «Третьей части комедий Лопе де Вега и других авторов» в 1611 или 1612 г., но, как убедительно доказал ученый, написанной в 1590 или 1591 г.). И возникает стойкое убеждение, что «Дон Кихот» как бы саморазвивается, становясь все глубже по замыслу и сложнее по форме.

Но это другой тип саморазвития, чем в реалистических романах XIX в., которые писались как бы от начала к концу, от причины к следствию. Сервантес оставил на своих местах романсы, когда мог, поправив текст, заменить их романами. Ввел образ Санчо Пансы только во второй выезд Дон Кихота, а мог бы переписать начало и сразу поместить его

рядом с героем во время его первого выезда. Даже такая деталь: пословицами Санчо начинает говорить не сразу, а через двенадцать глав после того, как появляется в романе, в то время как нетрудно было бы ввести пословицы в речь Санчо прямо с 7-ой главы, где он впервые появляется. Не сразу упоминает писатель о Сиде Ахмете бен-Инхали как рассказчице истории, а тем более о толедском мориске — ее переводчице на испанский с арабского, в то время как на титульном листе всех изданий начиная с первого стоит подлинное имя автора: Мигель де Сервантес Сааведра. Отсюда вывод: все так и задумано с самого начала, и только кажется, что автор не знает, как разовьется его повествование.

Второй выезд показывает Дон Кихота в расцвете его рыцарства. Он полностью построил свой воображаемый мир, о чем свидетельствует знаменитый эпизод сражения с ветряными мельницами, которые герой принимает за злобных великанов. Конечно, здесь Дон Кихот вызывает смех. Но, как говорил французский философ А. Бергсон в работе «Смех», одно дело упасть в колодец, потому что смотришь куда-нибудь в сторону, другое — свалиться туда, потому что загляделся на звезды — «ведь именно звезду созерцал Дон Кихот». Перед читателями не наивный ребенок начала романа, над которым можно только посмеиваться. Его помыслы благородны, он наделен достоинством. В сущности, он воплощает рыцарский идеал, сложившийся за много столетий до него. Еще в XII в. возникла так называемая куртуазия — культура, требовавшая от рыцаря не только быть смелым, сильным, умелым воином, но предьявившая к нему совершенно новые и неожиданные для того времени требования вежливости, образованности, влюбленности в даму сердца, которую следует воспевать в стихах — кансонах, романсах. Дон Кихот научился и этому. В замке герцога он поет «сипловатым, но отнюдь не фальшивым голосом» (да еще и играя на виоле) романс, в котором воспекает Дульсинею и прославляет постоянство в любви. Но дело не в том, что Дон Кихот может сочинять стихи, дело в том, что он по самому своему существу — поэт. Его взгляд на мир поэтичен. Дон Кихот все воспринимает сквозь призму художественных образов, взятых из романов. Он живет не столько в мире благородных идей, сколько в мире романских образов. Он выстраивает свою жизнь по образцам, которые воплощены в его любимых героях. И на первое место в его подражании литературным персонажам выдвигается не внешность, не их отдельные поступки и даже не идеальная любовь, а глубоко усвоенная Дон Кихотом цель — «искоренять всякого рода неправду и в борении со всевозможными случайностями и опасностями стяжать себе бессмертное имя и почет».

В «Дон Кихоте», как подсчитали исследователи, действуют 250 мужских и 50 женских персонажей. Но их еще больше, ведь в романе не один,

а два мира: первый — реальный, второй — тот, который существует в сознании Дон Кихота и при этом настолько отличается от первого, что люди признают Дон Кихота сумасшедшим. Есть и такое мнение, что в романе существует третий мир — мир рыцарских романов. Но его герои обычными людьми не воспринимаются как реальные, и нужно быть Дон Кихотом, чтобы верить в их подлинное существование.

А раз два мира, то многое как бы удваивается в романе Сервантеса. Есть Альдонса Лоренсо. И есть Дульсинея Тобосская. Об Альдонсе мы почти ничего сказать не сможем. А о Дульсинее — сможем. Это воплощение идеала женщины, как его понимает Дон Кихот. Происходит такое же раздвоение, как с Алонсо Кихано и Дон Кихотом. Еще до своего переименования («кихоте» — исп.: набедренник, нечто, при всей своей комичности, более рыцарственное, чем челюсть или пирог с сыром) Дон Кихот меняет имя своего коня. Росинант (от «росин» — кляча и «анте» — впереди, т. е. «кляча, идущая впереди всех») — имя, почти столь же знаменитое, как и имя хозяина этого убогого коня. Заметим, что кляча, которая хромала на все четыре ноги, став Росинантом, верно служила Дон Кихоту и оказалась необыкновенно выносливой при всей своей незадачливости. Но скрыто, как раньше звали Росинанта. Возникает представление, что мир дwoится, и достаточно переименовать кого-то и при этом посмотреть на него по-иному, как возникает новое существо.

Не случайно Сервантес называет Дон Кихота «ingenioso», что не точно переведено как «хитроумный». Слово это пришло из латыни, где еще во времена Цицерона употреблялось в значении «щедро одаренный от природы», «даровитый», «талантливый», «остроумный», «изобретательный». Дон Кихот действительно изобретает особый мир и новые существа, которые в романе оказываются более живыми и индивидуальными, чем реальные. К реальному миру, как правило, относятся люди, имена которых почти не упоминаются, а просто говорится: священник, цирюльник, ключница, племянница, хозяин постоянного двора, герцог, герцогиня. И почти все они — люди «без свойств», как Алонсо Кихано и Альдонса. Зато имена существ, населяющих второй, воображаемый мир, стали известны всем, характеризуя мировые литературные типы: Дон Кихот, Дульсинея Тобосская и даже Росинант.

В этом перечне особое место занимает Санчо Панса — герой, которого не придумывал Дон Кихот, которого он не переименовывал, который во всем выглядит как противоположность Дон Кихота до такой степени, что еще романтики увидели в рыцаре и его оруженосце антиподов, воплощающих противоположность идеального и материального. Но на самом деле место Санчо Пансы в романе другое: антиподом Дон Кихота выступает Алонсо Кихано, а Санчо, столь земной и практичный и в то

же время мечтающий о губернаторстве на острове, становится связующим звеном между реальностью и фантастическим романнным миром Дон Кихота.

Пребывание Дон Кихота в герцогском дворце и губернаторство Санчо Пансы — это период мудрой старости Дон Кихота. Литературная полемика с рыцарскими романами уже не так важна. И Дон Кихот, и Санчо Панса демонстрируют глубокое понимание жизни. Насмешки над ними выглядят жестокими, и в смехе Сервантеса, трагикомическом по природе, все чаще слышны трагические ноты.

После периодов рождения, детства, зрелости, старости следует смерть Дон Кихота. Интересно, что герой умирает дважды. Ведь в конце первого тома, законченного в 1604 г., упоминается о смерти Дон Кихота, а также Санчо Пансы и Дульсинеи Тобосской. Здесь же упоминается о третьем выезде Дон Кихота и высказывается надежда на опубликование его описания. Значит, Сервантес заранее планировал 2-й том романа, смертью героев закрывая возможность для других воспользоваться его героями для продолжения рассказа.

Сервантес писал 2-й том «Дон Кихота» долго, отвлекаясь на другие замыслы. В 1613 г. были опубликованы его «Назидательные новеллы», составившие важную страницу в истории европейской новеллы. В «Назидательные новеллы» вошли 12 новелл, на сюжеты из реальной испанской жизни (но принято разделять новеллы на романтические и реалистические), в них можно встретить психологически глубокое описание противоречивых натур («Ревнивый эстрамадурец») и плутовскую историю с типичными пикаро, что сближает новеллы с плутовским романом («Ринконете и Кортадильо»), впрочем, Сервантес не разделяет благодушного взгляда на плутовство («Обманная свадьба», «Лицензиат Видриера»). Через два года появился сборник пьес «Восемь комедий и восемь интермедий», в котором Сервантес раскрывается как интересный драматург. Он начинает работу над своим последним романом «Странствования Персилеса и Сехисмунды».

И в тот момент, когда писатель был близок к завершению 2-го тома «Дон Кихота», в 1614 г. некий Алонсо Фернандес де Авельянеда выпустил Таррагоне книгу под названием «Второй том хитроумного идалго Дон Кихота Ламанчского». Несмотря на усилия ученых, до сих пор не известно, кто же был автором этого произведения. Сложные, многозначные и загадочные образы Сервантеса потеряли там всякую загадочность, Дон Кихот оказался окончательно сумасшедшим, а Санчо Панса — примитивным донельзя. Сервантес вынужден был вести спор с этим романом. Он по всему тексту начиная с посвящения и пролога ко 2-му тому и кончая эпизодом смерти Дон Кихота расставил выпады про-

тив Авельянеды, следовательно, когда надо, мог вмешиваться в почти готовое произведение, пренебрегая даже здравым смыслом: ведь герой не мог осуждать роман, появившийся на 10 лет позже его ухода из жизни в конце 1-го тома.

Во 2-м томе сердобольные друзья нашли способ освободить Дон Кихота от его безумства. С этого момента он погиб, а остался его реальный двойник. По сравнению с началом романа в нем что-то изменилось. Прежде всего, появилось точное имя — Алонсо Кихано. Появилась мудрость. Сохранилось желание жить по литературным образцам: если не в соответствии с рыцарскими романами, то по канонам пасторальных романов. Наконец, у этого «человека без свойств» появилось свойство, отразившееся в его прозвище: Алонсо Кихано Добрый. Собственно, доброты и есть главное, что из рыцарского идеала должно быть перенесено в реальную жизнь.

Сервантес похож на своего героя в его лучших чертах. Автобиографичность Дон Кихота не раз подчеркивалась исследователями, хотя и в разном ключе. Так, Э. Шаль считал, что Сервантес высмеял в Дон Кихоте свою гордыню, а Р. Рохас — что это в судьбе Дон Кихота надо видеть автобиографию благородного человека, истоптанного свиньями, посаженного в клетку стражниками и осмеянного бакалаврами и трактирщиками.

Дон Кихот, самый «книжный» из героев сервантесовского «романа о романе», умирает вместе с завершением повествования. И его создатель, Сервантес, покидает этот мир вскоре после завершения романа, 23 апреля 1616 г. в Мадриде. И хотя есть исследования, доказывающие, что этот день не совпадает с 23 апреля того же года в Англии, когда умер Уильям Шекспир (так как Испания пользовалась григорианским календарем, в то время как Англия — юлианским), но разница в девять дней несущественна: одновременно ушли из жизни два величайших писателя эпохи Возрождения, которые в своих произведениях подвели ее итоги и проложили новые пути в литературе на целые века вперед.

В статье И. С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» (опубл. в 1860 г.) были сопоставлены два мировых литературных персонажа. Отклики А. И. Герцена, Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова и др. показывают, что предложенное И. С. Тургеневым сопоставление сразу же вошло в культурный тезаурус русской интеллигенции. При этом Дон Кихот трактовался как воплощение героического начала, Гамлет — как образ бездействующего мыслителя, в котором героическое подавлено эгоизмом.

Тургеневская трактовка — одна из многих точек зрения на мировые литературные типы (или, как их принято называть, «вечные образы»), причем существуют прямо противоположные версии (например, сенти-

менталистская и романтическая трактовки Гамлета, уверенность читателей XVII–XVIII вв. в отрицательности Дон Кихота, сменившаяся на восхищение Дон Кихотом со стороны романтиков, т. д.).

У Шекспира и Сервантеса мировые литературные персонажи — это типы, совмещающие крайности. Неоднозначность, многомерность мира и человека объясняет композиционные диспропорции в сюжете (кульминация в середине «Гамлета», непредугадываемость сюжетных ходов и вставные новеллы в «Дон Кихоте»). Образ Гамлета так подан Шекспиром, что он стоит над зрителем (знает нечто, чего не знает зритель). Сервантес использовал противоположную разновидность того же приема: Дон Кихот намеренно расположен ниже читателя (безумец, достойный осмеяния), и его великая вера и глубокие мысли создают впечатлительные загадки. Ни загадка Гамлета, ни загадка Дон Кихота не могут быть разгаданы, так как они важны не сами по себе, а входят в структуру образов, подчеркивая многомерность человека и мира.

Существуют классические работы о «Дон Кихоте». Знаменитыми стали «Жизнь Дон Кихота и Санчо» М. де Унамуно, крупнейшего представителя «поколения 1898 года», и «Размышления о Кихоте» Х. Ортеги-и-Гассета, одного из наиболее значительных мыслителей первой половины XX в. В отечественном литературоведении классическую мысль о «Дон Кихоте» как первом произведении, в котором роман-фабула сменяется романом-ситуацией, высказал литературовед Л. Е. Пинский. Первый перевод сервантесовского произведения на русский язык осуществил Н. И. Ознобишин в 1761 г. (это была новелла «Сеньора Корнелия» из «Назидательных новелл»). Лучший перевод «Дон Кихота» принадлежит Н. М. Любимову (1953–1954).

Соч.: Obras completas : V. 1–19. Madrid, 1914–1941; Don Quijote de la Mancha : V. 1–2. Barcelona, 1998; в рус. пер. — Собр. соч. : Т. 1–5. М., 1961; Галатея. М., 1973; Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский : Т. 1–2. М., 2003; Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М., 2007.

Лит.: Тургенев И. С. Гамлет и Дон Кихот // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Сочинения : Т. 8. М.–Л., 1964; Державин К. Н. Сервантес. М., 1958; Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. М., 1961; Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961; Сервантес и всемирная литература. М., 1969; Снеткова Н. «Дон Кихот» Сервантеса. М.–Л., 1965; Багно В. Е. Дорогами «Дон Кихота». М., 1988; Светлакова О. А. «Дон Кихот» Сервантеса. Вопросы поэтики. СПб., 1996; Пискунова С. И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI–XVII вв. М., 1998; Iberica: К 400-летию романа Сервантеса «Дон Кихот». СПб., 2005; Буранок О. М. Никанор Иванович Ознобишин и русская переводная художественная проза середины XVIII века: Исследование, тексты, комментарии. Самара, 2010; Луков Вл. А. История испанской литературы. М., 2014; Astrana

Marin L. Vida ejemplar y heroica de M. de Cervantes Saavedra : T. 1–7. Madrid, 1948–1958; Castro A. Hacia Cervantes / 3 ed. Madrid, 1967; Unamuno M. de. Vida de Don Quijote y Sancho. Madrid, 1992; Redondo A. Otra manera de leer el «Quijote». Madrid, 1997; Moner M. Cervantes conteur. Ecrits et paroles. Madrid, 1998; Rico F. El texto del Quijote. Barcelona, 1998; The Cambridge companion to Cervantes. Cambridge, 2002; Canavaggio J. Cervantes. Madrid, 2004.

[НРЭ] [МЛ] [ИИЛ]

СИМБИОЗ ЛИТЕРАТУР — система межнациональных социокультурных взаимозависимостей.

Взаимодействие с литературами Европы стало основой русско-европейского литературного симбиоза. Для укрепления роли России в мировой культуре возникновение такого симбиоза — очень важный итог. На его основе русское влияние расширяется до глобальных масштабов, ощущается в США, Японии и многих других странах всех континентов. Это одно из проявлений процесса формирования единой всемирной литературы. Параллельно развивалось непосредственное влияние советской литературы, в которой русская литература сохраняла доминирующую роль, на литературы стран социалистического лагеря, писателей социалистической ориентации в других странах. На сегодняшний день это непосредственное влияние заметно ослабло, но воздействие русской классики через посредство русско-европейского симбиоза не утратило своего значения.

Помимо русско-европейского симбиоза русская литература входила и в другую общность. В XIX в. она вступила в тесное соприкосновение с литературами народов Российской империи (позже этот процесс продолжился в СССР). Русской культурной средой за два века были освоены армянский героический эпос «Давид Сасунский» (впервые записан фольклористом Г. Срвандзтяном в 1874 г.), эпос закавказских и среднеазиатских народов «Кер-оглы» (сложился в XVII в.), карело-финский эпос «Калевала» (составил финский фольклорист Э. Лёнрот, опубли. в 1835, 1849 г.), эстонский эпос «Калевипоэг» (составил на фольклорной основе родоначальник эстонской национальной литературы Ф. Р. Крейцвальд, опубли. в 1857–1861 гг.), поэма «Витязь в тигровой шкуре» грузинского поэта Шота Руставели (XII в.), пять поэм «Хамсе» азербайджанского поэта Низами Гянджеви (ок. 1141 — ок. 1209), с которыми перекликается одноименный цикл узбекского поэта Алишера Навои (1441–1501), произведения классиков армянской литературы Х. Абовяна, Ованеса Туманяна, грузинской литературы А. Чавчавадзе, Н. Бараташвили, А. Церетели, молдавской и румынской литературы Й. Крянгэ, М. Эминеску, латышской литературы Я. Райниса, литовской литературы Ю. Жемайте и многих других.

Особенно близкими русскому читателю были представители родственных славянских литератур. Из них украинская литература заняла самое видное место. Это обнаруживается уже в отношении к творчеству первого выдающегося представителя новой украинской литературы И. П. Котляревскому, автору бурлескной поэмы «Энеида», а также од, пьес и других произведений. Исключительно высоко русские читатели оценили поэзию Тараса Григорьевича Шевченко, автора поэтического сборника «Кобзарь», поэмы «Гайдамаки» и др. Большое внимание было уделено произведениям Марко Вовчок, Леси Украинки, Ивана Франко, а в советское время — поэзии П. Тычины, М. Бажана, пьесам Александра Корнейчука, киносценариям А. П. Довженко, романам М. Стельмаха и др.

Белорусская литература ассоциируется в русском сознании прежде всего с именами поэтов Якуба Коласа и Янки Купалы, а во второй половине XX в. выделяются поэты М. Танк, П. Бровка, всенародную известность приобрели произведения Адамовича, Василя Быкова.

Польша, входившая в состав Российской империи до 1917 г., также занимала умы россиян. Прогрессивным деятелям русской культуры была близка борьба поляков за национальную независимость. Огромной популярностью пользовались произведения Адама Мицкевича — его стихи, баллады, лиро-эпические поэмы («Гражина», «Конрад Валленрод», «Дядя», «Пан Тадеуш»). Получили признание поэмы Ю. Словацкого, романы Э. Ожешко, Б. Пруса, Г. Сенкевича, а во второй половине XX в. — повесть-сказка «Король Матиуш Первый» Януша Корчака, педагога, погибшего вместе с учениками в фашистском концлагере, поэзия Ю. Тувима, фантастические романы Станислава Лема и др.

Все эти литературы входят в совершенно разные ареалы. В одних случаях можно отметить определяющее влияние русской литературы (например, персональной модели А. М. Горького на творчество Коласа и Купалы), в других — лишь некоторое (или даже проблематичное) влияние (например, персональной модели А. С. Пушкина на творчество Мицкевича, Шевченко), в третьих — полное отсутствие такого влияния (творчество Низами, Руставели, Навои и др.).

Названные симбиозы в основном сориентированы по линии «Запад — Восток». Но при возникновении русской литературы ось была другой: «Север — Юг». Русь оказалась на пути «из варяг в греки». Если влияние скандинавской культуры мало ощутимо и требует дополнительных исследований, то византийское влияние несомненно. А в нем ощущается генетическая связь с литературой и философией Древней Греции. В определенном смысле (как об этом говорит известный ученый С. С. Аверинцев) мы через Византию восприняли идеи и стиль мышле-

ния Платона, в то время как Запад унаследовал идеи и стиль мышления его ученика и одновременно оппонента Аристотеля.

Следовательно, русская литература входит в несколько симбиозов, охватывающих Запад и Восток, Север и Юг, она занимает срединное место в мировом литературном процессе. Вместе с тем территория России, по-видимому, исходная точка, родина индоевропейцев. Отсюда за многие столетия до того, как сформировался русский народ, часть индоевропейцев двинулась на запад, а часть — на юго-восток. Из первой ветви впоследствии образовались греки, римляне, а еще позже англичане, французы, немцы, итальянцы, испанцы и другие западные народы, а из второй — индийцы, иранцы, таджики и другие восточные народы. Так что различные культурные веяния не просто смешивались на территории России, а возвращались к истокам, накладывались на культуру, сохранявшую исходные фундаментальные черты. Возможно, это объясняет особый — синтезирующий характер русской литературы, обеспечивающий ей ключевое место во всемирной литературе, которая начала функционировать как единое целое всего лишь немногим более ста лет.

Лит.: Луков Вл. А. Русская литература в мировом литературном процессе (введение в проблему) : монография. М., 2006.

[МЛ] [РЛ]

СИМВОЛИЗМ — направление в литературе рубежа XIX–XX вв., образовавшееся в общем потоке неоромантического движения. В основе эстетики символизма лежит восходящая к романтизму концепция двоемирия, согласно которой весь окружающий мир — лишь тень, «символ» мира идей, постижение которого возможно лишь через интуицию, через «суггестивный образ», а не с помощью разума. Распространение этой концепции, основанной на трудах А. Шопенгауэра и его последователей, связано с разочарованием в философии позитивизма.

Символизм явился реакцией на натурализм. Истоки символизма — в деятельности романтиков и парнасцев. Ш. Бодлер справедливо считается непосредственным предшественником символистов или даже основоположником символизма как направления (Д. Д. Обломиевский).

Основы художественного метода символизма закладываются в 1860-х годах в «Песнях Мальдорора» (1868–1869, полн. публ. в 1890 г.) Лотреамона (настоящее имя — Изидор Дюкас, 1846–1870), ранних сборниках П. Верлена. Стихи символистов этого периода носят бунтарский характер. Особой революционностью отмечены произведения Рембо и Верлена, являющиеся откликами на Парижскую Коммуну. В них выражены такие сильные стороны символизма, как обличение мещанства, новаторские поиски в области многозначности слова, создание двупла-

нового образа, суть которого заключалась в том, что «он допускал как бы «просматривание» за данным явлением чего-то другого, за ним стоящего, стал превращать черты какого-либо феномена в символ чего-то иного» (Д. Д. Обломиевский). Здесь нет места характерному для более позднего этапа развития символизма отказу от социальных задач искусства, формализму, иррациональности, зашифрованности формы.

Хотя в целом неоромантическое движение довольно далеко от декадентских настроений, но отдельные его ветви (символизм, эстетизм) тяготеют к ним, в чем сказывается открытость систем, аморфность, даже хаотичность литературно-художественного процесса переходного периода. В 1870–1880-е годы символизм сближается с декадансом, с его устремлением «от ценностей расцвета жизни — здоровья, силы, светлого разума, победоносной воли, мощной страсти... — к ценностям, вернее, минус-ценностям жизненного упадка, т. е. красоте угасания, красоте, черпающей обаяние в баюкающей силе вялых ритмов, бледных образов, полувоспоминаний, в очаровании, каким обладают для усталой души настроения покорности и забвения и все, что их навеивает» (А. В. Луначарский). В этот период Рембо выступает с теорией «ясновидения», Малларме обращается к экспериментам в области формы, в результате которых разрушается логика мысли и образа, Верлен занят изучением музыкальных свойств различных звуковых сочетаний. Символисты остаются непризнанными, «проклятыми» поэтами. Вокруг Малларме и Верлена начинает складываться школа. С символистскими произведениями выступают Жюль Лафорг (1860–1887), Гюстав Кан (1859–1936), Жильбер Самэн (1858–1900), Лоран Тайяд (1854–1919), Франсис Вьеле-Гриффен (1864–1937), Стюарт Меррилл (1863–1915) и другие «малые символисты». Некоторые из них разрабатывают прозаические жанры (Анри де Ренье, 1864–1936; Пьер Луис, 1870–1925; Марсель Швоб, 1867–1905). Возникает символистская драма (Поль Клодель, 1868–1955; Эдуард Дюжарден, 1861–1950; Поль Фор, 1872–1960; и др.). Наиболее ярким явлением в этой области становится творчество бельгийца М. Метерлинка. Однако в этот же период школа постепенно начинает распадаться.

Символизм оказал влияние на позднее творчество Мопассана, Золя и других больших художников разных направлений. В свою очередь, он испытывал влияние многих эстетических систем этого периода. Декадентская доктрина символизма — явление кризисное. Но символистам свойственны и несомненные достижения в их стремлении увидеть мир целостным, передать сложность духовного мира человека. Значителен вклад символистов в поэтическое творчество, в реформу стиха (музыкальная композиция, многозначность слова и образа, вызывающая поток ассоциаций, утверждение «верлибра» — свободного стиха и т. д.).

Лит.: Горький М. Поль Верлен и декаденты // Горький М. Собр. соч. : в 30 т. М., 1953. Т. 23; Балашов Н. И. Символизм. Малларме, Рембо, Верлен // История французской литературы : в 4 т. М., 1959. Т. 3; Обломиевский Д. Д. Французский символизм. М., 1973; Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / сост. Ж. Кассу. М., 1998; Пайман А. История русского символизма. М., 1998; Колобаева Л. Русский символизм. М., 2000; Французский символизм: Драматургия и театр. СПб., 2000; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М., 2009; Bowran C. M. The heritage of symbolism. L., 1943; Morier H. Le rythme du vers libre symboliste: T. 1–3. Genève, 1943–1944; Michaud G. Message poétique du symbolisme: T. 1–3. P., 1961; Decaudin M. La crise des valeurs symbolistes; Vingt ans de poésie française (1895–1914). Genève, 1981; Bertrand Marchal: Lire le Symbolisme. P., 1993; Gibson M. Le Symbolisme. P.–Köln, 1994; Vinogradova de La Fortelle A. Les aventures du sujet poétique: Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition. Marseille, 2010; Draguet M. Le symbolisme en Belgique. Bruxelles, 2010.

[СФЛ] [ИФЛ]

СИМЕНОН (Simenon) **Жорж** (полн. имя Жорж Жозеф Кристиан Сименон; 13.02.1903, Льеж, Бельгия, — 4.09.1989, Лозанна, Швейцария) — бельгийский писатель, писал на французском языке. Член Королевской академии Бельгии (1952).

Родился в Льеже в семье бухгалтера страховой компании, учился в иезуитском колледже Сен-Серве. От студентов, снимавших комнаты в доме родителей, Сименон узнал о русской литературе, глубокое впечатление на него произвели произведения Гоголя, Достоевского, Чехова, Л. Толстого, у которого он больше всего ценил «Смерть Ивана Ильича». Оставив колледж незадолго до окончания курса, Сименон начал работать репортером местной газеты, с 1919 г. включился и в литературную деятельность (первый юмористический рассказ «Идея гения», 1919; первый небольшой юмористический роман «На Мосту Стрелков», 1920, опубл. в 1921 г.). В 1922 г. Сименон переехал в Париж, публиковался под множеством псевдонимов (не меньше 17: Georges Sim, Jacques Dersonne, Georges-Martin Georges, Luc Dorsan и др.). Писал с огромной скоростью, до 80 страниц в день (к 1931 г. написал 181 роман от небольших размеров до, как правило, 200 страниц каждый, более 1200 рассказов, в том числе для детей). Это не мешало ему вести достаточно легкомысленный образ жизни, что нередко давало ему материал для произведений. Сименон много путешествовал. Оказавшись в 1929 г. на севере Голландии, в г. Делфзейл, он за 6 дней написал роман «Петерс Латыш», с которого начинается принесшая мировую известность автору серия детективных романов о комиссаре Мегрэ. Хотя редактор упрекнул роман за его несоответствие канонам детективной литературы, но взял рукопись, и это так

вдохновило Сименона, что за месяц он написал следующих пять романов, где бывший второстепенным персонажем Мегрэ стал центральным героем. До 1972 г. писатель создал 76 романов и 26 повестей (рассказов) о Мегрэ, над которыми он работал и во время путешествий 1930-х годов (по странам Европы, путешествие в СССР, кругосветное путешествие), и в годы 2-й мировой войны (после которой его в течение пяти лет не публиковали, безосновательно подозревая в коллаборационизме), и в период жизни в Канаде и США, затем во Франции — в Париже и Каннах. Из романа в роман переходил, постепенно старея, комиссар парижской полиции Жюль Мегрэ (полное имя Жюль Жозеф Ансельм Мегрэ, род. 1884, дер. Сен-Фиакр, Бретань, в 1929 г. ему 44 года — возраст, до которого дожил отец Сименона, горячо им любимый, умерший в 1921 г.; черты отца отразились в образе Мегрэ), всегда узнаваемый благодаря крупной фигуре, драповому пальто и трубке, которая была даже в центре сюжета одной из повестей («Трубка Мегрэ», 1947). Он работает на набережной Орфевр в уголовной полиции, с ним работают Люка, Жанвье и другие верные помощники, дома — всегда понимающая жена, детей нет, поэтому работа неизменно на первом месте. Настоящим открытием для детективной литературы стало введение Сименоном в качестве главного героя не талантливое аналитика, участвующего в раскрытии преступлений по собственной инициативе, или частного детектива (как Огюст Дюпен у Э. А. По, Шерлок Холмс у А. К. Дойла, патер Браун у Г. К. Честертон, Эркюль Пуаро и мисс Марпл у А. Кристи), а полицейского, ведущего расследование по долгу службы и опирающегося на официальную систему сыска с ее возможностями негласной слежки, экспертизы и т. д. Обычный для жанра мотив глупости и неспособности полицейских чинов (например, Лестрейд в произведениях о Шерлоке Холмсе) опровергается незаурядными качествами Мегрэ, всегда позволяющими ему достигнуть успеха в расследовании, что нередко усиливает его и без того несколько пессимистичное представление об обществе, основы которого он призван защищать. Сименон нашел очень убедительный стиль повествования — простой, без приукрашивания, сенсационности, в котором загадка преступления не вызывает у героя ажиотажа, а воспринимается как специфика его повседневной работы. Так же просто, но убедительно, раскрывается любовь Мегрэ к простым людям, уважение к служителям порядка, неброская нежность к жене, затаенная грусть по отношению к детям. Среди произведений Сименона, входящих в цикл о Мегрэ, — романы «Дело Сен-Фиакр» (1932), «Мегрэ сердится» (1947), «Мегрэ и мертвец» (1948), «Первое дело Мегрэ (1949), «Мегрэ и старая дама» (1949), «Записки Мегрэ» (1951), «Мегрэ и человек на скамейке» (1953), «Мегрэ путешествует» (1958), «Мегрэ у министра» (1954),

«Мегрэ и бродяга» (1963), «Мегрэ и убийца» (1969), «Мегрэ и господин Шарль» (1972), повести «Драма на бульваре Бомарше» (1936), «Ошибка Мегрэ» (1937), «Приют утопленников» (1938), «Показания мальчика из церковного хора» (1947), «Рождество Мегрэ» (1951) и др.

Сименон как писатель в какой-то мере стал заложником образа Мегрэ. Сам он не слишком высоко ценил свои детективные романы и повести, ставя выше них произведения в духе социально-психологического реализма, «трудные романы», как их называл автор: «Грязный снег» (1948), «Новый человек в городе» (1949), «Смерть Беллы» (1951), «Братья Рико» (1952); «Президент» (1957), «Поезд» (1961), «Поезд из Венеции» (1965), «И все-таки орешник зеленеет» (1969) и др. Внутренний творческий конфликт привел Сименона в 1972 г. к решению больше не писать романов (к тому времени Сименон опубликовал, не считая многочисленных юношеских сочинений, 214 томов художественных произведений; роман «Оскар» оказался недописанным). Сименон посвящает свой писательский талант новой задаче — создать грандиозную серию мемуаров, которые он надиктовывал на магнитофон. В 1975 г. начинают выходить тома автобиографического произведения «Я диктую», в 1981 г. вышел 21-й том этого сочинения Сименона.

Сименон не совсем точно осознавал значение его романов и повестей о Мегрэ: они не столько относятся к массовой литературе, сколько воплощают черты реализма XX в., содержат не меньше черт и результатов социально-психологического анализа современного общества, чем «трудные романы» Сименона, но в них найдена более впечатляющая форма, позволяющая сделать их значимыми и легко адаптируемыми для культурного тезауруса современного человека. Именно поэтому произведения о Мегрэ постоянно экранизируются (более 70 фильмов и сериалов в разных странах, в роли Мегрэ — Ж. Габен, Ч. Лаутон, Б. Тенин, высоко оцененный автором, и др.), переводятся на многие языки мира, переиздаются, читаются миллионами. Одно время в списке самых читаемых книг мира Сименон занимал 3-е место после Библии и трудов В. И. Ленина, да и сейчас он остается одним из наиболее популярных писателей за всю историю существования литературы.

Соч.: Œuvres complètes: Romans et nouvelles : V. 1–40 / éd. par G. Sigaux. [Lausanne–P., 1967–1970]; Œuvres complètes: [Maigret]: V. 1–25 / éd. par G. Sigaux. [Lausanne–P., 1967–1970]; в рус. пер. — Неизвестные в доме: Повести и рассказы. М., 1966; Первое дело Мегрэ. М., 1968 (Б-ка приключений, т. 12); Трубка Мегрэ. М., 1981; Собр. соч. : в 30 т. М., 1994–1997; Постоялец. М., 2004; Голубая комната. М., 2004; Похороны мсье Буве. М., 2007; Косоглазая Мари. М., 2007; Вдова Кудер. М., 2007; Собр. соч. : в 10 т. М., 2008.

Лит.: Модестова Н. А. Комиссар Мегрэ и его автор: социально-психологический детектив Жоржа Сименона. Киев, 1973; Надеждин Н. Жорж Сименон:

Вдвоем с комиссаром Мерпэ. М., 2009; Tillinac D. Le Mystère Simenon. P., 1980; Rutten M. Simenon: Ses origines, sa vie, son œuvre. Nandrin, 1986; Eskin S. G. Simenon: A Critical Biography. Jefferson, 1987; Camus J.-Ch. Simenon avant Simenon: Les années de journalisme (1919–1922). Bruxelles, 1989; Lacassin F. Conversations avec Georges Simenon. Genève, 1990; Assouline P. Simenon: Biographie. P., 1992; Gauteur C. D'après Simenon: Simenon et le Cinéma. P., 2001; Simenon, l'homme, l'univers, la création. Bruxelles, 2002; Richter A. Simenon sous le masque. Bruxelles, 2007.
[НРЭ] [ИФЛ] [СФЛ]

СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК — заглавный персонаж героической комедии Эдмона Ростана (Rostand, 1.04.1868, Марсель, — 2.12.1918, Париж), высшего его достижения, принесшего ему мировую известность. В героической комедии «Сирано де Бержерак» («Cyrano de Bergerac», 1897) излагается неоромантическая концепция героизма как внутренней способности человека преодолевать силу обстоятельств.

Первоначальный замысел комедии не был связан с фигурой французского писателя и мыслителя XVII в. Савиньена Сирано де Берже-рака (Cyrano de Bergerac, 6.03.1619, Париж, — 28.07.1655, Саннуа). Исторический Сирано оказался во многом близким тому типу человека, /которого хотел изобразить Ростан. То, что в эпохе абсолютизма нашелся герой, которого искал писатель, закономерно. Эта эпоха не могла не породить такой тип личности, как Сирано, тип человека, бросающего вызов всем законам общества, всякой регламентации, подавляющей и уничтожающей индивидуальность.

В комедии человек предстает как слияние, синтез противоположных начал. Главным способом типизации становится соединение и гиперболизация полярных свойств личности. Так, Кристиан прекрасен лицом, но глуп; в Роксане непомерно развит ум, но спит чувство и т. д. Тот же принцип положен в основу образа Сирано: он поэт и воин, его веселость доходит до шутовства, но он бывает и сентиментальным, он герой, но робок в любви. Его слова возвышенны и прекрасны, но лицо некрасиво и смешно. Противоречивые качества Сирано синтезируются, взаимообогащают друг друга и создают необыкновенную при таких противоречиях цельность характера.

Однако не только личные качества Сирано определяют своеобразие этого образа. Он слит с ростановским миром, не может существовать вне его. Свободолюбие Сирано воплощается в лозунге «Быть самим собой». Но в комедии никто не является самим собой, что оказывается, по мнению Ростана, следствием тлетворного влияния общества на личность. Не избегает такого воздействия и Сирано. Гениальный человек отказывается от своей личности в угоду вкусам и идеалам общества и обретает счастье, лишь снова став самим собой. Именно так следует понимать

заключение договора с Кристианом, которого Роксана любит за красоту. Союз красавца Кристиана и прекрасного внутренне Сирано, воплотив в действительности идеал Роксаны, стал торжеством гармонии. Но такое воплощение идеала искусственно, оно неизбежно должно принести несчастье всем троим. Лишь в конце пьесы возникает новая гармония. Для этого Роксана должна была переродиться, отбросить свой прежний безжизненный идеал и научиться видеть в жизни истинно прекрасное даже под безобразной оболочкой. Видеть в действительности идеал — вот основная мысль пьесы.

Образ Сирано раскрывается автором поэтапно, пять этапов определяют пять действий героической комедии.

Первое действие, происходящее в Бургундском отеле, выполняет функцию пролога, увертюры, концентрирует в себе основные темы, которые получают развитие в «Сирано де Бержераке». Ростан использует прием «театра в театре» для максимальной концентрации пространства пьесы. У драматурга «театр — это мир», здесь представлены все сословия: от низов общества до фактического главы государства — кардинала. Решение проблемы пространства как одновременно реального, объективного и поэтического, субъективного, способного концентрироваться и расширяться, живого пространства (ср. бой Сирано с пространством в конце пятого акта) имеет параллель в существовании двух потоков времени: бытового, описывающего обыденное существование, и музыкального, описывающего внешний мир как отражение внутреннего мира Сирано. Синтезирующий характер первого действия выразился также в слиянии героического, комического и лирического начал в неразделимое целое. Второе, третье и четвертое действия призваны разработать каждое из этих начал.

Во втором акте, построенном как параллельный первому и при этом прямо ему противоположный, разрабатывается комический аспект мира и человека. Однако именно в действие-пародию, согласно закону романтического контраста, писатель вводит эпизод признания Роксаны в любви к Кристиану. Веселый и беззаботный мир отесняет Сирано, не замечая его внутренней драмы. В нем внешний комизм оказывается, таким образом, маской скрытого драматизма.

Главной стихией третьего акта становится лиризм, который достигает высшей точки в сцене у балкона Роксаны, когда Сирано от имени Кристиана произносит страстный любовный монолог.

Четвертое действие, в котором изображается осада Арраса и битва с испанцами, раскрывает героическую тему, выявляя героический аспект мира. Оно приобретает эпический размах, в нем Сирано и все основные персонажи, участники этого действия, проявляют свой героизм.

События пятого акта происходят пятнадцать лет спустя. Этот акт призван подвести итог, заново синтезировать все содержание пьесы. Именно здесь наиболее отчетливо звучит мысль о том, что идеал существует в самой действительности. Эта идея перекликается с исходной посылкой Сирано: быть самим собой. Нужно ценить в человеке те качества, которые присущи именно ему, а не другому лицу. Со всей очевидностью обнаруживается, что идеал Ростана заключается в личности, свободной от оков и предрассудков общества.

Текст: Cyrano de Bergerac / éd. par J. Truchet. P., 1983; Cyrano de Bergerac. P., 2010; в рус. пер. — Полн. собр. соч. : в 2 т. / пер. с фр. Т. Л. Щепкиной-Куперник. СПб., 1914; Сирано де Бержерак / пер. В. Соловьева // Соловьев В. Избранное : в 2 т. М., 1982. Т. 2; Сирано де Бержерак. М., 1992; Сирано де Бержерак. М., 1997 (Лит. памятники), доп. 1999, 2001; Пьесы. М., 2003; Сирано де Бержерак: Пьесы. М., 2006; Сирано де Бержерак. М., 2011; Сирано де Бержерак. СПб., 2012.

Лит.: Горький М. «Сирано де Бержерак». Героическая комедия Эдмона Ростана // Горький М. Собр. соч. : в 30 т. М., 1953. Т. 23. С. 303–312; Луначарский А. В. Сирано первый и Сирано второй // Луначарский А. В. Собр. соч. : в 8 т. М., 1965. Т. 6. С. 433–436; Луков Вл. А. Героическая комедия Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» // Проблемы зарубежной литературы : сб. трудов. М., 1974 (на обл. — 1975). С. 171–202; Заборов П. Р. Театр Эдмона Ростана в России // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991. С. 215–252; Гуляева И. Б. «Сирано де Бержерак» на русском языке: Анализ четырех переводов героической комедии Э. Ростана. М., 1996; Луков Вл. А. Эдмон Ростан. Самара, 2003; Луков Вл. А. Французский неоромантизм. М., 2009; Ripert È. Edmond Rostand: sa vie et son œuvre. P., 1968; Andry M. Edmond Rostand, le panache et la gloire. P., 1986; Margerie C. de. Edmond Rostand ou le Baiser de la Gloire. P., 1997; Lorcey J. Edmond Rostand : T. 1–3. P., 2004 [Т. 1: Cyrano et l'Aiglon (1868–1900)].

[ИФЛ]

СИСТЕМА ЖАНРОВАЯ — совокупность жанров литературы, которые выступают как элементы, связанные отношениями, образующими определенное единство. Жанр — категория, исторически менявшая свое содержательное наполнение. При историко-теоретическом и тезаурусном подходах важно не условное, а реальное значение термина, сложившееся и развивавшееся исторически. Отсюда и оригинальное решение вопроса о системе жанров. Так, при системно-структурном подходе система жанров существует сама по себе, это как бы вместилище для книг, каждой из которых еще до появления отведено определенное место на полке. При историко-теоретическом и тезаурусном подходах система жанров не может рассматриваться вне реально возникших жанров, она выступает как характеристика, неотъемлемо присущая литературе в ее конкретно-исторической определенности. Каждая эпоха, каждое направ-

ление, каждый писатель создают свою законченную жанровую систему. Задачей историко-теоретического и тезаурусного изучения литературы становится выяснение законов, управляющих формированием, развитием и сменой жанровых систем, отражением в этом процессе общих закономерностей функционирования культурных тезаурусов.

[ИЛ]

«СИСТЕМА ВЕЩЕЙ» — работа Жана Бодрийяра (Baudrillard, 1929–2007) «Система вещей» («Le Système des objets», 1968), принесшая ему международную известность и породившая постмодернистскую моду на культурологическое исследование культуры повседневности. В названии подлинника употреблено слово «objets» (собственно: объекты), а не «choses» (собственно: вещи), таким образом, Ж. Бодрийяр говорит о более широком классе феноменов. «Поддается ли классификации буйная поросль вещей — наподобие флоры или фауны, где бывают виды тропические и полярные, резкие мутации, исчезающие виды? В нашей городской цивилизации все быстрее сменяют друг друга новые поколения продуктов, приборов, «гаджетов», в сравнении с которыми человек выступает как вид чрезвычайно устойчивый», — так начинает Бодрийяр свое исследование мира вещей.

Стремясь ответить на этот вопрос, он разбивает книгу на четыре раздела: А. Функциональная система, или дискурс вещей; В. Внефункциональная система, или дискурс субъекта; С. Мета- и дисфункциональная система: гаджеты и роботы; D. Социоидеологическая система вещей и потребления.

В первом разделе он обращает внимание на функционирование вещей в недавней исторической перспективе («традиционная обстановка») в сопоставлении с современностью («современная вещь, свободная в своей функции»).

Установление «свободы в функции» позволяет Бодрийяру перейти к характеристике внефункциональной системы современных вещей, где они предстают как отражение дискурса субъекта, а не в своих объективных функциях, и к мета- и дисфункциональной системе. Бодрийяр пользуется двумя терминами, раскрывающими представление о свободе современных вещей от объективных функций: «gadget» и «machin».

Оба эти слова — не неологизмы Бодрийяра, они существуют во французском языке, но в его разговорном пласте, не имеющем никакого отношения к научной лексике.

Gadget [-et] *m* 1) хозяйственная, техническая новинка 2) забавная игрушка, штучка 3) ерунда, несерьезная затея; выдумка 4) *в прилож.* оригинальный, занятный. Это американизм, взятый из арго матросов,

попавший в английский язык в 1870 г. из французского языка («gâchette» или диалектальное «gagée») и вернувшийся в него в американизированной форме в 1963 г. (т. е. всего за пять лет до использования его в «Системе вещей» Ж. Бодрийяра).

Machin *m*, -е *f* разг. как бишь его (её)...; j'ai vu Machin (Machin Chouette) я видел этого, как его..., как бишь его; un ~ такая штука, штукавина (предмет, название которого в данный момент не приходит в голову). Слово впервые встречается в письменных источниках в 1807 г. (образовано от «machine» — «изобретение»), встречается в произведениях В. Гюго и Н. Саррот.

В русском переводе книги Бодрийяра эти два слова звучат как «гаджет» и «штуковина», что далеко от научных терминов, это скорее художественные образы, что характерно для постмодернистов.

Между тем понятия, вводимые Бодрийяром, очень важны для характеристики мира вещей, особенно на современном этапе. «Гаджет» отражает специфическую ситуацию функционализма культуры, некий, по словам Бодрийяра, «предрассудок функциональности», согласно которому «для любого действия есть или должна быть какая-то вещь — если ее нет, ее надо выдумать». «Машен» имеет отношение к «псевдофункциональности» (по терминологии Бодрийяра), это «зыбкий пробел в функциональном мире, вещь, оторванная от своей функции, в ней подразумевается размытая, ничем не ограниченная функциональность, т. е. скорее психический образ воображаемой функциональности». Важное замечание: ведь, например, дизайн, не будучи вещью, может быть охарактеризован в духе бодрийяровского «машена».

Вл. А. Луков, М. В. Луков [ИФЛ]

СКАЗКА — один из ведущих видов устного народного творчества, а также имитация его в литературе (сказочные мотивы, приемы), группа литературных жанров (литературная сказка, фэнтези) и других видов искусств (сказка в музыке, балете, театре, кино и т. д.). В фольклоре и в литературе сказка тяготеет к повествовательному эпосу, хотя может включать в себя драматургические и даже лирические (в виде песен) вставные номера. Предметом своим она имеет не столько реальную, сколько подчеркнуто вымышленную действительность: и сказитель и его слушатели, как бы по молчаливому согласию, предаются увлекательной игре фантазии. Сказка противопоставляется мифу в том, что в фантазию не обязательно верить как в правду, чудеса сказки вызывают двойственное чувство реально-нереального (такое представление о чуде соответствует ощущению свободы в сфере фантазии), но остается структурно связанной с мифом. Однако если в мифе первенствует рождаемая верой

«логика вертикали», то в сказке все большее значение приобретает «логика горизонтали» (отсюда характерный для сказки сюжетный мотив дороги и т. д.). Генетическая связь современного эпоса с мифом и сказкой сохраняется в образе всеведующего автора-демиурга.

Среди жанровых разновидностей сказки различают: сказки о животных, волшебные, авантюрные, бытовые, докучные, сказки-небылицы и т. д. Близкие ей по структуре фольклорные и литературные образования — легенды, предания, сказания, сказы (устные народные рассказы), скандинавские саги, мифологические рассказы (былички), анекдоты, средневековые фавлю и пр. Сказка отличается от них своей универсальностью и стабильной способностью отражать коренные мировоззренческие константы породившего ее народа на протяжении всей его исторической жизни. Так, сказки о животных запечатлели такую особенность первобытного сознания, как тотемизм. Волшебные сказки связаны с магическими обрядами языческих жрецов, а также с мифологическими представлениями о диалектике жизни и смерти (мотивы мертвой и живой воды, тридевятого царства, тридесятого государства), с обрядом инициации и т. д.. Авантюрные сказки новеллистического типа, появились, скорее всего, уже в новое время, запечатлев пробуждение личности, возбуждение индивидуальной инициативы на рубеже средневековья и Возрождения. В бытовых сказках отразились социальные противоречия феодализма и капитализма. Докучные сказки и сказки-небылицы, порожденные скоморохами, могут рассматриваться как яркие образцы смеховой народной культуры и низовой сатиры. Будучи продуктом не индивидуального, а коллективного творчества, а следовательно, выражением эстетических и этических идеалов всего народа, сказка как правило завершается оптимистическим счастливым концом, добро неизменно одерживает верх над злом, светлые силы — над темными.

В структурном отношении сказка не может быть однозначно отнесена к прозе. Выражения «сказочная и несказочная проза» с исторической точки зрения некорректны. Они могут употребляться лишь применительно к текстам позднего происхождения. Что касается первородной сказки, оппозиция «стих-проза» для нее еще не была актуальной. Наряду с нарративными, повествовательными компонентами ее текст содержит так называемые «общие места», повторяющиеся формулы (обычно трехкратно), нередко переходящие из произведения в произведение. Эти формулы отличаются ярко выраженной ритмичностью, которая продуцируется интонационно-синтаксическим параллелизмом и звукословесной игрой слов, напоминающей и предвещающей современную рифму. Сказочный «склад» проявляется в формулах инициальных (присказка, зачин): «В некотором селе, / не далеко, / не близко, / не высоко / не низ-

ко / — жил-был...»; медиальных (повторяющиеся фрагменты в середине текста): «Вдруг на реке волны взволновались, / на дубах орлы раскричались / — выезжает чудо-юдо девятиглавое; / под ним конь споткнулся, / черный ворон на плече встрепнулся...»; и финальных (концовка): «И задал пир / на весь мир...»; «Стали они жить-поживать / да добра наживать...». Таким образом, первородная сказка — жанр синтетический, функционально сочетающий элементы потенциально прозаической и потенциально стихотворной речи. Повторяющиеся из текста в текст постоянные формулы натолкнули В. Я. Проппа на мысль, что и сказочные сюжеты строятся из своего рода типовых конструкций (мотивов) в количестве 26. Комбинируя их, сказители создают необычайно ярких, красочный и богатый поэтический мир, где слово и дело не расходятся друг с другом, где цельные характеры положительных и отрицательных персонажей проявляются исключительно в действиях и поступках и где нет места рефлексии и сомнениям.

Сказочные сюжеты обнаружили склонность к миграции. Однако это не значит, что из страны в страну, от одного народа к другому «бродили» сами сюжеты (именно к такому выводу пришел изучивший «Панчтантру» глава европейского компаративизма Т. Бенфей, по мнению которого все популярные сказочные сюжеты распространились по миру из Индии). Ближе к истине были, конечно, представители культурно-исторической школы (И. Тэн, А. Н. Веселовский), настаивавшие на их самобытном происхождении в условиях, сходных у разных народов.

В сокровищнице мировой культуры почетное место занимают собрания сказочных текстов: «Панчтантра», «Тысяча и одна ночь», немецкие народные сказки, собранные и обработанные братьями Я. и В. Гриммами, русские народные сказки А. Н. Афанасьева, многотомная серия «Сказки и мифы народов Востока». Специфическими особенностями отличаются литературные имитации народной сказки (например, Ш. Перро, Г. Х. Андерсена, О. Уайльда, в русской литературе — Жуковского, Пушкина, Л. Толстого, Салтыкова-Щедрина, Шварца, и др.). Они в той или иной мере вбирают в себя традиционные сюжеты и насыщаются признаками профессиональной литературы. Например, в пушкинских сказках переосмыслиется закон «сказано — сделано» и применяется прием «немного финала». Сказка сопровождает человека с самого юного возраста как увлекательное детское чтение до самых преклонных лет, напоминая ему в лапидарно выраженных формах о сокровенных истинах бытия.

Сказка обладает необычайной порождающей силой. Так, она оказывается у истоков жанра европейского романа, зародившегося в средние века. В отличие от героического эпоса, соотносимого с мифом, сред-

невековый рыцарский роман соотносим со сказкой. Ядром рыцарского романа становится «авантюра» — соединение двух элементов: любви и фантастики. Для читателей (слушателей) рыцарского романа нет необходимости верить в истинность повествования (как это было в ситуации восприятия героического эпоса). Точно так же в жанре, сформировавшемся спустя много веков спустя, в фэнтези, сохраняется структура и дух сказки («Властелин Кольца» Д. Р. Р. Толкиена и др.).

Сказочные мотивы пронизывают всю сферу искусства (например, театр К. Гоцци, живопись В. М. Васнецова, музыка Н. А. Римского-Корсакова, и др.). Мотив Золушки из сказки Ш. Перро определил ведущий сюжетный ход голливудского кино. Несмотря на процесс утраты фольклора в странах с развитой цивилизацией некоторые сказочные персонажи сохраняют и даже увеличивают свою роль в социальных процессах, в культуре повседневности (праздник Нового Года, связанный с Дедом Морозом, Санта Клаусом и т. д.).

Сказки в литературе Франции в XVIII в. Выдающуюся роль как для Франции, так и для всей Европы сыграла публикация в 1704–1717 гг. французского перевода с арабского первоисточника сказок «Тысяча и одна ночь», осуществленного видным ориенталистом Антуаном Галланом (Galland, 1646–1715) вслед за переводом «Корана». О популярности этой публикации свидетельствует появление множества сборников со сходным названием. Сказка и сказочность как литературный прием стали общим достоянием литературного процесса XVIII в., которое обнаруживается и у просветителей, которые развили особую жанровую модификацию — «*contes moraux*» («моральные сказки»), представленные, например, у Мармонтеля (Marmontel. «*Contes moraux*», 1761; «*Nouveaux Contes moraux*», 1801), и у писателей рококо — апогеем этой линии стал выход в 1785–1789 гг. 41-томного «Кабинета фей» («*Le Cabinet des Fées*»), издания сказок, осуществленного Шарлем Майером (Мейе, Mayer). А. К. Дживелегов в свое время довольно неожиданно, а вместе с тем вполне закономерно связал расцвет сказки и экзотической темы с такими романами позднего рококо, как «Галатей» (1782) и «Эстрелла» (1788) Жана Пьера Флориана (1755–1794) и «Любовные приключения кавалера де Фобласа» (1787) Жана Батиста Луве де Кувре (1760–1797), наполненные эпизодами, пробуждающими чувственность, но уже утратившие первоначальную рокайльную легкость и безмятежность: «Можно сказать без большого преувеличения, что огромная сказочная эпопея Майера стремилась, как и «Эстрелла» с «Фобласом», отвлечь внимание напуганных людей от нервирующих мыслей и потопить его в мире фей, волшебников, великанов, драконов и самой невероятной экзотики» (А. К. Дживелегов).

Здесь, как представляется, проходит грань между тяготением к сказке в позднем рококо и в предромантизме. Для последнего характерно обращение к народным истокам, к седой старине своей страны, к историческому прошлому Европы и других стран не как к способу отвлечься от современных проблем, а как к пути расширения «своего» в культурном тезаурусе за счет «чужого» (или ставшего чужим в силу исторической дистанции). В начале века примером зарождения такого подхода стала деятельность А. Галлана. Позже благодаря Вольтеру поэтапно формируется культ Шекспира. Английская литература все шире входит в круг чтения французов. Особую значимость приобретает прозаический перевод «Поэм Оссиана», осуществленный Ле Турнёром (1777). Несколько раньше профессор французской литературы в Копенгагене швейцарец Поль-Анри Малле (1730–1807) опубликовал на французском языке «Введение в историю Дании» (1755) и «Памятники мифологии и поэзии кельтов» (1756), где приводились скандинавские мифы, отрывки из «Младшей Эдды», образцы поэзии скальдов (автор ошибочно называл скандинавов кельтами, чем не отличался от других исследователей своего времени). Вводятся в оборот и французские средневековые источники. Предромантические веяния ощущаются в публикации труда Жан-Батиста Лакюрна де Сент-Пале (1697–1781) «Записки о древнем рыцарстве» (1759–1781), базировавшегося на нем труда аббата Клода Мило (1726–1785) «История трубадуров» (1774), где впервые были приведены тексты провансальских трубадуров XII в., собрания французских средневековых романов в 4 томах (1782) и романа «Амадис Галльский» (1787), перевод которых был осуществлен графом Луи де Трессаном (1705–1783), прозаических переводов рыцарских романов, выходивших в сериях «Всеобщая библиотека романов» (1775–1789) и «Голубая библиотека» (1775–1776, 1787). Относительно этих публикаций А. К. Дживелегов писал: «Так уже до революции накоплялась тематика, оформлялись мотивы и настроения, которые после революции привели к созданию нового стиля — романтизма».

Лит.: Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М., 1958; Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. М., 1965; Пропп В. Я. Морфология сказки / 2-е изд. М., 1969; Его же. Русская сказка (Собрание трудов В. Я. Проппа). М.: Лабиринт, 2000; Аникин В. П. Русская народная сказка. М., 1977; Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Л., 1979; Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980; Зуева Т. В. Волшебная сказка. М.: Прометей, 1993.

О. И. Федотов, Вл. А. Луков [НРЭ] [ИФЛ]

СКОТТ (Scott) **Вальтер** (15.08.1771, Эдинбург, Шотландия, ныне Великобритания — 21.09.1832 Эбботсфорд, Шотландия, ныне

Великобритания) — шотландский поэт, писатель, историк, собиратель фольклора, основатель жанра исторического романа.

Вальтер Скотт родился в Шотландии, в Эдинбурге, не завершив университетского образования, под руководством отца подготовился к карьере юриста. Он, по словам В. Г. Белинского, «создал исторический роман, до него не существовавший». Потрясение, испытанное от «Песен Оссиана» — мистификации предромантика Д. Макферсона, основанной на традициях шотландского фольклора, возникающий в Шотландии культ национальной старины подвигли Вальтера Скотта к созданию баллады «Иванов вечер» (1800, в переводе В. А. Жуковского 1824 г. — «Замок Смальгольм»), собиранию и публикации народных шотландских баллад («Песни шотландской границы» в 3 т., 1802–1803). Поэмы на сюжеты из средневековой жизни («Песнь последнего менестреля», 1805; «Мармион», 1808) принесли ему широкую известность. Скотт не идеализировал средневековье, а, напротив, подчеркивал жестокость этого времени, развивая предромантическую категорию «ужасного» в сочетании с романтическим «местным колоритом».

Уже будучи признанным поэтом, В. Скотт анонимно опубликовал свой первый исторический роман «Уэверли» (1814). Лишь за пять лет до смерти писатель стал подписывать романы своим именем (до 1827 г. они выходили как сочинения «автора «Уэверли»»). В 1816 г. этот роман был переведен на французский язык — в эту эпоху основной язык межнационального общения, — и к В. Скотту приходит поистине мировая слава. Среди исторических романов В. Скотта — «Пуритане» (1816), «Роб Рой» (1818), «Айвенго» (1820), «Квентин Дорвард» (1823). В России романы Скотта знали уже в 1820-е годы. Отсюда утверждение в русском сознании имени автора в старинной (французской, немецкой) форме «Вальтер Скотт» (правильнее было бы «Уолтер Скотт»).

Вальтер Скотт утвердил в литературе принцип историзма (вместо исторических сюжетов как «нравственных уроков» художественное исследование закономерностей исторического процесса), создал первые образцы основанного на этом принципе жанра исторического романа. А. С. Пушкин еще в 1830 г. прозорливо писал: «Действие В. Скотта ощутительно во всех отраслях ему современной словесности».

[МЛ]

СКРИБ (Scribe) **Огюстен-Эжен** (25.12.1791, Париж, Франция — 21.02.1861), Париж, Франция) — французский драматург, член Французской Академии (1834), прославился как мастер «хорошо сделанных пьес», написал свыше 350 пьес (водевили, мелодрамы, исторические пьесы, оперные либретто), среди них «Шарлатанство» (1825), «Разум-

ный брак» (1826), «Лиссабонский лютник» (1831), «Товарищество, или Лестница славы» (1837), «Стакан воды, или Причины и следствия» (1840), «Адриенна Лекуврёр» (1849), либретто опер Мейербера «Роберт-Дьявол» (1831), «Гугеноты» (1836) и др. У Пушкина в письме к М. П. Погдину от 11 июля 1832 г. есть выражение «мы, холодные северные зрители Скрибовых водевилей», из которого вытекает его не очень лестная оценка драматургии Скриба. Запрет цензурой представления в Санкт-Петербурге исторической комедии Скриба «Бертран и Ратон» отмечен Пушкиным в дневнике (запись в феврале 1835 г.). В статье «Французская Академия» (1836) Пушкин приводит почти полностью (за исключением финала, данного им в пересказе) речь Скриба при вступлении в Академию 28 января 1836 г. и ответную речь Вильмена с подробной характеристикой вклада Скриба во французскую культуру.

[Пушкин]

СКЮДЕРИ (Scudéry) **Мадлен де** (15.11.1607, Гавр, Франция — 3.06.1701, Париж, Франция) — французская писательница, одна из ведущих авторов прециозной литературы. Родилась в дворянской семье в Гавре. В 6-летнем возрасте потеряла родителей, но благодаря личному участию дяди в ее судьбе получила хорошее образование. В 1629 г. переехала в Париж к своему брату Жоржу де Скюдери, где оба увлеклись литературной деятельностью. В 1641 г. Скюдери написала первый роман — «Ибрагим, или Великий паша», в котором уже определились некоторые основные черты ее стиля. Скюдери посещала сначала литературный салон госпожи де Рамбуйе. Затем в 1652 г. открыла свой собственный. Салон «новой Сафо», «десятой музы» (так ее называли друзья), отличающийся более «ученым» литературным характером, посещали многие представители аристократического прециозного стиля — Ларошфуко, мадам де Лафайет, мадам де Севинье и др.

В этой литературе наряду с пасторальным романом («Астрейя» Оноре д'Юрфе и др.) получил развитие галантно-героический роман, ярче всего представленный в творчестве Скюдери. Ее многотомные романы, появившиеся в середине века, привлекали прославлением подвигов, облаченных в галантную, изысканную форму. Если пасторальные романы как бы уводили 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).

В годы Фронды (гражданской войны 1648–1653 гг. между сторонниками королевского абсолютизма и аристократами, стремившимися к независимости от короля) Скюдери выпустила 10 томов своего рома-

на «Артамен, или Великий Кир» (1649–1653, считается самым длинным французским романом, в первом его издании — 13095 страниц, более 2 млн слов). Скюдери значительно более оппозиционна, чем автор «Астреи», демонстрируя аристократам-фрондерам образцы активных действий. Хотя в романе рассказывается о персидском царе Кире, никакого историзма в романе нельзя обнаружить. В нем повествуется о том, как Кир проник к своему врагу Киаксару под именем Артамена. Ему легко было бы расправиться с опасным противником, но он влюбляется в дочь Киаксара Мандану. После множества приключений и военных подвигов, окрашенных галантностью, Кир завоевывает руку и сердце Манданы, а Киаксар добровольно отдает ему свое царство. Так же, как у д'Юрфе, в романе Скюдери множество вставных эпизодов, придающих ему пестроту, характерную для барокко. В том же жанре галантно-героического романа с некоторыми элементами психологизма в представлении женских образов была написана «Клелия, римская история» (10 т., 1654–1660, со знаменитой «картой нежности»), «Альмахида, или Королева-рабыня» (8 т., 1660–1663), своего рода «женские романы» «Селинта» (1661), «Матильда д'Агилар, испанская история» (1667). Мольер в «Смешных жеманницах» и других комедиях высмеивал прециозный стиль, в том числе намекая на Скюдери.

Начиная с 1680 г. Скюдери выпускала обширные размышления в жанре «беседы»: «Беседы на различные темы» (1680), «Новые беседы на различные темы» (1684), «Нравственные беседы» (1686) и «Новые нравственные беседы» (1688), составившие множество томов. Критики проводили параллели между «беседами» Скюдери и произведениями Ж. Ж. Руссо, Ш. О. Сент-Бёва.

Персональная модель писательницы отразилась в творчестве ее популярного современника — Готье де Коста де Ла Кальпренета, также написавшего обширные романы «Кассандра» (10 т., 1642–1660) и «Клеопатра» (12 т., 1647–1658), в произведениях других ее подражателей.

Соч.: Artamène ou le Grand Cyrus. Genève: Slatkine, 1972 (réimpression de l'édition de 1656); Clélie, histoire romaine. Genève: Slatkine, 1973 (réimpression de l'édition de 1660); Célinte, nouvelle première. P., 1979 (réimpression de l'édition de 1660); Mathilde, Martin et Eschart. Genève: Slatkine, 1979 (réimpression de l'édition originale de 1667); La promenade de Versailles. Genève: Slatkine, 1979 (réimpression de l'édition originale de 1669); Discours sur la Gloire. De l'air galant et autres conversations: Pour une étude de l'archive galante. P., 1998; в рус. пер. — [Фрагменты] // Западноевропейская литература XVII века: Хрестоматия / сост. Б. И. Пуришев; 3-е изд., испр. М., 2002.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М., 1946. Т. 1; Бондарев А. П. Поэтика французского романа XVII века. М., 2010; Godenne R. Les Romans de Mademoiselle de Scudéry. Genève, 1983; Aronson N. Madeleine de Scudéry ou le

Voyage au pays de Tendre. P., 1986; Morlet-Chantalat Ch. La «Clélie» de mademoiselle de Scudéry: De l'épopée à la gazette: un discours féminin de la gloire. P., 1994; Delphine D. La Muse galante: Poétique de la conversation dans l'œuvre de Mlle de Scudéry. P., 1997; Denis D. La muse galante: Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry. P., 1997; Spica A-E. Savoir peindre en littérature: La description dans le roman au XVIIe siècle. Georges et Madeleine de Scudéry. P., 2002; Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert. Wiesbaden, 2009.

Вл. А. Луков, А. Р. Ощепков [НРЭ] [ИФЛ]

«СЛЕЗНАЯ КОМЕДИЯ» — жанр, появление которого связано с утверждением во Франции просветительского классицизма. Первый образец жанра — пьеса Пьера Клода Нивеля де Лашоссе (La Chaussée, 1692–1754) «Меланида» («Mélánide», 1741), за которой последовала его же «Памела» («Paméla», 1743) по одноименному роману английского писателя Сэмюэля Ричардсона, а потом ряд других «слезных комедий». Комическое начало в них сменяется чувствительными, трогательными сценами. Лашоссе ориентировался на «Мизантропа» Мольера — образец «высокой комедии», где использовались драматические, даже трагические начала. В отличие от «Мизантропа» в «слезной комедии» есть несколько слащавая счастливая развязка. Значение этого жанра в том, что в нем образы представителей «третьего сословия» выступили не только в комическом свете, как этого требовали правила классицизма. Персонажи «слезных комедий» вызывали сострадание, симпатии зрителей.

[ИФЛ]

«СЛОВА И ВЕЩИ» — книга одного из основоположников постмодернизма Мишеля Фуко (Foucault, 1926–1984). В ставшем знаменитым труде «Слова и вещи» («Les Mots et les choses», 1966) на обширном материале показал, что в XVI — начале XVII в., т. е. при переходе от эпохи Возрождения к Новому времени, произошла смена парадигм мышления европейцев от господства принципа Великой Аналогии к утверждению принципа причинно-следственной зависимости. Но отсюда вытекает, применительно к интересующей нас проблеме, что до наступления Нового времени мышление европейцев базировалось на фундаменте обыденной культуры (ибо что такое «принцип Великой Аналогии», как не уподобление всего сложного, абстрактного, простому и понятному, т. е. привычному, обыденному, окружающему людей каждый день). И ныне, по Фуко, происходит возрождение мышления по аналогии, вытесняющее парадигму Нового времени.

Характерен для постмодернистского исследования стиль книги. Она начинается с главы «Придворные дамы», которая открывается следую-

щими словами: «Художник стоит слегка в стороне от картины. Он смотрит на модель; может быть, ему нужно добавить последний мазок, но возможно, что не проведена еще и первая линия. Рука, в которой он держит кисть, повернута налево, к палитре. На одно мгновение он неподвижно застыл между полотном и красками. Руку мастера удерживает взгляд, который в свою очередь покоится на предраннем движении. События развернутся между тонким кончиком кисти и острием взгляда». Далее в той же манере на нескольких страницах описывается картина Веласкеса «Менины». Нет ни объявления темы исследования, ни постановки его цели и задач, ни ссылок на предшественников. Традиционная логика научного текста полностью нарушена, в структуру работы включено художественное сознание. Названия глав («Придворные дамы», «Проза мира», «Представлять», «Говорить», «Классифицировать», «Обменивать», «Границы представления», «Труд, жизнь язык», «Человек и его двойники», «Гуманитарные науки») ничего не разъясняют в замысле и создают загадку, уподобляя научный текст интеллектуальному детективу. Жесткая конструкция научного текста уступает место свободному философствованию. Само это философствование пронизано художественными образами (например: «человек — это изобретение недавнее», с изменением «основных установок знания» «человек изгладится, как лицо, нарисованное на прибрежном песке»). Такой стиль обеспечил огромный интерес к книге со стороны французских читателей, к концу 1980-х годов было продано более 110 тыс. экземпляров, что беспрецедентно в истории публикации научных работ.

Этот постмодернистский подход был закреплен в последующих работах М. Фуко, получивших широкое признание, — «Археология знания» (1969), «Философский театр» (1970), «Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы» (1975), «Игра власти» (1976), «Запад и истина секса» (1976), «История сексуальности» (т. 1 — «Воля к знанию», 1976; т. 2 — «Опыт наслаждений», 1984; т. 3 — «Забота о себе», 1984). Около 360 текстов Фуко были посмертно объединены в четырехтомное издание «Сказанные и написанные. 1954–1988» (1994).

Вл. А. Луков, М. В. Луков [ИФЛ]

СМИРНЕНСКИЙ Христо (псевдоним; наст. имя Христо Димитров Измирлиев; 17(29).09.1898, Кукуш, Османская империя, ныне г. Килкис в Центральной Македонии, Греция — 18.06.1923, София, Болгария) — болгарский поэт, один из основоположников социалистического реализма в литературе Болгарии. Родился в Македонии, с 1913 г. жил в Софии. Член БКП (тесных социалистов) с 1921 г. Смирненский первым в болгарской литературе раскрыл образ пролетарской революции (сборник сти-

хов «Да будет день!», 1922). Создание ярких и правдивых образов простых людей, рабочих (поэмы «Желтая гостья», 1922; «Зимние вечера», 1923; стихотворения «Углекоп», «Рабочий») — заслуга Смирненского. В ряде стихотворений («Красные эскадроны», 1920; «Москва», 1921; и др.) воспел Советскую Россию. Постоянная тема в творчестве писателя — тема международной солидарности трудящихся, их интернационального долга. Смирненский славит также героев Парижской Коммуны (стихотворение «Делеклюз»), немецких революционеров (стихотворения «Карл Либкнехт», «Роза Люксембург»). Разрабатывал жанр политической сатиры (сборники «Кронштадт», 1921; «Политическая зима», 1921, и др.). Эволюция творчества Смирненского заключалась в переходе от абстрактного изображения рабочего движения ко все более жизненному и конкретному его воплощению. Поэт широко использует условную образность и революционную символику для углубленного реалистического изображения действительности. Для творчества Смирненского характерна эмоциональная приподнятость, слияние лирического и эпического начал, оптимистическое звучание. В прозаических произведениях Смирненского наблюдается дальнейшее развитие социалистического реализма («Хлеб и зрелище», «Два мира», «Босоногие дети»).

Соч.: Собрания сочинения : Т. 1–4. София, 1958–1960; в рус. пер. — Избранное. М., 1954.

Лит.: Очерки истории болгарской литературы XIX–XX веков. М., 1959; Андреев В. Д. История болгарской литературы. М., 1987; Цанев Г. Страницы на историята на българската литература. Т. 2. София, 1971.

[НРЭ]

СОКОЛОВА Наталья Игоревна (род. 8.05.1958, Киров, СССР) — русский литературовед. Окончила Воронежский государственный университет (1981), аспирантуру при Московском государственном педагогическом институте им. В. И. Ленина по кафедре всемирной литературы (1990), докторантуру при Московском педагогическом государственном университете (бывш. МГПИ им. В. И. Ленина) по той же кафедре (1995). Доктор филологических наук (1996), профессор (2000). Работала в Адыгейском педагогическом институте, г. Майкоп (1981–1987, 1990–1992), с 1996 г. — в Московском педагогическом государственном университете на кафедре всемирной литературы (доцент, профессор).

Печатается с 1986 г. Основной круг научных интересов — английская литература XIX в., поэзия и проза викторианской эпохи. В рамках исследования прерафаэлитизма и английской литературы викторианского периода в целом обращалась к творчеству Шекспира в историко-функциональном и историко-теоретическом аспектах.

Соч.: Творчество Данте Габриэля Россетти в контексте «средневекового возрождения» в викторианской Англии. М. : МПГУ, 1995. 169 с.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [МШ]

СОНЕТ (sonetto)— поэтический жанр, сформировавшийся в творчестве итальянских поэтов «нового сладостного стиля» в XIII в. и сыгравший выдающуюся роль в поэзии последующих веков (вплоть до наших дней). Сонет обладает строгой формой : в нем 14 строк, разбитых на два катрена (четверостишия с рифмовкой abab abab или abba abba) и два терцета (трехстишия с рифмовкой cdd dcd или, с допущением пятой рифмы, cde cde, вариант cse dde). Не менее строги правила, привязывающие к этой форме содержание : в первой строке должна быть названа тема, в первом катрене излагается исходный тезис, во втором катрене — противоположная или дополняющая мысль (назовем ее «антитезисом»), в двух терцетах подводится итог («синтез») развития темы в сонете. Исследователи установили близость сонета к жанру фуги, где сходно развивается музыкальное содержание. Такое построение позволяет достичь высокой степени концентрации художественного материала. Развитие сонета по философской триаде «тезис — антитезис — синтез» поднимает любую избранную тему, даже совершенно частную, на высокий уровень философского обобщения, через частное передает художественную картину мира. Сантьяна, Гарсиласо де ла Вега, «ррера — самые известные классики жанра сонета в Испании.

[ИИЛ]

СОФОКЛ (Σοφοκλῆς) (ок. 496 г. до н. э., Колон, ныне Греция — 406 г. до н. э., Афины, ныне Греция) — второй великий греческий трагик, в 486 г. до н. э. победивший в состязании Эсхила, 24 раза занимавший первое и ни разу не занимавший последнего третьего места. Софокл был соратником Перикла, при котором Афины достигли небывалого расцвета, участвовал в военных действиях в качестве стратега (военачальника). В 420 г. ввел в Афинах культ бога врачевания Асклепия (обожещенного египетского мудреца, строителя первой пирамиды, врача Имхотепа). До нас дошли 7 его трагедий («Аякс», «Трахинянки», «Эдип-царь», «Эдип в Колоне», «Антигона», «Электра» и др.), 400 стихов из его сатирических драм «Следопыты» и «Похищение коров мальчиком Гермесом», некоторые другие отрывки. Софокл ввел третьего актера, декорации, уменьшил роль хора, пренебрегая трилогической композицией, увеличил законченность каждой трагедии. Главный персонаж Софокла не бог, а сильный человек. Его характер определяет действие в значительно большей мере, чем у Эсхила. Софокл уделяет пристальное внимание мотивировке

поступков героев. На первый план выходит не проблема рока, а проблема нравственного выбора. Так, Антигона в одноименной трагедии, повиная нравственному долгу, принимает решение похоронить тело брата, несмотря на запрет властей. Тем самым она сама выбирает свою судьбу, что является главным признаком трагического героя.

Самая знаменитая трагедия Софокла — «Эдип-царь» (429 г. до н. э.). Аристотель считал эту трагедию наиболее совершенным примером использования трагических перипетий — переходов от счастья к несчастью и наоборот. Здесь также в наиболее полном виде реализована идея трагической вины героя. Действие начинается в Фивах, на площади перед царским дворцом. Город поразили страшный мор. Выясняется, что боги сердятся на город за то, что в нем живет некий человек, убивший своего отца и женившийся на своей матери. Царь Эдип отдает распоряжение сыскать этого преступника. Но в результате расследования выясняется, что преступник — он сам, хотя и по неведению. Тогда Эдип ослепляет себя в наказание за когда-то содеянное. В трагедии использована ретроспективная композиция: истоки событий лежат не в настоящем, а в прошлом. Герой пытался бороться с судьбой, роком: узнав от оракула о том, что он может убить отца и жениться на матери, он бежал от своих родителей, не подозревая, что они не родные ему, по дороге в Фивы совершил случайное убийство, а по прибытии в этот город, который он спас от Сфинкса, отгадав его загадку, принял предложение править им и взять в жену царицу-вдову. Только теперь, в рамках сценического времени, он понял, что тем самым все же осуществил предсказание. Эдип не может бороться с роком, но он может принять нравственное решение и наказать себя.

[МЛ] [ИЛ]

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ — один из важнейших признаков новейшего этапа литературного развития. Термин впервые появился в СССР — в «Литературной газете» 23 мая 1932 г. в полемике с РАППом, навязывавшем советской литературе философский «диалектико-материалистический метод», в котором исчезала эстетическая сторона литературного творчества. Термин представлял собой лишь одну из вариаций определения специфики основного направления в советской литературе (другие варианты: реализм пролетарский, тенденциозный, монументальный, героический, романтический, социальный, сочетание реализма с романтикой). Термин закрепился после доклада М. Горького на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (1934), где подчеркивалось: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индиви-

дуальных способностей ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле». К предшественникам социалистического реализма относили литературу Парижской Коммуны (Потье, Мишель, Валлес), «Интернационал Э. Потье (Pottier, 1816–1887), ставший международным пролетарским революционным гимном. Подлинное рождение метода связывали с появлением романа М. Горького «Мать» (1906), оказавшим огромное влияние на писателей и читателей многих стран мира. В рамках сознательного следования принципам социалистического реализма были созданы всемирно признанные шедевры советской литературы.

Влияние новой эстетической программы на французских писателей было огромным. Первым выдающимся образцом социалистического реализма в литературе Запада был вполне справедливо признан роман французского писателя А. Барбюса «Огонь». Социалистический реализм утверждается в творчестве Р. Лефевра, П. Вайяна-Кутюрье, в 1930-е годы на позиции этого художественного метода переходит Р. Роллан, порывают с сюрреализмом и сближаются с социалистическим реализмом Л. Арагон и П. Элюар.

Вместе с тем перерождение социализма в СССР в тоталитарную систему, утверждение культа личности Сталина, аналогичные процессы в странах народной демократии — сателлитах СССР приводит к тому, что социалистический реализм из живого и плодотворного явления искусства превращается в догматическую систему принципов «единственно верного художественного метода», превосшедшую по жесткости даже нормативную эстетику классицизма. Собственно, реализм и романтика из этой системы все чаще и чаще уходят, заменяясь новым подобием классицизма. Однако если в основе классицизма лежало представление об эстетическом идеале, воплощаемом с помощью объективно прекрасных форм, в вырождавшемся социалистическом реализме восторжествовали принципы партийности и догматически понимаемой народности. На смену эстетическим принципам приходили принципы политические, и отступление от них нередко жестоко каралось Социалистический реализм оказался, как никакое предшествовавшее художественное направление, связанным с политикой. Его функционирование обеспечивалось в странах социализма целой системой государственно-партийных мер. В период «оттепели» (1960-е годы) в СССР была опубликована книга члена Политбюро Французской коммунистической партии Роже Гароди (Garaudy) «Реализм без берегов» («D'un réalisme sans rivages»), где автор пытался расширить рамки реализма, отнеся к нему Ф. Кафку, Сен-Жон Перса, П. Пикассо. В сущности, это была скорее политическая, чем эстетическая акция: Гароди хотел включить крупных мастеров не-

реалистического искусства в «обойму» разрешенных, приемлемых авторов. Началась ожесточенная дискуссия, в результате которой Гароди был объявлен ревизионистом: теоретики реализма не могли допустить разрушения системы, размывания ее жестких границ и готовы были пожертвовать лучше частью мировой культуры, чем чистотой выведенных ими принципов.

С началом «перестройки» (после 1985 г.) появляется большое количество работ, в которых социалистический реализм объявлен мифом, не существовавшим явлением, его достижения были обесценены и отброшены, эстетика сведена к схоластическим теориям, которые сами себя разоблачают и вызывают отторжение своим догматизмом. После разгрома социалистического реализма началась атака на реализм вообще, а затем и на само понятие художественного метода. В итоге в настоящее время литературоведы стараются не пользоваться этими скомпрометированными терминами, прибегая к фигуре умолчания. Между тем критика социалистического реализма была проведена опять-таки не столько с эстетических, сколько с политических позиций и поэтому представляется крайностью. Достижения этого направления в реалистической литературе XX в. сохраняют свое эстетическое, нравственное значение, и со временем отношение к ним будет пересмотрено, они снова будут восприниматься как актуальные. На сегодняшний же день они имеют ценность для полноты описания истории литературы XX в.

[ИФЛ]

СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ —

раздел литературоведческой науки (другое название — компаративистика), а также научный метод (иначе: компаративизм), в основу которого положено сопоставление различных литературных явлений в процессе их исторического развития. Специфика любого литературного явления, будь то региональная или национальная литература, направление, течение или школа, творчество того или иного писателя, слагаемые его поэтики, отдельное произведение или конкретные элементы художественной, структуры и т. д., познается только в сравнении. С другой стороны, поскольку все это разнообразие органично включено в развивающийся литературный процесс и сущность его составляющих изменяется во времени, оптимальным способом изучения, по логике вещей, должно быть сравнение литературных явлений в их исторической динамике.

Благодаря отмеченной еще Достоевским всемирной отзывчивости, свойственной менталитету русского народа, наиболее впечатляющих результатов сравнительно-историческое литературоведение добилось в России. В отечественном литературоведении сравнительно-истори-

ческое литературоведение как научно осознанный раздел науки и метод связывается с концепцией исторической поэтики, замысленной и впервые реализованной в трудах А. Н. Веселовского. Уникальная многогранность его научных штудий как фольклориста, медиевиста, византиста, слависта, великолепного знатока отечественной словесности и западноевропейских литератур, этнографа, теоретика литературы, особенно интересовавшегося проблемой происхождения искусства, позволила ему выявить и установить ряд закономерностей мирового литературного процесса. Отдаленные, а порой и весьма близкие аналогии между развитием литератур разных народов и разных эпох требовали объективного объяснения. Представители мифологической школы, полагавшие, что поэзия всех народов имеет «божественное происхождение», искали ее «первичный материал» в первобытных языческих мифах, имеющих в многообразных национальных интерпретациях неизбежные типологические схождения. Первопроходец компаративизма в его западном варианте Теодор Бенфей разработал теорию заимствований. В своем фундаментальном предисловии к «Панчатантре» (1859) и особенно в комментариях к переводимым текстам он установил, что древнеиндийская литература, написанная на санскрите, является общим источником для сказочного эпоса едва ли не всех народов. Веселовский, а также его многочисленные последователи В. М. Жирмунский, Н. К. Гудзий, Н. Н. Конрад, В. Ф. Корш и др. существенно скорректировали его концепцию, уравновесив генетические связи с типологическими схождениями. Выяснилось, например, что для любого заимствования из одной национальной литературы в другую, воспринимающая литература должна быть к этому активно предрасположена или, в терминах Веселовского, иметь заинтересованное, «встречное течение».

Помимо сопоставлений глобального характера (закономерностей эволюции литературного процесса или специфики образного мышления, жанровых предпочтений, систем стихосложения и пр. в разных регионах и странах), сравнительно-историческое литературоведение рассматривает частные проблемы исторической поэтики (историю эпитета, метафоры, метрических и ритмических форм, той или иной строфы, напр., октавы и т. д.), рецепцию творчества гениальных художников в пределах их «родной», национальной литературы, в региональном или даже мировом масштабе, а также идею интертекстуального взаимодействия.

Во второй половине XX в. в период развития методологии литературоведения, ее дифференциации, выдвижения на первый план типологического, историко-функционального, историко-генетического, историко-теоретического методов, родственных сравнительно-историческому литературоведению, компаративистика стала связываться с ис-

следованием контактных взаимосвязей (в отличие от типологического метода, исследующего сходства и различия литературных явлений вне зависимости от наличия или отсутствия контактов рассматриваемых литератур). В противостоянии с постмодернизмом в литературоведении сравнительно-историческое литературоведение было объявлено академическим (т. е. в этом контексте — устаревшим). Однако на рубеже XX–XXI вв. компаративистика значительно обновила свои подходы и научный аппарат, переосмыслено и заново издано наследие А. Н. Веселовского, устанавливаются связи отечественного сравнительно-исторического литературоведения и западной компаративистики, и это направление развития литературоведения сейчас на подъеме, в отличие от постмодернизма, вошедшего в стадию спада.

Лит.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940 (новое изд. — М., 2004); Неупокоева И. Г. Проблемы взаимодействия современных литератур. М., 1963; Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965; Кулешов В. И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). М., 1965; Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1966; Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967; Жирмунский В. М. Сравнительно-исторический метод в литературоведении // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Т. 7. М., 1972; Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972; История всемирной литературы : в 9 т. Т. 1–8. М., 1983–1994; Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984; Его же. Очерк истории европейского стиха. М., 1989; История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. СПб., 1996; Николюкин А. Н. Сравнительно-историческое литературоведение // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

О. И. Федотов, Вл. А. Луков [НРЭ]

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ГОРОДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — система жанров городской литературы и их воплощений, характерная для средних веков. Сложившаяся к этому времени в городской литературе Европы система жанров включала: фавлю (название стихотворных, по большей части анонимных, повествований обычно комического или сатирического характера, из которых позже возникнет жанр новеллы), сатирический животный эпос (пример — «Роман о Лисе», XII–XIII вв.), аллегорический эпос, где наиболее значителен «Роман о Розе» — «Roman de la Rose», XIII в., первую часть его написал куртуазный поэт-рыцарь Гильом де Лорис (Guillaume de Lorris), а вторую, пронизанную духом сатиры и дидактики, — горожанин Жан Клопинель, чаще называемый Жан де Мён (Jean de Meung), которого позже за вольнодумство нередко сравнивали с Вольтером.

Фаблио. Название «фаблио» (fabliaux) восходит к латинскому fabula — басня, рассказ. Жанр басни, сформировавшийся уже в античной литературе, был известен в средние века. Поэтому первоначально любую забавную историю отождествляли с басней. Сохранилось около ста шестидесяти фаблио, написанных с конца XII до середины XIV в. По разрабатываемым сюжетам и общей тональности фаблио весьма разнообразны и представляют собой шуточные рассказы, фривольные истории, нравоучительные новеллы. Действие, как правило, происходит в городе. В фаблио господствует стихия повседневности. События разворачиваются стремительно. Излюбленный сюжет фаблио — аферы. Обычно персонажами фаблио являются горожанин, богатый торговец и его жена, клерк, священник. Иногда финал фаблио содержит нравоучение. Главная задача, которую решали авторы фаблио, — заставить читателя смеяться над смешными положениями, в которые попадали персонажи, раскрывая при этом свои отрицательные качества. В фаблио «Завещание осла» священник, обвиненный в том, что похоронил своего любимого осла на освященной земле, избегает наказания, вручив епископу двадцать ливров, якобы завещанных тому ослом.

«Роман о Лисе». Широкую известность в Западной Европе приобрел памятник французского «животного» эпоса «Роман о Лисе» («Roman de Renart»). Роман написан несколькими авторами и представляет собой стихотворный текст, состоящий из двадцати шести повестей (ветвей), общим героем которых является хитрый лис Ренар. Он обманывает других животных, глумится над ними. Больше всех от него достается грубому и глуповатому волку Изенгрину. Поэма может быть прочитана как сатира на представителей разных сословий феодального общества. Имя лиса — Ренар — стало столь популярным, что сначала превратилось в нарицательное для обозначения хитреца, а затем вытеснило старое название лисицы (goupil), которую теперь французы называют renard.

«Роман о Лисе» приобрел широкую известность в Западной Европе, появились его вариации (например, «Переделанный Ренар» — «Renart contrefait», XIV в.), переводы на голландский, английский, итальянский и другие языки. К нижненемецкой версии романа, появившейся в 1498 г., восходит знаменитая поэма И. В. Гёте «Рейнеке-лис» (1793), обновившая интерес европейского читателя к этому средневековому роману.

Драма. Наибольшее значение из произведений средневековой городской литературы имели драматические произведения разных жанров, так как для их понимания зрителю средневековых городов не обязательно было знать грамоту, а форма театрального представления, не замкнутая стенами зала, не требовавшая введения билетов, делала драматургию самым доступным видом искусства.

К жанрам городской литературы относятся и драматургические жанры возродившегося в церкви, а затем вышедшего из ее пределов и перекочевавшего на торговые городские площади средневекового театра. Литургическая драма игралась в церкви, актуализируя отдельные библейские сцены по ходу исполнения литургии — церковного песнопения. Полулитургическая драма, или драма на паперти исполнялась за пределами церкви, на церковном крыльце, инсценируя различные эпизоды из Библии. Мираклъ — пьеса о чудесах, например, «Чудо о Теофиле» («Miracle de Théophile») французского горожанина Рютбёфа (Rutebeuf, XIII в.) о спасении Богородицей Теофила, продавшего за власть душу дьяволу). Мистерия — инсценирующая библейскую историю грандиозная пьеса, представление которой длилось несколько дней. Среди самых ранних мистерий — написанная в XII в. мистерия «Воскресение Спасителя» («La Résurrection du Sauveur»), текст целиком на старофранцузском языке, фигурируют слова «вассалы», «рыцари», «сержанты», что является очевидным анахронизмом. Моралите — пьеса религиозно-дидактического характера, в которой персонажами выступали аллегорические фигуры Вера, Надежда, Любовь и т. д. Пример моралите — «Нынешние братья» («Les Frères de Maintenant», дошло в рукописи XVI в.), где среди персонажей — Братская Любовь, Зависть, Угрызение Совести. Из комических вставок в мистерии возникли фарсы. Примером жанра могут служить фарс «Господин Пьер Пателен» («Maistre Pierre Pathelin», XV в.) о ловком адвокате Пателене, который сам становится жертвой Пастуха, еще большего пройдохи. Пателен становится популярным персонажем французских фарсов («Завещание Пателена» и др.). На фарс похож и жанр соти (sotie, sottie), только в нем, как и в моралите, действуют аллегорические фигуры.

Светская драматургия, помимо фарса, представлена также жанром игры. Яркий пример — пьеса французского горожанина Адама де ла Аля (Adam de la Halle, ок. 1238–1286) «Игра о Робене и Марионе» («Jeu de Robin et Marion», 1283–1286), предполагавшая музыкальное исполнение и напоминавшая инсценировку пасторали.

С возникновением драматургических жанров вся система жанров средневековой литературы обрела свою полноту и завершенность.

Соч.: Le roman de Renart / publ. par E. Martin. V. 1–3. Strasbourg: P., 1882–1887; Le Roman de Renart (Branches I–V, VIII, X, XV). P., 1970; в рус. пер. — Роман о Лисе. М., 1987; Роман о Лисе (фрагм.) // Зарубежная литература средних веков : хрестоматия / сост. Б. И. Пуришев; предисл. и подг. к печати Вл. А. Лукова; 3-е изд., испр. М., 2004. «Роман о Розе»: Guillaume de Lorris, Jean de Meun. Le Roman de la Rose / édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel. P., 2008; Monmerque L. J. N., Michel F. Théâtre français au moyen âge. P., 1839; в рус. пер. — Хрестоматия по истории западноевропейского театра : в 2 т. / сост. С. С. Мокульский; 2-е изд. М., 1953. Т. 1.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М.—Л., 1946. Т. 1; Михайлов А. Д. Старофранцузский «Роман о Лисе» и проблемы средневекового животного эпоса // Роман о Лисе. М., 1987; 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 французской литературы : в 4 т. М.—Л., 1946. Т. 1; История западноевропейского театра : в 8 т. М., 1956. Т. 1; Андреев М. Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X—XIII века). М., 1989; Flinn J. Le Roman de Renart. Dans la littérature française et dans les littératures étrangères au moyen âge. Toronto, 1963; Dufournet J., Dragonetti R. Du Roman de Renart à Rutebeuf. Caen, 1993. Littérature française: en 2 v. / Sous la dir. de J. Bedier, P. Hasard. P., 1955. V. 1.

[ИФЛ]

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС — памятники героического эпоса Средневековья, дошедшие до нас в записях ученых клириков начиная с X в. Их принято разделять на две группы: эпос раннего Средневековья (ирландский эпос, исландский эпос, английский эпический памятник «Беовульф» и др.) и эпос эпохи развитого феодализма (французский героический эпос «Песнь о Роланде», наиболее ранняя запись — так называемый Оксфордский список, ок. 1170; немецкий героический эпос «Песнь о нибелунгах», запись ок. 1200, возможно, авторское произведение, но на основе древних германских сказаний; испанский героический эпос «Песнь о моем Сиде», запись ок. 1140; и др.). Каждый из памятников отличается своими особенностями как по содержанию (например, сохранившиеся только в исландском эпосе космогонические представления северных народов Европы), так и по форме (например, сочетание стихов и прозы в ирландском эпосе). Но выделение двух групп памятников связано с более общим признаком — способом отражения в них действительности. В героическом эпосе раннего средневековья отражается не конкретное историческое событие, а целая эпоха (хотя отдельные события и даже персонажи имели историческую первооснову), в то время как в памятниках развитого феодализма отражается, пусть преобразованное по законам фольклора, но конкретное историческое событие.

Литература и фольклор. Существует принципиальное отличие фольклорного эпоса от эпоса литературного, прежде всего романа. М. М. Бахтин в известной статье «Эпос и роман» выделяет три основных отличия эпопеи от романа: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое», по терминологии Гёте и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, т. е. от времени певца (автора и его слушателей),

абсолютной эпической дистанцией. Идея в литературном произведении выражает авторское отношение к изображаемому. Она индивидуальна. В героическом эпосе, где нет индивидуального автора, может быть выражена только общая героическая идея, которая является, таким образом, идеей жанра (в крайнем случае, цикла или сюжета), а не отдельного произведения. Назовем такую идею жанра эпической идеей.

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. Следовательно, героизация персонажей или их разоблачение, даже любовь или ненависть принадлежат всему народу — творцу героического эпоса. Эта народная оценка: 1) учитывает эпическую дистанцию; 2) она достаточно цельна и определена (в эпосе герои четко делятся на положительных и отрицательных, сложных натур здесь еще нет); 3) она единична, абсолютна и пряма (в своей тенденции), т. е. не меняется в зависимости от смены позиции, не выражается в подтексте через обратное и т. д. 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 от него 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 определяется принципом импровизации и первоначально выступает не как художественная, а как мнемоническая система, позволяющая удерживать в памяти огромные тексты и, следовательно, строящаяся на повторах, 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.

К мысли о различии фольклорной и литературной систем художественных средств (правда, не через понятие импровизации) пришел еще в 1946 г. В. Я. Пропп (в статье «Специфика фольклора») Эпические произведения фольклора (героический эпос) и литературы (например,

роман) строятся на совершенно разных законах и должны по-разному читаться и изучаться.

Лит.: Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб. : Азбука, 2000; Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избр. статьи. М. : Наука, 1976.

[ИФЛ]

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ РЫЦАРСКИЙ РОМАН — жанр, складывающийся в XII в. в европейской литературе. Первоначально слово «роман» относилось к произведениям, написанным не на латинском, а на одном из романских языков (отсюда же и слово «романс»). Однако позже оно стало обозначать новый эпический жанр, сложившийся в рамках рыцарской куртуазной культуры. В отличие от героического эпоса, соотносимого с мифом, роман соотносим со сказкой. Ядром рыцарского романа становится «авантюра» — соединение двух элементов: любви и фантастики (под фантастикой применительно к этому жанру следует понимать не только невероятное, сказочное, но и необычное, экзотическое). Для читателей (слушателей) рыцарского романа нет необходимости верить в истинность повествования (как это было в ситуации восприятия героического эпоса).

Центральный герой рыцарского романа — рыцарь (идеальный или близкий к идеалу по меркам куртуазии). Он показан в действии — путешествующим в одиночку или с минимальным окружением и совершающим подвиги. Странствия рыцаря — принципиальный момент, организующий структуру «романа дороги»: в ходе передвижений рыцаря открываются возможности в любом количестве эпизодов продемонстрировать его рыцарские качества, рассказать о его подвигах. Фигура рыцаря еще не индивидуализирована (от романа к роману меняются имена главных героев, но их идеализация делает их похожими друг на друга), герой выступает скорее как функция сюжетной конструкции («роман дороги»), но, в отличие от рыцарей из героического эпоса (неопределенно-личной функции эпического мира), герои рыцарских романов наделяются личными мотивами совершения подвигів: не во имя страны, народа, рода, религиозной веры, а во имя Дамы сердца или во имя личной славы.

Важнейшая черта рыцарского романа, отличающая его от героического эпоса, — наличие автора с определенной позицией и формирующимся авторским началом в выборе героев, сюжетов (которые, по его воле, могут свободно соединяться, удивляя средневековых читателей новизной и неожиданностью сюжетных поворотов), художественных средств.

В XII в. романы писались стихами (обычно 8-сложник с парной рифмовкой). Особый случай — «Роман об Александре» («Le Roman d'Alex-

andre», ок. 1175) Ламбера Ле Тора (Lambert Le Tors), законченного после его смерти Александром Парижским (Alexandre de Paris). Он написан 12-сложным стихом с парной рифмовкой и цезурой после 6-го слога. Этот стих по названию романа получил название «александрийский стих», это основная форма стиха во французских классицистических трагедиях и комедиях XVII–XVIII вв., в поэтической драме французских романтиков, неоромантиков и неоклассицистов, в творчестве многих французских поэтов и подражавших им поэтов других стран, в том числе и русских. Прозаические романы появились лишь в XIII в.

Романные циклы. Принято выделять три цикла средневековых рыцарских романов: античный (основанный на традициях античного романа, на сюжетах, связанных с античностью), византийский (истоки которого — в византийской романной традиции) и так называемые бретонские повести (основанные на легендах и мифах древних кельтов в соединении с новыми куртуазными мотивами).

Романы античного цикла разрабатывали сюжеты, почерпнутые из античной мифологии и истории. При этом античный материал подвергался переработке: языческие элементы редуцировались, затушевывались, а на первый план выходил рассказ о подвигах, приключениях или о любви. В романах античного цикла много фантастических эпизодов. Так, например, в «Романе об Александре» великий полководец древности Александр Македонский, представленный в произведении рыцарем, принявшим посвящение от короля Артура, встречает людей с песьими головами, спускается на морское дно в стеклянной бочке, возносится в небо в клетке, несомой грифами, оказывается в чудесном лесу, где весной из земли вырастают девушки.

Если в романе об Александре Македонском, вопреки установившемуся впоследствии жанровому канону, отсутствует любовная тема, то в «Романе о Фивах» она занимает важное место. Любовные отношения между героями романа трактуются уже в свете куртуазного кодекса.

В «Романе об Энее» любовная тема становится центральной. В этом романе восходящая к «Энеиде» Вергилия трагическая любовь Энея и Дидоны предстает как роковая страсть. Трагической любви-болезни противопоставлена в романе любовь счастливая. Отношения Энея и Лавинии иллюстрируют доктрину куртуазной любви.

Более поздний цикл рыцарских романов — византийский. Истоки цикла — в византийской романной традиции. Отличительные черты романов — обилие бытовых сцен и подробностей, доминирование любовной темы, существенное ослабление (а иногда и полное отсутствие) фантастических эпизодов в повествовательной структуре, использование традиционных для византийского романа сюжетных схем (разлука

и встреча любящих, кораблекрушение и т.д.). Классическим образцом романа этого типа стал «Флуар и Бланшефлер», в котором рассказана история любви сарацинского принца Флуара и пленницы-христианки Бланшефлер. В основе сюжета — поиски Флуаром своей возлюбленной, проданной заезжим купцам. Герой романа не совершает подвигов во славу прекрасной Дамы, не сражается с драконом или грозными рыцарями, не проходит испытания чарами злых волшебников и т. д. Единственное подлинное чудо в романе — любовь, преодолевающая все преграды и вознаграждением которой становится встреча и воссоединение любящих в финале.

Наиболее продуктивной разновидностью рыцарского романа оказались бретонские повести.

В свою очередь, бретонские повести принято разделять на четыре группы: бретонские лэ, романы о Тристане и Изольде, романы артуровского цикла и романы о Святом Граале.

Лит.: Смирнов А. А. Рыцарская литература (XII–XIII вв.) // История французской литературы : в 4 т. М.–Л., 1946. Т. 1; Мэлори Т. Смерть Артура / изд. подгот. И. М. Бернштейн [и др.]. М., 1974. (Лит. памятники); Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976; Мелетинский Е. М. Средневековый роман. М., 1983; Евдокимова Л. В. У истоков французской прозы. Прозаическая и стихотворная форма в литературе XIII века. М., 1997.

[ИФЛ]

СТАЛЬ (Staël) **Жермена де** (22.04.1766, Париж, Франция — 14.07.1817, Париж, Франция) — французская писательница, заложившая основы французского романтизма и романтической теории. В юности испытала большое влияние просветителей, особенно Руссо, которому посвятила трактат «Письма о трудах и характере Ж. Ж. Руссо» (1788). Особое внимание писательницы привлекли те стороны творчества и личности Руссо, которые позже окажут значительное воздействие на романтиков. Синтез литературных и социально-политических проблем — характерная черта эстетики де Сталь. Отражение действительности понимается ею как правдоподобие (в том значении, в котором его позже воспринимали Гюго, Ж. Санд и другие романтики). На этом основании в трактате «Опыт о художественной литературе» (1795) проводится разделение романов на три вида: «сочинения чудесные и аллегорические», «сочинения исторические» и «сочинения естественные», при этом де Сталь отвергает фантастику и аллегорию, она предпочитает романы Филдинга и Ричардсона философским повестям Вольтера. Само обращение к теории романа было выступлением против классицистической эстетики, отвергавшей этот жанр.

В 1796 г. вышел в свет трактат Ж. де Сталь «О влиянии страстей на счастье людей и наций», который можно считать первым романтическим произведением во французской литературе. В трактате, сохраняющем многие черты просветительства, содержится романтическое противопоставление страстных характеров бесстрастным. Среди страстей писательница выделяет энтузиазм, высшим проявлением которого она считает революцию. Особенно тонко анализируется чувство любви.

«О литературе». Трактат «О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями» («De la littérature», 1800) — первое получившее широкую известность во Франции романтическое произведение. Представление де Сталь об историческом прогрессе и о соответствии литературы состоянию общества, религии, нравов своей эпохи вводило в науку о литературе историзм, разрушало краеугольный камень классицистической эстетики — а именно: мысль о неизменности идеала. Ж. де Сталь выступала за свободу художественного творчества, за связь художника с национальными традициями (противопоставляя античную и национальную традиции, она разделила литературу на «южную» и «северную»; «южная» литература изжила себя, ей на смену приходит «северная», основанная на сказаниях древних ирландцев, скандинавов, на поэзии Оссиана). Утверждая вслед за классицистами необходимость следования правилам вкуса, де Сталь отделяет их от «правил искусства», воплощающих литературную догму, она утверждает право гениального художника идти собственным путем, сообразуясь не с мертвыми эстетическими догмами, а с природой. В трактате содержится одно из первых противопоставлений Расина и Шекспира как двух типов художников, один из которых следует образцам, тогда как второй создает оригинальные произведения.

Эти и другие эстетические идеи Ж. де Сталь воплотила в романах «Дельфина» (1802) и «Коринна, или Италия» (1807), в которых она выступила за равноправие женщины, создала первые во французской литературе романтические женские образы.

«О Германии». Важнейшим созданием Ж. де Сталь после ее изгнания Наполеоном из Парижа стало сочинение «О Германии» («De l'Allemagne», 1810). Опираясь на немецкую идеалистическую философию, де Сталь призывает перейти от описания общества к описанию внутреннего мира отдельного человека. В трактате содержалась обстоятельная критика основ классицизма, проводилось разделение между классиками и романтиками (само слово «романтизм» введено во французскую литературу Ж. де Сталь). Писательница познакомила французского читателя с именами Гёте, Шиллера, Клопштока и других немецких писателей, рассказала о своих впечатлениях от пребывания в Германии.

Через всю творческую деятельность де Сталь проходит тема Великой французской революции. Последняя ее книга — «Рассуждения о французской революции» осмысливает революцию как великую эпоху социальной истории. Писательница стояла во главе левого крыла французских романтиков. Она оказала огромное влияние как на французскую, так и на другие литературы мира.

[ИФЛ]

СТАНИСЛАВСКИЙ Константин Сергеевич (псевдоним с 1885 г., наст. фамилия Алексеев; 5/17.01.1863, Москва, Российская империя — 7.08.1938, Москва, СССР) — режиссер, актер, теоретик сценического искусства (создатель «системы Станиславского»), театральный педагог. Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко в 1898 г. создал Московский Художественный театр и руководил им до конца жизни. Народный артист СССР (1936, первым был удостоен этого высшего для деятелей театра почетного звания). Родился в семье промышленника, высоко ценившего искусство.

К творчеству Шекспира Станиславский обратился еще до создания Художественного театра, он поставил «Отелло» (1896, играл главную роль), «Много шума из ничего» (1897, играл Бенедикта), «Двенадцатую ночь» (1897, играл Мальволио), «Венецианский купец» (1898).

Эти спектакли имели переменный успех, не выделяясь из других работ молодого режиссера.

С «Отелло» связано ощущение провала. Станиславский в письме к Л. Бенару от 20.07.1897 г. соглашался с высказанными этим французским театральным критиком замечаниями: «Нельзя не согласиться с Вами, что исполнение было очень и очень плохое, потому-то пьеса провалилась и едва выдержала четыре представления. <...> Согласен с Вами, что и я провалил роль Отелло...». Далее содержится весьма важное высказывание режиссера. Возражая критику, считавшему, что актер нарушил традицию, он писал о Шекспире: «Я обожаю его и потому считаю своей обязанностью заступиться за него. Мое мнение таково: традиции Шекспира выражены им самим в монологе Гамлета с актерами. Эти традиции должны быть святы каждому актеру. Я преклоняюсь перед французами за их традицию, которая, к слову сказать, перешла теперь в простую, неинтересную рутину в области легкой комедии и драмы. Но традиция их в трагедии... что может быть ужаснее ее, что может быть общего между нею и словами Гамлета? <...> Самые большие враги Шекспира — Гервинусы и другие ученые критики. Они подходят к живому, художественному произведению с сухой, научной точки зрения и тем самым засушивают его и делают неинтересным. Не создайся целой

громадной библиотеки о шекспировских героях и пьесах, все бы смотрели на них проще и отлично бы понимали их, так как Шекспир — это сама жизнь, он прост и потому всякому понятен. Если же придираяться к каждому его слову и подыскивать различные мудрые значения, то Шекспир утратит свой блеск, страсть, красоту... и останется скучный философ и резонер, интересный только специалистам-ученым».

В дальнейшем Станиславский довольно редко обращался к Шекспиру. В Художественном театре, ставя обычно спектакли вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко, он впервые предоставил ему полную самостоятельность в 1903 г., когда театр взялся за «Юлия Цезаря». Еще более яркий факт — передача режиссерских функций при постановке в 1908 г. «Гамлета» английскому режиссеру Гордону Крэггу. Удачи в работе с шекспировским материалом связаны с работой Станиславского вне Художественного театра, в его студиях. Огромным успехом пользовалась «Двенадцатая ночь», поставленная в 1917 г. в 1-ой студии Художественного театра. В конце жизни, работая с актерами Оперно-драматической студии, он поставил «Гамлета». Напротив, огромная работа над «Отелло» в 1919–1930 гг. в Художественном театре (опубликованные режиссерские экземпляры занимают целый том) ничем не закончилась, спектакль был поставлен театром без учета разработок Станиславского, который лечился в Ницце и, не зная, что спектакль, поставленный И. Я. Судаковым, уже идет на сцене, продолжал посылать свои режиссерские экспликации. Тем не менее эти документы имеют огромную ценность: они реализуют идеи «системы Станиславского», и можно понять, как великий преобразователь театрального искусства конкретно представлял себе одну из знаменитых трагедий Шекспира на сцене.

Случайности, помешавшие Станиславскому добиться выдающихся результатов в шекспировском репертуаре (в 1897 г. он жалуется на неожиданные замены актеров, играющих главные роли, в 1930 г. он болен и т. д.), скрывают за собой нечто в известной мере закономерное: «система Станиславского» замечательно координировалась с драматургией Чехова, Горького, представителей европейской новой драмы (от Ибсена до Метерлинка), но работа с материалом более отдаленных эпох требовала особых усилий (что было осуществлено Станиславским перед смертью в экспериментальной постановке «Тартюфа» Мольера). Старый театр значительно отличался от нового: в нем не было не только поворотного круга, появившегося только во времена Станиславского, но и даже сносного освещения, декорации не играли такой роли, как позже, костюмы были нередко подарками богатых зрителей, которые, бывало, сидели в креслах на сцене, не позволяя развернуться действию, все внимание драматургов направлялось на слова, выразительно прозносившиеся ак-

терами, в них был основной источник театрального впечатления, катарсиса. Чехов особенно ярко (даже в сопоставлении с европейскими представителями новой драмы) показал, что не менее сильным средством может стать молчание, пауза, простая человеческая речь, не зарифмованная, не украшенная метафорами и т. д. Так на рубеже веков возникает (обычно не осознаваемое ни театральными деятелями, ни актерами) противостояние «шекспировской» и «чеховской» линий, которое пройдет через весь XX в. (чем и объясняется особая выделенность в мировой драматическом репертуаре фигур Шекспира и Чехова). Станиславский, восхитившийся Шекспиром, основной свой вклад в театральное искусство связал с «чеховской линией».

Соч.: Собр. соч. : в 8 т. М., 1954–1961; Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского, 1898–1930 : в 6 т. М., 1994. Т. 6 : 1930: Трагедия В. Шекспира «Отелло», режиссерск. коммент. к ней.

Лит.: Топорков В. О. Станиславский на репетиции. М., 1950.

[МШ]

СТАНСЫ — поэтический жанр, в котором строфы строятся одинаково, и каждая строфа выражает определенную законченную мысль. В испанской поэзии жанр утвердил Хорхе Манрике (XV в.).

[ИИЛ]

СТЕНДАЛЬ (Stendhal) **Фредерик** (псевдоним Анри Бейля, один из многих, но закрепившийся в памяти человечества; 23.01.1783, Генобль, Франция — 23.03.1842, Париж, Франция) — французский писатель, сыгравший выдающуюся роль в становлении реализма. Он родился в Гренобле, в буржуазной семье, получил образование в гренобльской Центральной школе и парижской Политехнической школе, получив фундаментальную подготовку в области математики и естественных наук. Служил офицером в наполеоновской армии, участвовал в Бородинском сражении, был в оккупированной французами Москве.

У Мериме в новелле «Взятие редута», построенной как рассказ очевидца о сопротивлении русских при взятии наполеоновскими войсками Шевардинского редута накануне Бородинского сражения использован, вероятнее всего, рассказ Стендаля об этом событии. Объектом исследования здесь является непонятная французам, загадочная стойкость русских, которую можно понять только через призму русского национального самосознания. Очевидно, именно благодаря Стендалю эта новелла предвосхитила «непарадные» описания сражений как у самого Стендаля (в начале романа «Пармская обитель», где описывается битва при Ватерлоо сквозь призму восприятия молодого итальянца Фабрицио дель Донго), так и в «Войне и мире» Л. Н. Толстого.

«Расин и Шекспир». Оказавшись в Париже после падения Наполеона (яркий, но не всегда привлекательный образ которого нарисован в «Жизни Наполеона» и «Воспоминаниях о Наполеоне»), Стендаль включился в романтическое движение, в эстетические споры о том, как надо понимать романтизм и его отношение к классицизму. Стендаль своеобразно решил эту проблему в трактате «Расин и Шекспир» («Racine et Shakespeare», 1823–1825), связав определение романтизма с проблемой восприятия искусства: романтизм — это то, что нравится современному читателю, классицизм — то, что нравилось прадедам. У Стендаля классицизм выступает не как иная, чем романтизм, эстетическая система, а как повторение, эпигонство романтизма, под романтизмом же понимается искусство любой эпохи, которое носит новаторский характер и наиболее полно отвечает стремлениям своей эпохи. В стендалевском определении оказались связанными в единое целое три выдвинутых романтиками проблемы: специфики романтизма, индивидуального восприятия, оригинальности творчества.

Литературное наследие Стендаля. Среди произведений Стендаля пять романов — «Арманс» («Armance», 1826); «Красное и черное» («Le Rouge et le Noir», 1830); «Пармская обитель» («Le Chartereuse de Parme», 1839); незаконченные романы «Люсьен Левен (Красное и белое)» («Lucien Leuwen») и «Ламьель» («Lamuel»); а также «Итальянские хроники» («Chroniques italiennes», 1828–1839), в которые входят новеллы «Ванина Ванини», «Виттория Аккорамбони», «Ченчи», «Аббатиса из Кастро» и др. Стендаль писал автобиографическую прозу, путевые заметки, работы по истории живописи и музыки и другие произведения.

Психологизм. Наиболее значительны достижения писателя в развитии принципа психологизма. Психологизм Стендаля строится на соотношении страстей и разума. В его герои как бы соединяются два человека: один действует, а другой за ним наблюдает.

Установка на психологизм приводит к разработке Стендалем особого, «уясняющего» стиля, который внешне выглядит как некоторая небрежность письма. Начав в юности вести дневник, он заметил на первой же странице негармоничный оборот и прокомментировал это следующим образом: «Вот моя первая стилистическая ошибка; их будет много, потому что я беру за правило не стеснять себя и ничего не вычеркивать». Позже он отмечал, что именно такой стиль позволяет ему быть самим собой. Работу Шатобриана над совершенством стиля он считал лицемерием, свой же стиль подчинял задачам самопознания, стремясь к краткости и ясности не ради читателя, а для собственного уяснения сути описываемого. Сделав себя своим главным читателем, Стендаль создал новую ситуацию: в его произведениях огромную роль играет не

только фигура автора, но и его отношение к самому себе, постоянно меняющееся, «самопознающее».

Отсюда характерная для писателя множественность точек зрения, ракурсов: повествование перестает быть высказыванием некоего автора-демиурга, объективного, всезнающего и всевидящего.

Стендаль сделал попытку применить научный подход к характеристике любви. В трактате «О любви» («De l'amour», 1822) он выделил четыре ее рода: любовь-страсть (единственно настоящая: человек думает только о любимом существе, забывая о тщеславии); любовь-влечение (любимому существу уделяется много внимания, но не забываются и другие радости, удовольствия, источником которых являются деньги и тщеславие); физическую любовь; любовь-тщеславие (наиболее презираемый Стендалем род любви). Любовь субъективна: любящий приписывает предмету своей любви несуществующие достоинства (происходит «кристаллизация» любви). Стендаль одним из первых связал проблему любви с социальным анализом, создав основу для развития нового типа психологизма в литературе.

«Красное и черное». В наиболее полной мере реализм и психологизм писателя проявился в романе «Красное и черное» («Le Rouge et le Noir»). Замысел произведения возник под впечатлением газетных публикаций об осуждении и казни учителя Антуана Берте, стрелявшего в мать своих учеников (это событие произошло в 1827 г.). В частном случае Стендаль увидел драму целого поколения молодых французов, вошедших в жизнь после окончания героической эпохи революции и наполеоновских войн.

Стендаль разрабатывает форму центростремительного романа. Эта центростремительность определяет систему образов (центр — образ молодого человека Жюльена Сореля, вокруг которого располагаются все герои романа, описанные тем подробнее, чем они ближе к Жюльену), его географию (роман построен как движение Жюльена из выдуманного провинциального городка Вержера через более крупный город Безансон в столицу — Париж), его сюжет, выстроенный по музыкальному принципу крещендо (от мелких событий в начале романа до катастрофических событий — Жюльен стреляет в церкви в любимую им госпожу де Реналь и после суда погибает на гильотине — в конце романа).

Центростремительность романа входит в противоречие с пронизывающей его двойственностью, намеченной в названии. Существует множество трактовок этого названия: красное и черное — поля рулетки (В. В. Виноградов), революция и реакция (М. Е. Елизарова), кровь и смерть (Б. Г. Реизов) и т. д. Ясно лишь, что в названии содержится указание на двойственность, существование каких-то двух планов, которые сплетаются («и», а не «или»).

Возможно, что таких двойственностей несколько, но одна очевидна: противоречие между внешней и внутренней жизнью Жюльена Сореля. Поэтому в романе два рассказа, соответственно — две завязки и две развязки. Узел, имеющий отношение к внешней жизни героя, возникает тогда, когда мэр Верьера г-н Реналь решает, назло местному богачу Вально, взять в свой дом гувернера (завязка) и разрубается гильотиной, прерывающей жизнь Жюльена (развязка). Второй узел возникает после знакомства 14-летнего Жюльена с книгой отставного лекаря (начало создания внутренней системы — завязка) и завершается выстрелом в церкви (развязка).

Цель системы, которую создает Жюльен в своей душе, — слава и власть за истинные заслуги, как у Наполеона. Жюльен видит ключ к достижению этой цели в непобедимой воле и вырабатывает механизм приведения ее в действие во всех случаях без исключения. Заметив, что госпожа Реналь инстинктивно отдернула руку, которой Жюльен случайно коснулся, он добивается того, чтобы в следующий раз она не отдергивала руку, и иначе поступить он не может: желание, раз возникнув, каким бы оно ни было, должно быть реализовано во что бы то ни стало, даже в ущерб себе, иначе рухнет вся система, механизм воли. Ханжество оказывается превосходным путем достижения цели, и Жюльен пользуется этим средством виртуозно. Он избирает путь священника, при этом демонстрирует выдающиеся способности в запоминании священных текстов и их церковном толковании. Но выбор ханжества как средства, кажущийся циничным, скрывает отказ Жюльена от другого предоставляющегося ему выбора (путь Фуке — через обогащение). А именно этот второй путь стал основой жизни современного общества, утратившего героические идеалы: в нем все определяют не способности, не культура, а деньги, что воплощено в победе Вально над Реналем. Моральная проблематика, связывавшая два плана романного повествования, переходит в социальную. Жюльен совершает свой поступок (выстрел в госпожу де Реналь), следуя своей системе, в очередной раз запустив свой механизм воли (и он, как и прежде, не в состоянии не следовать возникшему желанию, хотя оно идет в разрез его конечной великой цели), но сам этот поступок отнюдь не героичен, а пошл, вполне в духе общества. Отсюда общий смысл произведения: это роман о победе нового, послереволюционного, негероического общества над незаурядной личностью, мечтавшей подняться над ним.

Текст романа предстает в окружении сразу нескольких мистификаций. Он подписан не подлинным именем автора — Анри Бейль — а одним из многочисленных его псевдонимов, название его загадочно, подзаголовок «Хроника XIX века» не вяжется с содержащимся в романе

описанием пяти лет жизни отдельного человека, достигшего незаметного поста секретаря маркиза де ля Моля. Роман начинается с короткой заметки «К читателю», где упоминаются события Июльской революции 1830 г., которые «дали всем умам направление, мало благоприятное для игры фантазии», и утверждается, что «нижеследующие страницы были написаны в 1827 году», хотя казнь Берте, с которым современники легко ассоциировали Сореля, произошла только в 1828 г. Далее следует эпиграф первой части романа: «Правда, горькая правда. Дантон». Он противоречит только что высказанному определению текста как «игры фантазии». Более того, Дантон не произносил такой фразы. За этим эпиграфом следует эпиграф к первой главе, написанный по-английски: «Посадите вместе тысячи людей, получше этих, в клетке станет еще хуже. Гоббс». Но Гоббс не писал этих слов. Первая строка романа: «Городок Верьер, пожалуй, один из самых живописных во всем Франш-Конте». Но Верьера не существует, он придуман автором. Мистификация на мистификации! Стендаль хочет привлечь к ним особое внимание, заканчивая роман «Примечанием автора», последние слова которого: «Чтобы не задевать частной жизни, автор выдумал городок Верьер, а когда ему понадобились епископ, судья, присяжные и судебная процедура, он перенес все это в Безансон, где сам он никогда не бывал».

Но самая большая мистификация тщательно скрыта от читателей. Французский исследователь Мартино на основании только одной даты — 25 февраля 1830 г., премьеры «Эрнани» Гюго в Комеди Франсез (упоминание которой уже противоречит названному Стендалем году создания романа) — рассчитал все основные даты событий романа: они начинаются в сентябре 1826 г., а заканчиваются 25 июля 1831 г. (казнь Жюльена), т. е. через 8 месяцев после публикации романа (4 ноября в «Газетт литтерер» были опубликованы главы романа, а 14 ноября 1830 г. вышло в свет его двухтомное издание с ложной датой «1831»).

Следовательно, роман изначально задуман как роман-пророчество, истинная хроника всего XIX в., его не только нынешних, но и будущих проблем, конфликтов, судьбы героев романа, при всей их индивидуальности, изначально рассматривались автором как типичные, что соответствует реалистическому подходу к воссозданию образа человека в литературе.

Моруа о персонажах Стендаля. Совершенно противоположной оказывается точка зрения на героев Стендаля такого авторитетного деятеля культуры, как выдающийся французский писатель XX в. Андре Моруа. В литературном портрете «Стендаль» он следующим образом определяет основную тему писателя и способы ее реализации: «Итак, субъективность любви. Любовь — это род безумия, потому что, полюбив жен-

щину, мы видим ее не такой, какова она на самом деле., это сладостное безумие, оно одно и наполняет жизнь смыслом».

Эти свои идеи Стендаль постарается выразить с помощью некоторого числа персонажей. (...) Когда он приступает к сюжету новой книги, у него всегда наготове сундучок с марионетками. Что же это за марионетки?

Прежде всего это человек, которым бы хотел стать сам Стендаль. Он молод и, как правило, красив, достоин любви, но робок, потому что сам тоже способен к любви и вследствие этого теряется в присутствии любимого существа. (...) Однако, полюбив, герой, благодаря своему мужеству и сильной воле, способен преодолеть любые препятствия. Стендалю нравилось помещать такого героя в самые различные положения. В «Красном и черном» он превращает его в юного семинариста, такого же, каким был в жизни Берте, другими словами — в человека из народа. Когда Стендаль писал «Люсьена Левена», ему захотелось видеть себя в роли сына банкира. В «Пармской обители» он стремится представить, каким был бы Анри Бейль, родись он итальянским вельможей. Таким образом, все романы Стендаля — некая игра воображения, и в роли их главного героя неизменно выступает Стендаль, разумеется, идеализированный.

Вторая марионетка — это женщина, которую Стендаль мечтает полюбить.

Женщина, которую он мечтает полюбить, — идеальная женщина, какую не встретишь в жизни: она необыкновенно хороша собой, необыкновенно чиста и все же становится его возлюбленной. «Только благородные души, — говорит Стендаль, — заслуживают любви». В «Красном и черном» роль такой женщины играет госпожа де Реналь. В «Пармской обители» — Клелия Конти.

Третий персонаж — это женщина, которой мог бы быть сам Стендаль, если бы он родился женщиной. В «Красном и черном» подобная роль принадлежит Матильде де ля Моль, т. е. женщине, которая, как и сам автор, наделена энергией людей Возрождения. Это натура сильная в отличие от тех женщин, каких любит Стендаль: они существа слабые, готовые покориться. (...)

Четвертая марионетка — это персонаж, который можно было бы назвать «Deus ex machina». Стендаль всегда любил вводить в свои романы могущественного и благодетельного человека, своего рода мага-волшебника, который одним взмахом палочки мог бы превратить самого Стендаля в человека богатого, уважаемого и способного удовлетворить все свои желания. В романе «Красное и черное» эта роль отведена маркизу де ля Моль, вельможе, который делает Жюльена своим секретарем

и представляет ему возможность сделать быструю карьеру, о какой тот мечтает. В романе «Люсьен Левен» таким персонажем становится крупный банкир Левен. А в «Пармской обители» — граф Моска. Неизменно этому доброму и могущественному, чуть насмешливому персонажу, который за иронией скрывает свою душевную доброту, противопоставлен негодяй, первейший негодяй, можно сказать глава негодяев: он враждебен герою и мешает ему осуществить его мечты.

Таким образом, схема романов Стендаля относительно проста. Это не мешает им быть подлинными шедеврами, хотя их остов почти неизменен. Это всегда история молодого человека, который приобретает жизненный опыт и ощущает трагический разрыв между волшебным миром детства и миром реальной действительности. Стендаль сталкивает своего юного и великодушного героя с двумя женщинами, принадлежащими к противоположным типам, и душа юноши разрывается между ними; у героя всегда находится могущественный покровитель, и ему постоянно вредит враг, отпетый негодяй. Такова неизменная схема романов Стендаля».

Зная по своему опыту, как пишутся литературные произведения (и, возможно, приписывая его Стендалю), обладая наблюдательностью, острым умом и пониманием технологии литературного творчества, Моруа делает очень ценное замечание, сводя многообразие стендалевских персонажей к немногим типам. Вызывает сомнение трактовка их только как исходящих от самого писателя, воплощающих или Стендаля, или его помощников и врагов. Это романтическая трактовка его творчества, мешающая заметить огромный вклад Стендаля в преодоление романтического субъективизма. Вместе с тем выделенные типы характерны не только для Стендаля, они выступают как определенная система с небольшими вариациями и у Шекспира («Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Много шума из ничего»), и у Расина («Федра»), и у романтиков, и у авторов мелодрам, и в романах Достоевского, и в произведениях множества других великих и второстепенных авторов. Здесь два возможных объяснения: это типовая ситуация самой жизни, некий жизненный сценарий (по Эрику Берну); или это продуктивная схема литературного произведения как явления искусства. В любом случае, характеры у Стендаля не сводятся к одной-двум неизменным чертам, им свойственно саморазвитие, Стендаль как реалист показывает, что их судьба испытывает мощное влияние общественных отношений.

[ИФЛ]

СТЕПАНОВ Юрий Сергеевич (20.07.1930, Москва, СССР — 3.01.2012, Москва, СССР) — выдающийся российский филолог и куль-

туролог, академик АН СССР (с 15.12.1990 г.), РАН (с 1991 г.), доктор филологических наук, профессор, лауреат Государственной премии РФ в области науки и техники (1995).

Степанов окончил филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова (1953), прошел стажировку в Сорбонне и других престижных учебных заведениях Франции. В 1961 г. возглавил кафедру французского языка МГУ им. М. В. Ломоносова, а в 1962 г. — кафедру общего и сравнительно-исторического языкознания этого университета, которую оставил в 1971 г., перейдя на работу в Институт языкознания АН СССР (РАН), с которым связал свою последующую научную деятельность, иногда читая курсы в различных вузах (например, в Лингвистическом университете — курс культурологии).

Блестящий знаток многих иностранных языков, Степанов участвовал в международных научных конференциях в различных странах мира. Он разработал курсы романских и германских языков, литовского, финского, древнегреческого и других языков, опубликовал сопровождающие эти курсы труды и пособия. Но его всегда влекло к обобщениям. Первоначально он большое внимание уделял осмыслению лингвистической теории. Так появились его работы: Основы языкознания. М., 1966 (переиздана в 2011 г.); Семиотика (М., 1971); Методы и принципы современной лингвистики. М., 1975 (переиздана в 2001, 2002, 2005, 2009 г.); Основы общего языкознания. М., 1975 (переиздана в 2011 г.); Имена, предикаты, предложения (Семиологическая грамматика). М., 1981 (переиздана в 2002 и 2007 г.) и др. Они принесли ему славу одного из крупнейших теоретиков языка. Итогом этой работы и одновременно прорывом к новому, экстралингвистическому пониманию проблем языка стало исследование «В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства» (М., 1985).

Степанов ясно осознавал кризисные явления в языкознании, проявляющиеся в лавинообразном возрастании исследований локальных явлений и отдельных фактов при утрате общеконцептуальных подходов, которые он начал искать в методологии, даваемой культурологией, отсюда его особый интерес в последние десятилетия творческой деятельности к этой сфере гуманитарного знания. Именно это сказалось в книге «В трехмерном пространстве языка» и получило развитие в небольшой работе, написанной Степановым в соавторстве с С. Г. Проскуриным (1993). В сущности, она стала предварительным этапом в создании одного из главных культурологических трудов Степанова — «Константы. Словарь русской культуры» (1997). Третье, исправленное и дополненное, издание этой книги, вышедшее в 2004 г., насчитывало около 1000 страниц большого формата. Не только огромный материал, включенный

в книгу, представляет научную ценность. Это наиболее глубокое в отечественной науке истолкование культурных констант.

Какое-то время Степанов совершенно отошел от лингвистики в узком смысле слова, увлекшись проблемами культурологии, он отказывался от предложений читать лекции, если ему предлагались не культурологическое, а лингвистические курсы. Но наступил новый этап в развитии идей ученого, когда он, вооруженный культурологическим знанием и своими открытиями в этой области, вернулся к лингвистике. Появляется его фундаментальная работа «Язык и метод. К современной философии языка» (1998), в которой были соединены три значимых сочинения — «Семиотка» (1971, с изменениями и дополнениями), «В трехмерном пространстве языка» (1985) и эссе «Новый реализм» (1997). Вслед за этой книгой, которую можно считать главной в наследии Степанова, были опубликованы работы, свидетельствующие о новом возвращении к филологии, о соединении ее с культурологией, о напряженном интересе к истокам языка: Французская стилистика. В сравнении с русской. М., 2002 (переиздана в 2006 и 2009 г.); Протей: Очерки хаотической эволюции. М., 2004; Мыслящий тростник. Книга о «Воображаемой словесности». М., 2010; Индоевропейское предложение. М., 2011.

Степанов внес существенный вклад в изучение некоторых явлений литературы.

[СФЛ]

СТЕРИЯ-ПОПОВИЧ (Стерија-Поповић) **Йован** (1/13.01.1806, Вршац, Австрийская империя, ныне Сербия — 26.02./10.03.1856, Вршац, Австрийская империя, ныне Сербия) — сербский писатель и театральный деятель, считается одним из основателей сербской драматургии. Родился в небольшом городе Вершец в Австро-Венгрии вблизи румынской границы (ныне Вршац, Сербия) в семье торговца, учился в родном городе, а также в румынском Темишваре, венгерском Пеште, словацком Кежмароке (где изучал право, что позволило ему в дальнейшем работать адвокатом). Обладал слабым здоровьем, это лишило его обычных детских радостей, но способствовало сосредоточению интересов на театральном поприще. Стерия-Попович включился в деятельность общества «Сербская Матица» в Пеште, ставившего перед собой просветительские задачи, и в 21 год написал первую пьесу — «Ненависть, или Светислав и Милева» (1827). По жанру это была историческая драма. В дальнейшем он не раз обращался к этому жанру («Смерть Стефана Дичанского», 1841; «Гайдуки», 1842; «Владислав», 1842), в которых соединялись патетика и чувствительность. Образцом для Стерия-Поповича был В. Гюго, он пропагандировал драматургию французского романтика, опубликовав

в 1842 г. свои переводы его драм «Эрнани» и «Анджело, тиран Падуанский». Но влияние искусства бидермейера, эстетика которого у Стерия-Поповича несколько неожиданно соединилась с социальной критикой, направило его усилия на работу совсем в другом жанре, Стерия-Попович создает одну за другой социальные комедии, лучшими из которых признаны «Враль и подвирала» (1830), «Тыква, возомнившая себя чашей» (1830), «Скупой, или Кир Яня» (1837), «Патриоты» (1853), «Белград прежде и теперь» (1853). В них действие происходит где-то рядом (напр., в двухактной пьесе-шутке «Судьба одного разума» в Белграде), действуют узнаваемые обыватели (например, в трехактном «веселом представлении» «Никудышний муж и такая хорошая жена» — торговец, отставной офицер, ремесленник, писарь), предмет критики Стерия-Поповича — пошлость обывенной жизни, презрение к родному и преклонение перед иностранным, иногда просто глупость, над которой не грех посмеяться. Несомненно влияние Мольера, особенно «Проделок Скапена», именно эту комедию Стерия-Попович перевел на сербский язык. Пьесы Стерия-Поповича определили характер сербской драматургии в период ее становления. В Югославии, в Нови-Саде с 1956 г. проводились ежегодные фестивали «Театр Стерии» для поддержания национальной драматургической традиции, которая связывалась с комедиями Стерия-Поповича. Ряд его комедий был экранизирован (особенно в 1990-е годы, одна из последних экранизаций — сербский фильм «Враль и подвирала», 2005).

Стерия-Попович занимался и государственной деятельностью, с 1842 по 1846 г. он руководил Министерством просвещения княжества Сербия, способствовал развитию сербского школьного образования, участвовал в учреждении Общества сербской словесности (1841), как министр издал указ об основании в Белграде Сербского музея (1844), был среди создателей первого театра в Белграде, который открылся в 1841 г. его исторической драмой «Смерть Стефана Дичанского». После 1848 г., когда по всей Европе были подавлены революции, Стерия-Попович, не видя возможности продолжать просветительскую деятельность, удалился в свой родной город, где и закончились его дни.

Соч.: Избране комедије. Београд, 2009.

Лит.: Анђелић Ђ. Историја југословенске књижевности. Београд, 1938; Милисавец Ж. Савест једне епохе. Студија о Ђовану Стерији Поповићу. Нови-Сад, 1956.

[НРЭ]

СТЕРН (Sterne) **Лоренс** (24.11.1713, Клонмел, Ирландия — 18.03.1768, Лондон, Королевство Великобритания) — крупнейший представитель английского и европейского сентиментализма, давший своим

«Сентиментальным путешествием по Франции и Италии» (1768) название всему направлению и вместе с тем отразившим начало его кризиса. Самое значительное произведение Стерна — роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (9 т., 1760–1767). Сентиментальность в романе сочетается с иронией над ней. Роман пародирует сложившуюся под влиянием просветителей 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.

В описании персонажей он сохраняет принцип «ведущей черты», но осложняет его введением «хобби» — некоего чудачества, ребячливой иллюзии. Стерн — один из английских писателей, оказавших огромное влияние на мировую литературу. Он сыграл выдающуюся роль в подготовке психологического романа XIX в.

[МЛ]

СТОППАРД (Stoppard) **Том** (имя, данное при рождении, — Томаш Штраусслер; род. 19.06.1947, Злин, Чехословакия) — английский драматург и прозаик еврейского происхождения. Родился в г. Злин (Чехословакия). С захватом фашистами страны семья будущего писателя переехала в Сингапур, где глава семейства погиб в результате японского вторжения. Мать Стоппарда вместе с детьми бежала в Индию и там через некоторое время вышла замуж за офицера Стоппарда, который усыновил ее детей.

Свою карьеру Стоппард начинал в качестве репортера, писал сценарии радио- и телефонов. Своеобразная революция в английской литературе, связанная с приходом «сердитых молодых людей» (Дж. Осборн, К. Эмис, Дж. Уэйн и др.), определила дальнейший творческий путь Стоппарда, его морально-эстетические взгляды. Первый громкий успех пришел к нему с постановкой его пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» в 1966 г., что стало прологом к одной из магистральных тем его творчества — проблеме «маленького» человека, который живет и страдает, но только не шекспировскими страстями, а всеми «мелкими» психологическими комплексами XX в. В 1990 г. Стоппард экранизировал свою пьесу (производство Великобритании и США, в главных ролях Г. Олдмен и Т. Рот, фильм удостоен ряда премий), в том же году вышел ее русский перевод в журнале «Иностранная литература», выполненный еще в 1960-х годах И. Бродским.

Пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» сделала Стоппарду имя, и в дальнейших своих работах драматург углубляет тему загадочности человеческой личности, ее амбивалентности, что проявилось в таких пьесах, как «Настоящий инспектор Хаунд» (1968), «После Магритта» (1971) т. д. Шекспировская тема прошла и произведениях Стоппарда «Гамлет Догга» и «Макбет Когоута» (1979, своего рода дилогия, обычно исполняемая в один вечер), в «15-минутном Гамлете» (1979; отрывок из «Гамлета Догга», в котором представлен текст трагедии Шекспира в выдержках, длящихся 13 минут, а затем еще более короткий вариант, длящийся 2 минуты, итого 15 минут, что отражено в названии пьесы). В дальнейшем широкую популярность принес Стоппарду киносценарий англо-американского фильма «Влюбленный Шекспир» (1998, в соавторстве с М. Норманом, реж. Дж. Мэдден, в главных ролях Дж. Файнс, Г. Пэлтроу, фильм получил 7 «Оскаров», в том числе как лучший фильм года и за лучший сценарий, и еще более 40 престижных кинонаград). К биографии Шекспира сюжет фильма имеет мало отношения, но он вызвал новый всплеск шекспиромании, поддержав интерес к великому драматургу средствами массовой культуры.

Стоппард широко использует в своем творчестве приемы гротеска, сводя в одном произведении людей из совершенно противоположных социальных слоев, например, акробатов и философов в пьесе «Прыгуны» (1972). В пьесе «Пародии» (1975) на одной сцене встречаются ирландский гений-чудак Джеймс Джойс, глава дадаистов Тристан Тцара и вождь большевиков Ленин. В этих, как и в последующих пьесах, Стоппард выступает как блестящий мастер театрального парадокса, продолжатель традиций английского фарса.

Однако в пьесах драматурга внешний фарсовый фон — лишь повод для того, чтобы вести серьезный разговор о человеке, об искусстве, о проблемах психологии творчества («Мост Альберта», 1969; «Художники», 1973; «Отражения», 1983).

Во многих произведениях английского драматурга явно артикулируется и политический подтекст, в частности, пьеса «Хороший парень стоит доброго отношения» (1978) посвящена советским диссидентам, многие из которых столкнулись со всеми «прелестями» карательной психиатрии. Другая пьеса — «Квадратный круг» (1984) — посвящена профсоюзному движению «Солидарность» в Польше, а драма «Закодированный Гамлет и Макбет» (1979) построена на событиях, связанных с вторжением советских войск в Чехословакию.

Крупным культурным событием российской жизни стала постановка в 2007 г. в Российском академическом молодежном театре (Москва) пьесы Стоппард «Берег Утопии», написанной им в 2002 г. Тема драма-

тической трилогии (показывается на сцене в течение одного дня, длится около 9 часов) — развитие русской политической мысли XIX в. В произведении изображается широкий исторический фон, главные действующие лица — представители революционно-демократической и либеральной интеллигенции: Белинского, Бакунина, Чернышевского, Тургенева, центральное место занимает образ Герцена и его семьи.

Среди наград Стоппард — высокое звание Командора ордена Британской империи (1976). В 2000 г. Стоппард получает от королевы Елизаветы II британский орден «За заслуги» и становится сэром Томом. Кроме того, его творчество отмечено и другими наградами — премией Лоуренса Оливье (1994), «Оскаром» за лучший оригинальный сценарий (1998), а также Императорской премией Японии (2009).

В последнее время неоднократно бывал в России, постоянно посещает РАМТ в дни представления «Берега Утопии», активно участвовал в постановке этим театром пьесы «Rock'n'roll» (2011). Интерес к русской теме сказался и в его сценарии для английского фильма «Анна Каренина» по роману Л. Н. Толстого (2012, реж. Дж. Райт, в ролях К. Найтли, Дж. Лоу), фильм, не достигая глубины романа, весьма удачно использовал возможности театрализации как приема, что представлено в сценарии Стоппарда.

Соч.: Works: Plays One. L., 1996; Plays Two. L., 1996; Plays Five. L., 1999; в рус. пер. — «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и другие пьесы / послесл. Ю. Фридштейна. СПб., 2000; Берег Утопии: Драматическая трилогия. М., 2006.

Лит.: Фридштейн Ю. Том Стоппард: от парадоксов к исповедальности // Современная драматургия. 1991. №3; Злобина А. Отражения настоящего // Новый мир. 1996. №9; Старосельская Н. «Мы — не врачи...»: Трилогия Тома Стоппарда в Москве // Иностранная литература. 2008. № 8; Шамина В. Б. Пьеса Тома Стоппарда как отражение характерных черт постмодернизма в драматургии // Учен. зап. Казан. гос. ун-та. Казань, 2009. Т. 151, кн. 3; Hayman R. Tom Stoppard. L., 1977; Billington M. Stoppard the Playwright. L., 1987; Delancy P. Tom Stoppard: The moral Vision of the Major Plays. L., 1990; Hunter J. About Stoppard: The Playwright and the Work. L., 2005; Südkamp H. Tom Stoppard's Biographical Drama. Trier, 2008; The Cambridge Companion to Tom Stoppard / ed. K. E. Kelly. College Station (Texas), 2012.

С. П. Толкачев, Вл. А. Луков [НРЭ]

СТРУКТУРАЛИЗМ — литературоведческая теория, ставшая отражением литературного модернизма. Ее популярность началась в 1955 г., когда появились «Печальные тропики» К. Леви-Стросса, давшие толчок интенсивному формированию «Парижской семиологической школы» (Р. Барт, А. Ж. Греймас, Ж. Женетт, Ц. Тодоров и др.), хотя истоки структурализма восходят к Ф. де Соссюру, а непосредственно в литературоведении

нии — к русской формальной школе. Одна из основных мыслей структурализма была сформулирована в 1963 г. в одной из самых знаменитых ранних структуралистских работ Ролана Барта (Barthes, 1915–1980) «О Расине» («Sur Racine», написана в 1959–1960 гг., опубл. в 1963 г.): «Отсечь литературу от индивида! Болезненность операции, и даже ее парадоксальность — очевидны. Но только такой ценой можно создать историю литературы; набравшись храбрости, уточним, что введенная в свои институциональные границы, история литературы окажется просто историей как таковой».

Структуралисты, отказавшись от исследования исторического и культурного контекста, биографий писателей, оценок читателей, исследовали только сами тексты, вернее, их структуры, введя количественные показатели, контент-анализ и другие способы характеристики этих структур. На пороге перехода от структурализма к постструктурализму Р. Барт наиболее отчетливо сформулировал природу такого преимущественного интереса к тексту в его обезличенном виде, выдвинув идею «смерти автора». В статье «Смерть автора» («La mort de l'auteur», 1968), ставшей программной и в дальнейшем включавшейся в основные издания сочинений Р. Барта, он настаивал на том, что эпоха авторской литературы прошла, после Малларме, Пруста, сюрреалистов лицо литературы изменилось: «Удаление Автора (...) — это не просто исторический факт или эффект письма: им до основания преобразается весь современный текст, или, что то же самое, ныне текст создается и читается таким образом, что автор на всех уровнях его устраняется». В настоящее время «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 складается 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».

Статья завершается фразой: «Теперь мы знаем: чтобы обеспечить письму будущее, нужно опрокинуть миф о нем — рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора».

[ИФЛ]

СУПЕРСИСТЕМА КУЛЬТУРЫ — термин, выдвинутый П. А. Сорокиным для разделения и классификации культур. Для Сорокина главный критерий: представления о природе реальности, и из этого следует

выделение трех суперсистем: двух, составляющих противоположность — идеациональной и чувственной (сенситивной), а кроме них — идеалистической, занимающей между ними промежуточное место. Эта типология не накладывается на противопоставление Востока и Запада, даже с учетом того, что в нем учитываются дифференцирующие у Сорокина суперсистемы характеристики сфер искусства, истины, морали, права. Эти суперсистемы представляют собой чистые формы, не находящие в конкретных обществах полное свое выражение. Черты идеациональной суперсистемы культуры он обнаруживает в культуре Брахманской Индии, Древнего Китая (VIII–VI вв. до н. э.), Древней Греции (IX–VI вв. до н. э.) и в западноевропейском Средневековье V–XII вв. Черты чувственной суперсистемы культуры он относит во времена палеолита, Древней Ассирии, античной Греции и Рима, а также обозначает ее преимущественное развитие с XV в. и до нашего времени в Западной Европе. Идеалистическая суперсистема связывается Сорокиным с золотым веком Древней Греции V–IV вв. до н. э. и Европой, входившей в XIII–XIV вв. в эпоху Возрождения. Очевидно, что таким разделением суперсистем культуры демонтируется идея культурной противоположности Востока и Запада. В той или иной мере типологизация Сорокина имеет связь с подходами, намеченными в трудах Н. Я. Данилевского, О. Шпенглера и даже критикуемого им А. Тойнби.

По каким бы основаниям суперсистемы культуры не выделялись, принципиально важно, что даже на своем высшем уровне культурный фактор формирующее действует на тезаурусы не как реализация некой единой общечеловеческой культуры, а как импульс, идущий от той или иной суперсистемы культуры. Кроме этого, следует учитывать в тезаурусном анализе саму возможность сосуществования суперсистем культуры, реализуемую, среди прочего, в формах диалога культур.

Лит.: Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений : пер. с англ. СПб. : Изд-во Рус. христианск. гуманитар. ин-та, 2000.

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

СФЕРА ТЕЗАУРУСА — специализированное образование культурного тезауруса (всеобщего, общего, группового, индивидуального), группирующее с максимально возможной полнотой информацию об одной из констант центра тезауруса. Тезаурусная сфера сопоставима со слоем в шарообразной модели тезауруса, внутри себя подчиняется действию парадокса «равной ценности», представляющего как одинаково высокоценное важное и неважное, высокое и низкое, реальное и виртуальное. Но среди сфер в тезаурусе выстраивается определенная иерархия, есть сверхценные сферы (что объясняет появление «физиков» и «лириков»,

пушкинovedов и толкинистов, спортсменов и политиков). Сферы тезауруса вступают в диалогическое взаимодействие между собой и участвуют в поддержании единства тезаурусной (культурной) картины мира. Содержание сфер может функционировать как в полной (полнотекстовой), так и свернутой, символической, формульной, невербальной, установочной формах, что расширяет возможности и выводы анализа о влияниях центральных фигур и явлений (констант тезауруса) на реальные культурные процессы.

[ЗПУ]

СЮЖЕТ (от фр. *sujet* — предмет) — композиционно организованная фабула (совокупность событий), способ сообщения о происходящем читателю (слушателю, зрителю) в эпических, драматургических и, отчасти, лирических произведениях художественной литературы, пространственно-временная динамика произведения. Различаются сюжеты концентрические и хроникальные. В первых события связаны причинно-следственными отношениями. Особенно часто они встречаются в драматургии. Менее упорядочены хроникальные сюжеты, строящиеся по принципу более или менее механического присоединения эпизодов. Такой, в частности, сюжет «Дон-Кихота» Сервантеса.

Сюжет и фабула. Фабула (от лат. *fabula* — рассказ, повествование) также может быть определена как события и способ сообщения о них читателю (слушателю, зрителю). Сущность и соотношение сюжета и фабулы истолковываются по-разному.

1. Драматурги французского классицизма (П. Корнель) и Просвещения (Д. Дидро) называли сюжетом «истории», заимствованные из прошлого и подлежащие обработке новыми авторами. Примерно в том же смысле Н. В. Гоголь просил Пушкина дать ему «сюжет» — событийную схему — для комедии (будущего «Ревизора»).

2. По мнению А. Н. Островского, напротив, «под сюжетом разумеется уже совсем готовое содержание, т. е. сценарий со всеми подробностями, а фабула есть краткий рассказ, лишенный всяких красок». Эта линия была продолжена многими литературоведами (например, научной школой А. И. Ревякина). При этом в литературоведении ни сюжет, ни фабула не сводятся к схемам.

3. Для многих ученых, включая А. Н. Веселовского, сюжет — последовательный ряд событий, запечатленных в произведении, если их выстроить в естественном хронологическом порядке. В таком случае фабула — художественно целесообразное их построение в тексте. Не менее популярна, впрочем, прямо противоположная точка зрения, меняющая обе категории местами: фабула — события, отразившиеся в произведе-

нии, выстроенные так, как они могли бы происходить в жизни, а сюжет — художественно целесообразная система событий. Дело не только в возможности перестановки событий во времени, но и в способе их репрезентации. Так, в классическом романе М. Ю. Лермонтова о Печорине перестановка мотивирована приобретением «журнала» героя, в котором рассказано о том, что предшествовало событиям повести «Бэла». В «Одиссее» Гомера заглавный герой рассказывает о своих многолетних приключениях, буквальной же перестановки во времени нет и здесь. А. С. Пушкин излагает предысторию Онегина, начиная с детства, после того, как привел внутренний монолог этого «молодого повесы». Н. В. Гоголь помещает предысторию Чичикова в 11-ю главу «Мертвых душ». В «Поднятой целине» М. А. Шолохова сначала показан приезд в Гремячий Лог Половцева, которому Островнов сообщает о том, что приехал «двадцатипяти тысячник», а сцена приезда Давыдова развернута позже. Все это условные повествовательные приемы, обусловленные сюжетной композицией. Художественное время может «сокращаться», «сжиматься», «растягиваться», «прерываться»: об одном рассказывается бегло, о другом подробно, о третьем вовсе умалчивается. Условно и художественное пространство: автор мгновенно, когда сочтет нужным, переносит место действия в любую пространственную точку. «Единство места» классицистов приводило лишь к другим условностям: все события происходили, например, на одной и той же городской площади. Сюжет и фабула никогда не совпадают, вопреки часто встречающимся утверждениям. Они лишь могут быть однонаправленными или неоднаправленными. Так, в «Илиаде» сюжетная композиция прямая, а в «Одиссее» — фигурная, «рамочная».

4. Представители формальной школы литературоведения (1920-е годы) В. Шкловский, Б. Томашевский, а также Л. Выготский именовали фабулой так называемый «практический ряд», т. е. отобранную писателем и подлежащую преобразованию в «поэтический ряд» реальную действительность, а сюжетом — совокупность необходимых для этого художественных приемов.

5. Наконец, согласно так называемой негативной точке зрения (Л. Тимофеев) понятие фабула — избыточно или, по крайней мере, синонимично.

В основе сюжетного действия лежит конфликт — художественная основа развертывания событийного плана, столкновение, противоборство или между персонажами с их характерами, или между характерами и обстоятельствами, или внутри характера. Конфликт составляет ядро темы, а его разрешение — определяющий момент идеи. Относительно конфликта выстраиваются канонические элементы сюжета, кроме экспозиции (от лат. *exposition* — изложение, объяснение), представляющей

собой описание событий, предшествующих завязке, поскольку он еще не завязался. Таковы: завязка — событие или группа событий, непосредственно ведущих к конфликтной ситуации; развитие действия, которое бывает и эпически спокойным, и драматически бурным, с различными перипетиями, включающее в себя всю систему последовательного развертывания той части событийного плана, от завязки до развязки, которая контролируется конфликтом; кульминация — момент наивысшего напряжения конфликта, имеющий решающее значение для его разрешения; и развязка, которая обычно трактуется как событие, разрешающее конфликт.

Помимо канонических элементов сюжета, выделяют неканонические и факультативные: заглавие, эпиграф, разного рода отступления, вставные истории («Повесть о капитане Копейкине» в «Мертвых душах», внутренние монологи, финал, пролог и эпилог (от греч. *prologos* и *epilogos* — букв. перед сказанным и после сказанного), в которых изображаются события, произошедшие до либо после конфликта, не имеющие прямого отношения к действию. Некоторые из них выходят за пределы сюжета, но так или иначе с ним связаны.

События могут быть связаны причинно-следственными отношениями (смерть дяди Онегина — причина приезда Евгения в деревню, где Ленский знакомит его с Лариными, приезд друзей и гибель Ленского — причина отъезда Онегина из деревни). Особенно часто они встречаются в драматургии, где порядок развертывания сюжета в XVIII в. был расписан по актам. Гораздо менее упорядочены хроникальные сюжеты, строящиеся по принципу более или менее механического присоединения эпизодов. Таких сюжетов немало в традиционалистских литературах, в том числе в произведениях классики («Дон-Кихот» Сервантеса). Бывают произведения разносюжетные (в «Анне Карениной» Л. Н. Толстого линии Анны — Вронского и Левина в развитии действия почти не пересекаются) и многосюжетные (каждая из повестей в составе романа «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова имеет свои фабулу и сюжет, а вместе они создают единый сложный сюжет и соответствующую фабулу). Мало общего в легендах о Ларре, Данко и повествовании старухи Изергиль о своей жизни, но в целом рассказы М. Горького отличаются чрезвычайно стройными и выразительными сюжетом и фабулой.

Сюжет можно назвать комплексным художественным образом. Если персонаж — образ человека, пейзаж — образ природы, индивидуализированная, отличная от авторской речь героев — образ человеческой речи, то сюжет — образ событий или серии событий.

В полной мере сюжетны лишь эпос и драма. В лирике сюжет тоже встречается, но играет служебную роль, оказываясь порой иносказани-

ем («Утес» М. Ю. Лермонтова); чаще всего, однако, событийный план сообщает произведению лироэпические черты (у М. Ю. Лермонтова — баллада «Воздушный корабль»). Понятие «точечного» сюжета применительно к медитативной лирике малопродуктивно.

Помимо литературоведения термин «сюжет» используется в различных отделах искусствоведения. В театроведении, киноведении понимание сюжета и фабулы близко к литературоведению. В других областях могут быть иные трактовки. Так, сюжет в произведении изобразительного и музыкального искусства понимается как тема, предмет изображения. Особое (и последнее по времени возникновения) значение термин «сюжет» приобрел в области тележурналистики и — шире — всей сферы телевидения. Сюжет здесь — любой законченный эпизод, входящий в телевизионные программы сборного состава или включающиеся как вводные иллюстративные (информативные, аналитические и т. д.) материалы в цельные телепрограммы. Сюжет, таким образом, становится обобщающим термином для произведений разных жанров (репортаж, очерк, зарисовка, портрет и т. д.). Так, новостной выпуск может состоять из нескольких сюжетов, среди которых будут и репортажи, и интервью, и прогноз погоды, и др. Таким образом, подтверждается концепция Р. Вильямса об утрате значимости, размывании жанров, их границ и систем в телевидении, переходе к трансляции слаборасчлененного потока телевизионного материала (что во многом связано с «зеппингом» — возможностью переключать телевизионные каналы). Тем не менее, отдельный телевизионный сюжет строится в соответствии с требованиями ТВ-драматургии, особое внимание уделяется трем точкам телепроизведения: самому началу, кульминации, самому концу: сюжет в условиях «зеппинга» должен максимально удерживать внимание телезрителя.

Лит.: Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978; Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989; Виноградов В. В. Сюжет и стиль. М., 1963; Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики: Избр. работы. М., 1972; Добин Е. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981; Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М., 1996; Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. Кн. 2; Кормилов С. И. Сюжет // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; Левитин Л. С., Цилевич Д. М. Основы изучения сюжета. Рига, 1990; Федотов О. И. Основы теории литературы : в 2 кн. Кн. 1. Литературное творчество и литературное произведение. М., 2003; Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997; Шкловский В. В. Книга о сюжете. М., 1981; Williams R. Television. Technology and Cultural Form. Hannover—L., 1974 (то же — 1994).

С. И. Кормилов, О. И. Федотов, Вл. А. Луков [НРЭ]

СЮРРЕАЛИЗМ (фр. *surréalisme* — сверхреальность) — одно из характерных явлений литературы модернизма 1920–1960-х годов в литературе, живописи, театре, кинематографе, зародившееся во Франции и затем распространившееся в ряде стран Европы, а также в США и Латинской Америке. Слово «сюрреализм» ввел Г. Аполлинер, стоявший у истоков этого направления (в подзаголовке пьесы «Грудь Тирезия», 1917).

Оформление сюрреализма в большое литературно-художественное движение связано с именем А. Бретона, автора «Манифеста сюрреализма» (1924) и «Второго манифеста сюрреализма» (1929). Он определял сюрреализм как поиск истинного облика мира, который может быть постигнут лишь при условии «полного раскрепощения духа». Приняв идею философии Гегеля о воплощающемся в разных этапах истории мировом духе, постигающем действительность и идущем к самопостижению, сюрреалисты рассматривали свое течение в качестве одного из таких этапов, продолжающих барокко, романтизм, символизм, дадаизм.

Первым собственно сюрреалистическим произведением называют брошюру Бретона и Филипа Супо (1897–1990) «Магнитные поля» (1920). 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, характерный прием поэзии сюрреализма: фиксация пришедших в голову мыслей без их редактирования, связано с аналогичным приемом в психоанализе З. Фрейда. Сюрреализм — это, прежде всего, попытка найти первоэлементы искусства и проанализировать их именно поэлементарно, как это делал Фрейд в «Толковании сновидений» применительно к снам. На основе этого анализа сюрреалисты стремились создать особую художественную реальность. При этом они использовали ряд принципов (дивизионизм, т. е. поэлементарное 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 монтажа на основе далеких ассоциаций. В результате на место системы образов приходит система символов, имеющих, в отличие от образов, неограниченное количество интерпретаций. Из литературы уходят характеры, сюжет как жизнеподобные элементы, жанровая определенность как способ стабильного обращения к ожиданиям читателей, на их место приходит шокирующая неожиданность и новый способ моделирования действительности, которую можно определить как ее переструктурирование. Вот почему произведения, создававшиеся на основе автоматизма и наивности, тем не менее, выглядят как целиком сконстру-

ированные, а алогизм на самом деле подчиняется логике, мешающей испытывать от сюрреалистических произведений тонкие эмоциональные состояния. Разложение произведения на элементы — характерная черта сюрреалистической поэзии. Жанровым аспектом творчества здесь становится поиск первоэлемента, простейшего образа, о котором можно говорить уже как о художественном произведении. Так, цикл Р. Десноса «Проз Селави» (1922) состоит из 150 коротких (от одной до трех строк) пронумерованных текстов, разнообразных в жанровом отношении (афоризмы, каламбуры, эпитафии, риторические восклицания, призывы, вопросы и обращения, поговорки) — своего рода «атомов» сознания и подсознания. За «жанровой игрой» мельчайшими единицами текста стоит стремление ухватить некий «первожанр», первоэлемент, с которого начинается творчество. В литературе сюрреалисты стремятся разрушить традиционную композицию, создать не только безжанровый, но и безкомпозиционный текст. Однако их задача видится не в тотальном разрушении, а переходе от одного понимания композиции к другому: это новое понимание должно сблизить композицию с характером функционирования сознания и подсознания.

Сюрреализм, начавшись в поэзии, проявил себя с наибольшей определенностью и яркостью в визуальных искусствах, прежде всего в живописи. Если сначала поэты сюрреализм не находили визуальности какого либо места в своих экспериментах, то вскоре возникает тесное сотрудничество писателей и художников в создании сюрреалистических «объектов» («objet»). Таков, например, сборник «Свободные руки» (1936) П. Элюара и М. Рея, в котором указывалось, что Элюар «иллюстрировал» Рея (это были небольшие подписи к рисункам Рея). А. Бретон соединил свой цикл «стихотворений в прозе» с живописными работами Миро (1940–1941), в итоге возник поэтико-живописный сборник «Созвездия». В. Браунер ввел особое понятие «picto-poésie», «живо-поэзия» («picto» от франц. «pictural» — «относящийся к живописи»).

Л. Г. Андреев объясняет такую связь живописи и литературы в сюрреализме следующим образом: «... Живопись представляла не меньшие, чем поэзия, если не большие, возможности для “автоматического письма”, для прямого “выбрасывания” неоформленного словами, даже звуками подсознания на чистый лист бумаги».

Однако у сюрреализма в живописи были более давние истоки, причем вовсе не в поэзии, а в самом изобразительном искусстве. Предшественниками сюрреалистов называют Паоло Уччелло (картина «Битва при Сан-Романо», ок. 1455, золотые копы и черное небо которой упоминал в 1928 г. Андре Бретон), Иеронима Босха («Сад земных наслаждений», 1505), Джузеппе Арчимбольдо («Лето», 1556), который был

источником вдохновения для Сальвадора Дали, Одилона Редона («Глаз, подобно странному шару, поднимается в бесконечность», 1882), Анри Руссо («Сон», 1910), Джорджо де Кирико («Загадка дня», 1914), оказавшего, возможно, наибольшее влияние на сюрреалистов не только своим стилем, но и настроением странного предчувствия, которым проникнуты его полотна. В «Манифесте сюрреализма» А. Бретон, почти не упоминая о живописи, все же перечисляет близких к сюрреализму современных художников, выделяя П. Пикассо, А. Матисса (например, в его «Музыке»), А. Массона, упоминая также Ж. Сёра, Г. Моро, А. Дерена, Ж. Брака, М. Дюшана, Ф. Пикабия, Ж. Де Кирико, П. Клее, М. Рея, М. Эрнста, т. е. представителей разных направлений от неоимпрессионизма до кубизма. В этом ряду следует особо выделить М. Дюшана и Ф. Пикабия, которые начали разрабатывать новую форму живописного искусства — «ready-made» (согласно этой концепции, любой предмет может стать произведением искусства по той причине, что он избран художником) и тем самым завоевали для изобразительных и пластических искусств свою нишу в сюрреализме, чем подготовили возможность прихода в искусство сюрреализма Сальвадора Дали (1904–1989), которого называют «одновременно великим художником, саморекламистом и мастером эффектов» (Н. Харрис). Его полотна «Траурная игра» (1929), «Большой мастурбатор» (1929), «Загадка желания: Моя мать, моя мать, моя мать» (1929), «Невидимые спящие: женщина, лошадь, лев» (1930), «Постоянство памяти» (1931), «Призрак сексуальной притягательности» (1932), «Яйца на блюде в отсутствии блюда» (1932), «Архитектонический Анжелюс Милле» (1933), «Атавистические руины после дождя» (1934), «Окраины параноидально-критического города: Полдень на задворках европейской истории» (1936), «Мягкая конструкция с вареной фасолью: Предчувствие гражданской войны» (1936), «Осенний канибализм» (1936), «Сон» (1937), «Мягкий автопортрет с жареной грудинкой» (1941), «Взрывающаяся рафаэлевская голова» (1951), «Распад постоянства памяти» (1952–1954), «Галлюциногенный тореадор» (1968–1970) и другие его работы обладают рядом повторяющихся черт композиционного плана: метаморфизмом (превращением одного предмета в другой — Вольтера в монахиню, Нарцисса в скульптуру, группы человеческих фигур в лицо параноика, Венеры в тореадора и т. д.); мягкими конструкциями (как часы в «Постоянстве памяти» и «Распаде постоянства памяти»), насильственными подпорками и самоподдержками плоти (как в работах на тему «Анжелюса» Милле, «Сне», «Предчувствии гражданской войны» и т. д.); движении неподвижного (наиболее яркий пример — «Nature morte vivante», где в названии обыгрывается слово «натюрморт» — в переводе «мертвая природа» в сочетании со словом «vivante» — живая). Для Дали

важна не реальность и ее трактовка, а «сюрреальность» (сверх-реальность), каковой для художника выступает искусство. Подпорки и мягкие конструкции, метаморфозы и движение неподвижного — проблемы не действительности, а проблемы искусства, именно: композиции. Дали, как никто другой, раскрывает насильственность композиции по отношению к материалу, насильственность, необходимую для создания особого, искусственного (от «искусство») мира. Большое место в сюрреализме заняли эксперименты в области фотографии. Наиболее известны в этом отношении опыты американца Мана Рея, близкого к дадаизму и испытывавшего влияние Дюшана, с которым он сблизился после того, как Дюшан переселился в 1915 г. в США. Одна из самых известных ранних сюрреалистических фоторабот М. Рея — «Подарок». На фотографии изображен утюг, на глядящей поверхности которого расположены шипы.

Сюрреалистических работ в кинематографе было довольно мало. Опыты М. Рея, М. Дюшана, Ф. Пикабиа, Р. Клера не привлекли особого внимания зрителя. В 1928 г. появился фильм «Андалузский пес» Л. Бунюэля и С. Дали, оставивший определенный след в кинематографе и обещавший появление сюрреалистического кино как направления. В 1930 г. появился «Золотой век» тех же авторов, вызвавший скандал, разрыв авторов (С. Дали утверждал: «"Золотой век" — всего лишь карикатура моих замыслов»). Затем появилось еще несколько фильмов Л. Бунюэля, все дальше отходивших от манеры «Андалузского пса». В 1930 г. парижане увидели фильм Ж. Кокто «Кровь поэта», в котором раскрывалась следующая концепция: «Каждый может быть поэтом, достаточно сесть у камина и забыться в полудреме, в полугрезе. И тогда почти автоматически появятся образы иного, поэтического мира, образы, основанные на воспоминаниях и связанные между собой совершенно случайно». Ведущим в фильме становится спонтанность, вытекающая из идущего от литературы сюрреализма принципа автоматического письма. Появление в кино звука изменило направление развития сюрреалистического кино — от принципов композиции, разработанных в изобразительном искусстве и фотографии, к автоматизму сюрреалистического слова, создающему намеренно произвольную композицию. Это и погубило сюрреалистическое кино, которое впоследствии не получило развития. Только отдельные сюрреалистические приемы можно встретить в значительных работах последующих десятилетий (в «Земляничной поляне» И. Бергмана, 1957; в «8½» Ф. Феллини, 1963; и др.), но не художественную систему.

Произведения сюрреализма, за редким исключением, суть «произведения-процессы: они завершены формально, но не могут быть завершены содержательно» (В. И. Пинковский), что нередко вызывало оттор-

жение не только критики и публики, но и самих авторов. С конца 20-х и в течение 30-х годов группу А. Бретона покидают крупнейшие поэты — Ф. Супо, Р. Деснос, и др. Л. Арагон, П. Элюар отходят от сюрреализма в сторону социалистического реализма, Ж. Кокто — в сторону неоклассицизма и т. д. Но сюрреализм — значимый и закономерный шаг в искусстве XX в., он окончательно утвердил поэзию в прозаической форме, ему многим обязаны такие более поздние явления, как литература экзистенциализма и «абсурда театр», черты стиля сюрреализма широко представлены в искусстве XX–XXI вв.

Лит.: Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986; Подгаецкая И. Ю. Поэтика сюрреализма // Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967; Андреев Л. Г. Сюрреализм. М., 1972, 2004; Балашова Т. В. Французская поэзия XX века. М., 1982; Мукаржовский Я. К вопросу о гносеологии и поэтике сюрреализма в живописи // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994; Балашов Н. И. Андре Бретон и эпизод французского сюрреализма // Французская литература. 1945–1990. М., 1995; Пикон Г. Сюрреализм. 1919–1939. Женева, Париж, 1995; Харрис Н. Жизнь и творчество Дали. Люблина; М. : Спика, 1995; Вирмо А., Вирмо О. Мэтры мирового сюрреализма. СПб., 1996; Лесли Р. Сюрреализм: Мечта о революции. Мн.–М., 1997; Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М., 2002; Пинковский В. И. Поэзия французского сюрреализма: проблема жанра. Магадан, 2007; Cazaux J. Surréalisme et Psychologie: Endophasie et écriture automatique. P., 1938; Nadeau M. Histoire du surréalisme : T. 1–2. P., 1946–1948; Cirlot J.-E. La pintura surrealista. Barcelona, 1955; Alquié F. Philosophie du surréalisme. P., 1955; Kurou Ado. Le surréalisme au cinéma. P., 1963; Caws M. A. The Poetry of Dada and Surrealism. Princeton (N. J.), 1970; Béhar H. André Breton: Le grand indésirable. [P.], 1990; Bandier N. Sociologie du surréalisme. P., 1999.

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

Т

ТАРАСОВА Алла Константиновна (06.02.1898, Киев, Российская империя — 05.04.1973, Москва, СССР) — русская советская актриса театра и кино. Народная артистка СССР (1937). Герой Социалистического Труда (1973).

Родилась в Киеве в семье профессора медицинского факультета Киевского университета. Училась в Киево-Печерской женской гимназии, в частной школе Титаренко. С 1914 г. училась в московской Школе драматического искусства под руководством Н. Массалитинова, Н. Александрова и Н. Подгорного, преобразованной в 1916 г. во 2-ю студию Московского Художественного театра. Здесь она дебютировала на сцене (Финочка в «Зеленом кольце» З. Н. Гиппиус, 1916). С 1916 г. — актриса МХТ. Значительное влияние на ее творчество оказала работа с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, высоко ее ценившими. В годы Гражданской войны, до 1922 г. — участница гастролей группы артистов МХТ в Одессе, Западной Европе и США, получила международное признание. В 1923 г. состоялся ее кинодебют в роли Дуни в фильме немецкого экспрессиониста Р. Вине «Раскольников».

На протяжении всей сценической жизни воплощала роли русского классического репертуара: образы А. П. Чехова — Аня («Вишневый сад», 1919), Ирина («Три сестры», 1923), Саша («Иванов», 1923), Соня («Дядя Ваня», 1924), Елена Андреевна («Дядя Ваня», 1947), высшее достижение — Маша («Три сестры», 1940, пост. Вл. И. Немировича-Данченко), завершающие шедевры — Раневская («Вишневый сад», 1958), Аркадина («Чайка», 1960); образы А. Н. Островского — Негина («Таланты и поклонники», 1933), Юлия Тугина («Последняя жертва», 1944), Кручинина («Без вины виноватые», 1963), в том числе и в кино (Катерина в «Грозе», 1934, реж. В. М. Петров; Кручинина в «Без вины виноватых», 1945, реж. В. М. Петров); образ Анны Карениной («Анна Каренина» по роману Л. Н. Толстого, 1937, пост. Вл. И. Немировича-Данченко и В. Г. Сахновского; фильм-спектакль 1953, реж. Т. Н. Лукашевич); образы в пьесах А. М. Горького (Настя в «На дне», 1923, фильм-спектакль 1952, реж. А. В. Фролов по спектаклю МХАТ в постановке К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко; Татьяна во «Врагах», 1935; Варвара в «Дачниках», 1953) и др.

Эти роли потрясли зрителей, создав настоящий культ актрисы. Поражительная красота, сохранившаяся и даже расцветшая в поздний период творчества, благородство манеры, всегда узнаваемый голос с характер-

ными интонациями создали незабываемый облик актрисы, ассоциировавшейся со своими страдающими и любящими, глубокими героинями классического русского репертуара. Появление Тарасовой на сцене в роли Раневской сопровождалось аплодисментами, не позволявшими несколько минут произнести первые реплики. На премьере «Без вины виноватых» после спектакля занавес открывался 32 раза. Триумф актрисы состоялся на юбилейном спектакле в 1963 г. (перед зрителями предстали работы разных лет, в том числе Негина, Юлия Тугина, Анна Каренина). Выделяясь выдающейся индивидуальностью таланта, Тарасова владела мастерством работы с партнерами, достигая того, что Б. Брехт, отмечая это как особенность мхатовской школы, назвал «ансамблевая игра звезд». Примером может быть дуэт с П. В. Массальским (в «Анне Карениной», «Вишневом саде», «На дне», «Без вины виноватых», «Марии Стюарт» и др.).

Может быть, Тарасова, ставшая выразительницей русского национального чувства, именно поэтому почти не играла в пьесах зарубежных драматургов. Но все же было несколько эпизодов, связанных прежде всего с Шекспиром и его эпохой. В 1921 г. во время гастролей по Западу она сыграла Офелию в «Гамлете». Эту же роль она исполнила в 1925 г. на сцене МХАТа со знаменитым немецким актером С. Моисси, игравшим Гамлета (сцены из «Гамлета»). Таким образом, шекспировский репертуар у Тарасова возникал только тогда, когда нужно было осуществлять международные связи театра. Исключение составляет роль Дездемоны, сыгранная в спектакле «Отелло», осуществленном во МХАТе в 1930 г. К. С. Станиславский, ставивший спектакль, выбрал на роль Отелло М. Л. Леонидова, крупнейшего трагического артиста МХАТ. Очевидно, он и в Тарасовой видел трагический потенциал (до этого помимо Офелии она сыграла Грушеньку в «Братьях Карамазовых», 1923, на этом опыт трагических ролей, по существу, и заканчивался, превалировали драматические роли, были и комические). Для К. С. Станиславского спектакль «Отелло» стал очередной ступенью в выработке основ его театральной системы. Для Тарасовой, как казалось, он остался в стороне, растворившись в драматических образах русского репертуара. Но уже в поздний период творчества, накануне 60-летия, Тарасова вновь соприкоснулась с шекспировской эпохой, сыграв одну из своих лучших ролей — Марию Стюарт в одноименной трагедии Ф. Шиллера. Сам драматург, создавая образ Англии XVI в., ориентировался на наследие Шекспира. При всем различии подхода двух драматургов к образам-персонажам (что выразилось в последующем специфическом влиянии каждого из них на мировую драматургию, проявившемся в формах «шекспиризации» и «шиллеризации») именно в «Марии Стюарт», прежде всего в образах

Марии и Елизаветы Тюдор, Шиллер особенно близок к шекспировским образам героинь, сохраняющих стойкость до конца, и титанических фигур, которые, расчищая путь к трону, не останавливаются, подобно леди Макбет, ни перед какими злодеяниями. В противостоянии двух королей (Елизавету играла выдающаяся актриса А. И. Степанова) можно было разглядеть становление шекспировского мира, что придавало дополнительную глубину МХАТовскому спектаклю. Этот спектакль, как и другие работы Тарасовой, ныне рассматривают как одно из проявлений неошекспиризма в советском искусстве.

Тарасова была депутатом Верховного Совета СССР (1952–1960). С 1951 по 1955 г. руководила МХАТом в качестве директора театра, с 1970 г. была председателем Совета старейшин МХАТ. С 1967 г. Тарасова вела педагогическую работу в Школе-студии МХАТ (с 1968 г. — профессор). Она награждена орденами, пятикратный лауреат Сталинских премий (1941, 1946, 1947, 1949 г. — за театральную работу; второй раз в 1946 г. — за роль Елены Ивановны Кручининой в фильме «Без вины виноватые»).

Тарасова — одна из самых выдающихся актрис советского периода, глубоко раскрывшая художественные возможности системы Станиславского и МХАТовской школы.

Лит.: Калитин Н. Народная артистка СССР А. К. Тарасова. М., 1951; Тарасова // Кино : энциклопедический словарь. М., 1986; Тарасова // Русский драматический театр: энциклопедия. М., 2001.

[НРЭ] [МШ]

ТАРТАРЕН (Tartarin) — герой романной трилогии о Тартарене («Необычайные приключения Тартарена из Тараскона» — «Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon», 1872; «Тартарен в Альпах» — «Tartarin sur les Alpes», 1885; «Порт Тараскон» — «Port-Tarascon», 1890). Считается, что его прообразом был знаменитый французский охотник на львов Сесиль Жюль Базиль Жерар (1817–1864, прозванный «le Tueur de lions» — «Убийца львов», — французский офицер, служивший до 1855 г. в Алжире, автор книг «Охота на львов», 1856, и «Убийца львов», 1858, чья гибель в водах африканской реки Йонг добавила к нему интереса у буржуазной публики).

События начинают разворачиваться в южном городке Тараскон, где живет «великий охотник» Тартарен, душой похожий на смелого Дон Кихота, а толстым телом — на благоразумного Санчо Пансу. Так как дичь давно перебита, тарасконцы по воскресеньям забавляются стрельбой по фуражкам, в чем Тартарен опережает всех. Но особую славу ему приносит рассказ о путешествии в Шанхай, где Тартарен никогда не был, но уверовал в реальность этого события, а затем эпизод с укрощением

атласского льва из приехавшего в городок цирка. Горожане уверены, что Тартарен поедет охотиться в Африку, и тому приходится действительно это сделать. В Алжире его ждут нелепые приключения, по приезде в родной Тараскон он вознагражден всенародной славой как истребитель львов. Таков сюжет первой части трилогии, в двух других романах разворачиваются сходные события. Разоблачая в образе Тартарена нелепые претензии провинциального буржуа на героизм, Доде стремился встать на народную позицию. Отсюда тесная связь стиля книг с традицией народного сатирического эпоса. Имя Тартарена становится нарицательным.

Образ хвастуна и фразера Тартарена из Тараскона, в котором сочетаются добродушное подшучивание над любовно провансальцев к преувеличениям и фантазиям с язвительной насмешкой над мечанством, лжегероизмом, пустозвонством, высоко ценил А. М. Горький.

Текст: в рус. пер. — Тартарен из Тараскона. Бессмертный. М., 1980.

Лит.: Пузиков А. И. Альфонс Доде и реалистические традиции // Пузиков А. И. Портреты французских писателей. М., 1967; Потапова З. М. Альфонс Доде // История всемирной литературы : в 9 т. Т. 7. М., 1991; Митропольская Е. Доде // Зарубежные писатели. Т. 1. М., 2003; Roche A. V. Alphonse Daudet. N. Y., 1976.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [СФЛ]

«ТЕАТР АБСУРДА» (антидрама) — одно из самых ярких событий в литературе неоавангардизма второй половины XX в. Рождение драмы абсурда (антидрамы возводят к «Королю Юбю» Альфреда Жарри (1896) и «Грудям Тирезия» Гийома Аполлинера (1917). Непосредственным предшественником антидрамы считается французский писатель Жан Жене (Genet, 1910–1986), снискавший скандальную известность маргинальным поведением, но признанный такими авторитетными писателями, как Сартр и Жан Кокто, одним из гениев современности. В 1947 г. он написал драму «Служанки» («Les bonnes») с достаточно абсурдным сюжетом: служанки хотят отравить свою госпожу и, готовясь совершить преступление, репетируют его, причем служанка, играющая роль госпожи, сама выпивает яд, заготовленный для убийства. Абсурдность усиливает требование автора, чтобы все роли в пьесе играли мужчины.

Театр абсурда достигает вершин своего развития в творчестве Ионеско, Беккета.

[ИФЛ]

«ТЕАТР РЕВОЛЮЦИИ» («Théâtre de la Révolution») — цикл драм Ромена Роллана. Замысел цикла, в который вошли восемь пьес, создававшихся в течение сорока лет, возник у Роллана в конце XIX в. и был тесно связан с современностью. Открывшая цикл драма «Волки» («Les Loups»,

1898) воспроизводила перенесенную в эпоху Великой Французской революции ситуацию «дела Дрейфуса» и была запрещена после первого представления. Этапной стала драма «14 июля» (1901), связанная с программой искусства для народа, которую Роллан изложил в трактате «Народный театр» (1903). Развивая идеи Ж.-Ж. Руссо, Роллан попытался создать спектакль, который был бы одновременно народным празднеством. Впервые главным героем пьесы стал сам народ, масса, охваченная революционным порывом. В драмах цикла, написанных в 1920-е годы, Роллан выступил с проповедью гуманистических идей.

Обращаясь к циклу драм о революции, Роллан ориентировался на цикл «исторических хроник» Шекспира, а также на французскую драматургию романтического движения 1820-х годов.

Шекспировский цикл отличается рядом черт: открытостью структуры хроник, позволяющей соединить их в единую цепь; фактографичностью, почти полным отсутствием фантастики; охватом большого периода истории (все английские короли, сменявшие друг друга на троне, от Ричарда II до Генриха VIII, изображены в его цикле хроник); единой концепцией истории, в которой смена царствований связывается с законами гармонически устроенного мира, с течением всемогущего времени.

Следуя за Шекспиром, французские драматурги школы Стендаля обратились к жанру «исторических сцен», в которых воспроизводились поворотные моменты национальной истории, восстания, грандиозные общественные катастрофы («Баррикады» Л. Вите, 1826; «Жакерия» П. Мериме, 1828). Но если Вите отличался стремлением воспроизвести историю с документальной точностью, то Мериме хотел раскрыть социальную суть общественных движений.

Роллан объединяет эти пути. Шекспировская цикличность, документальность Вите, раскрытие социальных основ восстания, присущее Мериме,— все эти черты синтезируются в завершающей цикл «Театр Революции» драме «Робеспьер» («Robespierre»), написанной автором уже на склоне жизни, в 1938–1939 гг.

Текст: в рус. пер. — Роллан Р. Собр. соч. : в 14 т. М., 1954. Т. 1.

Лит.: Луков Вл. А. Трагедия Р. Роллана «Робеспьер» (традиции и новаторство) // Практические занятия по зарубежной литературе / под ред. Н. П. Михальской, Б. И. Пуришева. М. : Просвещение, 1981. С. 201–206; Петрова Е. А., Боброва М. Н. «Театр Революции» Ромена Роллана: драмы 1920–1930-х годов. Саратов, 1983; Трыков В. П. Роллан // Зарубежные писатели : в 2 ч. М., 2003. Ч. 2; Meyer-Plan-tureux C. Romain Rolland: Théâtre et engagement. Caen, 2012.

[СФЛ]

ТЕЗАУРУС — полный систематизированный свод освоенных социальным субъектом знаний, существенных для него как средство ориен-

тации в окружающей среде, а сверх этого также знаний, которые непосредственно не связаны с ориентационной функцией, но расширяют понимание субъектом себя и мира, дают импульсы для радостной, интересной, многообразной жизни.

Тезаурус как объект познания обладает свойствами, присущими знанию, и, следовательно, изучается как знание. Но его специфику составляет прямая связь с целями субъекта — его (этого знания) носителя. Это не значит, что знание, претендующее на объективность (естественнонаучное, богословское и др.), не обладает связью с целями субъектов, его производящих, распространяющих, преобразующих в материальные формы. Но в аналитическом аспекте важно видеть, что тезаурусы как знаниевые комплексы в своей организации строятся по другим правилам его накопления, переработки и представления. Тезаурусы представляют собой субъектно организованное знание — гуманитарное знание, имея в виду его естественную связь с повседневностью человека, его привычным миром, картинами мира, в конструировании которой тезаурус играет решающую роль.

Назначение понятия «тезаурус» в понятийной системе гуманитарных наук выявляется тогда, когда необходимо отразить полноту некоторого знания (информации), существенного для некоего субъекта по какому-либо основанию. Здесь сочетаются две важнейшие характеристики понятия: первая оставляет в тени, на периферии мыслительного акта измеряемые признаки информации (объем, мера) и обозначает лишь то, что информация полна, т. е. по каким-то соображениям признана достаточной для каких-то целей. Полнота, таким образом, является здесь не количественной, а качественной характеристикой. В частных науках тезаурус может, разумеется, измеряться по определенным показателям (например, в информатике). Однако обобщенное понимание тезауруса предполагает, что не имеет значения, какими способами измеряется полнота знания, освоенного субъектом, важно лишь то, что ее наличие составляет атрибут тезауруса.

Вторая характеристика находится в зоне ценностей и ценностных ориентаций. Существенность того знания, которое составляет тезаурус, предопределена субъектом — его целями, потребностями, интересами, установками. В целом можно сказать, что там, где о знании может быть как необходимый сформулирован тезис относительно его (знания) полноты и существенности для субъекта, мы имеем дело с какими-либо тезаурусами.

Общей для понятия «тезаурус» в различных сферах гуманитарного знания может быть признана также такая характеристика, как систематичность. Тезаурус систематичен в том смысле, что самую разнообраз-

ную информацию подвергает систематизации по какому-то определенному основанию, выстраивая иерархическую структуру знания. Он систематичен в том смысле, что систематизировать информацию — и есть его важнейшая задача. Весь вопрос, в каком направлении происходит эта систематизация. Здесь специфика тезауруса проявляется наиболее ярко: систематизация данных в тезаурусе строится не от общего к частному, а от своего к чужому. Свое выступает заместителем общего. Реальное общее встраивается в виртуальное свое, занимая в структуре тезауруса место частного. Все новое для того, чтобы занять определенное место в тезаурусе, должно быть в той или иной мере освоено (буквально: сделано своим). В этом отличие тезаурусной иерархии знаний от структуры научного знания.

В литературе встречается представление о разделении своего и чужого как свойства или порождения локальных культур. Такого рода культурные феномены, без сомнения, имели место в прошлом, имеют место и сейчас, но противопоставление своего и чужого не принадлежит только традиционному обществу, это универсальный способ ценностной типизации.

Деление на свое и чужое может сопровождаться толерантностью к несходным мнениям, открытостью к другим культурам, сама граница своего и чужого подвижна. И именно в этом аспекте тезаурусная организация знания рассматривается как отличающаяся по своему системообразующему основанию от объектной организации знания. Потребность в такой смене основания системы возникает в силу главного назначения тезауруса для субъекта — ориентировать его в окружающей среде и обеспечивать таким образом жизнеспособность субъекта. Тезаурус и выражает ту сторону всякого знания, освоенного субъектом, которая состоит в его (знания) способности применяться субъектом для того, чтобы наилучшим образом сориентироваться в окружающем мире как на уровне повседневно-частной жизни отдельного человека, так и на уровне великих событий мировой истории. Такая ориентация вовсе не сводится к адаптационной стратегии. Напротив, важными механизмами ориентации являются творчество, эксперимент, дестандартизация. Творческое начало в тезаурусах представлено неравномерно, но оно — неперенный компонент конструирования реальности и разрешения конкретных ситуаций. Здесь существенны не объем и масштабность творческих задач, а само наличие творческого элемента в ориентационных действиях.

Полнота, существенность, систематичность и ориентирующее назначение составляют четыре базовые характеристики тезауруса. Пятую — противоречащую им и одновременно их дополняющую — составля-

ет такое свойство тезауруса, как избыточность. Избыточность в данном случае означает наличие в тезаурусе таких знаний, которые не предназначены непосредственно для ориентации в жизненном мире. Собственно, и опосредованную связь с какой-либо прагматической целью уловить бывает крайне сложно и вряд ли необходимо, поскольку назначение такой информации как раз в том и состоит, чтобы обеспечивать жизнеспособность в неустойчивой среде, а значит — держать дверь открытой к нарушениям постоянства как системного свойства самого организма. Впрочем, и человеческие общности могли бы характеризоваться так же. Избыточность как свойство тезауруса выступает как своего рода защитный механизм от застоя и его неизменного следствия — деградации. Возможность сочетать в ориентационном комплексе полноту (достаточность) знаний, составляющих тезаурус, с лишними знаниями в смысле их избытка для целей ориентации субъекта в окружающей среде предопределяет вариативность многого в поведении и размышлениях людей, готовит почву для проявлений любопытства, легкомыслия, романтизма и т. п. В любви и дружбе это свойство тезауруса получает широкий простор для развития, оно в полном смысле слова расцветает. В функциональном отношении оно, так сказать, ортогонально четырем другим основным свойствам тезауруса, оно если не антисистемно, то по крайней мере несистемно, хотя находится с системой в одном поле и связано множеством взаимопереходов. Оно придает живость, динамику тезаурусу и делает его менее предсказуемым и потому более загадочным и интересным.

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

ТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТ — понятия, применяемые в постструктурализме. Вместо понятия «произведение» постструктуралисты используют понятие «текст» как совокупность знаков без цели и без центра, обладающая принципиальной открытостью, множественностью смыслов. Деррида, предельно расширяя значение этого слова, предложил всю вселенную рассматривать как текст.

В 1967 г. Ю. Кристева, познакомившись с концепцией «полифонического романа» М. М. Бахтина, ввела термин «интертекстуальность», как обозначения диалога текста с другими текстами. Как считал Р. Барт, «основу текста составляет... его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки», текст в процессе письма и чтения «есть воплощение множества других текстов, бесконечных или, точнее, утраченных (утративших следы собственного происхождения) кодов». Р. Барт пришел к следующему итогу: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнавае-

мых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки старых культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык».

С понятием «текст» координируется понятие «дискурс», под которым имеются в виду речевые акты, объективирующие содержание сознания в формах социокультурных традиций рациональности. Одну из сторон «текста» в постмодернистской теории представляет «нарратив» — форма повествования, вообще повествовательность.

[ИФЛ]

ТЕОРЕМА ТОМАСА — социальный закон, первенство в установлении которого установилось за выдающимся представителем Чикагской социологической школы У. А. Томасом. Американский социолог Р. Мертон сформулировал теорему Томаса в следующем виде: утвердилось важное, который гласит: «Если люди определяют ситуации как реальные, то они реальны в своих последствиях». При этом Мертон подчеркивал, что «по существу, та же самая теорема была сформулирована задолго до Томаса наиболее образованными и наблюдательными умами», называя Боссуэ, Мандевилля, Маркса, Фрейда, Самнера. По оценке Мертона, «если бы теорема Томаса была более известна, то механизмы нашего общества стали бы гораздо понятнее. Хотя этой теореме недостает точности и полноты теорем Ньютона, она обладает таким же даром релевантности и успешно применяется ко многим, если не к большинству социальных процессов».

Теорема Томаса явно недооценивается в социальных теориях и социальной практике. Между тем новые реальности выдвигают ее в авангард социологических исследований: то, что было частным случаем в начале XX в., стало глобальной ситуацией в его конце благодаря развитию информационных технологий.

Очевидно, предстоит изучить и следствия из «теоремы Томаса», выводимые логически, но корректируемые жизненным опытом. Например, логически из теоремы выводится такое следствие: если люди определяют некоторые ситуации как нереальные, эти ситуации не приводят к реальным последствиям.

Но жизнь, история опровергают подобный вывод. Недоверие к информации, распространяемой телевидением, Интернетом и т. д. (а это знаковое явление современной жизни) не отменяет реальных событий. Поэтому формулировка нуждается в коррекции.

А. В. Луков выводит три основных следствия из «теоремы Томаса»:

(1) Если люди определяют некоторые ситуации как нереальные, эти ситуации не приводят к реальным последствиям или приводят к следствиям, соответствующим объективной реальности.

(2) Если ситуации реальны в своих последствиях, это не обязательно значит, что люди определяют такие ситуации как реальные.

(3) Если самом деле люди определяют некоторые ситуации как реальные, эти ситуации по-разному реальны в своих последствиях.

Такого рода следствия отражают специфику современных тезаурусов как ориентационных комплексов в динамично меняющейся реальности. Общее в трех следствиях из «теоремы Томаса» состоит в том, что все они разрушают установленную Томасом прочную связь между первой и второй частями формулы. Это и есть отражение новой ситуации: то, что находится в голове человека в виде представлений о реальности, перестало жестко координироваться с его поступками. Информация, обретая власть над миром, в то же время утрачивает свою власть в сфере деятельности человека. На первый план выходит характеристика механизмов сознания, а в них — малоизученная проблема доверия к информации, ключом к чему оказывается тезаурусная картина мира.

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

ТЕЧЕНИЕ — более тонкая дифференциация группировки писателей в рамках одного направления или (в переходные периоды) не сформировавшиеся в направления литературные явления из-за размытости системы художественных принципов. 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]

ТИРСО ДЕ МОЛИНА (Tirso de Molina, настоящее имя — Габриэль Тельес, Gabriel Téllez; 24.03.1579, Мадрид, Испания — не позднее 20.02.1648, Альмасан, провинция Сория, Испания) — испанский драматург, монах. Был последователем Лопе де Вега, но в его пьесах уже отчетливо видны черты барокко. Он начал писать для театра, будучи монахом, и в 1625 г. был осужден церковью за сочинение комедий «в светском роде». Тирсо написал около 400 пьес, из которых сохранилось около 80 комедий, среди них такие популярные и ныне, как «Дон Хиль Зеленые Штаны» (1615, опубл. в 1635 г.), «Благочестивая Марта» (1636), религиозно-философская драма «Осужденный за недостаток

веры» (1635). В 1627–1636 гг. публикуются пять частей «Комедий маэстро Тирсо де Молина». Он писал исторические драмы, комедии интриги, комедии «плаща и шпаги», «божественные комедии», философско-религиозные драмы, пьесы в жанре ауто сакраментале («Месть Фамарь», 1621), принципы комедии защищал в книге «Толедские виллы» (опубл. в 1621 г.), написанной в лучших традициях Возрождения и напоминающей «Декамерон» Боккаччо. Он поддерживает требование Лопе де Вега «писать с натуры», его основные принципы: подражание искусству и жизни, смешение трагического и комического в комедии, «смешение противоположных начал». Основной структурной особенностью пьес становится контраст.

Слава Тирсо де Молина связана прежде всего с комедией «Севильский озорник, или Каменный гость» (опубл. в 1630 г.), где впервые в литературе появляется образ Дон Хуана (Дон Жуана), ставшего вечным образом мировой литературы. В этом произведении особенно ошутим переход от гуманистического протореализма к барокко. Если у Лопе де Вега в «Фуэнте Овехуна» преступный Командор наказан крестьянами, то в «Севильском озорнике» Дон Хуан, соблазнитель женщин, убийца дон Гонсало — командора ордена Калатравы, отца доньи Анны, наказывается небесными силами: в финале статуя командора уносит его в адскую бездну. В пьесе есть и такая черта литературы барокко, как тяга к изображению безобразного (например, сцена замогильной трапезы). Образ Дон Хуана (Дон Жуана, Дон Гуана) позже встретится у Мольера и Моцарта, Байрона и Пушкина, в сотнях произведений мировой литературы и искусства последующих веков.

Новое в пьесах Тирсо де Молина — мистическое разрешение конфликта (герои за прегрешения наказываются не на земле, а на небе), образы строятся на сочетании реального и иллюзорного. Действие движется, как в карнавальном ритме, стремительно, со множеством сюжетных поворотов. На первый план выступает интрига, которая придает пьесам Тирсо плутовской характер (эту черту можно обнаружить в самых известных его комедиях — «Дон Хиль Зеленые штаны», «Благочестивая Марта», «Севильский озорник, или Каменный гость»).

[ИИЛ]

ТОЛСТОЙ Лев Николаевич (28.08/9.09.1828, Ясная Поляна, Тульская губ. Российская империя — 7/20.11.1910, станция Астапово, Рязанская губ., Российская империя) — великий русский писатель, творчество которого стало вершинным явлением русского реализма. Прожив долгую жизнь, он написал множество художественных, философско-религиозных, эстетических, педагогических произведений (собрание его сочине-

ний занимает 90 томов), оставивших его имя в истории мировой культуры. Среди них особое художественное значение имеют трилогия «Детство, «Отрочество», Юность» (1852–1857, общ. изд. 1864), «Севастопольские рассказы» (1855–1856), романы «Война и мир» (1863–1869, публиковался с 1865 г., 1-е отд. изд. 1867–1869, 3-е испр. изд. 1873), «Анна Каренина» (1873–1877, опублик. в 1875–1877 гг.), «Воскресение» (1889–1899, опублик. в 1899 г.), повести «Казаки» (незаконч., опублик. в 1863 г.), «Смерть Ивана Ильича» (1884–1886), «Крейцера соната» (1887–1889, опублик. в 1891 г.), «Отец Сергей» (1890–1898, опублик. в 1912 г.), «Хаджи-Мурат» (1896–1904, опублик. в 1912 г.), рассказы «Холстомер» (1863–1885), «После бала» (1903, опублик. в 1911 г.), комедия «Плоды просвещения» (1891), драмы «Власть тьмы» (1887), «Живой труп» (1900, незаконч., опублик. в 1911 г.).

Глубиной и огромностью замысла, реалистичной точностью и историзмом в описании мира, психологизмом («диалектикой души») и полнокровностью образов поразил читателей всего мира роман Толстого «Война и мир». В нем была возрождена гомеровская традиция эпоса (в период, когда эпоса стала, казалось бы, чуждой европейскому сознанию), масштабная «объективная» картина мира. Но эпоса у Толстого предстала в сочетании с новейшими достижениями психологического романа. В развитии принципа психологизма Толстой сыграл выдающуюся роль, впервые представив скрытую «диалектику души», опередив Пруста в передаче субъективного видения мира глазами героев.

В романе «Анна Каренина» такая «диалектика души» вырастает в эпопею психологической жизни человека.

Романам и повестям Толстого присущ глубочайший социальный анализ. Этот аспект становится доминирующим в романе «Воскресение».

Персональная модель Толстого стала одной из самых влиятельных за всю историю мировой литературы.

Соч.: Полн. собр. соч. : в 90 т. М., 1928–1958.

Лит.: Мейлах Б. С. Уход и смерть Льва Толстого. М. : Гослитиздат, 1960; Мотылева Т. Л. Толстой и современные зарубежные писатели // Лев Толстой / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; ред. тома С. А. Макашин. М. : Изд. АН СССР, 1961. Т. 69. Кн. 1. С. 141–150 (Лит. наследство); Шкловский В. Б. Лев Толстой. М. : Мол. гвардия, 1963 (ЖЗЛ); Ломунов К. Н. Лев Толстой в современном мире, М. : Современник, 1975; его же. Жизнь Льва Толстого. М. : Художественная литература, 1981; Луков Вл. А. Русская литература в мировом литературном процессе (введение в проблему). М., 2006.

[МЛ] [РЛ]

ТРЕМЕНДИЗМ (от исп. *tremendo* — ужасный) — литературное течение в испанской литературе XX в., изображающее жизнь с мрачной стороны, использующее гротескные образы и нарочито грубые выра-

жения, стремясь глубоко раскрыть тему распада общественных связей и одиночества человека. Крупнейший представитель — К. Х. Села.

[ИИЛ]

ТРИ ЕДИНСТВА — три правила поэтики классицизма. Они стали символом всей классицистической теории (хотя относятся только к жанрам трагедии и комедии), а для оппозиционных по отношению к классицизму писателей — самым ярким воплощением несвободы в искусстве. Требования трех единств сводились к следующему: единство времени ограничивало время, в течение которого разворачивался сюжет, 24 часами; единство места трактовалось как размещение представляемых зрителю сцен в стенах одного дворца; единство действия — требование ограничиваться основной сюжетной линией, отсекая второстепенные. Существовало и четвертое единство — единство стиха (для драматических произведений это — александрийский стих), но оно само собой подразумевалось и не вошло в каноническую формулу трех единств. Впервые заговорили о трех единствах теоретики XVI в. Д. Триссино, Ю. Ц. Скалигер. Ссылка этих и последующих теоретиков на авторитет Аристотеля (после того, как Европа познакомилась с публикацией в 1498 г. перевода с греческого оригинала его «Поэтики») содержала большую натяжку, но была необходима в условиях утверждения античного искусства как образца для современности. За жесткостью требования трех единств стояло утверждение классицистами (в качестве оппозиции религиозному искусству прошлого, литературе барокко в настоящем) принципа правдоподобия. Три единства, таким образом, выступали не как принцип, а, скорее, как прием, вытекавший из более общего принципа правдоподобия. Поэт и теоретик (позже академик) Ж. Шаплен в работе «Обоснование правила двадцати четырех часов и опровержение возражений» (1630) ссылался на античных авторов, которые таким образом заботились «о достижении правдоподобия, столь настоятельно рекомендуемого и столь необходимого для всякой поэмы; все это с единственным намерением — лишить зрителя любой возможности размышлять над степенью правдоподобия увиденного и усомниться в его реальности».

Требование соблюдать три единства было жестко предъявлено П. Корнелю (в том числе и в официальном отзыве Французской Академии) в ходе спора о его трагедии «Сид» (1636, пост. в 1637 г.): драматург нарушил три единства (время ее сюжета охватывает 36 часов вместо 24, причем довольно формально; единство дворца заменено единством города; единство действия нарушено введением второстепенной линии инфанты; нарушено и единство стиха: центральный в трагедии моно-

лог Родриго в конце 1 действия написан в форме стансов). Несмотря на многочисленные замечания, в том числе и в связи с несоблюдением трех единств, критика «Сида» не смогла помешать утверждению за этим произведением славы первой великой французской трагедии. Таковой ее признал и строгий теоретик классицизма Н. Буало в своем «Поэтическом искусстве» (1674), тем не менее, продолжая настаивать на соблюдении авторами правил трех единств (хотя менее жестко, чем аббат д'Обиньяк в трактате «Практика театра», 1657, после которого три единства стали неоспоримыми). Буало дал наиболее краткую формулу трех единств: «Пусть одно событие, свершившееся в одном месте в один день, до конца держит театр заполненным».

Уже у предромантиков прозвучали протесты против трех единств, особенно под влиянием открытия Шекспира, формирования его культа. Молодой И. В. Гёте выразил свое видение трех единств по прочтении Шекспира так: «Не колеблясь ни минуты, я отказался от театра, подчиненного правилам. Единство места казалось мне устрашающим, как подземелье, единство действия и времени тяжкими цепями, сковывающими воображение. (...) И теперь, когда я увидел, сколько несправедливостей причинили мне создатели этих правил, сидя в своей дыре, в которой — увы! — пресмыкается еще немало свободных душ, — мое сердце раскололось бы надвое, не объяви я им войны и не пытайся ежедневно разрушать их козни».

У классицистов к тому времени требование соблюдения трех единств стало чисто филологическим, своего рода законом при оценке художественного текста. Таким же оно оставалось в романтических манифестах (например, в «Предисловии к “Кромвелю”» В. Гюго), где Шекспир противопоставлялся классицистам и в том, что не соблюдал эти правила (которые, он, собственно, и не знал, так как они, будучи уже провозглашенными итальянцами, не утвердились на современной ему английской сцене). Тем проще романтикам было отрицать три единства, романтическая критика освободила литературу от соблюдения этих правил. На фоне ярких выступлений предромантиков и романтиков, как бы закрывших тему, появляется неожиданная трактовка того же вопроса у Г. Гейне в книге «Девушки и женщины Шекспира» (1838) в ответ писателям и филологам-традиционалистам, осуждающим произведения Шекспира за бесформенность и сетующим на отсутствие не только единств времени и места, но и действия: «Поле действия его драм — весь земной шар, и это и есть его единство места; период, во время которого разыгрываются его пьесы, — вечность, и таково его единство времени; и обоим соответствует герой его драм, который является их блистательным центром и представляет единство действия...». Тем самым

Гейне перевел трактовку трех единств из узкофилологической в культурологическую.

В дальнейшем драматурги нередко обращались к трем единствам как средству раскрытия нового содержания, особенно в неоклассицистской трагедии, в философских драмах экзистенциалистов, а также как к приему организации живого, напряженного действия в комедиях (тем самым проявив возможности использования три единства в массовой культуре).

В русской литературе яркий пример использования трех единств — комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Лит.: Шаплен Ж. Обоснование правила двадцати четырех часов и опровержение возражений // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980; Гёте И. В. Ко дню Шекспира // Гёте И. В. Об искусстве. М., 1975; Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Собр. соч. : в 14 т. М., 2003. Т. 9; Гейне Г. Девушки и женщины Шекспира // Гейне Г. Собр. соч. : в 10 т. М., 1958. Т. 7; Abbé d'Aubignac F. H. La pratique du théâtre. P., 1927.

[НРЭ]

ТРИЛЛЕР (от англ. thrill — вызывать трепет) — сенсационный захватывающий боевик с напряженным сюжетом и стремительным развитием действия. Занимает большое место в литературе «массового спроса». Восходя к новеллам Э. А. По, романам английского писателя Уилки Коллинза («Женщина в белом», 1860; «Лунный камень», 1868), жанр триллера в XX в. развивается по нескольким линиям (триллер детективный, фантастический, мистический и т. д.).

[МЛ]

ТРУБАДУРЫ (прованс. trobador — сочинитель) — поэты-рыцари Прованса, государства, расположенного на юге нынешней Франции, в XII в. самого развитого и процветающего в Европе, а в XIII в. погибшего в результате религиозных Альбигойских войн — ожесточенной борьбы католиков против катаров — сторонников альбигойской ереси, обосновавшихся в Провансе. В поэзии трубадуров были воплощены куртуазные требования.

Поэзия трубадуров — авторская. Известно не менее 500 имен трубадуров, из которых около 40 пользовались широкой известностью. Среди них Бернарт де Вентадорн (он не был рыцарем, но с наибольшей полнотой воплотил в своих стихах куртуазный идеал), Джауфре Рюдель, Бертран де Борн, Гильом де Кабестань и др. В XIII в. были написаны биографии трубадуров, в которых собраны не столько исторические факты, сколько легенды об их жизни.

Трубадуры первыми воспели любовь как новое, незнакомое прежде чувство, как «сладостное страдание» и желание служить любимому су-

ществу, вводя в поэзию не только образ Дамы, но и образ автора — влюбленного поэта.

Трубадуры первыми в европейской поэзии освоили рифму, «сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значащее, имело важное влияние на словесность новейших народов», как писал А. С. Пушкин в статье «О поэзии классической и романтической» (1825). Они разработали систему поэтических жанров, в которую входили кансона (cansos, chansons) — песня на любовные или религиозные темы со сложным строением строфы; сирвента (sirventes) — строфическая песня, обычно содержащая инвективы против врагов поэта или его сюзерена; плач (planh) — песня, в которой оплакивается смерть сюзерена или его родственников, а также близких поэту людей; тенсона (tensos) — диалог, спор двух поэтов на любовные, философские, религиозные, эстетические темы; баллада (balada) — плясовая песня с припевом, подбадривающим танцующих; альба (alba, т. е. «заря») — строфическая песня с постоянным сюжетом: расставание влюбленного рыцаря и его дамы на заре после тайного свидания; пасторела (pastorela, pastoreta) — песня-диалог с постоянным сюжетом: рыцарь предлагает пастушке свою любовь, а она ему вежливо, но решительно отказывает.

Традиции трубадуров развивали северофранцузские поэты — труверы, немецкие поэты — миннезингеры, а на рубеже XIII–XIV вв. — итальянские поэты «нового сладостного стиля».

Соч.: Les troubadours: Le trésor poétique de L'Occitanie: V. 1–2 / trad. par R. Lavaud, R. Nelli. P., 2000; в рус. пер. — Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974 (БВЛ); Песни трубадуров / сост. и перевод А. Наймана. М., 1979; Bernart de Ventadorn (Бернарт де Вентадорн): Chansons d'amour / Ed. Critique... par M. Lazar. P., 1966; в рус. пер. — Песни. М., 1979 (Лит. памятники).

Лит.: Фридман Р. А. Любовная лирика трубадуров и ее истолкование // Уч. зап. Рязанского гос. пед. ин-та. Т. 34. Рязань, 1965. С. 87–417; Мейлах М. Б. Язык трубадуров. М., 1975; Дынник В. А. Бернарт де Вентадорн и «радостная наука» трубадуров // Бернарт де Вентадорн. Песни. М., 1979; Брюнель-Лобришон Ж., Дюамель-Амадо К. Повседневная жизнь во времена трубадуров XII–XIII века. М., 2003; Aubry P. Troubadours et trouvères. P., 1909 (рус. пер. — Обри П. Трубадуры и труверы. М., 1932); Jeanroy A. La poésie lyrique des troubadours : T. 1–2. Toulouse, 1934; Lavaud R. Poésies complètes de troubadour Peire Cardenal: 1180–1278. Toulouse, 1957; Billet L. Bernart de Ventadorn, troubadour du XII-e siècle, promoteur de l'amour courtois, sa vie, ses chansons d'amour. Tulle, 1974; Topsfield L. T. Troubadours and Love. Cambridge, 1978; Swabey Ff. Eleanor of Quitaine, Courtly Love, and the Troubadours. Greenwood, 2004.

[ИФЛ]

ТРУВЕРЫ (trouvères, от trouver — находить, придумывать, сочинять тропы) — средневековые французские поэты, поэзия которых складывалась в Пикардии и других северных французских областях при дворе знатных феодалов в XII–XIII вв. По содержанию она была тесно связана с французским фольклором, а по форме — с поэзией трубадуров, перекликаясь с ней в системе жанров (утренняя песнь — aubade, кансона — chanson, и др.), но отличаясь большей рационалистичностью. Это авторская поэзия. Среди наиболее известных труверов — Кретьен де Труа, Мария Французская, король Наварры Тибо Шампанский. Весьма заметная фигура среди труверов — Конон де Бетюн.

В более широком смысле слова термином «труверы» некоторые ученые обозначают всех средневековых поэтов Франции конца XI — начала XIV в., которым принадлежат как лирические, так и эпические тексты.

Лит.: Шишмарев В. Лирика и лирики позднего средневековья. Париж, 1911; Сапонов М. А. Менестрели. М., 2004; 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]

ТРЫКОВ Валерий Павлович (род. 16.03.1957, Москва, СССР) — русский литературовед, видный специалист по французской литературе.

Трыков окончил Московский государственный педагогический институт имени В. И. Ленина (1982, ныне Московский педагогический государственный университет, МПГУ). Первую научную работу опубликовал в 1983 г. С 1983 г. работает в Московском педагогическом государственном университете (МПГУ), ведет научную работу и читает курсы по истории зарубежной литературы, истории французской литературы, истории журналистики, спецкурсы. Доктор филологических наук (1999), профессор (2001), заместитель заведующего кафедрой всемирной литературы по научной работе и профессор МПГУ. В 2006 г. избран академиком Международной академии наук (International Academy of Sciences, Инсбрук, Австрия). Член жюри Бунинской премии (с 2005 г.). Автор около 300 научных, научно-методических работ.

Наиболее значительные достижения Трыкова связаны с изучением французской литературы. Он выделил литературный портрет как особый биографический жанр во французской литературе и проанализировал эволюцию этого жанра в XIX в. Ряд новаторских работ ученый посвятил Марселю Прусту, одним из первых в отечественном литературоведении представил его как журналиста, выявил факты его отношения к России и русской литературе. Концептуальностью отличается курс зарубежной

литературы конца XIX — начала XX в., много лет читаемый Трыковым в МПГУ и других московских вузах. В последнее время широкую известность приобрели его учебники и научные публикации по истории зарубежной журналистики. Его иллюстрированная «История зарубежной журналистики: От истоков до Второй мировой войны» (2007) используется на факультетах журналистики в разных вузах страны.

Заметный вклад Трыков вносит также в методику вузовского преподавания литературы, педагогику высшей школы. Сформировавшись в научной школе Б. И. Пуришева — М. Е. Елизаровой — Н. П. Михальской, он принял активное участие в разработке историко-теоретического и тезаурусного подходов, истоки которых связаны с этой школой, руководил подготовкой ряда докторских и кандидатских диссертаций, успешно защищенных, что позволяет говорить о формировании новой, очень современной по духу, но придерживающейся строгой научности, как в трудах классиков литературоведения, научной школы под его руководством.

Соч.: Французский литературный портрет XIX века. М. : Флинта, Наука, 1999. 360 с.; Зарубежная литература конца XIX — начала XX веков: Практикум. М. : Флинта; Наука, 2001. 189 с.; История западной журналистики : учеб. пособие. М. : Ин-т журналистики и лит. т-ва, 2013. 375 с.; Биографическая проза Ромена Роллана. «Жизни великих людей», «Пегги»: Монография, М.: МПГУ, 2016. 152 с.

Лит.: Луков Вл. А. Трыков Валерий Павлович // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2009. №12 // www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/12/; Луков Вл. А., Луков М. В. Трыков Валерий Павлович [Электронный ресурс] // Французская литература от истоков до начала Новейшего периода: электронная энциклопедия / под ред. проф. Вл. А. Лукова URL: <http://www.litdefrance.ru/199/88> [2009]; Трыков Валерий Павлович // Кт. е. кто в российском литературоведении: Биобиблиографический словарь-справочник / сост. Т. Н. Красавченко, О. В. Михайлова, Т. Г. Петрова, А. А. Ревякина; гл. ред. А. Н. Николюкин; науч. ред. А. А. Ревякина; Российская академия наук, ИНИОН. М. : ИНИОН РАН, 2011. С. 342.

Вл. А. Луков, М. В. Луков, А. Р. Ощепков, Н. В. Захаров [СФЛ]

ТРЮФФО (Truffaut) **Франсуа Ролан** (6.02.1932, Париж, Франция — 21.10.1984, Нёйи-сюр-Сен, Франция) — французский кинорежиссер, сценарист, актер, один из основоположников французской «новой волны» в кино, создатель теории авторского кино.

Новая волна началась тремя фильмами: «Красавчик Серж» Клода Шаброля (1959), «400 ударов» Франсуа Трюффо (1959, Гран-при Каннского кинофестиваля), «На последнем дыхании» Жана-Люка Годара (1960), в последних двух Трюффо выступал и как сценарист.

Он был режиссером и одним из сценаристов фильма «Американская ночь» (1973), в 1974 г. получившего «Оскара» (номинация: «Лучший фильм на иностранном языке»).

Другие фильмы Трюффо: «Стреляйте в пианиста» (1960), «Жюль и Джим» (1961), «Нежная кожа» (1964), «451? по Фаренгейту» (по роману Р. Брэдбери, 1966), «Сирена Миссисипи» (1969), «Дикий ребенок» (1970) и др.

Трюффо первым изложил теорию авторского кино («politique des auteurs») в феврале 1955 г. на страницах журнала Андре Базена «Cahiers du cinéma» («Кинематографические тетради») в статье «Ali Baba et la "Politique des Auteurs"». Эта теория до сих пор оказывает мощное влияние на мировой кинематограф и кинокритику, используется для раскрытия таких понятий, как «артхаус», «французская новая волна», «новое немецкое кино», «американское независимое кино». В характеристиках авторского кино рассматривается и творчество Хичкока, Бергмана, Курасавы, Тарковского, кинорежиссеров сегодняшнего дня (Кустурицы, Альмадовара, Гринуэя, Звягинцева и др.).

Соч.: Une certaine tendance du cinéma français // Cahiers du cinéma. 1954. Janv. №31. P. 15–29; Ali Baba et la «Politique des Auteurs» // Cahiers du cinéma. 1955. Févr. №44. P. 45–47; в рус. пер. — Кинематограф по Хичкоку. М., 1996; Трюффо о Трюффо: Фильмы моей жизни. Статьи. Интервью. Сценарии. М., 1987.

Лит.: Франсуа Трюффо / сост. И. Бельский. М., 1985; Petrie G. The cinema of François Truffaut. N. Y., 1970; Alien D. François Truffaut. L., 1974; Baecque A. de. Cahiers du Cinéma, histoire d'une revue : T. 1–2. P., 1991; Baecque A. de, Toubiana S. Truffaut : Biography. Berkeley, 2000.

Вл. А. Луков, А. В. Луков [СФЛ]

ТУРГЕНЕВ Иван Сергеевич (28.10/9.11.1818, Орел, Российская империя — 22.08/3.09.1883, Буживаль, Третья французская республика) — русский писатель, поэт, публицист, драматург, переводчик, первый из русских писателей, чье творчество получило мировое признание. Отдав дань поэзии («Утро туманное...» и др.) и драматургии («Месяц в деревне», 1855; и др.), он прежде всего прославился своими прозаическими произведениями — циклом рассказов и очерков «Записки охотника» (1847–1851, отд. изд. в 1852 г., позднее добавлены еще три рассказа, написанные в 1872–1874 гг.), романами «Рудин» (1856), «Дворянское гнездо» (1859), «Накануне» (1860), «Отцы и дети» (1862), «Дым» (1867), «Новь» (1877), повестями «Ася» (1858), «Первая любовь» (1860), «Вешние воды» (1872) и др., циклом «Стихотворения в прозе (1877–1882, опубл. ч. 2 — 1882, ч. 2 — 1930).

В 1838–1841 гг. Тургенев жил в Берлине, где слушал лекции по философии и классической филологии, с 1847 г. он жил за границей, преж-

де всего во Франции, иногда возвращаясь на родину. В Париже он общался с Мериме, Флобером, Гонкурами, Мопассаном, в 1878 г. вместе с Гюго руководил Международным литературным конгрессом в Париже. Это не мешало ему оставаться активным участником литературной жизни России.

В творчестве Тургенева тема России, русских людей была центральной. Он фактически первым сделал эту тему интересной и притягательной для других народов мира. Силь, лиричный, гибкий, близкий к разговорной речи, лишенный крайностей пушкинского лаконизма и гоголевской усложненности, жанры социально-психологического романа и психологической повести, современная тематика без особых экскурсов в слишком экзотичную для зарубежных читателей русскую историю, реализм — эти и другие особенности творчества Тургенева позволили ему довольно легко войти в культурный тезаурус европейцев и занять в нем весьма почетное место. Если Пушкин воплотил в своем творчестве «всемирность», открыв русскому читателю богатства мировой культуры, аккумулированные в его творчестве, то Тургенев первым для Запада воплотил в своем творчестве «русскость». Его герои Елена Стахова в «Накануне», Лаврецкий и Лиза Калитина в «Дворянском гнезде», Санин в «Вешних водах», Ася в одноименной повести, внешне подобные европейцам по облику, одежде, укладу жизни, что делает их понятными и близкими западному читателю, тем не менее отличаются необычной глубиной мыслей и чувств, не разделяемых между собой, поступки их странны, а речь задушевна, как задушевна и интонация автора. Так возникает западное представление о «загадочной русской душе», определяющей странную логику поступков тургеневских персонажей.

«Гамлет и Дон Кихот». В статье И. С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» (опубл. в 1860 г.) были сопоставлены два мировых литературных персонажа. Отклики А. И. Герцена, Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова и др. показывают, что предложенное И. С. Тургеневым сопоставление сразу же вошло в тезаурус русской интеллигенции. При этом Дон Кихот трактовался как воплощение героического начала, Гамлет — как образ бездействующего мыслителя, в котором героическое подавлено эгоизмом.

Тургеневская трактовка — одна из многих точек зрения на мировые литературные типы, причем существуют прямо противоположные версии (например, сентименталистская и романтическая трактовки Гамлета, уверенность читателей XVII–XVIII вв. в отрицательности Дон Кихота, сменившаяся на восхищение Дон Кихотом со стороны романтиков и т. д.). С позиций тезаурусного подхода это объяснимо, но должны быть какие-то свойства самих произведений, обеспечивающие такое разнообразие интерпретаций.

Произведения Шекспира и Сервантеса написаны почти одновременно и несут на себе следы переходной эпохи. Множественность трактовок заложена в самой их структуре. Точка зрения автора скрыта у Шекспира за счет драматической формы, у Сервантеса — с помощью игры точками зрения (рассказчики, арабский летописец Сид Ахмет бен-Ихали, переводчик с арабского, толедский мориск). Несводимость к единой трактовке заложена и в героях. У Шекспира и Сервантеса мировые литературные персонажи — это типы, совмещающие крайности. Человек здесь не сводим ни к разуму, ни к доброте. Для окружающего мира они — маргиналы. Их безумие носит философский характер (открытие истинного лика мира в «Гамлете», создание виртуальной реальности в «Дон Кихоте»). Неоднозначность, многомерность мира и человека объясняет композиционные диспропорции в сюжете (кульминация в середине «Гамлета», непредугадываемость сюжетных ходов и вставные новеллы в «Дон Кихоте»). Образ Гамлета так подан Шекспиром, что он стоит над зрителем (знает нечто, чего не знает зритель). Сервантес использовал противоположную разновидность того же приема: Дон Кихот намеренно расположен ниже читателя (безумец, достойный осмеяния), и его великая вера и глубокие мысли создают впечатление загадки.

Ни загадка Гамлета, ни загадка Дон Кихота не могут быть разгаданы, так как они важны не сами по себе, а входят в структуру образов, подчеркивая многомерность человека и мира.

Соч.: Полн. собр. соч. : в 28 т. Сочинения: в 15 т. М.—Л. : Наука, 1964.

Лит.: Луков Вл. А. «Дон Кихот» и «Гамлет» // VII Пуришевские чтения: Классика в контексте мировой культуры. М. : МПГУ, 1995. С. 3; Луков Вл. А. Русская литература в мировом литературном процессе (введение в проблему). М., 2006.

[МШ] [РЛ]

ТЭН (Taine) **Ипполит** (полное имя Ипполит-Адольф; 21.04.1828, Вуазье, Арденны, Франция — 5.03.1893, Париж, Франция) — французский философ, литературовед, искусствовед, ставший основоположником эстетики натурализма и создателем культурно-исторической школы. Он учился в Высшей нормальной школе (Париж), с 1864 г. — профессор эстетики в Школе изящных искусств. Член Французской Академии (1878).

В первом значительном труде «Французские философы XIX века» Тэн объявил величайшими философами позитивистов Конта, Милля и Спенсера.

В очерке «Бальзак» (1858) закладываются основы натуралистической эстетики. Для ее формирования важнейшим событием было по-

явление труда Тэна «История английской литературы» (1863–1865). Во «Введении» к этому изданию Тэн изложил теорию «расы, среды и момента», ставшую краеугольным камнем натурализма. В его трудах заложен основной принцип натурализма: уподобление искусства науке.

Соч.: в рус. пер. — Философия искусства. М., 1996

Лит.: Reymond M. L'esthétique de Taine. P., 1883; Nordmann J.-Th. Taine et la critique scientifique. P., 1992; Léger F. Monsieur Taine. Critérion, 1993.

[СФЛ] [ИФЛ]

У

УАЙЛДЕР (Wilder) **Торнтон Найвен** (17.04.1897, Мадисон, США — 07.12.1975, Нью-Хейвен, Коннектикут, США) — американский романист и драматург. Родился в семье дипломата в Мадисоне (штат Висконсин). Какую-то часть детских лет провел в Китае, где его отец занимал дипломатическую должность. В 1920 г. окончил Йельский университет, в 1925 г. получил степень магистра в Принстонском университете. С 1930 по 1936 г. читал курс сравнительного литературоведения в Чикагском университете. Позднее преподавал в Гарвардском университете и ряде других учебных заведений Америки и Европы. В годы второй мировой войны был офицером разведки союзных военно-воздушных сил и закончил войну в чине подполковника.

Литературную деятельность начал романом «Кабала» (1926), где главные герои — пилигримы без веры и без надежды — очень точно передают состояние духа американского общества между двумя войнами. В 1926 г. появилась и первая пьеса Уайлдера «И зазвучит труба». За роман «Мост короля Людовика Святого» (1927) писатель получил Пулитцеровскую премию. В этой книге автор обращается к «вечным вопросам» человеческого бытия. Францисканский монах Юнипер расследует обстоятельства крушения висячего моста в Перу между Лимой и Куско 20 июля 1714 г., во время которого погибли пять человек, чему он оказался случайным свидетелем. Внешне эти пятеро — маркиза де Монтемайор, писательница, выразившая в письмах к дочери всю силу и вместе с тем навязчивость материнской любви, ее компаньонка, только вступающая в жизнь, некий дядя Пио, пожилой поклонник талантливой актрисы Периколы, взявший с собой ее маленького сына дона Хайме, простой парень Эстебан, недавно потерявший своего брата-близнеца Мануэля и только вступивший на путь преодоления своего отчаяния, — мало связаны друг с другом. Монах пытается понять, что же стало причиной гибели людей: случайность или фатальная неизбежность. Он так и не нашел ответа на этот вопрос, написав о своих сомнениях книгу, которую церковные власти признали еретической и сожгли вместе с автором.

Вторую Пулитцеровскую премию Уайлдер получил за пьесу «Наш городок» (1938). И здесь писатель старается сохранить философскую перспективу в восприятии действительности. В пьесе он стремится показать, как обыденная жизнь обыкновенных людей приходит в соприкосновение с вечным и значительным. Уайлдер использовал в данном

произведении авангардистскую драматургическую технику: декорации и занавес отсутствовали, а действующие лица нередко напрямую обращались к зрительному залу.

За пьесу «На волосок от гибели» (1942) драматург также был награжден Пулитцеровской премией. Ее отличает то же тяготение к серьезной проблематике и отступление от классических канонов театрального искусства. Роман «Мартовские иды» (1948), хотя и относит события к временам Юлия Цезаря, в большей степени является попыткой осмыслить события второй мировой войны, помещая их в более широкую историческую перспективу. В данном произведении дает о себе знать и увлечение Уайлдера философией экзистенциализма. Пьеса «Сваха» (1955) приобрела широкую известность в немалой степени благодаря бродвейскому мюзиклу «Хелло, Долли» (1964), основу либретто которого и составило ее содержание (сама пьеса Уайлдера является переделкой комедии австрийского драматурга И. Н. Нестроя «Он хочет посмеяться», 1842).

Последний роман Уайлдера — «Теофил Норт» (1973) — соединил в себе автобиографические мотивы и воображаемую биографию брата-близнеца Уайлдера, умершего в младенчестве. Норт на склоне лет вспоминает лето 1926 г., когда он случайно задержался в городе Ньюпорт (штат Род-Айленд на северо-востоке страны), и чтобы продержаться там, брался за работу тренера, частного учителя, читал богатым горожанам книги, всякий раз (в романе 11 таких историй), несмотря на желание не связываться в семейные драмы, разрешая конфликты и внося мир в души людей, с которыми связала его судьба.

Роман «Мост короля Людовика Святого» был неоднократно экранизирован (1929, 1944, 2004), в 1988 г. был экранизирован «Теофил Норт» (под названием «Мистер Норт», реж. Д. Хьюстон), в экранизациях Уайлдер выступал как один из сценаристов. Появилось несколько телевизионных фильмов по произведениям писателя. Уайлдер входит в число наиболее читаемых американских авторов XX в.

Соч.: Collected Plays and Writings on Theater. N. Y., 2007; The Bridge of San Luis Rey and Other Novels 1926–1948. N. Y., 2009; в рус. пер. — Мост короля Людовика Святого. День восьмой. М., 1976; Наш городок. М., 1979; Мартовские иды. Теофил Норт / предисл. Н. Анастасьева. М., 1981; Кабалла / предисл. С. Ильина. СПб., 1999; Мост короля Людовика Святого. Мартовские иды. День восьмой / вступ. ст. Н. Афанасьева. СПб., 2002; Теофил Норт. СПб., 2009; Мост короля Людовика Святого. М., 2011.

Лит.: Злобин Г. Куски ковра, или Мосты Торнтона Уайлдера // Иностр. литература. 1977. №6, 7; Ромм А. Торнтон Уайлдер // Ромм А. Американская драматургия первой половины XX века. Л., 1979; Торнтон Уайлдер: Библиографический указатель / сост. и авт. вступ. ст. Ю. Г. Фридштейн. М.: ВГБИЛ, 1984; Прохоро-

ва Т. А. Жанровое своеобразие романов Т. Уайлдера. М., 1998; Goldstein M. The Art of Thornton Wilder. Lincoln, 1965; Kuner M. C. Thornton Wilder: the bright and the dark. N. Y., 1972; Harrison G. A. The enthusiast: a life of Thornton Wilder. New Haven, 1983; Castronovo D. Thornton Wilder. N. Y., 1986; Bryer J. R. Conversations with Thornton Wilder. Jackson, 1992; Bloom H. (ed.). Thornton Wilder. Philadelphia, 2002.

В. Н. Ганин, Вл. А. Луков [НРЭ]

УАЙЛЬД (Wilde) **Оскар** (16.10.1854, Дублин, Ирландия — 39.11.1900, Париж, Франция) — английский писатель, в конце XX — начале XXI в. стал одной из самых притягательных фигур мировой литературы.

Жизненный и творческий путь. Уайльд родился в Дублине, в семье сэра Уильяма Роберта Уайльда, знаменитого ирландского врача, и Джейн Франчески Уайльд, общественной деятельницы, больше известной своим современникам под псевдонимом Сперанца (speranza — итал. надежда). Он учился в дублинском Тринити-колледже, затем в Оксфордском университете, где познакомился с эстетикой Дж. Рескина и У. Пейтера. В 1881 г. Уайльд издал в Лондоне свои «Стихотворения», близкие по духу к символизму. В 1882 г. молодой писатель совершил поездку по США с чтением лекций об эстетике. Начинается его международная известность. В 1880-е годы Уайльд редактирует журнал «Женский мир», пишет пьесы, рассказы (в том числе «Кентервильское привидение», 1887), статьи («Упадок лжи», 1889).

В этот период складывается эстетизм Уайльда, основанный на парадоксальном утверждении первичности искусства, на дискредитации значения природы, действительности для художника. В соответствии с уайльдовским культом красоты, искусство не только выше жизни, но и формирует действительность в соответствии с фантазией художника. Это кульминационная точка развития английского эстетизма.

Блестящие перспективы были неожиданно зачеркнуты судебным процессом над Уайльдом, чья любовь к лорду Альфреду Дугласу стала причиной публичного скандала. Писатель был обвинен в безнравственности и с 1895 по 1897 г. отбывал заключение в Редингской тюрьме. Здесь он написал знаменитое письмо Дугласу, позже изданное под названием «De profundis» (начальные слова латинской молитвы «Из бездны зываю к тебе, Господи»). Выйдя из тюрьмы, Уайльд поселился в Париже, где в 1898 г. издал наиболее значительное свое поэтическое произведение — «Балладу Редингской тюрьмы» (написана в тюрьме в июле-октябре 1897 г.). Уайльд умер и был похоронен в Париже. В то время как в Англии, где царило викторианское лицемерие, его имя было фактически под запретом, французы заложили фундамент для мирового признания Уайльда.

Сказки. Первое значительное достижение Уайльда-писателя — книга «Счастливый Принц и другие сказки» (1888), за которой последовал второй сборник сказок «Гранатовый домик» (1891).

Литературная сказка — это своего рода изящная игра в сказку. Но игра может быть просто развлечением, а может скрывать вполне серьезное отношение к жизни, к искусству, к человеку, к себе самому.

Сказки Уайльда — эталон литературной сказки, литературная стилизация. Здесь встречается несвойственное другим произведениям Уайльда открытое и прямое утверждение единства красоты и морали, хотя соотношение эстетического и этического начал пронизывает все творчество Уайльда. В сказках внешняя красота лишь иногда является следствием внутреннего преображения (финал сказки «Мальчик-звезда»), чаще же с ней не совпадает (профессорская дочь в сказке «Соловей и роза», невзрачный Соловей в этой же сказке, Великан в сказке «Великан-эгоист» и т. д.). Внешней красоте противопоставлена внутренняя красота, которая является синонимом доброты, выражающейся в поступке. Следовательно, в материальном мире представлены только внешняя красота и добрый поступок. Цепочка «внутренняя красота — доброта — поступок» на этом и обрывается. Последствия поступка могут быть любыми.

Поступок может никак не повлиять на жизнь, не иметь практической ценности, жертва может быть напрасной. Так, в «Соловье и розе» Соловей пожертвовал жизнью, чтобы напоить своей кровью розу, но роза не произвела никакого впечатления на профессорскую дочь, и Студент, ради счастья которого принес свою жертву Соловей, бросил розу под колеса телеги.

Поступок может разрушить внешнюю красоту. Так, в «Счастливом принце» статуя Принца, проникшись жалостью к нищим, отдает все украшающие ее драгоценные камни, даже те, которые вставлены в глаза, и становится уродливой. Городские власти ее отправляют на переплавку, руководствуясь выводом университетского Профессора Эстетики: «В нем уже нет красоты, а стало быть, и пользы!»

Но все это совершенно не важно. Доброта как внутренняя красота самоценна. Награда за нее ждет разве что на небесах («Счастливый принц», «Великан-эгоист»). Так в сказках находят воплощение принципы эстетизма: красота бесполезна в практическом смысле, она выше жизни с ее утилитарными представлениями о счастье.

Родоначальник английского эстетизма и учитель Уайльда Уильям Пейтер, прочтя книгу «Счастливый принц и другие рассказы», написал автору письмо, в котором особенно выделил сказку «Великан-эгоист», назвав ее «совершенной в своем роде».

Сын Уайльда Вивиан вспоминал об отце, написавшем сказки для него и старшего сына, Сирила: «Он был для нас настоящим товарищем и всегда доставлял нам огромное удовольствие своими частыми появлениями в детской. Он оставался в душе настолько ребенком, что обожал принимать участие в наших играх. Он опускался на пол на четвереньки и изображал то льва, то волка, то лошадь, ничуть не заботясь о своем обычно безупречном внешнем виде. Когда же он уставал от игр, он умел нас заставить успокоиться, рассказывая сказки про добрых волшебников или какие-нибудь истории из своей неиссякаемой памяти. Он был великим почитателем Жюль Верна, Стивенсона и Киплинга. Однажды Сирил спросил, отчего у него в глазах стояли слезы, когда он читал нам «Великана-эгоиста», и он ответил, что истинно прекрасные вещи всегда вызывают у него слезы».

«**Портрет Дориана Грея**». Высшего выражения это единство достигает в романе «Портрет Дориана Грея» (1890, журн. вариант; 1891, отд. изд. с добавлением 6 новых глав, предисловия, обширной правкой текста). Но раскрывается оно парадоксально. В «Предисловии» к роману, составленном из афоризмов, Уайльд излагает квинтэссенцию эстетизма, провозглашает культ чистой красоты, авторского субъективизма и обосновывает концепцию «искусства для искусства»: «Художник — тот, кто создает прекрасное»; «Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все»; «Для художника нравственная жизнь человека — лишь одна из тем его творчества. Этика же искусства — в совершенном применении несовершенных средств»; «Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ»; «В сущности, Искусство — зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь»; и т. д.

Однако сюжет романа парадоксально противоречит предисловию, создавая интеллектуальное напряжение.

Молодой и прекрасный Дориан Грей, которого лорд Генри Уоттон убеждает в том, что нет ничего выше красоты, страдает оттого, что портрет, написанный Бэзиллом Холлуордом, сохранит облик прекрасного Дориана на полотне, в то время как сам Дориан будет стареть. Его немислимая фантазия — «Если бы портрет менялся, а я мог всегда оставаться таким, как есть!» — мистическим образом осуществляется. Отныне возраст, переживания, порочность героя отражаются на портрете, а в реальности его внешность не меняется. Портрет становится воплощенной в материальной форме совестью, душой героя. Дориан погружается в разврат, предается разнообразным порокам, убивает создателя портрета Бэзила Холлуорда, но на его лице это никак не отражается. Наконец, он решает уничтожить портрет — единственное свидетельство

своей порочности, но, вонзая нож в портрет, он убивает себя. Слуги, сбежавшиеся на его предсмертный крик, обнаруживают портрет прекрасного юноши, около которого лежит труп безобразного старика.

В «Портрете Дориана Грея», жанр которого можно определить как философский роман, каждый из основных героев воплощает в себе не столько индивидуальность или человеческий тип, сколько определенные философско-эстетические идеи автора.

Тему романа можно сформулировать как искушение возможностью отождествить искусство и жизнь. Это отождествление приводит к разрушению и искусства, и жизни.

Красота встречается и в жизни, подтверждение этому — красота юного Дориана Грея. Но она недолговечна, так как жизнь прагматична, вызывает желание воспользоваться красотой ради меркантильных целей. Апологетом жизни как источника удовольствий в романе выступает лорд Генри, своего рода уайльдовский Мефистофель, змей-искуситель для Дориана. Но при этом он ясно понимает: платой за удовольствия становится красота, здоровье и сама жизнь. Поэтому украшает свой дом искусно обработанными драгоценными камнями, произведениями искусства — всем тем, что не живет и поэтому не подвержено изменениям. Прекрасное в искусстве вечно, потому что бесцельно.

Как только искусство и жизнь парадоксально меняются местами, портрет отражает изменчивость жизни, а человек перестает изменяться, возникает завязка последующих драматических событий. Немеркнущая красота используется Дорианом для получения жизненных удовольствий, в результате его внутренняя красота разрушается, он перестает испытывать чувства любви и дружбы, становится виновником самоубийства влюбленной в него Сибилы Вэйн, а затем и убийцей художника Бэзила Холлуорда.

Второе подтверждение тезиса о несовместимости искусства и жизни — история молодой актрисы Сибилы Вэйн, которая чудесно исполняла роль Джульетты, пока не знала чувства любви. Как только Сибилла влюбилась в Дориана Грея, она утратила способность играть любовь на сцене. Разочарованный Дориан оставляет Сибилу, что приводит ее к самоубийству.

Третье подтверждение того же тезиса — история художника Бэзила Холлуорда. В портрет Дориана он вложил свою любовь к нему, т. е. присущую жизни цель. Отсутствие ощущения принципиального различия между искусством и действительностью приводит к созданию столь жизнеподобного портрета, что его оживление — лишь последний шаг в неверно избранном направлении. Подобное искусство закономерно, по Уайльду, приводит к гибели самого художника.

Считается, что один из главных персонажей романа лорд Генри, изысканный остроумец и одновременно циник, склонный к парадоксам, во многом воспроизводит разговоры самого Уайльда, пугавшего своих слушателей переворачиванием с ног на голову всевозможных прописных истин. Его девиз: «Путь парадоксов — путь истины». Прославление лордом Генри красоты как права на вседозволенность развращает Дориана. Но на самом деле сходство лорда Генри и Уайльда лишь внешнее. Предисловие вводит в роман центральный персонаж — самого автора, чей голос непосредственно звучит в парадоксах, открывающих роман.

Все названные сюжетные линии раскрывают последний и главный парадокс предисловия: «Всякое искусство бесполезно».

Парадоксы Уайльда лишь внешне нелогичны. Когда он говорит, что мимолетное увлечение отличается от вечной любви тем, что длится несколько дольше, мы понимаем, что в основе парадокса лежит ирония над уверениями в «вечной любви», т. е. преобразованная искусством вполне жизненная ситуация. В парадоксах Уайльда можно «свести концы с концами», разъяснив их скрытый смысл, их иронию.

Точно так же разъясняется всем содержанием романа и становится вполне обоснованным заключительный парадокс предисловия к «Портрету Дориана Грея».

«Саломея». В 1891 г. Уайльд написал по-французски одноактную драму «Саломея». Заглавная роль в ней предназначалась для великой французской актрисы Сары Бернар во время ее лондонских гастролей, но пьеса была запрещена к показу из-за «безнравственности» и «кощунства». Она была опубликована в 1892 г. по-французски и в 1893 г. по-английски (перевод Альфреда Дугласа, откорректированный автором). Постановка этой драмы в Париже в 1896 г., когда Уайльд находился в тюрьме, стала крупным культурным событием, впоследствии на текст драмы немецкий композитор Рихард Штраус написал одноименную оперу, а «танец семи покрывал» Саломеи в исполнении выдающихся танцовщиц обошел сцены многих театров мира.

В основе драмы — библейский рассказ о том, как юная Саломея, наученная своей матерью Иродиадой, так увлекла танцем тетрарха Галилеи Ирода Антипу, что тот исполнил ее просьбу принести на серебряном блюде голову Иоанна Крестителя. Уайльд видоизменил рассказ первоисточника.

Главной героиней становится Саломея, воспылавшая страстью к заключенному в темницу Иоканаану (Иоанну Крестителю). Иоканаан отказывает ей в поцелуе. Тогда Саломея танцует перед Иродом Антипой и добивается того, чтобы ей принесли на блюде голову казненного пророка. Теперь она может поцеловать его в губы. Но стража, потрясенная

таким вопиющим преступлением, раздавливает щитами Саломею, целующую губы мертвого Иоканаана.

Внешнее сходство «Саломеи» с незадолго до этого поставленными в Париже «маленькими драмами» Метерлинка привело некоторых исследователей к утверждению, что «Саломея» — символистская декадентская драма, написанная в подражание метерлинковским драмам. Но таковой она не является. Если Метерлинк показывает правдоподобную картину действительной жизни, в которую врываются мистические силы, нарушая эту жизнь, делая существование бессмысленным, то Уайльд переносит этот разлад, этот абсурд в души своих героев. Переход от внешнего к внутреннему есть в некотором смысле переход от декаданса XIX в. к модернизму XX в.

В «Саломее» осуществлено свойственное Уайльду парадоксальное использование литературных традиций. Парадоксальность здесь состоит в том, что Уайльд, работая в традициях какого-либо литературного направления, изнутри разрушает эти традиции, как бы иронизируя над ними. В «Саломее» ирония в равной мере относится и к священности текста библии, и к реалистичности описания в повести Флобера «Иродиада», и к символичности драм Метерлинка и поэмы Малларме «Иродиада». Иронично представлены даже черты эстетизма, присущие, в частности, роману Гюисманса «Наоборот», где в главе 5 описываются два изображения Саломеи, выполненные художником Гюставом Моро: обстановка не просто красива, а излишне красива, речь героев уснащена слишком изысканными сравнениями, страсти слишком искусственны и чересчур напряжены и т. д. Все вместе взятое может быть определено как стиль «модерн», крупнейшим представителем которого в европейской литературе стал Уайльд.

Комедии. Наибольшую славу при жизни и, кроме того, материальное благополучие принесли писателю четыре комедии: «Веер леди Уиндермир» (1892, пост. в 1892 г., опубли. в 1893 г.), «Женщина, не стоящая внимания» (1892, пост. в 1893 г., опубли. в 1894 г.), «Идеальный муж» (1893, пост. 1895, опубли. в 1899 г.), «Как важно быть серьезным» (1894, пост. в 1895 г., опубли. в 1899 г., полный вариант в 4 действиях — в 1956 г.).

Первая из этих комедий знаменовала конец более чем столетнего кризиса английской драматургии, наступившего после премьеры «Школы злословия» Р. Б. Шеридана (1777). Драмы Байрона и Шелли предназначались для чтения, попытки некоторых английских драматургов на протяжении всего XIX века преодолеть засилье на английской сцене французской мелодрамы оказывались тщетными, и только постановка пьес Шекспира и некоторых других произведений классической драматургии скрашивала театральную жизнь Англии. Уайльд и вы-

ступивший чуть позже него Шоу стали подлинными реформаторами английской драматургии, утвердив на ней проблемную интеллектуальную драму.

Известно, что, создавая пьесы, Уайльд обкладывался популярными французскими комедиями и мелодрамами, работал очень быстро, создавая текст за пару месяцев. Возникает впечатление, что он шел по пути ремесленничества, копируя чужие образцы. И действительно, он нередко прибегал к знакомым схемам сюжетов, соблюдал традиционное единство времени (события охватывают не более суток) и частично единство места. Перенесение событий в Лондон (в «Женщине, не стоящей внимания» — в английский поместье Ханстенон) «в наши дни» (т. е. в 1890-е годы) кажется лишь приспособлением традиционных сюжетов к интересам зрителей лондонских театров. Но это неверное предположение. На самом деле Уайльд и здесь прибегал к парадоксальному использованию традиций. Он отталкивается от образцов французской «хорошо сделанной пьесы», ярче всего представленной в творчестве Э. Скриба, а также от реалистической драмы (во Франции — О. Бальзак, в Англии — А. Пинеро и др.), а также от «Школы злословия» Шеридана, великолепно маневрируя их сценической условностью.

В названиях драматических произведений Уайльда скрывается парадокс, развертываемый в сюжете.

Веер леди Уиндермир — это предмет, ставший своего рода действующим лицом: он подарен героине муже в день ее рождения и поначалу олицетворяет семейное счастье. Потом, когда леди Уиндермир узнает о тайной связи мужа с некой миссис Эрлин, женщиной сомнительной репутации («У многих женщин есть прошлое, но у нее их, говорят, не меньше дюжины...», — говорится о ней в пьесе), веер становится символом мести: им потрясает леди Уиндермир, обещая мужу публично оскорбить миссис Эрлин, если она осмелится явиться в их дом. Но у героини не поднимается рука, когда это действительно происходит. Затем веер обнаруживает лорд Уиндермир на диване в холостяцкой квартире своего друга, остроумного и безответственного лорда Дарлингтона, и веер становится знаком измены (полная ревности леди Уиндермир, оставив мужу прощальное письмо, поддалась на уговоры влюбленного в нее лорда Дарлингтона и пришла к нему). Но измена не состоялась, а ее попытка никому не стала известной: миссис Эрлин спасла леди Уиндермир от позора, уничтожив ее письмо и дав ей возможность незаметно покинуть квартиру Дарлингтона. В финале пьесы веер символизирует примирение: леди Уиндермир отдает его миссис Эрлин по ее просьбе и вступает за эту женщину с дурной репутацией перед мужем, так и не узнав, что миссис Эрлин — ее мать.

В названии «Женщина, не стоящая внимания», также обнаруживается парадоксальность, раскрывающаяся в пьесе: миссис Арбетнот, к которой относится это определение и которая даже в списке действующих лиц указана последней, оказывается женщиной, более всего стоящей внимания.

«Идеальный муж» — еще один парадокс. Сэр Роберт Чилтерн создал свое благосостояние, продав важный государственный секрет. Этот «идеальный муж» ничем не лучше шантажирующей его бессердечной и алчной авантюристки миссис Чивли. Но благополучие не разрушено: добрым гением семьи Чилтернов выступает лорд Горинг, считающийся беспутным, эпатирующим аристократическое общество молодым человеком.

В названии «Как важно быть серьезным» заключена игра слов. Earnest по-английски значит «серьезный», но одновременно это имя Эрнест. Два друга, Алджернон Монкриф и Джек Уординг, легкомысленные денди, влюбляются в светских девушек, мечтающих выйти замуж за серьезного человека, которого бы звали Эрнест. Они достигают своего счастья, когда узнают тайну: Джек — когда-то забытый служанкой в саквояже сын военного, племянник знатной леди Брэкнелл, в честь отца получивший при рождении имя Джон Эрнест, а Алджернон — его младший брат. Теперь для двух браков нет никаких помех.

Во всех комедиях Уайльда есть некая тайна, относящаяся к прошлому героев. При всей стремительности действия главное у Уайльда заключено в интеллектуальных диалогах. Этим его комедии отличаются от французских «хорошо сделанных пьес» и сближаются с интеллектуальной драмой, восходящей к «Кукольному дому» Ибсена, где ретроспективная композиция (завязка отнесена в прошлое) также сочеталась с интеллектуальными дискуссиями. Уайльд не столь серьезен, как Ибсен, но за его легкостью, парадоксальностью обнаруживается исследование и разоблачение такой языки общественной жизни викторианской Англии, как лицемерие и прикрываемые им пороки высшего света.

«Баллада Редингской тюрьмы». Эта поэма, написанная в 1897 г. в Редингской тюрьме, — итоговое художественное произведение Уайльда. Рассказывая о последних днях жизни, мучительной казни и бесславного захоронения одного из заключенных, убившего свою жену, Уайльд использует библейский парадокс, выстраданный им и явно или скрыто присутствующий во многих его произведениях: «Сильная, как смерть, любовь».

В начале и в конце поэмы повторяются строки:

Но каждый, кто на свете жил,
Любимых убивал,

Один — жестокостью, другой —
Отравой похвал,
Трус — поцелуем, тот, кто смел, —
Кинжалом напавал.

(Пер. В. Я. Брюсова)

В «Балладе Редингской тюрьмы» эстетизм Уайльда уступает место морализму.

В 1909 г. прах Уайльда был перенесен с кладбища Баньо на знаменитое парижское кладбище Пер-Лашез, где похоронены Мольер, Бальзак и другие великие французы. На памятнике работы известного американского скульптора Джейкоба Эпстайна в форме сфинкса (постоянный образ-символ в произведениях Уайльда: поэма «Сфинкс», рассказ «Сфинкс без загадки») высечены строки из «Баллады Редингской тюрьмы»:

Чужие слезы отдадутся
Тому, чья жизнь — беда,
О нем отверженные плачут,
А скорбь их — навсегда.

(Пер. К. Д. Бальмонта)

Оскар Уайльд был уникальным, прежде всего, потому, что он сознательно хотел быть уникальным. Думается, доминанта его личности и творчества связана с тем, что можно назвать «парадоксальным использованием традиций»: писатель всегда выбирает уже имеющуюся модель, работает «на чужом поле», изнутри «взрывая» традицию и создавая нечто оригинальное и неожиданное в ожидаемом. Уайльд был насквозь «литературным человеком». Литература (и шире — искусство) конкурирует в его сознании с жизнью, нередко ее теснит, а иногда и окончательно вытесняет. Себя он не мыслит вне литературы и искусства.

Количество публикаций произведений писателя огромно и продолжает расти. Его пьесы не сходят с подмостков лучших театров мира. Ему посвящают не только научные исследования, но и романы, фильмы, телепередачи, его парадоксы обильно цитируют в любом кругу общества и всерьез, и в шутку. Через век после того, как Англия отвергла своего писателя, обвиненного в безнравственности, его имя появилось на одном из витражей Вестминстерского аббатства, в «уголке поэтов», где находятся могилы или памятные изображения самых великих и почитаемых писателей Англии. Так было зафиксировано официальное признание выдающегося вклада Уайльда в английскую и мировую культуру.

Но, занимая одно из самых видных мест в сознании просвещенной элиты общества, он одновременно стал тем, что теперь называется «культурной фигурой» массовой культуры. Миллионы малоискушенных чита-

телей, знающих не более десятка имен английских писателей всех времен, рядом с именами Шекспира и Диккенса назовут Уайльда.

[МЛ] *Вл. А. Луков, Н. В. Соломатина [Фев]*

УНАМУНО (Унамуно-и-Хуго, Unamuno y Jugo) **Мигель де** (29.09.1864, Бильбао, Испания — 31.12.1936, Саламанка, Испания) — испанский писатель. Унамуно одним из первых (еще до появления трудов Хайдеггера и Ясперса) ввел экзистенциалистскую проблематику в художественную литературу. Он был вождем самого яркого направления в испанской литературе начала XX в., получившего название «Поколение 1898 года» (крупнейшие представители — прозаики П. Бароха-и-Не-си, Асорин, Р. М. дель Валье-Инклан, поэты А. Мачадо-и-Руис, Х. Р. Хименес). Эти писатели осуждали буржуазное общество с позиций отдельной личности («маленького человека», бунтаря-анархиста и т. д.). Трагическое восприятие действительности диктовало писателям реалистической ориентации обращение к гротеску и другим деформирующим изображение действительности средствам, к жанрам философского романа, лирики.

Унамуно родился в Бильбао в семье торговца, он был баском по национальности, писал по-испански. В 1884 г. окончил факультет философии и гуманитарных наук Мадридского университета, получил докторскую ученую степень. Преподавал латынь в Бильбао, в 1891 г. переехал в Саламанку, где в университете преподавал греческий, античную философию и литературу. В 1901 г. Унамуно стал ректором Саламанкского университета. Он преследовался при диктаторском режиме Примо ди Риверы, был выслан на Канарские острова, вынужден был эмигрировать во Францию, где находился с 1924 по 1930 г. Вернувшись на родину, был избран депутатом конституционных Кортесов (1931–1933), академиком (1932). Во время гражданской войны в Испании он, хотя и не сразу, встал на сторону республики, осудил фашистский мятеж Франко, за что был отстранен от всех должностей и вскоре умер.

Философские взгляды Унамуно первоначально складывались под влиянием марксизма. Но в 1897 г. писатель испытал кризис мировоззрения на религиозной почве. Унамуно увлекается взглядами Л. Н. Толстого, философией Б. Паскаля, С. Кьеркегора. Начинается разработка философской концепции, в которой Унамуно предвосхитил многие идеи экзистенциализма.

Свой первый роман — «Мир во время войны» — Унамуно опубликовал в том же 1897 г. В художественных произведениях (сборник рассказов «Зеркало смерти», 1913; и др.) и в философских трактатах «Жизнь Дон Кихота и Санчо» (1905), «Трагическое ощущение жизни людей

и народов» (1913) Унамуно стремился не только рассмотреть проблемы человека и мира в общефилософском плане, но и определить собственно испанский философский взгляд на мир — «кихотизм», постоянно возвращаясь к «вечным образам» романа М. Сервантеса.

Наиболее значимое литературное произведение Унамуно — роман «Туман». Он написан в 1914 г. в период напряженных размышлений писателя над сущностью человеческого бытия, способностью искусства познать существование каждой отдельной личности. «Вот тогда-то и окутал меня туман истории нашей Испании, нашей Европы и даже всего нашего человечества», — писал Унамуно в предисловии к третьему изданию романа (1935). В произведении сделана попытка изложить свои взгляды в форме развернутого художественного повествования, облеченного в экспериментальную форму. Философия Унамуно пронизана трагизмом, источник которого в жажде личного бессмертия и уверенности в конечности своего существования. «Туман» — уникальное произведение, одной из главных целей которого является утверждение в литературе нового жанрового образования, названного автором «нивола» (от «новелла»; в русском переводе — «руман» от «роман»). В нем диалектичность развития мысли, стоящей на грани с релятивизмом, порождает приоритет диалога над описанием. Унамуно опирается при этом на диалоги Платона, другие источники. Но он не порывает с романной традицией. Позже, в предисловии к третьему изданию автор стремился затушевать свое жанровое новаторство, утверждая, что «роман будет жить и возрождаться».

В повести Унамуно «Авель Санчес» (1917) показан выход из трагического противоречия между жаждой бессмертия и обреченностью каждого человека на смерть: он в творчестве, дружбе, любви, материнстве — во всем, что позволяет человеку преодолеть конечность своего бытия. В повести два художественных пласта: воплощенная в персонажах испанская действительность и библейский миф об убийстве Авеля Каином (отсюда — имя героя). Повесть имеет подзаголовок «История одной страсти». Ненависть, которую питает врач Хоакин Монегро к художнику Авелю Санчесу, не может быть объяснена только тем, что девушка Елена, которую любил Хоакин, стала женой Авеля. У ненависти Хоакина есть социальные причины: богатство его личности остается незамеченным в обществе, где преуспевают не выделяющиеся среди обывателей натуры, подобные Авелю. Семьи Хоакина и Авеля, разделенные ненавистью, сливаются в одну, когда сын Авеля женится на дочери Хоакина. Хоакин скрывает свою страсть, но однажды она выходит на поверхность, когда в порыве озлобления врач бросается душить Авеля. Именно в этот момент тот неожиданно умирает от приступа грудной

жабы. Через много лет, на пороге смерти, Хоакин признается в попытке убить Авеля перед членами семьи, просит у них прощения, проклинает свою ненависть и жалеет, что на самом деле не любил Елену, а это могло бы его спасти. Повесть — еще один пример «ниво́лы», разработанной еще в «Тумане». Позже писатель неоднократно обращался к этой жанровой форме («Три назидательные новеллы и один пролог», 1920; «Тетя Тула», 1921; и др.).

Унамуно — автор ряда философских драм («Другой», 1932; «Брат Хуан, или Мир есть театр», 1934), а также стихов. Он внес большой вклад в развитие философских жанров XX в.

Соч.: Obras completas : V. 1–10. Madrid, 1959–1961; Cartas inéditas de Miguel de Unamuno. Santiago de Chile, 1965; в рус. пер. — Три повести о любви с прологом. М., 1929; Назидательные новеллы. М.–Л., 1962; О трагическом чувстве жизни. Киев, 1997; Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуно. СПб., 2011.

Лит.: Силюнас В. Ю. Человек играющий и человек бунтующий (проблемы творчества и культуры в произведениях Мигеля де Унамуно и Хосе Ортеги-и-Гассета) // Западное искусство XX века. М., 1978; Корконосенко К. С. Мигель де Унамуно и русская культура. СПб., 2002; Sánchez-Barbudo A., Estudios sobre Galdós Unamuno y Machado, 2 ed., Madrid, 1968; Turiel P., Unamuno. El pensador, el creyente, el hombre, Madrid, 1970; Candelaria, Michael, The Revolt of Unreason. Miguel de Unamuno and Antonio Caso on the Crisis of Modernity. Edited and with a foreword by Stella Villarmea. Amsterdam–New York : Rodopi, 2012.

[НРЭ] [ИИЛ]

УНАНИМИЗМ (unanimisme, от лат. *unanimus* — единодушный) — особое течение в литературе рубежа XIX–XX вв., выразившее протест против декадентского символизма. Группа молодых писателей объединилась вокруг издательства «Аббатство» на основе преобразования не только литературы, но и общественной жизни. В качестве философской основы они выбрали идеи Анри Бергсона и особенно социологию Эмиля Дюркгейма, в которой выделили мысль о коллективных представлениях, объединяющих людей. Группа возникла в 1906 г., ее основателями были Ш. Вильдрак и Ж. Дюамель, в нее вошли писатель Р. Аркос, художник А. Глез, композитор А. Дуайен. Вскоре группу возглавил Жюль Ромен. Он стал создателем крупнейшего произведения унанимизма — романа-эпопеи «Люди доброй воли» («Les Hommes de bonne volonté», 27 т., 1908–1933, опубл. в 1932–1946 гг.; доп. том «Вид вещей» написан в США в 1941 г., тогда же опубл. в Нью-Йорке). Унанимизм содержит в себе черты экспрессионизма (отсюда отсутствие отдельных личностей, слияние несколько обезличенных героев в огромные конгломераты, сопоставимые с виртуальными сетями), натурализма и реализма.

Лит.: История французской литературы. Т. 3, гл. 17, М., 1959; Vildrac Ch., Duhamel G. Notes sur la technique poétique. P., 1910; Cuisenier A., Jules Romains. L'unanimité et les hommes de bonne volonté, P., 1969.

[СФЛ] [ИФЛ]

УРНОВ Дмитрий Михайлович (род. 1.01.1936, Москва, СССР) — русский литературовед, шекспировед. Окончил Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (1958), с этого же года работал в Институте мировой литературы им. А. М. Горького. Часть его научной жизни связана с пребыванием за рубежом. В 1988–1992 гг. был главным редактором журнала «Вопросы литературы», в 1990–1991 гг. был также заведующим кафедрой мировой культуры Московского института международных отношений. Доктор филологических наук (1983), профессор (1983), член Союза писателей (1972).

Первые печатные труды относятся к 1958 г. Научные интересы связаны с английской и американской литературами. Он писал о Джойсе, Л. Кэрролле и др.

Еще в начале 1960-х годов Урнов обратился к проблемам шекспироведения, углубленно их исследовал в кандидатской диссертации «Пушкин и Шекспир», защищенной в ИМЛИ им. А. М. Горького в 1966 г. Крупные исследования опубликованы в соавторстве с отцом — известным исследователем английской литературы М. В. Урновым. В ряде публикаций содержатся непосредственные журналистские отклики на постановки шекспировских пьес, проведение конференций и т. д.

Соч.: Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир. Его герой и его время. М. : Наука, 1964. 206 с.; их же. Шекспир. Движение во времени. М. : Наука, 1968. 152 с.; Робинзон и Гулливер: Судьба двух литературных героев. М. : Наука, 1973. 89 с.; Джозеф Конрад. М. : Наука, 1977. 127 с.; Дефо. М. : Мол. гвардия, 1978. 255 с. (2-е изд. — 1990); Литературное произведение в оценке англо-американской новой критики. М. : Наука, 1982. 283 с.; Урнов М. В., Урнов Д. М. Литература и движение времени (Из опыта английской и американской литератур XX века). М. : Худож. лит., 1978. 269 с.

Вл. А. Луков, М. В. Луков [МШ]

«УЧЕНОЕ ИСКУССТВО» — особый тип поэтического искусства, возникший и утвердившийся в средневековой испанской литературе. Произведения создавались на латинском языке. Они опирались на книжную традицию, обрабатывали античные и библейские сюжеты, религиозные легенды, жития святых, легенды о богородице и др. Иногда представители «ученого искусства» обращались к национальной истории и писали не на латыни, а на народном языке, например, «Поэма о Фернанде Гонсалесе». Первым кастильским поэтом был клирик Гонсало де Берсео

(около 1198 — между 1265–1270), основоположник испанской религиозной поэзии. Он писал на испанском языке. Его лучшие произведения обнаруживают связь с народными представлениями о жизни, чувствах и переживаниях: «Чудеса нашей сеньоры», «Плач Девы в день страстей Иисуса Христа». Среди произведений «ученого искусства» выделяется «Книга об Аполлонии» (между 1235 и 1240).

[ИИЛ]

УЭЛЬБЕК (Houellebecq) **Мишель** (настоящая фамилия Тома, Thomas; род. 26.02.1958, о-в Реюньон — французское владение в Индийском океане) — один из самых читаемых в мире современных французских писателей, автор романа «Элементарные частицы» («Les particules élémentaires», 1998), получившего премию «Гран-при». Главный герой романа, ученый-биолог, испытывает обостренное чувство одиночества и комплекс неполноценности, что поддерживает его в стремлении кардинально изменить человеческую природу с помощью новых научных открытий. Финал романа отнесен в ближайшее будущее по сравнению с датой его выхода: «Тем не менее первая публикация Джерзински — «Топология редукционного деления клетки», — выйдя в свет в 2002 г., вызвала довольно заметный резонанс. Там содержалось утверждение, впервые обоснованное неопровержимыми аргументами из области термодинамики, что хромосомное деление, происходящее в момент мейоза с целью зарождения гаплоидных гамет, в себе самом содержит источник структурной нестабильности, иначе говоря, что всякий биологический вид, имеющий пол, смертен» и дальше: «Опубликованные в 2004 г. «Три вероятности топологии гилбертовых пространств» были встречены с удивлением. Эту работу можно рассматривать как опровержение динамики континуума и как попытку — со странными тонами платонизма — нового обоснования топологической алгебры». Такого рода «профессорский» язык соседствует с довольно вульгарными описаниями решения героем своих сексуальных проблем. Так, в одном из эпизодов герой идет в спальню к матери, где она спит рядом со своим любовником, раздвинув ноги. Он подходит все ближе, но дотронуться до тела матери не осмеливается, выходит, мастурбирует, видя, как на него в это время смотрит кошка. Кончив, он разбивает кошке голову камнем, отмечая, что ее мозги забрызгали все вокруг. Есть и лирический пласт. Завершая сюжет, автор сообщает об исчезновении героя в Ирландии, где он по собственному выбору прожил последние годы: «Мы также считаем, что, как только его работы подошли к концу, он, лишенный всех человеческих привязанностей, предпочел умереть. Многочисленные свидетельства удостоверяют, что он пребывал во власти очарования этой крайней точки западного

мира, вечно омываемой нежным, трепетным светом, где он так любил бродить или, как он пишет в одной из своих последних заметок, «где перемешаны небо, вода и солнечный свет». Мы думаем теперь, что Мишель Джерзински исчез в море». Нетрудно заметить стилистический прием в этих фразах: их начало берется из научного стиля, а раскрытие чисто художественно. Роман заканчивается обширным эпилогом, содержащим философские размышления автора, уже не имеющие отношения к сюжету. Роман был расценен критикой как социокультурный взрыв, начало новой «новой волны», обозначенной как «депрессионизм» (*déprimisme*). Роман был номинирован на Гонкуровскую премию. Писатель рассказывает об этом так: «Я был номинирован, и лицеисты, которым каждый год предлагают сделать свой выбор из списка номинантов, выбрали мой роман. Тут восстали и учителя, и школьная инспекция, сочтя мой роман безнравственным, и потребовали исключить его из списка. Так мне не дали Гонкуровскую премию». Следовательно, роман оказался близким по духу французской образованной молодежи».

В 2010 г. Уэльбек был удостоен Гонкуровской премии за роман «Карта и территория» («*La carte et le territoire*»).

[СФЛ] [ИФЛ]

Ф

ФАКТ ЛИТЕРАТУРНЫЙ — события и отношения литературной жизни, которые входят в структуру литературы эпохи как целого. Термин в указанном смысле был введен Ю. Н. Тыняновым в статье «Литературный факт» (сборник «Архаисты и новаторы», 1929) в рамках разработки (совместно с Б. М. Эйхенбаумом) концепции литературного быта.

[ИЛ]

ФАНТАСТИКА — жанр (группа жанров — научная фантастика, социологический роман и др.) художественной литературы и других видов искусства (кино, музыка, изобразительные искусства и т. д.). Развитие фантастического жанра (группы жанров) — характерная черта культуры XX в. Фантастика стоит на стыке классической традиции, идущей от Жюль Верна и Герберта Уэллса, и литературы «массового спроса». К выдающимся достижениям столетия можно отнести фантастические произведения американских писателей Рея Бредбери (1920–2012), Айзека Азимова (1920–1994), Курта Воннегута (1922–2007), польского писателя Станислава Лема (1921–2006). Роман Станислава Лема «Солярис» (1959–1960), оригинальную кинематографическую версию которого создал А. Тарковский, — яркий образец такого рода фантастики. Направив своих героев к планете Солярис, представляющей собой один огромный мозг, автор ставит их перед необходимостью разрешать нравственные проблемы, актуальные в сегодняшней реальной жизни.

Популярность фантастики породила эксплуатацию ее классических моделей в массовой культуре. Фантастика, в отличие от фэнтези, ориентируется на научное мышление, достижения техники, постижение неизведанных законов вселенной.

[МЛ]

ФАУЛЗ (Fowles) **Джон** (31.03.1926, Ли-он-Си, графство Эссекс, Великобритания — 5.11.2005, Лайм-Риджис, графство Дорсет, Великобритания) — английский писатель, представитель постмодернизма. Его роман «Волхв» (1966, 2-я ред. 1977, опубл. в 1977 г.) разбит на 78 глав без названий, которые соответствуют случайному (в действительности не случайному) раскладу 78 гадальных карт Таро. В «Волхве» занимательный внешний план событий соединяется со сложным философским планом, представленным в романе в фантастических образах. Роман

«Волхв» дает постмодернистскую интерпретацию философской жанровой генерализации.

[МЛ]

ФЕРДИНАНДО СТЭНЛИ (Ferdinando Stanley), **5-й граф Дерби** (5th Earl of Derby; ок. 1559 — 16.04.1594) — лорд острова Мэн, барон Стэнли, Стрейндж и Могун (с 1593 г.).

Был покровителем театра и Уильяма Шекспира. В 1594 г. неожиданно скончался (есть версия, что его отравили иезуиты). Согласно точке зрения шекспироведов А. Лефрана (1918) и Б. М. Уорда (1928), был одним из возможных соавторов Шекспира или даже авторов шекспировских произведений (наряду с графом Оксфордом).

Лит.: Ogburn C. The Mysterious William Shakespeare: The Myth and Reality. N. Y., 1984; Manley L. From Strange's Men to Pembroke's Men: 2 «Henry VI» and «The First Part of the Contention»// Shakespeare Quarterly. Vol. 54. No. 3. Autumn, 2003. P. 253–287.

[МШ]

ФЕРМИН (Fermine) **Максанс** (род. 17.03.1968, Альбервиль, Франция) — французский писатель. В 1999 г. его книга текстов «Снег» («La neige») приобрела невероятную популярность, вышла за год четырем изданиями. Директор самого модного книжного магазина в Париже восклицал: «Мы продали все — «Снег» покупали учащиеся колледжей и их профессора, менеджеры и инженеры, врачи и актеры!» Книга пронизана тематикой и формой японских хокку, требует знания специфики японской эстетики.

[ИФЛ]

ФИЛОЛОГИЯ (новые информационные технологии) — комплекс программ, применяемых в современной филологии и направленных на повышение филологического знания.

В XXI в. проекты по созданию информационных систем и технологий являются одним из приоритетных и наиболее перспективных направлений в развитии гуманитарного знания и филологических дисциплин в частности. Так, Российский гуманитарный научный фонд за первые десять лет своего существования поддержал 593 проектов по созданию информационных баз данных, в том числе филологические информационные проекты по созданию электронных словарей различного типа, научно-справочных и исследовательских баз данных, электронных научных изданий: «Информационно-поисковая система “Русский лексикон” с элементами лексико-семантического и грамматического

анализа (на базе электронной версии “Русского семантического словаря”» (Н. Ю. Шведова; <http://lexrus.donpac.ru/>), «Лексикографическая система Большого русско-украинского словаря» (В. М. Живов; <http://ulif.org.ua/>), «Языки России: Социолингвистический портрет» (В.-О. Ю. Михальченко), «Подготовка и публикация конкордансов произведений В. И. Даля в сети Интернет» (Л. В. Щеголева), базы данных «Полесский архив» (С. М. Толстая) и «Восточнославянские мифологические персонажи» (Е. Е. Левкиевская), электронные научные издания различных разделов Фундаментальной электронной библиотеки (ФЭБ) «Пушкин», «Лермонтов», «Толстой», «Русская литература и фольклор» (<http://feb-web.ru/>), электронные «Конкордансы всех произведений Ф. М. Достоевского» (проект В. Н. Захарова; www.karelia.ru/~Dostoevsky/main.htm), электронное издание полного собрания сочинений И. С. Шмелева (проект Н. И. Соболева; www.philolog.ru/), оригинальные методики анализа фольклора (проекты Ю. И. Смирнова «Создание компьютерной базы данных “Былинные репертуары”» и «Электронный корпус былин западной части Русского Севера») и анализа литературного текста по морфологическим и синтаксическим параметрами, которые могут быть использованы для атрибуции анонимных и псевдонимных статей в русской литературе и журналистике XIX–XX вв. (проект А. А. Рогова «Разработка информационной системы “Статистические методы анализа литературного текста”»; <http://smalt.karelia.ru/>), и др.

Информационные проекты должны быть направлены не столько на публикацию электронных версий своих трудов учеными, сколько на создание инновационного продукта, научных информационно-телекоммуникационных систем и сетей, унифицированной системы научных знаний и технологий, а также, как это вытекает из позиции РГНФ, на создание некоторых элементов искусственного интеллекта при построении экспертных систем и баз знаний, информационных сетей коллективного пользования с уникальными научными ресурсами. Новейшее программное обеспечение позволяет самым радикальным образом облегчить процесс работы современного ученого и не только в естественно-научной, технической, но и в гуманитарной области. Современному филологу уже нет необходимости тратить уйму времени на ручную обработку материалов, сравнивая текстовые документы, при переводе их на русский язык и при создании базы данных. Все это можно совершить при помощи локальных поисковых утилит, например AVSearch (www.avtlab.ru/), «Ищейка» (www.isleuthhound.com/ru/). Сопоставление нескольких редакций одного и того же произведения до недавнего времени было весьма трудоемким делом, но теперь, располагая оцифрованными версиями печатных источников, можно провести их сравнение с мень-

шими затратами времени и усилий при помощи утилиты CSDiff (www.componentsoftware.com). Текстология XXI века явно в выигрыше по сравнению с предшествующими веками и, как представляется, более точна, вероятность допущения ошибок и неточностей, банальных пропусков сводится к минимуму. Конечно, анализ полученных сравнений остается за самим исследователем, искусственный интеллект пока не создан, и осмысливать тексты до сих пор может только человек. Такие утилиты и программные комплексы, как, например, TextAnalyst (www.analyst.ru), «Рабочее место лингвиста» (www.aot.ru) способны выстраивать семантическую цепь по степени частотности словоупотребления, проводить грамматический анализ текстов, машинный морфологический разбор слов (Morphology), синтаксический (VisualSynan) и семантический анализы (RossDev).

Менее разработаны, но тем не менее достаточно активно используются программы по машинному переводу. В таких системах машинного перевода, как Promt (www.promt.ru), Retrans Vista (www.retrans.ru), широко применяется метод Translation Memory («памяти перевода»), и пользователь может сохранить отредактированные образцы перевода, которые машина в дальнейшем сама автоматически подставит. Но Retrans Vista имеет дополнительное преимущество, которое заключается в использовании метода «семантико-синтаксического, преимущественно фразеологического» перевода, предложенного еще в 1975 г. Г. Г. Белоноговым. Профессиональные переводчики могут воспользоваться функцией интерактивного перевода, когда текст переводится по предложениям и дается несколько вариантов на иностранном языке. Таким образом, в деле разработке программного обеспечения для филологического анализа текста намечен определенный прогресс.

Существует немало пока еще не решенных проблем, связанных с неразработанностью критериев корректного представления текста в электронной среде, проблемами идентификации информационных объектов и филологической акрибии, сохранением всех элементов произведения; воспроизведением пагинации оригинального издания; сохранением состава и последовательности значащих символов; сохранением всех значимых элементов оформления, созданием точного библиографического описания всех представленных изданий, фрагментов изданий и произведений, с вопросом редакторского вмешательства при подготовке электронной версии текста, допустимости/недопустимости внесения изменений в орфографию и пунктуацию печатных оригиналов, исправления опечаток в оригинале; с проблемами воспроизведения церковнославянского и готического шрифта при посимвольном представлении текста, нарушение закона об интеллектуальной собственности

и др. Тем не менее, перспективы создания информационных систем выглядят весьма оптимистично, прежде всего благодаря успехам мирового Интернет-сообщества.

Отчетливо обнаруживается движение различных гуманитарных дисциплин к междисциплинарности (к изучению одного явления методами различных дисциплин — «диалогу наук») и к комплексности исследований (обобщение результатов исследования методами многих дисциплин — «полилог наук»). Эти тенденции дополнены новыми явлениями в современной культуре, возникающими в диалоге книжной и «цифровой» культур (систем ценностей).

Новое в гуманитарных науках выражается в принципиальном изменении источниковой базы исследований и технологии обработки информации. Информационно-поисковые системы позволяют обрабатывать базы данных, получать результаты в обработке таких объемов информации, которые прежде были недоступны исследователям. Это открывает новые возможности в создании концепций и исследовательских гипотез. Меняются и требования к самим научным гипотезам, которые должны обладать необходимой гибкостью и возможностью их постоянной коррекции в динамическом изменении информации.

Лит.: Евдокимов А. В. Новейшие IT-технологии в литературоведческой работе [Электронный ресурс] // Тезисы докладов, представленных на научной конференции «Современные информационные технологии и филология». URL: http://www.imli.ru/nauka/conference/2005/inf_fil/evdokimov.php (дата обращения: 05.12.2009); Захаров В. Н. Филология в информационных проектах РГНФ [Электронный ресурс] // Тезисы докладов, представленных на научной конференции «Современные информационные технологии и филология». URL: http://www.imli.ru/nauka/conference/2005/inf_fil/zaharov.php (дата обращения: 05.12.2009).

Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин [неопubl. рукопись 2009 г.]

ФИЛОСОФИЗМА ПРИНЦИП — одна из основ литературы XX в. Принцип философизма формировался во французской литературе в течение веков (произведения Монтескье, Вольтера, Дидро, Руссо и др.). В XX в. он становится одним из основных литературы «культурного запроса», входящей в круг чтения высокообразованной интеллигенции. Принцип философизма (или философствования) предполагает, что основными героями произведения становятся не персонажи, а идеи, что меняет структуру произведения во всех его звеньях. Усиливается связь новейшей литературы с древней притчей — дидактико-аллегорическим жанром литературы, в основных чертах близким басне. В отличие от нее форма притчи, как считает С. С. Аверинцев, возникает в некотором контексте, в связи с чем она допускает отсутствие развитого сюжетного

движения и может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего, однако, символическую наполненность; с содержательной стороны отличается тяготением к глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка. В своих модификациях притча — универсальное явление мирового фольклора и литературного творчества. Однако для определенных культурных эпох, особенно тяготеющих к дидактике и аллегоризму, притча была центральным жанром, эталоном для других жанров, отмечает С. С. Аверинцев. Притчевость свойственна произведениям Ж. П. Сартра, А. Камю, представлена в драматургии С. Беккета, Ж. Жене.

В области поэзии философичность присутствует со времен античности. Однако магистральной линией такой поэзии была направленность на философское осмысление мироустройства, мировой гармонии, дисгармоничность же мира чаще представляла как личное переживание, приобретая лирическое, а не философское звучание. В поэзии XX в. эти линии сливаются, при этом острота лирического чувства ослабляется интеллектуальным постижением бытия, в котором многие поэты подчеркивают абсурдность мира, ничтожность человека.

Лит: Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М., 2009.

[СФЛ]

ФЛАММАРИОН (Flammarion) **Камиль Николя** (26.02.1842, Монтиньи-ле-Руа, Франция — 3.06.1925, Жювизи, Франция) — астроном, один из родоначальников жанра научно-популярной литературы. Наиболее известна его книга «Популярная астрономия» («Astronomie populaire», 1880, удостоена премии Французской Академии, переведена на основные европейские языки, русские переводы публиковались в 1902, 1904, 1939, 1941 г.), дополнением к ней стала книга «Звездное небо и его чудеса» («Les Etoiles et les curiosités du ciel», 1881, русский перевод — 1899).

Фламмарион писал и романы на астрономические темы («Люмен, история одной кометы» — «Lumen», 1872); «Урания» — «Uranie», 1889). Он также автор ряда научных исследований, отдал дань спиритуализму (известно, что в молодости на одном из спиритических сеансов познакомился с В. Гюго).

Как редактор научных отделов журналов «Космос» («Cosmos»), «Век» («Siècle»), «Живописный журнал» («Magasin pittoresque»), где он работал в 1876–1882 гг., основатель и редактор журнала «Астрономия» («L'Astronomie», с 1882), Фламмарион стал одним из создателей научной журналистики.

Соч.: *Fantômes et sciences d'observation*. Р., 2005; в рус. пер. — Популярная астрономия / под ред. и с доп. Б. А. Воронцова-Вельяминова: М.–Л. : Детгиз, 1939; То же. М.–Л. : Госиздат, 1941; Звездное небо и его чудеса: Подробное описание звезд, видимых простыми глазами, и всех небесных предметов, удобных для наблюдения. Дополн. к Живописной астрономии. СПб., 1899; То же. М., 2008; История неба. М. : Изд-во ассоц. духов. единения «Золотой век» 1994.

Лит.: Стражева И. Удивительная жизнь Фламариона. М. : Молодая гвардия, 1995; Locher F. Le savant et la tempête. Étudier l'atmosphère et prévoir le temps au XIXe siècle. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008.

[СФЛ]

ФЛЕТЧЕР (Fletcher) **Джон** (12.1579, Рай, Суссекс, Англия — 08.1625, Лондон, Королевство Англия) — английский драматург. Родился в г. Рай (графство Суссекс) семье священника, вскоре ставшего епископом и перебравшегося в Лондон. Вероятно, за ним следовал и сын, где-то получивший неплохое образование и начавший писать. Предположительно в 1604 г. Флетчер написал комедию «Триумф женщины, или Укрощенный укротитель» (опубл. в 1611 г.), которая продолжает комедию У. Шекспира «Укрощение строптивой», меняя героев ролями в сюжете. Но до 1607 г. о Флетчере нет никаких сведений (первое появление его имени связано с его стихотворением по поводу комедии Бена Джонсона «Вольпоне»). В том же году была опубликована комедия Фрэнсиса Бомонта (Beaumont, ок. 1584 — 1616) «Женоненавистник», написанная около 1606 г., в пяти сценах которой исследователи усматривают присутствие Флетчера как соавтора. Неясна его роль в другой пьесе Бомонта — «Рыцарь Пламенеющего Пестика» (ок. 1607). Вероятно, вполне самостоятельной была пасторальная трагикомедия Флетчера «Верная пастушка» (1608–09), не принесшая автору успеха, но высоко оцененная как Б. Джонсоном, так и Бомонтом, уже, очевидно, сотрудничавшим с Флетчером.

Союз Бомонта и Флетчера — один из самых ярких примеров соавторства в мировой литературе. Обстоятельства, приведшие к возникновению творческого союза Бомонта и Флетчера, неизвестны. Очевидно, драматурги работали на труппу «Слуг короля», в которой состоял Шекспир, уже не справлявшийся с задачей наполнения репертуара, особенно когда труппа стала выступать не только в публичном театре «Глобус», но и в закрытом помещении Блекфрайерс. Концом союза стала женитьба 3 ноября 1612 г. Флетчер на Джоан Херинг (вскоре родившей ему сына), а в 1613 г. и Бомонт женился на Урсуле Изли (у них родились две дочери). Бомонт прекратил работать для театра. Напротив, Флетчер занял место Шекспира как драматурга труппы «Слуг короля» после того, как тот покинул Лондон и вернулся к семье в Стратфорд-на-Эйвоне. Очевидно,

Шекспир не сразу бросил писать пьесы, и возникло его соавторство с Флетчером, результатом которого стали пьесы 1613 г. — «Генрих VIII», «Два знатных родича» и «Карденио» (недошедшая пьеса). В том же году Флетчер начал сотрудничать с драматургом Филипом Мессинджером (Massinger, 1583–1640), а с 1617 г. это сотрудничество стало постоянным и длилось до смерти Флетчера в Лондоне, охваченном чумой. Мессинджер и занял освободившееся после смерти Флетчера место драматурга труппы «Слуг короля», которое до Флетчера принадлежало Шекспиру.

Пьесы, написанные Флетчером совместно с Бомонтом и затем с Мессинджером, пользовались чрезвычайной популярностью и, оттесняя из репертуара шекспировские пьесы, ставились вплоть до 1642 г., когда пуританский парламент запретил театральные представления. Тогда в 1647 г. издатель Хамфри Мозли выпустил фолио «Бомонт и Флетчер» (книгу большого формата, подобную первому фолио Шекспира 1623 г.), куда включил 35 пьес (позже, в издании 1679 г., к ним были добавлены еще 18 пьес). Так возник так называемый канон Бомонта и Флетчера. Он создал много проблем для исследователей, так как не сохранилось точных датировок пьес, неясно, какие пьесы в каком соавторстве написаны, в фолио 1647 г. вошла пьеса Мессинджера, в которой ни Бомонт, ни Флетчер не участвовали, а в фолио 1679 г. — даже совсем посторонняя пьеса Джеймса Шерли.

Тем не менее, общие контуры творчества Флетчера благодаря этим изданиям восстанавливаются (хотя даты остаются предположительными). Без соавторов Флетчер написал (помимо уже упоминавшихся двух произведений) 15 пьес: «Бондука» (1611), «Ночное привидение, или Воришка» (1611), «Валентиниан» (1614), «Ум без денег» (1614), «Мсье Томас» (1615), «Любовное паломничество» (1616), «Влюбленный безумец» (1617), «Вернопопданный» (1618), «Мальтийский рыцарь» (1618), «Своенравный сотник» (1619), «Что нравится женщинам» (1620), «Охота за охотником» (1621), «Владычица острова» (1621), «Как управлять женой» (1624), «Жена на месяц» (1624). Среди пьес Флетчера, написанных в соавторстве с Бомонтом: «Месть Купидона» (1608), «Филастр» (1609), «Щеголь» (1609), «Трагедия девушки» (1610), «Король и не король» (1611, единственное произведение с точной датировкой), «Четыре пьесы в одной» (1612) и др. Среди пьес Флетчера, написанных в сотрудничестве с Мессинджером: «Судьба честного человека» (1613), «Коринфская царица» (1617), «Двойной брак» (1620), «Испанский священник» (1622) и др. Есть пьесы, в которых соавторы Флетчера не установлены.

Излюбленный жанр Флетчера, как и Бомонта, и Мессинджера, — трагикомедия, насыщенная неожиданными поворотами сюжета, что отражает концепцию мира, в котором царят не закономерности, а случай-

ности. Сходство трагикомедий этих авторов с поздними произведениями Шекспира («Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря») привело к созданию гипотезы, согласно которой Шекспир позаимствовал жанр трагикомедии у Бомонта и Флетчера. Однако анализ концепций мира, человека и искусства, присущих этим авторам и Шекспиру, показал их значительное различие: если Шекспир развивал в новой форме гуманистические идеи, то младшее поколение драматургов уже устремлялось к художественному мировосприятию барокко. Не случайно именно их (а не шекспировские) произведения дали образец для драматургии эпохи Реставрации, начавшейся в 1660 г., и английские сцены снова заполнились произведениями Флетчера и его соавторов, деля успех с комедиями У. Уичерли, У. Конгрива, Дж. Ванбру и др.

Флетчер был одним из наиболее талантливых драматургов — современников Шекспира. Пьесы Бомонта и Флетчера стали классикой английского театра, их жизнь продолжается на подмостках сцен мира, в многочисленных изданиях и переводах, в трудах литературоведов и театроведов.

Соч.: The Works of Beaumont and Fletcher, in Fourteen Volumes / with an Introduction and Explanatory Notes. L., 2010 (repr. 1812); в рус. пер. — Бомонт Ф., Флетчер Д. Пьесы : в 2 т. М., 1965.

Лит.: Аксенов И. Елизаветинцы. М., 1938; История английской литературы : в 3 т. М.—Л., 1945. Т. 1, ч. 2; Аникст А. А. Бомонт и Флетчер // Бомонт Ф., Флетчер Д. Пьесы : в 2 т. М., 1965. Т. 1; Waith E. M. The pattern of tragicomedy in Beaumont and Fletcher. New Haven, 1952; Appleton W. W. Beaumont and Fletcher, a critical study. L., [1956]; Leech C. The John Fletcher plays. L., 1962; Ellis-Fermor U. The Jacobean drama. 5 ed. L., 1965; Fletcher I. Beaumont and Fletcher. [L., 1967].

[НРЭ]

ФЛОБЕР (Flaubert) **Гюстав** (12.12.1821, Руан, Франция — 8.05.1880, Круассе, Франция) — французский писатель, крупнейший представитель критического реализма во второй половине XIX в.

Начало творческого пути. Флобер родился в Руане в семье хирурга, учился на юридическом факультете Сорбонны, но по болезни оставил университет и с 1844 г. до конца дней почти безвыездно жил в своем имении Круассе близ Руана. Он начал писать очень рано, поначалу это были «страшные рассказы» в духе «неистового романтизма» с условно-историческими и фантастическими фигурами. «Если бы не было у меня в голове и на кончике пера французской королевы XV в., я бы почувствовал полное отвращение к жизни, и пуля давно освободила бы меня от глупой шутки, которую называют жизнью», — писал Флобер о своей юности.

Философские и эстетические взгляды. Мировоззрение Флобера сформировалось под воздействием философии Спинозы. Среди идей,

усвоенных Флобером от этого голландского мыслителя XVII в., — пантеизм (учение о безличности Бога и его тождественности природе); доходящий до фатализма детерминизм (учение о всеобщей, закономерной связи, причинной обусловленности всех явлений), этика, в центре которой — понятие «свободного человека», руководствующегося только разумом. Из книги «Основания новой науки об общей природе наций» (1725) итальянского мыслителя Джамбаттисты Вико Флобер усвоил идею круговорота, постоянного повторения истории. Эта концепция отрицает идею исторического прогресса, что делает Флобера критичным по отношению к достижениям буржуазной цивилизации, а также к любым революциям, вносит в его мировосприятие глубокий пессимизм.

Искусство оказывается для писателя настоящей отдушиной в неприемлемом им мире наживы и пошлости. В его эстетике доминирующим становится образ «башни из слоновой кости» (*tour d'ivoire*). Он восходит к католической молитве, где так называется Дева Мария. Впервые этот образ для обозначения отчужденности поэта от жизни употребил Ш. О. Сент-Бев, говоря о французском поэте-романтике Альфреде де Виньи в стихотворном послании к критику А. Ф. Вильмену, вошедшем в сборник «Августовские мысли» (1837): «...Более таинственный Виньи еще до наступления полудня возвращался в свою башню из слоновой кости». Флобер разворачивает этот образ: «Пусть себе утверждает Империя, закроем свою дверь, поднимемся на самый верх нашей башни из слоновой кости, на самую последнюю площадку, как можно ближе к небу. Правда, там иногда бывает холодно. Но не все ли равно? Там ты видишь сверкающие звезды и не слышишь индюков».

В искусстве Флобер ощущает себя подобием бога-демиурга, создающего мир. Он писал Жорж Санд: «...В моем представлении об Искусстве художник должен скрывать свои чувства и обнаруживать свое присутствие в произведении в той же мере, в какой Бог проявляется в природе». На смену прямому изложению авторских идей, дидактизму должно прийти воспроизведение картины мира: «Надо писать картины, показывать природу такой, какова она в действительности, но картины исчерпывающие, в них надо показать и лицо, и изнанку».

Типизация и психологизм. В отличие от реалистов первой половины XIX в. Стендаля и Бальзака, рисовавших выявленные ими человеческие типы в укрупненных формах, в самых ярких фигурах (Жюльен Сорель — выдающийся талант, герой, родившийся в негероическую эпоху, Гобсек — ростовщик из ростовщиков, Вотрен — гений преступности и т. д.), Флобер понимает типическое как среднестатистическое, широко распространенное. Его герои обыденны, их трудно разглядеть в привычном течении жизни. И писатель их не героизирует, не приукрашивает

средствами искусства. В эстетике Флобера появляется образ автора как человека с фонарем в руке, который находится на заднем плане, поэтому фигуры персонажей, находящиеся на переднем плане, проступают как силуэты, без субъективного авторского освещения. Задача автора — раствориться в своих персонажах, зажить их жизнью, понять логику их чувств и поступков, избегая навязывания субъективной авторской позиции. В этом — особенности психологизма Флобера-реалиста.

Писательская техника. Стиль Флобера основан на единстве идеи и формы, «стиль — это способ мыслить». Еще в начале своего творческого пути, в 1846 г. он писал: «...Идея существует только в силу формы». Исходным для Флобера было тщательное наблюдение за явлениями действительности. Позже Г. Мопассан вспоминал об уроках Флобера: наблюдать какое-либо явление, предмет, человека до тех пор, пока не проявится его особенность. Важная часть работы писателя — доскональное изучение фактов по различным источникам. Так, в ходе создания романа «Бувар и Пекюше» он прочел более 1500 книг. Для того, чтобы уточнить какую-либо историческую деталь для романа «Саламбо», Флобер мог потратить две недели.

Завершала создание произведение изнурительная работа над стилем. Флобер, уверенный в том, что существует только один способ правильной расстановки подходящих слов для выражения авторской мысли, невероятно тщательно отделывал каждую фразу, что принесло ему славу одного из лучших стилистов во французской литературе.

Ранние произведения, в том числе первый роман «Воспитание чувств» (1845) писатель не публиковал. Только создав произведение, которое его удовлетворяло во всех отношениях, роман «Госпожа Бовари», он его опубликовал в 1857 г.

«Лексикон прописных истин». Столь ненавидимый Флобером буржуа-филистер первоначально предстает как «холостяк», потом «канцелярист», «шейх», прежде чем обрести вид некоего буржуа, записавшего для себя в алфавитном порядке около 700 изречений, которыми можно руководствоваться в жизни («Лексикон прописных истин» — «Dictionnaire des idées reçues», 1850–1872, неоконч., опубл. в 1910 г.). Вот некоторые из них: «Англичане. — Все богаты»; «Англичанки. — Следует удивляться, что у них красивые дети»; «Библиотека. — Необходимо иметь у себя дома, особенно когда живешь в деревне»; «Вагнер. — Издеваться, когда слышишь его имя, и отпускать остроты по поводу музыки будущего»; «Гений. — Не следует им восторгаться, это — невроз»; «Дворянство. — Презирать его и завидовать ему»; «Дети. — При гостях проявлять к ним лирическую нежность»; «Должность. — Должности надо всегда просить»; «Думать. — Мучительно; обычно при-

ходится думать о покинутом»; «Жалость. — Воздерживаться»; «Змеи. — Ядовиты»; «Знаменитость. — Интересоваться малейшими подробностями частной жизни знаменитых людей, чтобы потом иметь возможность их поносить»; «Идеал. — Совершенно бесполезен»; «Итальянцы. — Все — музыканты и предатели»; «Кружок. — Надо всегда состоять членом кружка»; «Литература. — Занятие праздных»; «Лоб. — Широкий и лысый — признак гениальности»; «Макиавелли. — Не читая, считать его злодеем»; «Оригинальное. — Смеяться над всем оригинальным, ненавидеть, ругать и, если можно, истреблять»; «Поэзия. — Совершенно не нужна, вышла из моды»; «Поэт. — Благородный синоним бездельника, мечтателя»; «Ученые. — Издеваться над ними»; «Эпоха (современная). — Ругать. — Жаловаться на отсутствие в ней поэзии. — Называть ее переходной, эпохой декаданса». Флобер, создавая своего рода энциклопедию филистерства, отразил существенную сторону культурной жизни Европы, которая получит развитие и в XX в.

«Госпожа Бовари». В романе «Госпожа Бовари» («Madame Bovary», 1851–1856, опубл. в 1857 г.) Флобер задумал создать «книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама собой, внутренней силой своего стиля, как земля, ничем не поддерживаемая, держится в воздухе, — книгу, которая почти не имела бы сюжета или, по меньшей мере, в которой сюжет, если возможно, был бы почти невидимым», книгу, в которой будет «описана обыденная жизнь как история или эпопея».

Публикация романа сопровождалась триумфом и одновременно скандалом, обвинением автора в «оскорблении общественной морали, религии и добрых нравов». Благодаря удачной защите в суде Флобер был оправдан и избежал большого штрафа и других карательных санкций. Скандал вполне закономерен. Сюжет из будничной провинциальной жизни, который «почти невидим», может быть сведен к рассказу о замужней женщине, сохранившей нелепые романтические иллюзии, под влиянием которых она заводит сначала одного, потом другого любовника, безудержно тратит деньги мужа, а когда приходит время выплачивать долги, она бросается за помощью к любовникам и, не найдя у них поддержки, отравляется мышьяком, оставив сиротой маленькую дочь. Но вместо осуждения героини Флобер превратил ее гибель в трагедию, а в неприглядном свете представил «провинциальные нравы» («Mœurs de province» — таков подзаголовок романа).

В отличие от центростремительных романов Стендаля («Красное и черное») и Бальзака («Отец Горио», «Утраченные иллюзии»), где центром притяжения для героев-провинциалов был Париж, Флобер не приводит героиню в столицу, которая, с его точки зрения, ничем ныне не

отличается от провинции: везде царят обывательские «провинциальные нравы», формирующие характер Эммы Бовари и других персонажей. То, что нравы — определяющая сила, отражается в композиции романа: он начинается с повествования о молодости Шарля Бовари до того, как он познакомился с Эммой и стал ее мужем (Эмма появляется только во второй главе), а заканчивается тремя главами, рисующими события после отравления героини: лицемерный церковный обряд, искренние страдания Шарля и — в завершение — рассказом об аптекаре Оме, одном из самых отталкивающих персонажей, воплощающем всеисилие обывательских нравов.

Характеризуя особенности композиции романа, исследовательница Г. Н. Храповицкая отмечает, что Флобер «ставил перед собой труднейшую задачу «передать пошлость точно и в то же время просто». А для этого изменял тип композиции, сложившейся в романе до него. Особенно большое место он отводил экспозиции — 260 страниц, на основное действие отводил всего лишь 120–160 страниц, а на заключительную часть — на описание смерти Эммы, ее похорон и печали мужа — 60 страниц. Таким образом, «описательная» часть занимала примерно 320 страниц — в два раза больше, чем изображение событий. Это было вызвано задачей создать теснейшую связь причин и следствий в поступках персонажей».

Флобер испытывал настоящие мучения, погружаясь в пошлость обывательской среды, но такой подход вытекал из его метода работы. Прослеживая все нюансы психологии Эммы Бовари, он так вжился в этот образ, что писал: «Эмма Бовари — это я». Написав сцену самоубийства Эммы, он надолго слег со всеми признаками отравления мышьяком. Но нет оснований понимать Флобера буквально: не себя под маской Эммы он описывал и анализировал. Это писатель-реалист, исследующий вне его стоящего человека, воплощающего определенный общественный тип эпохи: «Наверное, моя бедная Бовари в это самое мгновение страдает и плачет в двадцати французских селениях одновременно», — писал Флобер.

Флобер борется за утверждение романа нового типа. С его точки зрения, литература — один из важных факторов, влияющих на жизнь человека. Исследуя причинно-следственные связи, Флобер особо подчеркивает, что важнейшей причиной ложной мечтательности и экзальтации в психологии Эммы, ошибочного понимания своих поступков стали книги, где «только и были что любовь, любовники, любовницы, преследуемые дамы, падающие без чувств в уединенных беседках, почтальоны, которых убивают на всех станциях, лошади, которых загоняют на каждой странице...»

Романом «Госпожа Бовари» Флобер совершил подлинный переворот во французском и европейском искусстве.

Романы 1860-х годов. Работал Флобер медленно, и до конца его жизни появилось не так уж много произведений.

Роман «Саламбо» («*Salammô*», 1862) рисует реальный эпизод из жизни Карфагена — восстание воинов-наемников против карфагенских правителей (III век до н. э).

Роман «Испытание чувств» («*L'Éducation sentimentale*», от первого, неопубликованного романа взято лишь название), изданный в 1869 г., изображает жизнь французов периода Февральской революции 1848 г. и государственного переворота 1851 г. На фоне событий, влекущих к героизму, выведен антигерой — Фредерик Моро, натура пассивная, не способная к действию, настоящий неудачник. Однако в этом персонаже сохранились чистые нравственные чувства, он не желает окунуться в болото жизни процветающих буржуа, которая ему претит.

Поздние произведения. В 1874 г. по совету И. С. Тургенева, друга Флобера, была опубликована третья редакция философской драмы Флобера «Искушение святого Антония» («*La tentation de Saint-Antoine*», 1-я ред. — 1848, 2-я ред. — 1856), в которой философский скептицизм писателя облечен с форму художественной условности (среди персонажей — фантастические фигуры, абстрактные сущности и т. д.).

В 1877 г. выходит цикл «Три повести» («*Trois Contes*»), в который включены «Легенда о святом Юлиане Милостивом» («*La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*»), «Иродиада» («*Hérodias*»), «Простая душа» («*Un Cœur simple*») — средневековая христианская легенда, основанный на Новом завете рассказ о казни Иоанна Крестителя и повествование о жизни простой служанки Фелисите, которую от окружающих ее представителей буржуазного мира отличает способность беззаветно любить. Золя рассказывал, что Флобер считал свою работу над «Тремя повестями» отдыхом: «На каждую из них он потратил около шести месяцев».

«Иродиада». Повесть «Иродиада» была переведена на русский язык И. С. Тургеневым. Библейскую притчу Флобер представил как реалистическую историческую повесть с актуальным содержанием.

Сам Флобер точно определяет временные рамки создания «Иродиады»: август 1876 — февраль 1877 г. Для работы Флобер привлек многочисленные источники, из которых наиболее значительными (помимо «Нового завета») являются «Жизнь двенадцати цезарей» Гая Светония Транквилла и труды историка христианства Эрнеста Ренана. Иначе говоря, Флобер снова пользуется методом, который он выработал в ходе написания романа «Саламбо».

«Махэрусская цитадель возвышалась — на восток от Мертвого моря — на базальтовой скале, имевшей вид конуса», — так начинается повесть Флобера. И сразу же обнаруживаются детали, которых нет в Библии. Так, Мертвое море не упоминается не только в данной легенде, но и нигде во всех четырех евангелиях. Иначе говоря, Флобер, в противоположность Библии, с первой строчки устанавливает место действия своей повести и в дальнейшем дает большие, развернутые описания природы, быта, строений и т. д.

Постепенно, один за другим, появляются герои произведения: Ирод Антипа, Иоаканам (Иоканаан), палач, Иродиада, Саломея. Итак, все действующие лица, известные по библейской легенде (даже ученики Иоанна Крестителя), появились в первой главе повести. Но в самом конце этой главы появляются новые действующие лица: Вителлий, римский проконсул, главный военачальник провинции Сирии; Авл Вителлий, который стал впоследствии императором после Оттона, в 69 г. н. э., и их свита. Так реализует Флобер упоминание в Библии о гостях Ирода Антипы, собравшихся праздновать день его рождения. Флобер противоречит Библии, вводя римлян вместо тысяченачальников и старейшин Галилейских. Этого мало, Флобер противоречит и историческим трудам, которые он так тщательно изучал. Так, Вителлий прибыл в Галилею позднее предполагаемой казни Иоанна Крестителя, Авлу в то время было не более 15 лет, поэтому присутствие его при казни маловероятно, Тиберий заключил в тюрьму Агриппу) значительно позднее и т. д. Нельзя не заметить, что все анахронизмы, допущенные всегда верным историческому ходу событий Флобером, касаются не столько Иудеи, сколько Рима в его взаимоотношениях с Иудеей. Видимо, есть глубокие причины для вмешательства Флобера в ход событий, отраженных в его повести «Иродиада», и выявляются эти причины при рассмотрении конфликта произведения. В Библии мы находим конфликт между Иродом Антипой и Иоанном Крестителем. Каков же конфликт в «Иродиаде»? Благодаря введению римлян в повесть появляется не один, а три конфликта: между Римом и Иудеей; между отдельными группировками иудейской знати (Ирод, Иродиада, Агриппа); между знатью (Ирод, Иродиада) и рядовыми евреями, представителем которых выступает Иоаканам. Всем трем конфликтам уделено в повести много внимания, все они совмещены, благодаря введению анахронизмов, что приводит к резкому обострению этих конфликтов. Конфликт между Римом и провинцией усугубляется показом личных отношений Ирода Антипы и Вителлия: «Вителлию некогда удалось добыть заложников от парфянского царя; но император не обратил внимания на эту заслугу — ибо Антипа, присутствовавший при совещании, немедленно, чтобы выставить себя, первый послал об этом

весть. Этот поступок тетрарха породил глубокую ненависть в Вителлий; оттого он и мешкал привести обещанную помощь».

Конфликт между отдельными группами знати крайне напряжен. Это ярко выражается в характеристике мрачной деятельности палача Манаи: «Сорок лет исполнял он обязанности палача. Это он утопил Аристовула, задушил Александра, заживо сжег Матафию, обезглавил Зосиму, Паппуса, Иосифа и Антипатра».

Этот конфликт проникает и в отдельную семью, например, в отношения Ирода и Иродиады. Зато третий конфликт, наоборот, выглядит завуалированным. Это достигается тем, что Флобер сглаживает основной конфликт и вводит дополнительный. Это сглаживание основного конфликта строится на основании замечания Марка: «Ибо Ирод боялся Иоанна, зная, что он муж праведный и святой, и берег его; многое делал, слушаясь его, и с удовольствием слушал его».

Введение дополнительного конфликта состоит в показе противоречий, носящих религиозный характер, внутри народных масс, разделенных на секты. Так, сам Иоанн Креститель (безусловно, в соответствии с Библией), прежде чем обратиться с обличениями к Ироду и к Иродиаде, начинает свою речь так: «Горе вам, фарисеи и саддукеи, исчадие змей, меха надутые, кимвалы звенящие!».

Является ли религиозный конфликт основным в повести? В том, что это не так, нас убеждают два факта. Во-первых, мнение самого Флобера, высказанное им в письме к Роже де Жанетт: «История Иродиады, как я ее понимаю, не имеет никакого отношения к религии». Во-вторых, Флобер вкладывает религиозные споры в уста не представителей народа, а именно знати, удостоенной чести присутствовать на дне рождения Ирода вместе с проконсулом Вителлием. Исходя из этих споров, мы могли бы предложить, что и народ раздираем такими же противоречиями. Но вот народ появляется: «Народ узнал, что там заключен Иоаканам. Люди с факелами взбирались по тропинкам; черная масса их кишела в овраге; по временам они завывали: «Иоаканам! Иоаканам!». Масса показана единой, охваченной одним стремлением: «Возбуждение толпы росло. Люди предавались мечтам о независимости». Именно в этот момент появляется девушка — это библейская Саломея, она начинает свой знаменитый танец-борьбу за судьбу Иоаканам, и знаменательно, что смерть придет к нему от красоты и молодости, от наивной девочки, которая, не понимая своих слов, по наущению матери, с улыбкой просит голову Иоаканам.

И вот важнейшее место в повести: «Маннаи стоял возле него (т. е. Ирода) ... и понял его мысль. Он уже удалялся; но Вителлий позвал его обратно и сообщил ему пароль. Римские солдаты стерегли ту яму. Всем точно полегчило. Через минуту все будет кончено».

Казалось бы, казнь Иоаканама является развязкой. Но ни один из основных конфликтов не перестал существовать — в этом одна из идей произведения. Казнь Иоаканама имеет совсем другое значение: «Народ ждал...» Отныне для всех должно стать ясно, что, каковы бы ни были противоречия в среде знати, верхов, эти люди всегда будут едины в одном — в ненависти к народу. Итак, казнь Иоаканама означает не разрешение конфликта, а его обнажение. Так будет постоянно. Конфликты в среде знати, как бы сильны они ни были, будут на время затухать, когда дело касается борьбы с народными движениями религиозного или любого другого характера, — такова мысль Флобера. Вряд ли справедливо считать обращение к сюжету из древней истории уходом от действительности. У Флобера в библейском сюжете осталось мало библейского, религиозная тема звучала политически и современно.

«Три повести» относятся к последним произведениям писателя, которые при появлении в печати не были приняты и поняты читающей публикой, как об этом с сожалением говорил А. Доде в статье «Смерть Флобера».

В последние годы жизни писатель работал над романом «Бувар и Пекюше» («Bouvard et Pécushee») об опасности дилетантизма в науке, но он остался незаконченным.

«Флобер яростно отстаивал так называемое безразличное искусство. Он говорил: «Художник должен творить так, чтобы потомки даже не подозревали, что он жил на свете» (А. Франс). Это подтверждается и самим Флобером как прямо, так и косвенно, например, в приведенных Мопассаном материалах к роману «Бувар и Пекюше», где Флобер отмечает ряд подобных исторических ошибок в литературе, например: «Я неоднократно слушал жалобы на слепоту Франциска I и его советников, отвергавших проекты Христофора Колумба, который предлагал открыть Индию». Монтескье. «Дух законов», т. XXI, гл. XXII (Франциск I взшел на престол в 1515 г.; Христофор Колумб умер в 1506 г.)). «При отделе своих сочинений Флобер доходил до мельчайшей точности: он наводил специальные справки, на которые тратил иногда около недели и более, для подтверждения самому себе какого-нибудь ничтожного факта или отдельного слова» (Г. Мопассан).

Творчество Флобера обозначило новое качество, которое реализм приобрел во второй половине XIX в.: масштабность Бальзака и Стендаля уступает место флоберовской точности.

[ИФЛ]

ФОР (Fort) **Поль** (1.02.1872, Реймс, Франция — 20.04.1960, Монлери, Франция) — французский поэт и драматург, деятель театра. Родился

в Реймсе, в семье мукомола. В искусстве создавал себя сам. Обычно его включают в круг «малых символистов» — поколения наследников П. Верлена и С. Малларме.

Еще учась в парижском Лицее Людовика Великого, Фор основал «Театр д'Ар» («Художественный театр») и руководил им несколько лет (1890–1894). Здесь утвердилось новая для парижских театров форма представления — чтение стихов, поэтических композиций со сцены с музыкальным сопровождением и продуманным художественным оформлением (что привлекло к театру П. Верлена, П. Гогена). Статическая манера исполнения показалась привлекательной для молодого М. Метерлинка, чьи маленькие драмы «Непрошенная» (1890), «Слепые» (1890) были в 1891 г. поставлены Фором на сцене этого театра.

Фор обратился и к поэзии, издав в 1894 г. сборник стихов «Несколько вещей». Он увлекся жанром баллады, стал писать циклы символистских стихов в форме ритмической прозы и в 1897–1908 гг. публиковал их под общим названием «Французские баллады». В те же годы он занялся изданием журналов. Его журнал «Ливр д'Ар» («Художественная книга») был назван по образцу его же «Художественного театра», самая знаменитая публикация в журнале — пьеса А. Жари «Король Юбю» (1896), впоследствии признанная прообразом драмы абсурда. Не менее значим для культуры Франции оказался журнал Фора «Вер е проз» («Стихи и проза», 1905–1914), здесь печатались Г. Аполлинер, П. Валери. Бурная деятельность Фора во всех этих направлениях снискала ему признание в творческой среде, и в соответствии с результатами проведенных опросов в 1912 г. он был объявлен «принцем поэтов» («Prince des poètes»).

В годы 1-й мировой войны Фор оказался несвободен от националистических взглядов. Они трансформировались в патриотическое чувство истории, нашедшее воплощение в написанных между двумя мировыми войнами исторических хрониках (в отличие от хроник Шекспира, названы «французскими хрониками», имеют разные размеры, от 1 до 6 актов): «Людовик XI, любопытный человек» (1921); «Изабо» (1924, пост. в том же году); «Поле Золотой Парчи» (1926); «Золото» (1927); «Руджиери» (1927, вместе с предыдущей хроникой была поставлена в театре Одеон в один вечер); «Вильгельм Бастард, или Завоевание Англии» (1928); «Битва за Париж» (1933). В 1922 г. Фор начал выпускать том за томом, закончив эту работу незадолго до смерти, «Окончательное издание французских баллад и хроник» (т. 1–17, 1922–1958), включившее все им созданное как поэтом и драматургом.

Интерес представляют и другие работы Фора, прежде всего «История французской поэзии с 1850 года» (1926, в соавторстве с Луи Мандэном) и «Мои мемуары...» (1944).

В 1956 г. Фор был удостоен Большой литературной премии. Он был произведен в рыцари Ордена Почетного легиона.

Соч.: Édition définitive des Ballades françaises et Chroniques de France : Т. 1–17. Р., 1922–1958; Mes mémoires (toute la vie d'un poète: 1872–1943). Р., 1944; в рус. пер. — [Стихи] / пер. К. Д. Бальмонта // Бальмонт К. Д. Из мировой поэзии. Берлин, 1921; Баллада // Торжественный привет: Стихи зарубежных поэтов в переводе Валерия Брюсова. М., 1977; Моя радость в траву упала; Мой портрет // Тень деревьев: Стихи зарубежных поэтов в переводе Ильи Эренбурга. М., 1969; [Стихи] / пер. Ю. Стефанова, Ю. Денисова // Западноевропейская поэзия XX века. М., 1977 (БВЛ).

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М., 1959. Т. 3; Обломиевский Д. Д. Французский символизм. М., 1973; Béarn P. Paul Fort. Р., 1965.

[НРЭ] [СФЛ]

ФОРСОЛОГИЯ (англ. и франц. force «сила», от лат. корня) — выявление и в пространстве, и во времени, и в обществе сильных позиций (и как следствие — фиксация слабых позиций). Понятием «форсология» обозначается раздел тезаурусной концепции, изучающий сильные позиции в функционировании культуры: во времени (исторический аспект), в пространстве («география культуры»), сильные позиции языков (например, приоритет французского языка в Европе, который до 1918 г. был официальным международным языком), сильные позиции идей (например, приоритет немецкой классической философии), сильные позиции образов (например, приоритет в определенные эпохи европейской культурной истории французской литературы, австрийской музыки, русского балета и т. д.), сильные позиции личностей (проблема великих людей).

Форсологический аспект важен, так как позволяет объяснить, почему в одних странах появляются люди, идеи, произведения, открытия, изобретения, оказывающие влияние на весь мир или на большой регион, а в других такого не наблюдается. Подобно тому, как столицы окружены маленькими городами и деревнями, в культуре существуют свои культурные очаги, центры и культурные окраины. Это не значит, что в таких окраинных местах нет культуры, но она не сказалась столь заметно в тезаурусе европейцев или народов других континентов в разные эпохи и, например, нашем (индивидуальном, групповом, национальном и т. д.).

Вопрос о сильных и слабых позициях в пространстве-времени культуры — это вопрос субъектной культурологии. Объектная культурология должна базироваться совсем на ином основании: культуры всегда достаточно для конкретного общества, для него свое пространство культуры всегда находится в сильной позиции. Сильные позиции, могут рассматриваться и с точки зрения их изменения (пульсации), перемещения, взаимодействия, симбиоза, гармонизации (уравновешивания в общей

динамической системе культуры), зависимости и независимости от природы, хронотопа освоения (формирование представления о классике).

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

ФРАНС (France) **Анатоль** (настоящее имя — Анатоль Франсуа Тибо; 16.04.1844, Париж, Франция — 12.10.1924, Сен-Сир-сюр-Луар, Франция) — великий французский писатель, один из наиболее значительных представителей критического реализма рубежа веков. Франс родился в семье букиниста. В 1860-е годы, занимаясь журналистской деятельностью, примкнул к парнасцам. Под влиянием парнасцев писал стихи (сборник «Золотые поэмы», 1873), затем увлекся учением И. Тэна, натурализмом (повесть «Тощий кот», 1879, и др.).

«Преступление Сильвестра Боннара». Имя Франса становится известным в 1880-х годов, после выхода в свет романа «Преступление Сильвестра Боннара» («Le Crime de Sylvestre Bonnard, membre de l'Institut», 1881). Роман был отмечен премией Французской Академии, в решении которой он был охарактеризован как «тонкое и совершенное произведение, представляющее собой... выдающееся явление литературы». Произведение стало первым образцом философского романа в творчестве писателя. События, не связанные сюжетно, соединяются как единством героя (Боннар), формы повествования (дневник Боннара), так и совокупностью идей романа. В эпоху переоценки духовных ценностей Франс апеллирует к разуму, к гуманности, призывает сохранить великое культурное наследие прошлого.

Франс обращается к вольтеровской традиции, возрождая жанр философского романа («Харчевня королевы Гусиные лапы» — «La Rôtisserie de la reine Pédauque», 1893; «Суждения господина Жерома Куаньяра» — «Les Opinions de M. Jérôme Coignard», 1893). Борьба идей, а не характеров, скептический и философский тон повествования, вспомогательное значение сюжета определяют своеобразие жанра, избранного Франсом.

Дело Дрейфуса. 1896 г. — год признания Франса. Он избран членом Французской Академии. И именно в эти годы политическая позиция писателя отмечена особой активностью. Он включается в дело Дрейфуса. 7 февраля 1898 г. Франс выступает свидетелем защиты на заседании суда по обвинению Золя в оскорблении военного суда. А 29 июля, когда Золя был лишен ордена Почетного легиона, Франс отказывается от своего ордена в знак протеста.

Тетралогия о Бержере. В эти годы писатель создает тетралогию «Современная история» («Histoire contemporaine»: «Под придорожным вязом», 1897; «Ивовый манекен», 1897; «Аметистовый перстень», 1899; «Господин Бержере в Париже», 1901). Сила критического изображения

французской жизни конца века, активный гуманизм, носителем которого является в тетралогии ученый-латинист Бержере, народность делают тетралогию вершиной критического реализма во французской литературе 1890-х годов.

Произведения XX в. В 1901 г. был опубликован рассказ «Кренкебиль» («Crainquebille») — один из лучших французских реалистических рассказов. Для него характерны глубина социального анализа, критическое звучание, отчетливость авторской позиции.

В романе «На белом камне» («Sur la pierre blanche», 1904) Франс утверждает мысль о том, что социализм — это будущее человечества.

«Остров пингвинов». Но после поражения первой русской революции (Франс неоднократно выступал в ее поддержку, основал Общество друзей русского народа и присоединенных к России народов) писатель испытал кризис мировоззрения. В гротескно-пародийном философском романе «Остров пингвинов» («L'Île des pingouins», 1908) изложена концепция круговорота истории, мысль об отсутствии подлинного прогресса. Однако в книге еще более усиливается критическое изображение современной действительности, приобретающей гротескные черты. Сюжет построен на парадоксальном допущении: святой Маэль по причине глухоты и слепоты крестил пингвинов, приняв их за людей, и Бог вынужден превратить их в людей, передвинув остров пингвинов к берегам Бретани. Дальнейшая история Пингвинии — это гротескная история человечества с войнами, обманами, социальной несправедливостью, прогрессом и возвращением истории вспять. Показано и будущее острова с населением в 15 млн, нехваткой кислорода, терроризмом в городах, запустением деревень, распадом цивилизации, которая, подчиняясь круговороту истории, опять возрождается, и в городе население снова достигает 15 млн.

Философско-социальный анализ присутствует и в романе о Великой французской революции «Боги жаждут» («Les Dieux sont soif», 1912) и в сатирическом романе «Восстание ангелов» («La Révolte des anges», 1914).

В начале 1-й мировой войны 70-летний писатель обращается к патриотству с просьбой призвать его в действующую армию, пишет националистические статьи (сборники «На славном пути», 1915; «Что говорят наши убитые», 1916). Но вскоре он осознает ошибочность своей позиции. В 1921 г. А. Франсу присуждается Нобелевская премия «за блестящие литературные достижения, отмеченные изысканностью стиля, глубоко выстраданным гуманизмом и истинно галльским темпераментом».

Франс придал критическому реализму рубежа веков особую философскую насыщенность.

[ИФЛ]

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — одна из величайших литератур мира. Приняв эстафету от античной литературы, она начала самостоятельное существование в средние века и продолжает сохранять свое высокое предназначение спустя столетия в совершенно изменившейся обстановке наших дней. Для русских читателей это одна из наиболее освоенных литератур. Достаточно прочные русско-французские литературные связи установились еще в XVIII в., а с XIX в. они стали неотъемлемой частью культур двух стран, взаимно обогащающихся в этом взаимодействии и взаимоотражении эстетически и духовно.

Периодизация французской литературы. Литературный процесс издавна делился на определенные этапы, периоды, что позволяло представить его не как неуправляемый поток словесности, а как закономерное развивающееся культурное явление. В последнее время на основании анализа мирового литературного процесса удалось показать, что сами эти этапы бывают двух типов — стабильные эпохи и переходные периоды.

Для стабильных эпох характерны стремление к системе и систематизации, поляризация литературных тенденций, известная замкнутость границ в сформировавшихся системах, выдвижение какой-либо центральной и — нередко — альтернативной ей тенденции на центральные позиции (например, классицизм и барокко в XVII в., романтизм и реализм в XIX в.), что нередко отмечено в названии эпохи (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 специфический образ человека в сознании людей.

Стабильные и переходные периоды чередуются. В последние столетия переходные периоды в основном совпадают с рубежами веков.

Многообразие конкретного материала в исследовании литературы и в ее преподавании располагается вдоль невидимого, но прочного стержня, организующего и представление фактов, и их интерпретацию. Этот стержень — концепция общего ускорения исторического времени. Время, которое в первобытную эпоху тянулось необычайно медленно, несколько ускорилось в Античности и Средневековье, стало все более ускоряться в Новое время, понеслось в XX в., совершенно нельзя вообразить его невероятной скорости в XXI в., когда мир переходит от индустриальной к информационной цивилизации. Информация растет лавинообразно, утрачивает структурность и превращается в поток. Ускорение исторического времени кажется очевидным. Именно здесь возникает потребность в фундаментальном гуманитарном знании: когда что-то абсолютно очевидно, как правило, требуется применить принцип тестирования реальностью. И тогда становится ясно, что общее ускорение времени — миф. Очевидность ускорения времени несомненна в мегаполисах. Но она перестает быть таковой, если отправиться в глухую провинцию, тем более в забытые уголки мира, где племена живут первобытным укладом и ничего не подозревают об информационном взрыве.

Итак, в течении времени есть сильные и слабые позиции, а вовсе не одно мифическое ускорение, есть ритмы времени, есть разные ритмы: и общечеловеческие, и индивидуальные. Но уточнить эти ритмы не так просто: если современная литература дает для этого достаточный, даже избыточный материал, то от более ранних эпох до нас дошло далеко не все.

Это надо учитывать при характеристике периодизации французской литературы. В ее развитии выделяются следующие этапы:

- предыстория французской литературы (до первых памятников письменности на французском языке, относящимся к IX в.);

- литература средних веков (IX–XV вв.);

- литература Предвозрождения (явления Предвозрождения по времени совпадают с концом Средневековья, они как бы вкрапливаются в средневековую культуру XIV–XV вв.);

- литература эпохи Возрождения (XVI в.);

- литература перехода от Возрождения к Новому времени (рубеж XVI–XVII вв.);

- литература XVII в. (классицизм, барокко);

- литература рубежа XVII–XVIII вв.;

- литература эпохи Просвещения (XVIII в., просветительские направления, рококо);

- литература рубежа XVIII–XIX вв. (предромантизм и другие переходные явления);

- литература XIX в. (романтизм, реализм);
- литература рубежа XIX–XX вв. (натурализм, символизм, неоромантизм и другие переходные явления);
- литература XX в. (модернизм, новый этап развития реализма);
- литература рубежа XX–XXI вв. (постмодернизм).

Литература и фольклор средних веков. В древности территория Франции была заселена кельтами (галлами) и называлась Галлией. В середине I в. до н. э. эту территорию завоевали римские войска под предводительством Юлия Цезаря, произошла значительная романизация населения. Однако галлы нередко поднимали восстания против римских завоевателей, стремясь вернуть себе самостоятельность и независимость. С III в. в Галлии стало распространяться христианство. В V — начале VI в. территорию Галлии захватили франки — западногерманские племена, прежде жившие по среднему и нижнему течению Рейна. От названия этих племен и произошло название Франции. Франкский король Хлодвиг, фактический основатель династии Меровингов, вступил в союз с галло-римским духовенством и в 496 или 498 г. принял христианство. В конце V в. возникает Франкское государство, которое при Меровингах охватывало территорию нынешних Франции, Бельгии, Нидерландов, части Германии. В 751 г. на престол вззошел Пипин Короткий — основатель новой франкской династии Каролингов, при которых (особенно в период правления Карла Великого на рубеже VIII–IX вв.) территория Франкского государства значительно расширилась, включив новые немецкие территории, Швейцарию, Северную Италию, Корсику, Северную Испанию, Венгрию, Чехию, Австрию и другие территории по Дунаю. В государство франков, таким образом, вошли земли основной части Западной и Центральной Европы. В 800 г. Карл Великий был провозглашен императором.

На месте рабовладельческих территорий Древнего Рима образовались свободные крестьянские общины, начинается формирование крупных феодальных владений — начинается эпоха феодализма, или эпоха средних веков.

Литература на латинском языке. Латинский язык, превратившись в мертвый язык, стал, тем не менее, связующей нитью между Античностью и Средневековьем. Это был язык церкви, межгосударственных отношений, юриспруденции, науки, образования, один из основных языков литературы. Сентенции античных авторов использовались как материал, изучаемый в средневековой школе.

В средневековой литературе на латинском языке принято выделять три линии развития: первая (собственно средневековая, официальная, церковная) представлена в клерикальной литературе, вторая (связан-

ная с обращением к античному наследию) ярче всего проявилась в Каролингском Возрождении, третья (возникшая на стыке латинской учености и народной смеховой культуры) отразилась в поэзии вагантов.

Клерикальная литература. Значительный пласт средневековой литературы — клерикальная (церковная, религиозная, духовная) литература.

В ряде случаев она представлена выдающимися памятниками словесности, такими, как сочинения Григория Турского (фр. Grégoire de Tours, 538–594). В 573 г., в самый разгар войны между Сигибертом и Хильперихом, внуками основателя меровингской династии Хлодвиг, он был избран епископом Тура по единодушному желанию жителей этого города. Испытав тяготы династических противостояний, написав ряд важных трудов, он в конце жизни был окружен всеобщим почитанием и после смерти признан святым. Среди его сочинений выделяются семь «Книг о чудесах» («*Miraculorum libri*») и примыкающие к ним «Жития Отцов» («*Vitae patrum*»), где речь идет о чудесном рождении Иисуса Христа, чудесах, совершенных им при жизни и после смерти и воскресения, о чудесах Богородицы и различных святых (в том числе св. Евлалии), рассказывается о жизни отцов церкви. Для историков особенно значим труд Григория в 10 книгах «История франков» («*Historia francorum*»), который начинается с библейских рассказов о сотворении мира и заканчивается событиями, свидетелем которых был сам Григорий Турский. Клерикальная линия в этом труде соединяется с историческим летописанием. Латинский язык Григория Турского крайне несовершенен, это не классическая, а «народная» латынь, свидетельствующая о формировании французского языка.

Спустя несколько веков появился другой текст, достойный сегодня особого внимания. Это книга Петра Абеляра (фр. Pierre Abélard или Abailard, 1079–1142) «История моих бедствий» («*Istoria calamitatum mearum*», между 1132 и 1136 г.). Клерикальная тема здесь присутствует, но не сама по себе, а как часть повествования о собственной жизни автора, его участии в теологических диспутах и его борьбе с церковными оппонентами. Сохранились и письма Абеляра к Элоизе. История этой любви вопреки церковной морали вошла в число «вечных образов» мировой литературы, подсказала Жан-Жаку Руссо название его романа «Юлия, или Новая Элоиза».

Средневековая клерикальная литература на латинском языке вырабатывала новые жанры: видение (повествование о путешествии души во время сна по загробному миру), житие (рассказ о рождении святого, первых подвигах святости, чудесах при жизни и после смерти), религиозный гимн, послание, комментарий к Священному Писанию, исповедь

и т. д. В их основе лежали образцы текстов, входящих в Новый Завет. Клерикальная литература отличается риторичностью, дидактизмом, притчевостью, экзальтацией.

Каролингское Возрождение. Король франков, а с 800 г. император средневековой Римской империи Карл Великий (768–814) поставил перед собой целью «*renovatio Romani imperii*» («возрождение Римской империи»), для чего, в частности, собрал при своем дворе в Аахене самых образованных людей Европы и основал Академию по примеру древних. Во главе Академии встал англосакс из Йорка Алкуин (Alcuin, 730–804), в ней трудились вестгот из Испании Теодульф, франк Эйххард (автор одной из лучших биографий раннего Средневековья — «Жизнь Карла Великого»), лангобард Павел Диакон (создатель «Истории лангобардов»), архиепископ Августодунский Муадвин и другие выдающиеся литераторы.

Они отказались от своих «варварских» имен и назвались именами великих античных авторов: Алкуин стал Горацием, Ангильберт — Гомером, Муадвин — Назоном (т. е. Овидием) и т. д. Они возродили античные метры (гекзаметр, элегический дистих, ямбический диметр и т. д.), строфы (архилохову, сапфическую, алкееву и др.), жанры эклоги («Словопрение Зимы с Весной» Алкуина), эпитафии («Эпитафия племяннице Софии» Павла Диакона), панегирика, послания («Альбин Коридону» Алкуина, «К Лиутгеру-клирику» Валахфрида Страбона), басни («Об утерянной лошади» Теодульфа, приписывавшаяся Павлу Диакону «Басня о Льве и Лисице») и др., языческую образность (Феб, Купидон, Бахус, Ахерон и др.), литературные персонажи (например, Палемон и Дафнис из III и VIII эклог Вергилия в «Словопрении Весны с Зимой» Алкуина), описательность в духе Авсония («Во славу Ларского озера» Павла Диакона, «Об уходе за садами» Валахфрида Страбона).

Но содержание их произведений уже сугубо средневековое: вопросы христианской веры, борьбы с арианской ересью, верности христианским правителям, жизнь и подвиги святых и т. д. Не случайно тема плотской любви, столь характерная для античности, заменяется темой дружбы (например, в послании Алкуина «Альбин Коридону», послании Валахфрида Страбона «К Лиутгеру-клирику»). Поздний представитель Каролингского Возрождения Валахфрид Страбон, воспитатель внука Карла Великого — Карла Лысого, переработал прозаическое видение, написанное аббатом Гайто, и его «Видение Веттина» стало первым образцом средневекового жанра видения, прообразом «Божественной комедии» Данте. Просуществовавшее очень недолго Каролингское Возрождение стало первым примером «малых Возрождений» в средневековой культуре Европы.

Некоторые исследователи выражают сомнение в правомерности использования термина Возрождение для описания данного культурного феномена, например, известный французский историк, представитель Школы Анналов Жак Ле Гофф. Тем не менее, невозможно игнорировать специфические особенности данного явления средневековой культуры. Б. И. Пуришев справедливо указывал: «В период глубокого падения западноевропейской культуры поэзия каролингского Возрождения была явлением незаурядным».

Первые памятники на французском языке. В IX в. феодализм уже вполне оформился, централизованная власть утратила свое значение, государство, созданное Карлом Великим, начинает распадаться. Уже внуки Карла Великого ведут непримиримые междоусобные войны, раздирая страну на части. Наконец, они решают заключить мирный договор (Верденский договор 843 г.), по которому Лотарю достается Италия, Лотарингия, земли вдоль Рейна и Роны; Людовику Немецкому — земли на восток от Рейна; Карлу Лысому — земли на запад от Рейна, т. е. нынешняя Франция.

«Страсбургские клятвы». Этому договору предшествовало соглашение предварительного характера, заключенное в 842 г. в Страсбурге между Карлом Лысым и Людовиком Немецким о совместных действиях против Лотаря. Текст этого соглашения сохранился в составе латиноязычного сочинения историка Нитгарда «О раздорах сыновей Людовика Благочестивого». Нитгард писал вскоре после описываемых событий, так как был их современником (он умер в 844 г.), кроме того, он был близким родственником непосредственных участников событий.

Договор был подкреплён документом. От лица Карла текст был составлен по-немецки, чтобы он был понятен немецким феодалам. От лица Людовика он был написан по-французски, чтобы его поняли французские бароны. Так появляется первый в истории текст на старофранцузском языке — «Страсбургские клятвы» («*Serments de Strasbourg*», 842).

Называют и более ранний, чем «Страсбургские клятвы» текст на старофранцузском языке — «Суассонские установления» — «*Formule de Soissons*», рукопись этого делового документа датируется примерно 785 г. Однако эту точку зрения разделяют не все.

На старофранцузском и других новых языках стали появляться первые памятники клерикальной литературы. В начале IX в. в бенедиктинском монастыре Эльнон была написана (или записана) «Кантилена святой Евлалии» («*Séquence de sainte Eulalie*») — гимн на старофранцузском языке, посвященный подвигу испанской мученицы Евлалии (IV в.) в отстаивании христианской веры. Гимн написан двустихиями, связанными ассонансами. Этот незамысловатый и трогательный текст из

15 строк представляет особый исторический интерес: он считается первым памятником художественной литературы Франции.

В X в. появляется старофранцузский текст «Страсти Христовы» («Passions»), насчитывающий 139 катренов (четверостиший). Число памятников постепенно нарастает. Они создаются в жанрах гимнов, духовных стихов, житий, видений и т. д. В них, в частности, можно найти следы теологического спора между сторонниками Августина и приверженцами учения Иоанна Скотта Эриугены. Августин Блаженный и другие «отцы церкви», жившие в IV–V вв., придерживались концепции аскетизма — отказа от земных радостей ради обретения души после смерти бренного тела счастья в раю. Прибывший с Британских островов ко двору Карла Лысого Иоанн Скотт Эриугена исповедовал другой взгляд на мироустройство, согласно которому между «творцом» и «творением» существует тождество. Тело, как и душа, создано Богом по своему образу и подобию, его умерщвление недопустимо. В каждом человеке, и в бедняке, и в короле, есть что-то святое. Иоанн Скотт Эриугена утверждал превосходство разума над авторитетом. На стороне учения Августина выступили в XI в. представители так называемого клунийского движения (по названию монастыря Клуни в Бургундии), призывавшие духовенство вернуться к простоте и нравственной чистоте раннего христианства. Священник Бернар Клервоский (Bernard de Clairvaux, 1090–1153) в ходе этого противостояния выступил против теологического рационализма, в то время утверждавшегося Петром (Пьером) Абеляром, был вдохновителем Второго крестового похода. В некотором смысле все восемь крестовых походов (1096–1270), хотя на практике обычно решали задачи захвата земель и обогащения феодалов Европы, освящались идеей возвращения к начальным и истинным истокам христианства. Это, например, можно сказать о французском короле Людовике IX Святом (1214–1270), организаторе 7-го и 8-го крестовых походов (во время последнего он умер). Теологический спор между сторонниками этих двух концепций продолжался до XIII в., когда учение Иоанна Скотта Эриугены было признано еретическим, а его труды были сожжены.

Примером клерикальной литературы на латинском языке может служить литературное наследие Марбода Реннского.

Периоды лидерства в мировом литературном процессе. Поначалу французская литература развивалась в русле общих тенденций, присущих средневековым литературам европейских стран, ничем особенно не выделяясь, за исключением более раннего, чем в других странах, формирования драматургии. Только в XII в. становление куртуазной культуры позволило этой литературе достичь лидерства как в поэзии

(на юге нынешней Франции, в поэзии провансальских трубадуров), так и в жанре средневекового рыцарского романа. Собственно, это были две литературы, так как Прованс существовал как отдельное государство, где литература развивалась на провансальском языке, и лишь позже, когда в ходе религиозных альбигойских войн XIII в. Прованс потерпел сокрушительное поражение, его культурное наследие постепенно вошло в общепроанцузский культурный ареал.

В течение длительного периода Предвозрождения и Возрождения лидерство в европейских литературах принадлежало Италии, затем, с началом Нового времени (рубеж XVI–XVII вв.) — Испании и Англии. Возрождение во Франции дало такого самобытного писателя, как Рабле, необычайно яркое явление в поэзии — деятельность Плеяды, но в целом несколько запаздывало: писатели этого времени ориентировались на итальянскую поэзию, гуманистические произведения Эразма Роттердамского, другие иноязычные образцы.

Французский классицизм XVII в. — первая художественная система, оказавшая огромное влияние на европейские литературы. Здесь французская литература вступает в первую парадоксальную фазу: отойдя от национальной традиции, классицисты выбрали в качестве образца античную литературу. Но именно французский вариант классицизма стал доминирующим. Трагедии Корнеля и Расина, комедии Мольера, поэтика классицизма, изложенная в «Поэтическом искусстве» Буало, уже в конце этого века получили международное признание, а в следующем веке стали образцами для писателей Англии, Германии, других стран вплоть до России. Лидерство французской литературы сохранилось и в XVIII в., несмотря на то, что истоком идей и художественных форм для французских просветителей была Англия. Именно французские просветители Вольтер, Дидро, Руссо стали кумирами европейских читателей этой эпохи, подняв на недостижимую высоту художественные достижения Просвещения. Руссо оказался провозвестником новых художественных явлений — предромантизма и романтизма.

Здесь развитие литературного процесса во Франции вступает во вторую парадоксальную фазу. Предромантизм сказался в литературе Франции слабее, чем в Англии и Германии, а романтизм, напротив, проявился очень ярко, как литературная революция, но при этом французские романтики противопоставили отечественной классицистической традиции иноземные образцы: Расину они предпочли Шекспира. Огромное влияние на них оказали и немецкие писатели от Гёте и Шиллера до йенских романтиков, Гофмана, Гейне, последние десятилетия жизни жившего во Франции. Но характерная деталь: международное признание к немецким романтикам пришло лишь после того, как о них рассказала

в своей книге «О Германии» Жермена де Сталь. Точно так же несколько позже Европа узнала о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Тургеневе благодаря критической и переводческой деятельности Проспера Мериме и переезду во Францию самого И. С. Тургенева. Здесь надо иметь в виду, что до 1918 г. французский язык был официальным языком международного общения. Высший класс европейских стран нередко даже в быту пользовался французским языком, и поэтому перевод на французский язык открывал путь произведению и его автору к читателю, а отсутствие перевода необычайно затрудняло международное признание представителей иноязычных литератур, в то время как даже незначительные французские писатели получали широкую известность.

Французская литература снова достигает лидерства в XIX в. благодаря представителям реализма — Бальзаку, Стендалю, Мериме, Флоберу. Начиная с данного времени и затем в течение целого столетия это лидерство связано не только со значительностью достижений французских писателей, но и с тем, что именно во Франции возникают различные литературные направления и течения в наиболее чистом виде. Это касается реализма, натурализма, неоклассицизма, символизма, сюрреализма, экзистенциализма и др.

Однако уже на рубеже XIX–XX в. и затем на протяжении XX в. в западной литературе складывается многополярная структура: сначала Норвегия выдвигает Ибсена как родоначальника «новой драмы», затем Россия знакомит мир с творчеством Тургенева, Л. Толстого, Достоевского, Чехова, а несколько позже и Горького, в огромной мере повлиявших на весь мировой литературный процесс, в том числе и на французских писателей (позже подобное воздействие оказали писатели советского периода), затем оживляются немецкая (Гауптман, Г. и Т. Манн, Гессе, Брехт), позже итальянская (Пиранделло, неореализм), испанская (Унамуно, Лорка) и славянские (Чапек, Гашек, Реймонт, Андрич) литературы. Ведущие позиции продолжает сохранять английская литература (после Диккенса и Теккерея — Меридит, Гарди, Уайльд, Шоу, Киплинг, Стивенсон, Голсуорси, Уэллс, Вулф, Джойс, Лоуренс, Элиот вплоть до Мердок, Голдинга, Толкиена, Фаулза). В XX в. доминирующие позиции начинает завоевывать литература США (широчайшую известность получают писатели прошлого — Купер, По, Мелвилл, Торо, Лонгфелло, Уитмен, писатели рубежа веков — Марк Твен, Джек Лондон, Драйзер, писатели XX в. Паунд, Стайн, Хемингуэй, Фолкнер, Фицджеральд, Митчелл, Уайлдер, Уильямс, Сэлинджер, Гинсберг, Керуак, Олби, Апдайк, Миллер, Воннегут, Бредбери, Кинг и многие другие). В мировой литературе видную роль начинают играть литературы Латинской Америки (поэты Дарио, Марти, Мистраль, Пабло Неруда, Гильен, прозаики, пред-

ставители «нового латиноамериканского романа» Астуриас, Кортасар, Борхес, Амаду, Гарсия Маркес, Отеро Сильва, Варгас Льюса и др.), Азии (Тагор, Кавабата Ясунари, Кобо Абе, Лао Шэ и многие другие), заявляют о себе Африка, Австралия. Все это свидетельствует о превращении мировой литературы, развивавшейся регионально, в единую всемирную литературу.

В этих новых условиях французская литература, несмотря на всемирное признание Пруста, Роллана, Сартра, Камю и других выдающихся писателей, уже не может сохранять доминирующие позиции. Но она неожиданно вернула их на рубеже XX–XXI вв. в особой форме, далекой от художественной, став законодателем моды в интеллектуальной сфере благодаря трудам постмодернистов — Фуко, Башляра, Делёза, Барта, Деррида, Лиотара, Кристевой, Бодрийяра, Рикёра и др.

Основные черты французской литературы (в сравнении с русской литературой). При всем многообразии французской литературы в ней как тенденции проступают некие общие черты. Они становятся более очевидными в сравнении французской литературы с русской. Эти литературы возникли почти одновременно, но различия в истории стран, специфике языков, наконец, характере, психологии французов и русских определили совершенно разные акценты, своеобразие обеих литератур.

Русская литература обладает устойчивой к различным переменам спецификой, выделяющей ее среди других литератур мира. Большую роль здесь сыграли социальные и исторические причины. Изначально русская литература возникала с ориентацией на очень узкий круг грамотных людей, оставляя фольклору удовлетворение потребностей огромного населения Руси, России, не допущенного к грамоте. Основной слой грамотных людей — деятели церкви и государства, поэтому русской литературе на протяжении многих веков свойственна духовность и государственность. «Духовность» (как эзотерическое знание, только для посвященных), столь свойственная восточным литературам, в ходе усиления светского начала в русской культуре преобразовалась в «душевность». Отсюда — особая задушевность произведений русской классики, заставившая иностранцев говорить о «загадочной русской душе».

Напротив, французская литература очень изменчива и более разнообразна. С XII в., когда появилось куртуазное требование образованности рыцарей, и все последующие столетия повышался уровень грамотности разных слоев населения, а значит, расширялся доступ к книгам. Значение фольклора уменьшалось, светский характер литературы возрастал. Одно из следствий этих процессов — замена этических основ религиозной литературы эстетическими критериями литературы светской.

Если в литературе Франции на протяжении многих веков первенствовало эстетическое начало, то в русской литературе — этическое начало. Правильнее даже говорить о нравственном стержне, а не об этическом, которое исходит от ума (требует точных формулировок), в то время как нравственность идет от души, сердца, не от идеи должного, а от образа должной жизни.

Точно так же содержательная сторона произведения была важнее формы. Пушкин уравнивал нравственное и эстетическое, содержание и форму. Но у Л. Толстого и Достоевского снова ощутим исконный приоритет нравственного начала, содержательной стороны. Одна из причин этого кроется в борьбе крупнейших русских писателей с теорией «искусства для искусства», которая не случайно в русской культуре представлена значительно слабее, чем во французской.

Для Франции в XIX в. характерно быстрое развитие форм массовой, развлекательной культуры, развиваются жанры приключенческого «бульварного» романа, мелодрамы, детектива и др., ориентированные на привлечение внимания весьма широкого круга читателей. В русской же литературе используются лишь некоторые элементы этих жанров (например, детективные эпизоды в «Преступлении и наказании» Достоевского), и классических образцов такого рода литературы практически не возникает.

Принципиальное изменение ситуации могло бы произойти в советский период, когда в результате всенародной ликвидации безграмотности огромные массы населения получили доступ к книгам. Но здесь советские установки на воспитание нового человека, овладевшего всеми богатствами культуры, человека высоких моральных принципов (нередко наивно-прямолинейные, но порожденные многовековой русской культурной традицией) сыграли решающую роль: литература сохранила свою нравственную ориентацию, даже при тех искажениях, которые возникли из-за вульгарно-социологического понимания действительности, утвердившегося на официальном уровне. Очевидно, и формализм некоторых явлений русского искусства начала XX в. и советского искусства 1920-х годов, оказавший огромное влияние на западную культуру, у нас оказался недолговечным не только из-за сталинских установок в области культуры, но и из-за того, что они несоприродны многовековой русской традиции. Напротив, во французской литературе XX в. формальные эксперименты заняли видное место, что во многом вытекает из тоже многовековой эстетической ориентации, требовавшей обновления художественных форм.

Уже в первых произведениях древнерусской литературы возник «монументальный историзм», где историзм выступает не в форме принци-

па, открытого романтиками, а в смысле связи любого частного события, отдельной судьбы человека с судьбой общества, государства. Это качество прошло через все века развития русской литературы. Ей в той или иной степени чуждо восхищение индивидуалистом и близко стремление человека ощутить свою связь с другими людьми. Нередко это качество связывают с традициями жизни в крестьянской общине, сохранявшимися даже в светском обществе. Карьера, личный успех, обогащение, благополучие и даже личное счастье относятся не к ценностям, а скорее к минус-ценностям русской литературы.

Во Франции историзм обрел совершенно другие параметры. Индивидуализм был закреплён в сознании французов грандиозным жизненным успехом Наполеона. Проблемы молодого героя, возникающие при делании карьеры и отстаивании личного счастья, пронизывают романы Бальзака и Стендаля, Дюма и Флобера, Мопассана и Золя. История обычно трактуется в связи с этими индивидуальными потребностями людей. Даже создание будущей истории в романах Жюль Верна построено на том же принципе. Индивидуализм становится основным объектом исследования, в том числе и с позиций критицизма. Отсюда точность и всё большая углубленность психологического анализа во французской литературе. Психологизм в ней более рационалистичен, более беспощаден, касается не только положительных, но и отрицательных героев, что не слишком характерно для русской литературы: достаточно сравнить бальзаковского Гобсека и гоголевского Плюшкина, описание провинциальных нравов у Флобера и Салтыкова-Щедрина.

Эстетический принцип придал произведениям французской литературы стремление к завершенности. Французская поэзия имеет тягу к жестким формам (сонет, ода, героическая поэма). Завершенность царит и в драматургии (трагедия, комедия), становится обязательным требованием в мелодраме, «хорошо сделанной пьесе». Напротив, для произведений русской литературы композиционная завершенность не очень характерна: писатели предпочитают открытые финалы («Горе от ума» Грибоедова, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Пушкина, «Ревизор» и «Мертвые души» Гоголя, «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» Достоевского, пьесы Чехова и Горького, «Тихий Дон» Шолохова и т. д.). Там же, где повествование доведено до логического конца, нередко писатель продолжает свои размышления (финалы «Войны и мира» и «Анны Карениной» Л. Толстого). Не случайно во французской литературе утвердился жанр новеллы (произведения с замкнутой композицией), а в русской литературе из малых повествовательных форм предпочтение отдано рассказу (произведению с открытым финалом).

Русская литература рассчитана на более медленное чтение, чем французская. Это связано с языковыми особенностями: русские слова длиннее французских. Русский язык синтетический, и отдельное слово, где корень предстает в окружении приставок, суффиксов, окончаний или в сочетании с другим корнем, требует большего внимания, чем в аналитических языках. Само написание букв на кириллице длиннее, сложнее для распознавания (особенно если пишут от руки), чем на латинице. Замедление чтения связано и с большим количеством пунктуационных знаков, которые нередко ставятся в русском языке там, где они не требуются во французском. Такое замедление требует от писателей большей насыщенности каждой фразы мыслью, плавности, неторопливости стиля, отсутствия резких скачков в повествовании и острых эмоциональных всплесков при описании чувств героев. Это одна из причин особого внимания к описанию русской природы, неброской, равнинной, пробуждающей философские размышления над смыслом жизни и бытия. Фраза на французском языке, подчиняясь эстетическому принципу, сближается с отточенным афоризмом. Даже если это огромные фразы Пруста, они выступают как самостоятельные законченные произведения, своего рода «монады», из которых, как из элементов, выстраивается текст. Многие эксперименты авангардистов (отказ от знаков препинания, автоматическое письмо и т. д.) объясняются стремлением преодолеть эту правильность и афористичность. В целом для русской литературы характерно общее представление о тексте, в то время как французам важна каждая фраза. Тарактерный пример: Гюго вспоминал, что после первых представлений «Эрнани» в Комеди Франсез не осталось ни одной не освиданной строки его драмы. Значит, зрители в 1830 г. воспринимали текст «пофразно», не слишком обращая внимания на целое.

Существительные, прилагательные, наречия обладают в русском языке невиданным богатством и разнообразием оттенков. Напротив, система времен глагола намного беднее, чем во французском языке. Отсюда такая особенность русской литературы, как тяготение к созданию статичных картин, грандиозных панорам, многофигурных композиций и относительное безразличие к действию, его быстрой смене, в то время как произведения французских писателей чаще насыщены действием, событиями, переменами. Время предстает в русской литературе, как правило, в простых и крупных формах прошедшего, настоящего и будущего в духе образного «монументального историзма».

Менталитет французов, как и литературный французский язык, сложился в XVII в., в эпоху Рационализма. Русское восприятие французов в этом смысле не совпадает с действительным положением вещей. Символом француза для нас стали д'Артаньян и три мушкетера в опи-

сании А. Дюма-отца, человека бешеного темперамента (возможно, унаследованного от своих чернокожих предков), — герои мало размышляющие, живущие сегодняшним днем, яркие, влюбчивые, готовые в любую минуту ввязаться в драку, схватиться за оружие, проявляющие изысканную деликатность по отношению к женщинам, но не испытывающие больших переживаний от их потери. Между тем, современные французы восприняли от эпохи Декарта интеллектуализм и рациональность, им присуща выработанная культурным развитием особая изысканность, но в то же время и расчетливость. Французам присуще то, что в XVII в. определялось словом *dignité* — «сан, звание» и вместе с тем «достоинство» — аристократическая повышенная самооценка, не допускающая недостойного поведения. Чувство собственного достоинства выливается и в непокорность, требовательность к другим, доходящую до откровенного, прямого вызова. Францию не случайно потрясали грандиозные революции, одна из причин которых кроется в этой непокорности обстоятельствам, несогласии с приниженностью, нежелании подчиняться властям. Между прочим, это сближают французов с русскими. Вообще близость этих разных народов оказывается весьма значительной.

Различия и сходства французов и русских отразились во взаимотражении литератур этих народов. Некоторые великие французские писатели не нашли достаточного отклика в русской культуре. Так, очень слабо освоено творчество Расина, которому французы отдают одно из первых мест в мировой литературе. Не слишком долго определяющее влияние на становление новой русской литературы оказывал Вольтер. Малоизвестным остался Шатобриан, столь высоко чтимый французами. Очень поздно, всего несколько лет назад вошел в русскую культуру Пруст.

В то же время глубоко укоренились в русской культуре, стали фактически «русскими» французами Мольер и Руссо, Бальзак и Мериме, Дюма и Жорж Санд, Мопассан и Золя. И французы, и русские высоко чтят Гюго, но по-разному: французы на первое место ставят Гюго-поэта, затем Гюго-драматурга, лишь затем Гюго-романиста. В России же, напротив, Гюго — прежде всего романист, автор «Собора Парижской Богоматери» и «Отверженных», лишь затем драматург, наименьшее внимание вызывает его поэзия. Есть писатели, которые при жизни были больше известны и почитаемы в России, чем во Франции, например, Золя и Роллан. Здесь сказываются различия к русскому и французскому культурным тезаурусам.

Историография французской литературы. Такие же различия существуют и в научном освещении литературного процесса во Франции. Этот вопрос относится к сфере изучения особой науки — историогра-

фии литературы, которая еще только складывается. Но контуры истории исследования французской литературы во Франции и в нашей стране могут быть обрисованы.

Отдельные замечания по этой теме можно найти в источниках начиная с XII в. Среди самых старых работ о французской литературе следует назвать «Письмо-трактат о происхождении романов» («Lettre-traité sur l'origine du roman», 1666, перераб. в 1669 г.) Пьер-Даниэля Юэ (Huet, 1630–1721). Характерно, что в нем внимание сосредоточено на истории античного романа, лишь небольшие фрагменты текста касаются французской литературы. Аналогично использован материал из истории литературы в «Поэтическом искусстве» Никола Буало (1674). Литературоведение на этом этапе сводится к вопросам поэтики, почти не затрагивая историю литературы. Даже в трактате Жермены де Сталь «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» (1800) сохранился подобный взгляд: французской литературе посвящено всего две главы, названы немногие прославленные имена, трактовка литературы дана в философско-эстетическом ключе.

Уже само название известного труда Шарля-Огюстена Сент-Бёва «Исторический и критический обзор французской поэзии и театра XVI века» («Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI siècle», 1828) показывает, что исследователя интересует именно история литературы, при том что книга актуальна для момента ее появления: в ней доказывается, что деятельность Ронсара и «Плеяды» сопоставима с реформой французской поэзии, предпринятой Гюго и другими романтиками. В 1848–1849 гг. Сент-Бёв прочел развернутый курс старой французской литературы в Льежском университете. А в 1852 г. начинает выходить коллективная «История литературы Франции», издание которой затянулось на целый век (вышли тома 1–15, 22–28). Усилиями большого количества историков, университетских преподавателей, литературных критиков к концу XIX в. полностью сложилось представление об этапах развития французской литературы от истоков до современной поры. Появляются фундаментальные работы, описывающие литературный процесс во Франции, авторитетные исследователи — Г. Парис, Ф. Брюнетьер, Э. Фаге, Г. Лансон. Выходит восьмитомная «История французского языка и литературы от истоков до 1900 года» под редакцией Л. Пти де Жюльвиля (1896, 1908–1925). В XX в. одно за другим выходят обобщающие издания — «Иллюстрированная история французской литературы» в двух томах под редакцией Ж. Бедье и П. Азара (1922–1923), «История французской литературы» Ф. Ван Тигема (1953), «Девять веков французской литературы: От истоков до наших дней» под редакцией Э. Анрио (1958), «Французская литература» А. Адама,

Г. Лерминье и Э. Моро-Сира в двух томах (1972), с 1974 г. публикуется двенадцатитомная «История литературы Франции» под редакцией П. Абраама и Р. Десне. Вклад в изучение французской литературы внесли и видные писатели от Стендаля («Расин и Шекспир») и Бальзака («Этюды о Бейле») до Пруста («Против Сент-Бёва»), Роллана («Народный театр»), Моруа (литературные портреты и биографические романы о писателях от Монтеня до Арагона). На материале истории французской литературы и анализа отдельных выдающихся произведений писали свои теоретические труды постмодернисты Р. Барт, Ж. Женетт. Еще на рубеже XIX–XX вв. крупные работы об истории французской литературы были переведены и изданы в России (например, труды Г. Лансона, Э. Фаже).

Историография русских исследований о французской литературе весьма значительна. А. С. Пушкин оставил принципиально важные оценки французского классицизма XVII–XVIII вв., прежде всего Мольера и Вольтера, своих современников Гюго, Мериме, Мюссе. Множество статей о писателях Франции написали В. Г. Белинский, А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский. Глубокие работы, оригинальные мысли есть у Л. Н. Толстого, М. Горького. Французский литературный материал исследовался А. Н. Веселовским, А. И. Шаховым, З. А. Венгеровой. В советский период заметный след в этой области оставила деятельность А. В. Луначарского. В 1940 г. М. М. Бахтин закончил книгу «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Эта работа была опубликована только в 1965 г., но уже в 1967 г. вышла во Франции и оказала огромное влияние на формировавшийся постмодернизм. В предисловии к французскому изданию этой книги, написанному Ю. Кристевой, впервые появился один из основных терминов постмодернизма — интертекст.

Значительное место в этом все возраставшем потоке исследований сыграла академическая четырехтомная «История французской литературы» (1946–1963), в котором разделы написали А. А. Смирнов, В. Ф. Шишмарев, А. К. Джигелегов, С. С. Мокульский, К. Н. Державин (литература до Великой французской революции), Д. Д. Обломиевский, Ю. И. Данилин, Н. И. Балашов, Б. Г. Реизов (литература XIX в.), З. М. Потапова, Ф. С. Наркирьер, А. И. Пузиков, И. Н. Голенищев-Кутузов (рубеж XIX–XX вв.), А. Д. Михайлов, Е. М. Евнина, С. И. Великовский, Т. В. Балашова (XX в.) и др. С 1983 г. начало выходить другое академическое издание — грандиозная по замыслу и объемам девятитомная «История всемирной литературы», где после смены нескольких руководителей ответственное редактирование осуществлял выдающийся знаток французской литературы Ю. Б. Виппер. В 1995 г. вышло продолжение этого издания — «Французская литература 1945–1990». Его ответственный редактор Н. И. Ба-

лашов привлек в авторский коллектив как представителей старшего и среднего поколений (Л. Г. Андреев, З. И. Кирнозе, Т. В. Балашова), так и более молодых исследователей (Н. Ф. Ржевская, С. Н. Зенкин, А. Ф. Строев и др.). Некоторые из авторов не были связаны местом работы с Академией наук, а представляли научные школы различных вузов.

Возникновение научных школ в высших учебных заведениях — это существенная черта отечественного литературоведения. В МГУ такую школу возглавил Л. Г. Андреев, специалист по современной литературе Франции. Школа достигла высших результатов именно в области анализа литературы XX в. Принявший от Л. Г. Андреева эстафету Г. К. Косиков — один из лучших в стране исследователей французского постмодернизма. Работы В. М. Толмачева, И. П. Ильина также раскрывают специфику новейшей французской литературы.

Иная специфика у научной школы, сложившейся в Московском педагогическом государственном университете. Ее основатели Б. И. Пуришев и М. Е. Елизарова основное внимание уделяли классической литературе Франции, что сказывается до сих пор, например, в монографии В. П. Трыкова «Французский литературный портрет XIX века» (1999), в работе А. Р. Ощепкова «Образ России во французских путевых записках XIX века» (2011) и др. М. Е. Елизарова специально исследовала и русско-французские литературные связи, что также дало определенное направление в деятельности этой школы. В рамках школы сформировались некоторые другие школы, например, школа Нижегородского государственного лингвистического университета, возглавляемая З. И. Кирнозе, школа Московского государственного лингвистического университета (А. Л. Штейн, А. П. Бондарев).

Некоторое представление об этих школах дают два учебника «История французской литературы». Один, вышедший в 1965 г. и переработанный для 2-го издания 1988 г., был создан А. Л. Штейном, прошедшим школу Б. И. Пуришева, а также М. Н. Черневич и М. А. Яхонтовой. Другой, вышедший в 1987 г., был написан Л. Г. Андреевым, Н. П. Козловой, Г. К. Косиковым — представителями школы МГУ. Но характерно, что хотя А. Л. Штейн был специалистом по творчеству Мольера, а Л. Г. Андреев и Г. К. Косиков — по современной французской литературе, соотношение частей в учебниках примерно одинаковое. Это говорит о том, что взгляд на французскую литературу в целом ко второй половине XX в. в отечественном литературоведении устоялся. Лишь в последнее время под влиянием грандиозных изменений в отечественном гуманитарном знании он несколько изменился — с применением тезаурусного подхода в гуманитарном знании, в котором культура того или иного народа, региона, как и индивида описывается через понятие «тезаурус» — струк-

турированное представление и общий образ той части мировой культуры, которую может освоить субъект, при этом тезаурус структурирован таким образом, что в центре его находится «свое», а на периферии — «чужое» и «чуждое», а на границе — особая мембрана, пропускающая любую информацию извне через призму «своего — чужого — чуждого».

[ИФЛ]

ФРЕЙД (Freud) **Анна** (3.12.1895, Вена, Австро-Венгрия — 8.12.1982, Лондон, Великобритания) — психоаналитик, дочь и ученица З. Фрейда. Получив педагогическое образование (1914), работала учительницей. С 1923 г. — преподаватель и директор Венского института по подготовке детских психоаналитиков. Член Венского психоаналитического общества (1924). В 1938 г. эмигрировала с отцом в Великобританию, жила в Лондоне. Руководила основанным ею детским домом (1940–1945), Клиникой терапии детей и образовательным центром подготовки детских психоаналитиков (с 1952 г.). Разрабатывая новое направление фрейдизма — детский психоанализ, уделила особое внимание технике исследования незрелой детской психики при ограниченности вербализации. К социологии молодежи наибольшее отношение имеют идеи защитных механизмов в детском и пубертатном возрасте (например, выделение идентификации с агрессором и формы альтруизма) в работе «Психология “Я” и защитные механизмы» (1936), которая после выхода варианта на английском языке (1946, рус. пер. 1993) принесла ей мировую известность. Среди работ Фрейд — «Психоанализ для учителей и родителей» (1931), «Война и дети» (1944), «Норма и патология в детстве» (1966). Почетный доктор Университета Кларка (США), Венского университета (Австрия).

Соч.: Gesammelte Werke : Bd. 1–7. N. Y., 1969; Einführung in die Technik der Kinderanalyse. W., 1927; Das Ich und die Abwehrmechanismen. W., 1936; англ. вар. — The Ego and the mechanisms of defense. N. Y., 1946; в рус. пер. — Психология «Я» и защитные механизмы. М., 1993.

Лит.: Асмолов А. Детский психоанализ // Фрейд А. Психология «Я» и защитные механизмы. М., 1993. С. 5–6; Обухов Я. Л. Детская агрессивность и проблема анального характера в концепции Анны Фрейд // Российский психоаналитический вестник. 1993–1994. №3–4. С. 136–144; Его же. Анна Фрейд // Психоаналитический вестник. 1996. №5. С. 45–49.

[Соц. мол.]

ФРЕЙД (Freud) **Зигмунд** (6.05.1856, Фрейберг, Австро-Венгрия, ныне Пжибор, Чехия — 23.09.1939, Лондон, Великобритания) — австрийский психиатр, основоположник психоанализа, предложивший интерпретацию социальных явлений, культуры в целом через посредство индивидуальной психической деятельности.

Родился в еврейской семье, окончил Венский университет, доктор медицины (1881). С 1882 г., вынужденный оставить мечты о научной деятельности в области зоологии из-за недостатка средств, приступил к деятельности врача. В 1895 г. его коллега психиатр Й. Брейер познакомил Фрейда со случаем заболевания истерией, вошедшим в историю под названием «случай Анны О.». Исследование этого случая, предпринятое Фрейдом, стало отправной точкой создания фрейдовской концепции Бессознательного и в целом фрейдизма как философского, психологического, социологического учения.

Хотя непосредственно социальные проблемы молодежи не представлены в работах Фрейда, его концепция личности сыграла огромную роль в становлении первых теорий молодежи. Особое значение в этом отношении имел приезд Фрейд в 1909 г. в США с лекциями по психоанализу (издание этих лекций сопровождалось авторским посвящением Стэнли Холлу — автору первого обобщающего труда о молодежи и организатору визита в Америку Фрейда, К. Г. Юнга и Ш. Ференци). В социологии конца XX в. широко распространилось представление о психоаналитической подоплеке конфликтов между сексуальными потребностями и социальным порядком. В социологии молодежи это представление конкретизировано в теориях конфликта между поколениями «отцов» и «детей», восходящих к фрейдовскому Эдипову комплексу. Самые разные концепции конфликта поколений в конечном счете трактуют отношения между отцом и сыном, между матерью и дочерью в духе Фрейда, тем более что понимание этих отношений тесно увязывается австрийским психоаналитиком с социокультурными рамками, придающими оформленность психобиологическому процессу. Ранние сексуальные желания овладеть матерью и уничтожить отца как сексуального конкурента (для мальчика), вытесненные в сферу бессознательного, впоследствии — и прежде всего с наступлением половой зрелости — возвращаются, по Фрейду, в форме неврозов, психических расстройств. Превращенные формы либидо (сексуальной энергии) чаще всего не имеют видимой связи с детской сексуальностью, вытесненное в бессознательное деструктурировано и воздействует на «Я» как фоновое давление, что придает различным действиям и мыслям человека порой неожиданные импульсы и конфигурации. Невроз в период молодости, таким образом, явление вполне обычное, естественно вытекающее из природы человека, как ее понимал Фрейд.

В значительном числе изученных Фрейдом случаев неврозов и психических заболеваний пациентами были молодые люди. Для становления фрейдистского направления в трактовке специфики юношеского возраста принципиальное значение имела книга Фрейда «Три очерка по теории сексуальности» (1905), в которой содержится одна из базовых для бо-

лее поздних теорий «конфликта поколений» идей о том, что общество (в формах культуры) подталкивает молодого человека (особенно юношей) к разрыву слишком тесных связей с семьей, складывающихся в детстве. Интересы (в рамках межличностных семейных отношений, которые в этой связи и рассматривает Фрейд) нового и старшего поколений оказываются противопоставленными, и это — необходимое условие последующей нормальной половой жизни представителей нового поколения, а, следовательно, и жизни вообще. Ряд теоретических положений Фрейда связан с попыткой установить некоторые пограничные характеристики, которые разделяют детство и юность. В частности, именно в этом смысле он трактует отношение к игре у ребенка и юноши. Тема объединения братьев с целью убийства отца стала одной из важнейших в трактовке Фрейда феноменов культуры. В своей последней книге «Моисей и монотеистическая религия» (1939) он разворачивает эту тему до предельных культурологических обобщений. По его мысли, вся конструкция христианства является не чем иным как мифологическим отражением убийства обожествленного праотца.

Культура понимается Фрейдом как социальная форма ограничения власти влечений над индивидом («Будущее одной иллюзии», 1927), и именно это обстоятельство, по его мнению, лежит в основе страстного желания человека отвергнуть культуру, требующую от него отказа от влечений. Таков исток враждебности к культуре, рассматриваемой в ряде работ Фрейда, особенно обстоятельно — в книге «Недовольство культурой» (1930). В разработке этой темы Фрейд стоит на позициях тесной связи филогенеза и онтогенеза человека, но уже не в собственно биологическом смысле (как это было у Г. Стэнли Холла, отчасти В. Штерна и др. ранних исследователей проблем молодежи), а в связи с действием «первых начал нравственного и социального порядка».

Соч.: Gesammelte Werke : Bd. 1–18. Stuttgart, 1966–1969; Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud : V. 1–24. L., 1953–1974; в рус. пер. — Фрейд З. Избранное. М. 1989; Введение в психоанализ. Лекции. М., 1989; Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. Мн., 1997.

Лит.: Виттельс Ф. Фрейд: Его личность, учение и школа. Л., 1925 (переизд. М., 1990); Лейбин В. М. Фрейд, психоанализ и современная западная философия. М., 1990; Дадун Р. Фрейд. М., 1994; Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Философское исследование учения Фрейда. Киев, 1995; Фромм Э. Миссия Зигмунда Фрейда. М., 1996; Джонс Э. Жизнь и творения Зигмунда Фрейда. М., 1997; Энциклопедия глубинной психологии. Т. 1: Зигмунд Фрейд. Жизнь. Работа. Наследие. М., 1998; Луков Вал. А., Луков Вл. А. Зигмунд Фрейд: Хроника-хрестоматия. М., 1999; Ковалева А. И., Луков В. А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. М., 1999.

Вл. А. Луков, Вал. А. Луков [Соц. мол.]

ФРЕЙДИЗМ — в социологии: одно из направлений социологической мысли XX в., основанное на учении Зигмунда Фрейда (1856–1939), австрийского психиатра, основоположника психоанализа, предложившего интерпретацию социальных явлений, культуры в целом, объясняемых через посредство индивидуальной психической деятельности.

Особое значение приобрела фрейдовская концепция Бессознательного. Данное понятие, существовавшее в психологии до Фрейда, перестает им пониматься просто как некое содержание, не присутствующее в актуальном поле сознания, а занимает определенное место в структуре психического аппарата, рассматриваемого ученым в трех аспектах — «топики» (т. е. местоположения, разделения на зоны), «динамики» и «экономии». В так называемой первой топике (1895–1920) им были выделены система Бессознательного и система Предсознание–Сознание. Между системами расположена инстанция цензуры, не пропускающая содержание Бессознательного в Предсознание–Сознание (в 1915 г. Фрейд говорит уже и о цензуре как инстанции между Сознанием и Предсознанием). Динамический и экономический аспекты должны были объяснить функционирование такой топики, взаимосвязь ее зон в рамках единой индивидуальной психики.

Развернутая характеристика этой гипотезы (которую Фрейд определил термином «метапсихология») была дана ученым в «Толковании сновидений» (1899, на титульном листе — 1900) — труде, который он считал главной и лучшей своей работой. Именно с «Толкованием сновидений» правомерно связывать начало первого этапа в научной деятельности Фрейда, если рассматривать его учение не с точки зрения истории психологии, а в культурологическом аспекте. В этой работе прежде всего меняется содержание исследуемого материала: не результаты естественнонаучных экспериментов, не клинические наблюдения за патологией, а самонаблюдение, сновидения пациентов, вполне сравнимые с обычными снами любого нормального человека, примеры из описания снов персонажей литературных произведений становятся той базой, которая подвергается анализу. Помимо обращения к мировым культурным вершинам Фрейд не обходит вниманием и низовые сферы культуры (например, опыт создания различных сонников), и факты, связанные с обычным сознанием. Но еще более значим поворот в отношении метода исследования. Ученый подчеркивает: «Мой метод не так удобен, как метод популярного расшифровывания, который при помощи постоянного ключа раскрывает содержание сновидений; я, наоборот, готов к тому, что одно и то же сновидение у различных лиц и при различных обстоятельствах может открывать совершенно различные мысли». Итоговый вывод заключается не в истолковании сновидения как целого, а в выяснении ос-

новы, цементирующей все разрозненные его элементы: сновидение есть осуществленное желание (точнее, совокупность актуальных желаний и желаний, относящихся к детству). Выявлены способы взаимодействия элементов сновидения (появляются термины динамики — «смещение», «сгущение»). Возникает гипотеза, согласно которой желания, вытесненные в Бессознательное, именно во сне находят способ соединиться с материалом Предсознания и тем самым преодолеть инстанцию цензуры.

Позже, в работе «Психопатология обыденной жизни» (1901), Фрейд указал и на другие способы прорыва Бессознательного в жизнедеятельность человека: ошибочные действия, описки, забывчивость, потеря нужных вещей и т. д. Был развит и экономический аспект: в основе психической деятельности лежит либидо — психическая (у Фрейда почти везде — сексуальная) энергия (влечения, желания), которая может быть измерена; она создает перенапряжение, может перетекать или изменять форму (сублимироваться), чтобы найти доступ в систему Предсознание—Сознание. Возникает догадка об определяющей роли детской сексуальности в психической жизни человека. Постепенно вырисовывается и содержание Бессознательного — Эдипов комплекс (ненависть мальчика к отцу и влечение к матери; ненависть девочки к матери и влечение к отцу), каннибализм, комплекс кастрации, зависть к пенису, объединенные неким первомифом о взаимоотношениях в первобытной семье между отцом и его детьми в («Тотем и табу», 1912). Меняется фрейдовское понимание Бессознательного: помимо вытесненного содержания, к которому ученый первоначально сводил Бессознательное, появляется представление о филогенетическом (не индивидуальном, а унаследованном от предков) его компоненте — первофантазмах (внутриутробная жизнь, первосцена, соблазнение, отходящая в эту область кастрация).

В своих первых научных работах Фрейд исходил из позитивистских требований к научной точности и достоверности. Его метод основывался на формах наблюдения и эксперимента и на основополагающих позитивистских принципах — верификации (проверяемости опытом) и конвенционализме (договоре ученых о содержании научных терминов). Теперь верификация уступает место мифу. Раньше Фрейду было необходимо проводить сотни опытов, подтверждающих его выводы, теперь достаточно отдельного факта (как правило, связанного с самоанализом), чтобы на его основе построить общую теорию (так как предполагается, что психика разных людей организована идентично, и различия возникают при неодинаковых нарушениях взаимодействий составляющих ее систем). На место строгости естественнонаучных терминов, вытекающей из конвенционализма, приходит совсем другая терминология — нередко из обыденной или общенаучной лексики, а часто и из художественной

(образной) сферы. Так, Фрейд принимает и разрабатывает применительно к психоанализу введенные Р. фон Крафт-Эбингом термины «садизм», «мазохизм», возникшие на основе психологического истолкования произведений маркиза де Сада и австрийского писателя Л. фон Захер-Мазоха, термин «нарциссизм», предложенный Х. Эллисом, использовавшим для обозначения выявленного отклонения миф о Нарциссе, сам вводит понятие Эдипова комплекса, хотя и возражает против термина Юнга «комплекс Электры» как параллельного Эдипову комплексу в применении к женскому полу. Фрейдовская терминология, таким образом, становится все менее специально-научной и все более связанной с различными пластами культуры.

В «Толковании сновидений» новый метод впервые был применен Фрейдом к анализу литературных произведений («Гамлет» Шекспира). Особенно значимо обращение к анализу мифа об Эдипе — в «Толковании сновидений», по существу, уже изложена концепция Эдипова комплекса (хотя сам термин появится позже). В работе Фрейда «Одно детское воспоминание Леонардо да Винчи» (1910) впервые проанализирована судьба художника как результат сублимации его либидо. Здесь Фрейд окончательно определяет свою точку зрения на человеческую культуру: она есть результат сублимации, т. е. превращения сексуальной энергии, прежде всего Эдипова комплекса, другого материала Бессознательного, не пропускаемого культурой в систему Предсознание–Сознание, в социально приемлемые формы, цензурой разрешаемые, каковыми становятся и искусство, и наука, и религия, и любые другие проявления культуры.

В работах 1920-х годов («По ту сторону принципа удовольствия», «Я и Оно») Фрейд совершает переход к другому представлению о структуре психического аппарата: в динамическом и экономическом аспектах, помимо действия принципа удовольствия, которому противостоит принцип реальности, усматривается иное противопоставление: влечение к жизни и влечение к смерти; формируется и так называемая вторая топика: психический аппарат складывается из Я, Сверх-Я и Оно. Основанием для таких серьезных изменений явились многочисленные факты военных неврозов, возникших в результате первой мировой войны (прежде всего невроза навязчивых состояний). Понятие Сверх-Я как «родительской инстанции» в индивидуальном сознании тесно связывалось с представлением об идеале (первоначально Сверх-Я и Идеал-Я выступали как синонимы), что весьма существенно для культурологической проблематики.

Начало широкого признания Фрейда, психоанализа образованным обществом относится к 1910-м годам. Это результат своего рода интеллектуального и психосоциального резонанса: Фрейд родствен эпохе пе-

реоценки ценностей, он дает нить Ариадны в лабиринте европейской цивилизации периода «распада связи времен». Идеи мыслителя начинают реально влиять на характер культурного развития XX в. Ученики Фрейда (Адлер, Юнг, А. Фрейд и др.), отошедшие от него в ряде существенных положений, усомнившись в возможности истолкования социальных явлений через индивидуальные характеристики психики, прежде всего либидо (как сексуальной энергии), а также их последователи и ученые более позднего времени (Фромм, Бёрн и др.) дали толчок появлению новых направлений в социологическом знании.

Лит.: Фрейд З. Толкование сновидений. Мн., 1997; Его же. Психопатология обыденной жизни // Фрейд З. Избранное. М. 1989; Его же. Леонардо да Винчи. М., 1912 (репринт 1991); его же. По ту сторону принципа удовольствия; Яи Оно // Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. Мн., 1997; Шерток Л., Сосюр Р. де. Рождение психоаналитика: От Месмера до Фрейда. М., 1991; Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности. СПб., 1997; Луков Вал. А., Луков Вл. А. Зигмунд Фрейд: Хроника-хрестоматия. М., 1999; библи.: Овчаренко В. И. Российские психоаналитики. М., 2000.

Вл. А. Луков, Вал. А. Луков [Соц. мол.]

ФРЕЙДОМАРКСИЗМ — одно из течений в психоанализе и социологии. У истоков фрейдомарксизма стоит социологизация фрейдизма у А. Адлера и других представителей неофрейдизма. Основоположник — австрийский психолог Вильгельм Райх, увлеченный идеями З. Фрейда (лично познакомился с ним в 1919 г.), решил соединить идеи фрейдизма с социологией марксизма. Он считал, что революционная борьба пролетариата за социальную и экономическую власть должна быть дополнена «сексуальной революцией». Усиление фашизма в Европе заставило его применить психоаналитический подход к исследованию социального феномена фашизации общества. Основные работы: «Сексуальная революция», «Функция организма», «Психология масс и фашизм». Его статьи печатались в первом советском философском журнале «Под знаменем марксизма» в 1929 г., которым руководил критик фрейдизма А. М. Деборин, публикации вызвали дискуссию. Вопрос о соотношении фрейдизма и марксизма вообще широко обсуждался в 1920-е годы в СССР, в том числе применительно к молодежи, воспитанию. После разгрома «группы Деборина» (постановление ЦК ВКП(б) «О журнале “Под знаменем марксизма”» от 25.01.1931) о фрейдомарксизме можно было говорить только в резко критическом тоне.

К числу крупнейших представителей фрейдомарксизма относится идеолог анархистского молодежного бунта Запада Г. Маркузе, который среди следствий капиталистической эксплуатации выделил ограничение сексуальных желаний, а среди основных задач революции — раскре-

пощение инстинктов. Близость к фрейдомарксизму можно обнаружить в ряде работ неофрейдиста Э. Фромма, а также в концепции универсальной философии, соединяющей фрейдизм, марксизм и экзистенциализм, которая изложена в итоговом труде Ж. П. Сартра «Идиот в семье».

Фрейдомарксизм оказал несомненное влияние на молодежное движение стран Запада, был востребован и в студенческой среде стран Восточной Европы, Латинской Америки, других регионов. «Реабилитация» фрейдомарксизма в современной России проявилась в основном в публикациях трудов Райха, Маркузе, но на исследования последнего времени в области социологии молодежи сказалась мало.

Лит.: Рейх В. Психиатрия как естественнонаучная дисциплина // Под знаменем марксизма. 1929. №4. С. 99–108, 124–125; его же. Диалектический материализм и психоанализ // Там же. 1929. №7–8. С. 180–206; его же (Райх В.). Сексуальная революция. Борьба за «новую жизнь» в Советском Союзе. Тверь, 1992; его же. Сексуальная революция. СПб.–М., 1997; его же. Функция организма. Основные сексуально-экономические проблемы биологической энергии. СПб.–М., 1997; Его же. Психология масс и фашизм. СПб., 1997; Деборин А. Фрейдизм и социология // Воинствующий материализм. 1925. №4. С. 3–39; Залкинд А. Б. Фрейдизм и марксизм // Красная новь. 1924. №4. С. 163–186; Его же. Революция и молодежь. Л., 1925; его же. Половой вопрос в условиях советской общественности. Л., 1926; Варьяш А. Фрейдизм и его критика с точки зрения марксизма // Диалектика окружающей природы. Вологда, 1925. С. 28–61; Сапир И. Д. Фрейдизм, социология, психология. (По поводу статьи В. Рейха «Диалектический материализм и психоанализ») // Под знаменем марксизма. 1929. №7–8. С. 207–236; Вейцман Е. М. Борьба зарубежных марксистов против фрейдизма и неофрейдизма // Философские науки. 1961. №1. С. 148–156; Браун К.-Х. Критика фрейдо-марксизма. К вопросу о марксистском снятии психоанализа. М., 1982; Кельнер М. С. Вильгельм Райх: мыслитель и человек // Райх В. Характероанализ. М., 1997.

[Соц. мол.]

ФРИДШТЕЙН Юрий Германович (род. 3.06.1948, Москва, СССР) — русский литературовед, театральный критик, библиограф. Окончил МГУ им. М. В. Ломоносова (1970). С 1970 г. работает во ВГБИЛ (Всесоюзная — ныне Всероссийская — библиотека иностранной литературы). Директор Научно-библиографического центра ВГБИЛ. Публикуется с 1971 г. Кандидат искусствоведения (1979), член Союза театральных деятелей (1991). Наиболее заметна его составительская и комментаторская работа (современный английский театр, Т. Уайлдер, Э. Г. Крэг, Дж. Б. Шоу, сестры Бронте, А. С. Пушкин в английских переводах и другие пушкинские темы, актуальные в преддверие 200-летнего юбилея поэта), а также библиографическая деятельность: составление библиографических указателей о современной английской драматургии (3 вып.,

1976–1986), Ю. О’Ниле (1982), Т. Уайлдере (1984) и др. В 2000-е годы выпустил цикл книг, связанных с проблемами культуры: «Прага. Русский взгляд» (2003), «Россия и Болгария» (2003), «Профессия: критик» (2005), «Продолжение театрального сюжета» (2008).

Вклад Фридштейна в отечественное шекспироведение связан с выявлением обширных материалов по истории переводов Шекспира на русский язык и постановок шекспировских пьес на российской сцене, составлением библиографического указателя.

Соч.: Уильям Шекспир: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке, 1976–1987 / сост. Фридштейн Ю. Г.; вступ. ст. А. А. Аникста. М. : ВГБИЛ, 1989. 334 с.

[МШ]

ФРОММ (Fromm) **Эрих** (23.03.1900, Франкфурт-на-Майне, Германия — 18.03.1980, Муральто, Швейцария) — немецко-американский философ, психолог, социолог, крупнейший представитель неотрейдизма. В Гейдельбергском университете получил степень доктора философии (1922), затем обучался психоанализу в Берлинском психоаналитическом институте. Особое влияние на него оказали труды З. Фрейда и К. Маркса, чьи идеи он пытался соединить для объяснения иррационального поведения массы, проявляющегося в войнах и других исторических катаклизмах. В 1929–1932 гг. Фромм работал сотрудником Института социальных исследований во Франкфурте-на-Майне. Вскоре после прихода в 1933 г. к власти фашистов он эмигрировал в США, опасаясь начавшихся преследований евреев. Работал в Институте психиатрии У. А. Уайта, читал лекции в университетах США. В 1949–1965 гг. — профессор психиатрии в Национальном университете в Мехико. В 1976 г. переехал в Швейцарию, где провел свои последние годы.

Первый же труд Фромма — «Бегство от свободы» (1941) — обратил на него внимание как на оригинального мыслителя. Этот и последующие труды — «Человек для себя» (1947), «Искусство любить» (1956), «Анатомия человеческой деструктивности» (1973) и др. — принесли ему мировую известность.

Гуманистическая теория личности Фромма основана на выявлении связи между структурами характера и определенными социальными структурами. В противоположность концепции Фрейда, Фромм утверждал, что эти связи не статичны, страсти и тревоги человека не остаются неизменными, зависящими только от его биологической природы, они возникают в результате социального процесса формирования личности, причем общество осуществляет не только функцию подавления, но и функцию созидания личности. Изучив мировую (преимущественно

западную) историю от XV в. до современности, Фромм сформулировал основной конфликт, порождающий напряжение в человеке и обществе, — конфликт между стремлением к свободе и стремлением к безопасности. Стремление к свободе оборачивается отчуждением человека от природы и общества, страхом, вытесняющим в бессознательное все, что неприемлемо для общества. Стремление к безопасности приводит к конформизму и утрате индивидуальности. Этот конфликт присущ всем обществам, так как порожден экзистенциальными потребностями человека: 1) потребностью в установлении связей; 2) потребностью в преодолении (своей пассивной животной природы, что дает импульс активности и творчеству); 3) потребностью в корнях; 4) потребностью в идентичности; 5) потребностью в системе взглядов и преданности (ориентиров для объяснения сложного мира ради обретения смысла жизни). На основе этих потребностей формируются социальные типы характера (т. е. определяемые социальным устройством). Структура общества и функция индивида в социальной структуре определяют содержание социального характера. Соответственно пяти формам социализации (мазохизм, садизм, деструктивизм, конформизм и любовь) возникают пять таких типов, желательных для различных типов общества: 1) рецептивный (пассивный, рассчитывающий на окружающих, нетворческий); 2) эксплуатирующий (активный, тоже нетворческий, рассчитывающий на собственную силу или хитрость); 3) накапливающий (решающий вопрос «иметь или быть» в пользу «иметь», противящийся всему новому); 4) рыночный (рассматривающий личность как товар, конформистский, наиболее присущий демократическим обществам); этим четырем типам непродуктивной ориентации Фромм противопоставил пятый тип — продуктивный характер (такой человек «постигает мир интеллектуально и эмоционально через деятельность любви и разума, проявляя заботу, ответственность, уважение и знание»). В нем Фромм видел выход из экзистенциального конфликта, удовлетворение базисных потребностей человека. Фромм определил общество, в котором сформируется этот «здоровый» тип гуманистическим общинным социализмом, разработал проект «перевоспитания» американской нации для создания такого «здорового общества» при помощи методов «социальной терапии». Так как процесс социализации, по мнению Фромма, начинается уже с того мгновения, когда индивид проявляет свое отношение к людям через формы человеческих отношений, он придавал большое значение семье как «психическому представителю общества». Семья как социальный институт передает ребенку требования общества 1) через влияние социального характера родителей; 2) через способы воспитания детей, обычные для данной культуры. Фромм указывал на то, что отноше-

ния между индивидом и обществом глубже, чем «влияние» социальных институтов и культурных моделей: «Любая “средняя” личность формируется под взаимодействием стиля взаимоотношений между людьми, а он детерминируется социоэкономическими и политическими структурами общества до такой степени, что в принципе из анализа одного человека можно вывести всю целостность социальной структуры, в которой он живет».

Взгляды Фромма весьма популярны в социальной философии, социологии, психологии. В 1986 г. в Тюбингене (ФРГ) создано Международное общество Фромма. Однако его теория развития характера сформулирована настолько глобально, что, за исключением работ М. Маккоби, авторитетных эмпирических исследований в соответствии с этой теорией крайне мало. У нас многие труды Фромма (после критики в работах 1970–1980-х годов) в 1990-х годах переведены на русский язык и получили высокую оценку.

Соч.: Escape from freedom. N. Y., 1941; Man for himself: An inquiry into the psychology of ethics. N. Y., 1947; Psychoanalysis and religion. N. Y., 1950; The sane society. N. Y., 1955; The art of loving. N. Y., 1956; Marx's concepts of man. N. Y., 1961; Beyond the chains of illusions: My encounter with Marx and Freud. N. Y., 1962; The revolution of hope. Toward a humanized technology. N. Y., 1968; The anatomy of human destructiveness. N. Y., 1973; в рус. пер. — Иметь или быть? М., 1986, 1990; Искусство любить. Исследование природы любви. М., 1990; Из плена иллюзий (как я столкнулся с Марксом и Фрейдом). М., 1991; Душа человека. М., 1992; Адольф Гитлер: клинический случай некрофилии. М., 1992; Психоанализ и этика. М., 1993; Анатомия человеческой деструктивности. М., 1994; Бегство от свободы. М., 1995; Человеческая ситуация. М., 1995; Миссия Зигмунда Фрейда. М., 1996; Человек для себя. Иметь или быть? Минск, 1997; Догмат о Христе. М., 1998; Мужчина и женщина. М., 1998.

Лит.: Добренёв В. И. Неофрейдизм в поисках «истины» (Иллюзии и заблуждения Эриха Фромма). М., 1974; Верченев Л. М. Социальная теория Эриха Фромма. М., 1980; Куркин Б. А. Гуманистическая утопия Э. Фромма // Вопросы философии. 1983. №2. С. 85–94; Функ Р. Эрих Фромм. Страницы документальной биографии. М., 1991; Гуревич П. С. Видный мыслитель XX столетия // Фромм Э. Душа человека. М., 1992. С. 5–12; Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности. СПб., 1997; Ковалева А. И., Луков Вал. А. Социология молодежи. М., 1999; Evans R. I. Dialogue with Erich Fromm. N. Y., 1966; Funk R. Erich Fromm: The courage to be human. N. Y., 1982; Maccoby M. The leader. N. Y., 1981; Ibid. Why work: Leading the new generation. N. Y., 1988.

[*Соц. мол.*]

ФУРЬЕ (Fourier) **Франсуа Мари Шарль** (7.04.1772, Безансон, Франция — 10.10.1837, Париж, Франция) — французский утопический социалист, в «Трактате о домоводческо-земледельческой ассоциации»

(т. 1–2, 1822, в посмертном издании название «Теория всемирного единства») изложил подробный план организации общества будущего. Пушкин был знаком с идеями Фурье.

[Пушкин]

ФУТУРИЗМ (от лат. *futurum* — будущее) — близкое к экспрессионизму течение авангардизма, возникшее в начале XX в. и получившее наибольшее распространение в Италии. В отличие от экспрессионизма, пессимистически рисовавшего урбанизацию и механизацию жизни, футуризм воспевае́т эти процессы, связывая с ними будущее. Для футуризма 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 «востать против слов»). Футуристы воспевают движение, динамизм современной жизни. Их идеал — человек на мотоцикле, «новый кентавр». Все приведенные высказывания взяты из манифестов основателя футуризма итальянца Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944). В 1909 г. вышел его «Первый манифест футуризма». После первого манифеста появилось множество других вплоть до манифеста «Новая футуристическая живопись» (1930). В «Техническом манифесте футуристской литературы» (1912) 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 произведениях Маринетти словесная образность заменяется коллажем, игрой штифтов, произвольным расположением цифр и математических действий, звукоподражательных восклицаний для имитации выстрелов и взрывов.

После прихода к власти Муссолини, с которым Маринетти сблизился в годы 1-й мировой войны, поэт-футурист получает различные награды, становится академиком (1929), а футуризм — официальным художественным направлением фашистской Италии. Его революционность и анархизм уступили место официозу. Это течение, развивавшееся не более двух десятилетий и затем сошедшее на нет, стало впоследствии одним из основных источников поп-арта.

[МЛ]

ФЭНТЕЗИ — жанр мировой литературы, кино, изобразительного искусства XX в., предполагающий на основе моделей фольклорной волшебной сказки конструирование особого виртуального (мнимого, воображаемого) мира со своими законами, отличающимися от реальных законов вселенной, развития человеческого общества. Герои таких произведений вынуждены учитывать эти законы, проявляя при этом или свои добрые, или злые качества. Всемирное признание получила трехчастная фантастическая эпопея английского филолога, писателя Джона Роналда Руэла Толкиена (1892–1973) «Властелин колец» (1954–1955). В ней создан прообраз жанра фэнтези. Открытия Толкиена были использованы в «массовой литературе», и на книжные прилавки хлынули потоки фэнтези.

[МЛ]

Х

ХИМЕНЕС (Jiménez) **Хуан Рамон** (24.12.1881, Могер, Андалусия, Испания — 29.05.1958, Сантурсе, Пуэрто-Рико) — испанский поэт, представитель «Поколения 1898 года». Искал красоту в природе. Для него также было изначально велико значение «вечной» испанской поэзии («Пасторали», 1903–1905; «Далекие сады», 1904). Позже он заявит о поэзии, лишенной украшений («Дневник недавно женившегося поэта», 1916; «Вечность», 1917; «Песня», 1935; и др.). В 1920-е годы, когда широко распространяются модернистские течения («ультраизм», сюрреализм), некоторые писатели «Поколения» порывают с реалистической образностью, и среди них — Хименес, ставший одним из вождей испанского модернизма, отличавшегося, впрочем, от западноевропейского своей большей близостью к действительности. Его достижения в поэзии (развитие верлибра и др.) получили международное признание. В 1956 г. поэт был удостоен Нобелевской премии.

[ИИЛ]

ХОВЕЛЬЯНОС (Jovellanos) **Гаспар Мельчос де** (Ховельянос-и-Рамирес; 5.01.1744, Хихон, Испания — 27.11.1811, Пуэрто-де-Вега, Испания) — крупнейший представитель просветительства в Испании, поэт, ученый, теоретик искусства, в чьем творчестве очень сильны предромантические мотивы. Он утверждал значимость достижений Испании в мировой культуре. Одно из крупных событий в развитии просветительской мысли и одновременно в становлении предромантических идей — выступление Ховельяноса в 1782 г. в Академии Сан-Фернандо с речью «Хвала изящным искусствам». Эта речь была первой в Испании попыткой дать обзор истории национальной живописи, скульптуры и архитектуры. Вслед за испанскими академиками Ховельянос восхищается античным искусством, а готическую архитектуру средневековья считает варварской. Однако он глубоко чувствует национальные корни испанской культуры, по существу первым утверждает принцип «национального» в эстетической мысли Испании. Так, достоинства Веласкеса Ховельянос видел в том, что «он, единственный среди многих, умел придавать своим персонажам те особенные национальные черты, чарам которых не могут сопротивляться ни глаза, ни сердце зрителя».

В его просветительской драматургии также есть черты предромантизма, особенно в драме «Честный преступник» (1774), ставшей популярной и обошедшей сцены Англии, Германии и Франции.

Любопытный факт: многие знают серию офортов Франсиско Гойи «Капричос». В кульминационной гравюре серии — «Сон разума рождает чудовищ» (№ 43), пожалуй, самом «предромантическом» из офортов Гойи, изображен работавший за столом человек, который уснул, и образы монстров, похожих то на сов, то на кошек, то на летучих мышей, окружают его, бред начинает материализовываться. Возможно, что фигура спящего изображает самого художника. Но неожиданно обнаруживается, что этот образ напоминает зеркальное отражение фигуры вождя испанских просветителей Ховельяноса на портрете, который Гойя создал в 1798 г. Случайная ли это параллель? Как бы там ни было, но спящий — это обобщенный образ, воплощение разума, культ которого провоцирует философию просветителей.

[ИИЛ]

ХОРОВАЯ ЛИРИКА — понятие древнегреческой литературы. Параллельно личной поэзии, исполнявшейся одним автором-певцом, развивалась история хоровой лирики (крупнейшие представители — Симонид, Пиндар, Вакхилид). Ее основателем считается Арион (VII в. до н. э.), ни одно произведение которого не сохранилось, хотя древние знали около 2000 его стихов. Он создал жанр дифирамба как хоровой песни, исполнявшейся в честь бога Диониса. Дифирамб строился как песня запевалы, которой вторил хор (до 50 человек), сопровождался танцем, доводившим исполнителей до экстаза, что вытекает из оргиастического характера поклонения Дионису.

[ИЛ]

ХУАН РУИС (Juan Ruiz) **Архипресвитер Итский** (ок. 1283, Алькала-де-Энарес, Кастильская корона — ок. 1350) — испанский поэт, автор «Книги благой любви». Подобно великому итальянцу Данте, его называют последним поэтом европейского Средневековья и первым поэтом Нового времени. Поэма пронизана борьбой нового и старого. В прозаическом предисловии автор говорит о том, что его цель — обратить человека к возвышенной, небесной любви, любви к богу, отвратить от любви безумной, земной, чувственной. Однако Хуан Руис неожиданно заявляет, что «поскольку грешить свойственно человеку», то он как раз и даст образцы тем, кто хочет испытать безумную любовь. Тем самым Хуан Руис опередил итальянца Боккаччо и первым заговорил о естественном противопоставлении человеческих законов законам природы. Двойственность позиции Хуана Руиса обнаруживается в структуре поэмы, построенной на контрастах между сценами восхваления бога и описанием любовных походов. Книга в целом передавала тот перелом

от Средневековья к Новому времени, который проходил в испанском обществе. «Книга благой любви» с описанием многочисленных любовных приключений, включенных в автобиографическое повествование, стала прообразом плутовского романа.

[ИИЛ]

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНФЛИКТ — противоречие, образующее сюжет, формирующее систему образов, концепцию мира, человека и искусства, особенности жанра, выражающееся в композиции, накладывающее отпечаток на речь и способы описания героев, могущее определять специфическое воздействие произведение на человека — катарсис. Художественный конфликт — одна из основных категорий, характеризующих содержание литературного произведения, в первую очередь драмы или произведения с ярко представленными драматическими чертами.

Категория «конфликт» в последнее время потеснена категорией «диалог» (М. Бахтин), но здесь можно усмотреть временные колебания в отношении фундаментальных категорий литературоведения, ведь за категорией конфликта в литературе стоит диалектическое развитие действительности, а не только собственно художественное содержание. Обычно в произведениях (особенно в крупных формах) присутствуют несколько конфликтов, образующих систему конфликтов. В ее основе лежит определенная типология конфликтов, которые могут быть открытыми и скрытыми, внешними и внутренними, острыми и затяжными, разрешимыми и неразрешимыми и т. д. По характеру пафоса конфликты могут быть трагическими, комическими, драматическими, лирическими, сатирическими, юмористическими и т. д., участвуя в оформлении соответствующих жанров.

Для рассмотрения взаимосвязи истории идей с историей жанров особенно значима типология конфликтов по их сюжетному разрешению. В рамках этой типологии 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: индийская «Махабхарата», «Илиада» Гомера; новые эпопеи и исторические романы: романы В. Скотта, «Война и мир» Л. Толстого; социальный роман в творчестве О. Бальзака, Ч. Диккенса; романы о поколениях: «Отцы и дети» И. С. Тургенева, «Подросток» Ф. М. Достоевского; «семейные хроники»: «Будденброки» Т. Манна, «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси; жанр «производственного романа» в советской литературе и др.). Конфликт может быть перенесен в сферу чувств, определяя психологическую жанровую генерализацию (например, трагедии Ж. Расина, психологические рома-

ны Ж. Санд, Г. Мопассана и др.). Конфликт может характеризовать не систему персонажей, а систему идей, становясь философским, идеологическим и формируя философскую, идеологическую жанровые генерализации (например, философская драма П. Кальдерона, философский роман Т. Манна и др.). Конфликт присутствует во всех разновидностях литературы, детской, «женской», детективной, фантастической, также как и в документальной, биографической, публицистической и т. д.

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. Ануи) 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 (в драматургии М. Горького, в наше время, например, в театральной трилогии «Берег утопии» Т. Стоппарда). Изучение типологий конфликта значимо для истории литературы как самостоятельной литературоведческой дисциплины, в частности, для выявления связи истории идей и истории жанров.

[СФЛ]

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД — стоящая над жанрами система принципов отбора, оценки и воспроизведения феноменов действительности и сознания средствами литературы. В формировании художественных методов основную роль сыграл переход от Возрождения к культуре Нового времени, когда произошел литературный переворот: если старая литература развивалась прежде всего через развитие и смену жанров, литературный процесс Нового времени в первую очередь связан с развитием и сменой художественных методов.

Художественный метод — это поэтологический термин, в последнее время подвергнутый критике. Однако он может использоваться при построении истории литературы как ориентир для выделения направлений. В его основе лежат определенная концепция мира, человека и искусства и нравственно-эстетический идеал (т. е. образ должной жизни).

В последнее время некоторые исследователи используют вместо категории «метод» категорию «модальность».

[ИИЛ] [ИЛ]

Ц

ЦАРЕВ Михаил Иванович (18.11/1.12.1903, Тверь, Российская империя — 10.11.1987, Москва, СССР) — русский актер, народный артист СССР (1949), Герой Социалистического Труда (1973), профессор (1962). Учился в Школе русской драмы в Петрограде (класс Ю. М. Юрьева), с 1920 г. — на сцене (театры Петрограда, Москвы, Махачкалы, Казани, Севастополя). В 1933–1937 гг. работал в Театре им. Мейерхольда. С 1937 г. до конца жизни — в Малом театре (в 1950–1963 гг. — директор этого театра). Многие годы руководил Всероссийским театральным обществом, Национальным центром Международного института театра.

Царев — один из выдающихся актеров героико-драматического плана. Среди ролей — Чацкий в «Горе от ума», Федор Протасов в «Живом труп» Л. Н. Толстого. Ему были подвластны сатира и юмор: Фамусов в «Горе от ума», Хиггинс в «Пигмалионе» Дж. Б. Шоу.

В шекспировском репертуаре наибольшее достижение — исполнение роли Макбета. Царев играл ее в характерной для него распевной манере, лишая своего персонажа обыденных черт, истолковывая его в мрачно-героическом ключе. Среди его ранних ролей — Лаэрт в «Гамлете» (в период работы в Крымском русском театре в 1928–1931 гг.).

Лит.: Велихов Е. Верный рыцарь слова // Театр. 1964. №3; Жаров М. Артист, поэзия, время // Театр. 1966. №2; Царев // Русский драматический театр: Энциклопедия. М., 2001.

[МШ]

ЦЕНЗУРА (лат. *censura* от *censeo* — оцениваю, высказываю мнение) — институт государственного либо общественного контроля за нравственными, религиозными и политическими нормами применительно к публицистике, литературе, искусству, СМИ. Традиционно наличие цензуры всегда воспринималось и воспринимается негативно как покушение на свободу творчества. Недаром латинский термин нередко переводится как «воспрепятствование свободе». Однако цензура существовала с древнейших времен и нередко действовала во благо, отстаивая, в идеале, истинную свободу против анархического своеволия. Впервые о насущной ее необходимости с присущим ему ригоризмом заявил Платон: «Поэт не должен творить ничего вопреки государственным узаконениям, вопреки справедливости, красоте и благу, свои творения он не должен показывать никому из частных лиц, прежде, чем не покажет их судьям, для того поставленным, и законоохранителям, и не

получит их одобрения» («Законы»). «Судьями» же, «оценщиками» или, в конечном счете, цензорами, по его мнению, могли стать лишь «убеленные сединой старцы», заслужившие это почетное право всей своей «предшествующей благопристойной жизнью».

Цензура сама по себе не благо и не зло, все зависит от того, кем, как и в каких конкретных обстоятельствах она используется. Ее функции могут осуществляться и государственными органами, и общественными организациями, и специально уполномоченными лицами, и, наконец, самими творцами (самоцензура). До того, как во многих странах появилось цензурное законодательство, судьбу художественных произведений бесконтрольно решали светские и духовные власти. Гениальный памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве» не получил должного тиражирования, скорее всего, из-за слишком сильного духа язычества. Жестоким гонениям подвергалось и творчество русских скоморохов, сатирически осмеивающих сильных мира сего, как это показал А. Тарковский в фильме «Андрей Рублев». С 1720 по 1917 г. в России действовали законы, регулирующие надзор за литературой и искусством со стороны так называемых «управ благочиния», призванных не пропускать в печать «ничего противного законам Божиим и гражданским или же к явным соблазнам клонящегося». С одной стороны, царская и церковная цензура грубо искажала естественное развитие литературного процесса, с другой, напротив, возбуждала и стимулировала изобретательную творческую энергию, ибо всякое действие рождает противодействие. Наиболее яркие феномены такого противодействия можно видеть в книге А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву», тираж которой был уничтожен, а автор сослан в Сибирь, в сочинениях Новикова, Шевченко, Пушкина, Лермонтова, Лескова, Л. Толстого, Достоевского и многих других авторов. Доведенный до отчаяния Пушкин был вынужден принять предложение царя, соблаговолившего стать его личным цензором. Очень немногие цензоры могут рассматриваться как полноправные участники литературного процесса. Так, деятельность цензора А. В. Никитенко (1804–1877) отмечена разрешением к печати «Мертвых душ» Н. В. Гоголя в 1842 г. (с изменением названия: «Похождения Чичикова, или Мертвые души»), сборника стихотворений Н. А. Некрасова в 1861 г. и т. д. Неподцензурной была публикация за границей альманаха «Полярная звезда» А. И. Герценом (с 1855 г.), газеты «Колокол» А. И. Герценом и Н. Огаревым (с 1857 г.). В отдельные периоды цензура заметно ослаблялась, в другие — усиливалась.

В советскую эпоху цензура не только не прекратила своего существования, но приняла еще более изощренный и тотальный характер. Без санкции Главлита (Главного управления по делам литературы и изда-

тельств) не могло увидеть свет ни одно произведение. Под негласным запретом были даже некоторые произведения классиков, например, Салтыкова-Щедрина. Особое внимание цензура уделяла и уделяет средствам массовой информации. О мужественной борьбе с партократией редактора «Нового мира» поведал в своей книге «Бодался теленок с дубом» А. И. Солженицын, повесть которого «Один день Ивана Денисовича», опубликованная на страницах самого либерального журнала, стала провозвестницей эпохи оттепели. Долгие годы недостижимыми для властей оставались стихи Мандельштама, поэма Ахматовой «Реквием», роман Пастернака «Доктор Живаго», трехтомное публицистическое исследование «Архипелаг Гулаг» и грандиозная эпопея «Красное колесо» Солженицына. Менее удачно сложилась судьба знаменитого безцензурного альманаха «Метрополь», участники которого, несмотря на то, что демонстративно отмежевались от Самиздата и Тамиздата, еще до выхода его в свет подверглись репрессиям.

В настоящее время идеологическая цензура в России юридически упразднена, но по инерции она все же дает о себе знать и в виде самоцензуры, и в оглядке на политику доминирующей партии и, не в последнюю очередь, в предвкушении и стимуляции коммерческого успеха. С другой стороны, разгул бездарной агрессивной рекламы, откровенной пошлости и культа насилия в кинематографе и на телевидении, скандальные публикации на страницах желтой прессы — все это не может не вызвать ностальгии по авторитетному институту «оценщиков», который предусматривал в своем идеальном государстве Платон.

Цензура широко распространена во многих странах мира, имеет тысячелетнюю историю. Печально известен индекс запрещенных книг Ватикана, на протяжении столетий запрещающий католикам читать многие классические произведения. Нередко цензура проявлялась в форме судебных преследований, которым подверглись «Госпожа Бовари» Г. Флобера, «Цветы зла» Ш. Бодлера, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда (его разбор был использован для осуждения автора), и т. д. Яркий пример — запрещение романа Дж. Джойса «Улисс» в ряде стран. В США он был запрещен в 1920 г. судом по иску Нью-Йоркского общества по искоренению порока и был опубликован только в 1933 г. после нового суда, снявшего прежние обвинения. На родине писателя в Ирландии роман был опубликован лишь в 1960 г. Отсутствие цензуры в современном западном мире нередко носит формальный характер, тем не менее, оно может быть отнесено к существенным достижениям демократического общества и, более того, к его отличительным чертам.

Лит.: Платон. Государство. Законы. Политик. М., 1998; Асмус В. Ф. Платон и его эпоха. М., 1979; Лебедев А. П. История запрещенных книг на Западе до на-

чала XVII в. СПб., 2005; Скабичевский А. М. Очерки истории русской цензуры (1700–1863). СПб., 1882; Лемке М. К. Эпоха цензурных реформ 1859–1865 гг. СПб., 1904; Его же. Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX ст. СПб., 1904; Балд М., Евстратов А., Каролидес Н. Дж., Соува Д. Б. 100 запрещенных книг. Цензурная история мировой литературы. М., 2004.

О. И. Федотов, Вл. А. Луков [НРЭ]

ЦЕННОСТИ — разделяемые в обществе (сообществе) убеждения относительно целей, к которым люди должны стремиться (терминальные ценности), и основных средств их достижения (инструментальные ценности).

В понятийный словарь гуманитарных наук термин «ценность» был введен Рудольфом Лотце, для которого ценность существует лишь в ее значимости для субъекта и в то же время объективна, обладая общезначимостью для индивидов. Как указывал Г. Риккерт, «Лотце хотел не только “исчислять” мир, но также и “понимать” его», т. е. новая категория увязывалась в философии с проблемой понимания. Уже Лотце отметил двойственность ценности, ее субъективно-объективную природу. В последующих трактовках этой категории подчеркивалась то субъективность ценности, то ее объективность. Объективистская трактовка ценности воплотилась в диспозициональной концепции личности Гордона Олпорта (так же носящей на себе печать объективизма, что проявилось, в частности, в первоначальных подходах Олпорта к определению личности). В 1931 г. на этой основе появился тест изучения ценностей Г. Олпорта — Р. Э. Вернона, затем, спустя три десятилетия, доработанный с участием Г. Линдсея. В основе концепции теста лежит классификация ценностей Э. Шпрангера, который по ценностному основанию выделял шесть типов людей, ориентированных на (1) теоретические истины, (2) экономическую полезность, (3) эстетические ценности гармонии и красоты; (4) социальные ценности любви к людям, (5) политические ценности власти или лидерства; (6) религиозные ценности единства или морального превосходства. Из этого Олпорт извлек основания личной философии жизни и принял постулат о том, что эти основания содержат ключевые особенности личности и определяют ее мотивации, постановку жизненных целей и результат повседневных решений в ситуации выбора. Сама идея переложить этот взгляд в тест, состоящий из 45 вопросов позволяющий делать обобщенный вывод о ценностной ориентации человека по итогам оценок каждого из анализируемых факторов (ценностей), показывает направление теоретического решения вопроса об объективной природе ценностей.

В российской социологии диспозиционную концепцию личности предложил В. А. Ядов, и она принята многими исследователями.

На современных российских исследователей ценностей и ценностных ориентаций немалое слияние оказали работы О. Г. Дробницкого, в последнее время заметны следы подходов, принятых в свое время классиками Чикагской социологической школы У. Томасом и Ф. Знанецким. В ходе исследования ценностей как теоретической проблемы ученые разных стран, представители различных научных школ высказали немало оригинальных идей, позволяющих говорить о достаточно высоком уровне ее разработки. Развитие теории ценностей ожидается в направлении уточнений, которые вносит в нее сама жизнь, а именно ситуация переходного периода и рождение нового типа цивилизации — информационной, и в направлении применения к исследованию новых научных методов, формирующихся в последнее время.

Понятие «ценность», являющееся концептом, в русском языке восходит к прилагательному «ценный», которое образовано от существительного «цена». Этимология этого общеславянского слова раскрывается в сравнении с авестийским *kaēnā* — «месть», первоначально оно значило «возмездие, воздаяние» (ср. глагол «каяться»), затем «штраф», наконец — «стоимость чего-либо». Словарь В. И. Даля, фиксирующий употребление слова «цена» и производных от него в XIX в., показывает, что слово «ценность» в то время еще не занимает заметного места в русском языке, определяется «как свойство по прилагательному».

В новых европейских языках два значения ценности — как стоимости и как значимости — обычно разведены. Так, во французском языке есть слово *prix* — цена, ценность (в значении стоимости) и есть слово *valeur*, впервые зафиксированное в текстах 1080 г., очевидно, от лат. *valeo* — быть здоровым, сильным, могущественным, которое и используется в научных текстах в значении «ценность». В английском — сходно: *price* и *value* (*valuables*), в немецком — *Kostbarkeit* (предмет) и *Wert* (понятие). Хотя английское *value* и немецкое *Wert* могут сопрягаться со значением «стоимость», но обычно не в прямом, а в переносном смысле. И все же вряд ли тезис Фридриха Ницше о «переоценке ценностей» означает то же самое, что такой же лозунг означал у Диогена. А тот же лозунг, произнесенный на русском языке и воспринятый русским культурным тезаурусом, означает нечто третье. Даже самые подробные разъяснения их значений в первоисточниках не могут отменить того факта, что «ценность» — не термин, а концепт, так что на эмоциональном, почти не осознаваемом уровне представитель русской культуры вкладывает в это слово некий дополнительный смысл, определяемый историей его бытования в российской среде.

И сегодня оно по-прежнему тесно связано с понятием цены, платы. Насыщение его инородным, пришедшим из западной философии содер-

жанием происходит без опоры на собственную научную традицию его истолкования, которая начала складываться совсем недавно, поэтому в концепциях отечественных ученых-гуманитариев оно легко воспринимает смыслы, которые предлагают различные западные научные школы.

Тем не менее можно выделить некий общий смысл, который соединяет исходное понимание ценности в русской культуре, насчитывающее много веков, и в какой-то мере его научные интерпретации, появившиеся в последние десятилетия: ценность — это все то, что дороже денег. Если это вещь, то за нее не жалко отдать запрашиваемые деньги. Если это люди (родители, родственники, друзья, любимые, герои, кумиры и т. д.) или понятия (Родина, свобода, дружба, любовь, молодость, здоровье, искусство, наука и т. д.), то и в этом случае они относятся к ценностям, если воспринимаются как бесценные, т. е. более значимые, чем любые деньги. Если сами деньги воспринимаются как ценность, они тоже становятся бесценными — утрачивают количественную сторону.

Концептное видение ценностей существенно обогащает их понимание. Ценность — то, что позволяет нам ориентироваться в социальной и культурной среде, реализуя наши стратегические интересы. Ценности императивны, они образуют основу социокультурных позитивных установок и запретов (социокультурных кодов) и базируются на противопоставлении «добра» и «зла». Именно это разделяет ценности и антиценности. В роли ценностей могут выступить цели (в технологии управления проектами неслучайно часто используется понятие «цели-ценности») и социальные проекты, и в этом случае они также приобретают императивное значение. Эти императивы регулируют нередко обширные зоны человеческой жизнедеятельности.

Роль ценностных факторов в социальной и культурной жизни во многом определяющая. И главное — ценности обладают принудительным действием, которое вытекает из их нормативного содержания. Иначе говоря, при помощи ценностей поведение людей вводится в рамки определенных социальных устоев, подчиняется общим правилам коллективной жизни, культурным образцам.

В социологии принято изучать ценности, выстраивая их рейтинги. В массовых опросах предлагается в таком случае расположить по значимости для респондента ряд слов, обозначающих ценности, например «любовь», «Родина», «деньги» и т. д. Такой подход примитивизирует и проблематику ценностей, и характеристику ценностных пирамид. Собственно, измеряются не ценности, а маркеры, знаки ценностей, которые при этом могут сопровождаться разными интерпретациями, поскольку по большей части в качестве таких маркеров берутся не понятия, а концепты, чем дается простор для вариативных интерпретаций.

Вот почему исследование ценностей как таковых вряд ли оправдано, если не учитывается характер ценностных ориентаций.

Лит.: Дробницкий О. Г. Мир оживших предметов: Проблема ценности и марксистская философия. М. : Политиздат, 1967; Его же. Ценность // Философская энциклопедия. М. : Сов. Энциклопедия, 1970. Т. 5; Смелзер Н. Социология : пер. с англ. М. : Феникс, 1994; Allport G. W. Personality: A psychological interpretation. N. Y. : Holt, Rinehart & Winston. 1937; Allport G. W., Vernon P. E., Lindzey G. Study of Values: manual (3rd ed.). Boston (MA) : Houghton Mifflin Company 1960. (1st ed., 1931); Thomas W. I., Znaniecki F. The Polish Peasant in Europe and America. Boston : Richard G. Badger, 1918. Vol. I.

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

ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТАЦИИ — направленность субъекта (личности, группы, сообщества) на цели, осознаваемые им позитивно значимыми (благими, правильными, высокими и т. п.) в соответствии с принятыми в обществе (сообществе) образцами, имеющимся жизненным опытом и индивидуальными предпочтениями. Такая направленность представляет собой совокупность устойчивых мотивов, лежащих в основе ориентации субъекта в социальной среде и его оценок ситуаций. Она может осознаваться в разной степени, выражаться в фактах поведения, веры, знания и иметь форму стереотипа, суждения, проекта (программы), идеала, мировоззрения. При этом из направленности на признаваемые позитивными жизненные цели не следует автоматически активных действий субъекта по их достижению в реальной действительности.

Тезаурусная концепция учитывает многообразие как ценностей, так и ценностных ориентаций, но не останавливается на этой констатации, очевидной и без специальных исследований. Она выявляет механизм, который упорядочивает это многообразие и обеспечивает решение ориентационных задач.

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

ЦИВИЛИЗАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА — возникающая из недр народной культуры и со временем ей противостоящая культура образованного общества, культура государств и городов, университетов и театров, книг и газет, стадионов и телевидения — и всего того, чего нет в народной культуре, но есть в культуре современного человека. Но это не только явление сегодняшнего дня. То же касается и государств Древнего Востока, Античности, Средних веков, Возрождения — и тем более Нового и Новейшего времени.

Цивилизационная культура имеет признаки, которые никак не покрываются ни термином «официальная», ни термином «серьезная». Фикса-

ция текстов, сведений, информации на письме, формирование авторства с постепенным утверждением авторского начала в искусстве как основного — это только филологическая характеристика этой культуры. А можно дать и более широкую, общегуманитарную характеристику, в которой займут свое достойное место появление государственных форм управления обществом, кодификация права, возникновение наук и светских искусств, канонизация роли религии и церкви в воспитании и духовном совершенствовании человека, технические развитие, городской уклад жизни, искусство войны, придворная жизнь. Все это воспринимается как единая культура, но терминологически не объединено.

Все эти признаки и формы имеют отношение к цивилизационным процессам в культуре.

О. Шпенглер в «Закате Европы» резко противопоставил культуру и цивилизацию, связывая с последней завершающую стадию культурного развития, когда культура умирает. Такое решительное противопоставление двух понятий вовсе не обязательно. У М. Маклюэна и Э. Тоффлера другое понимание цивилизации — как определенного (а вовсе не последнего) этапа развития культуры (у Маклюэна — в образе «галактик», у Тоффлера — в образе «волн»).

Взаимоотношения между народной и цивилизационной культурами в разные эпохи было различным. То, что предромантики и романтики на рубеже XVIII–XIX вв. открыли для образованных европейцев народную культуру, свидетельствует: обе культуры уже настолько разделились, что обнаружение одной из них смогло стать выдающимся событием для представителей другой.

Это обнаружение было исторически закономерным. Европа достигла высшей точки в процессе, который было бы уместным назвать «первой глобализацией» Нового и Новейшего времени («вторая глобализация» в этом случае относится к рубежу XIX–XX вв., а «третья глобализация» — к рубежу XX–XXI вв.). «Первая глобализация» отразилась преимущественно в Европе, моделью для цивилизационной культуры европейских (и некоторых внеевропейских) стран стала культура французского двора, шире — французской цивилизации (которая представлена в том числе и энциклопедистами, и деятелями Великой Французской революции), закончилась это продвижение французской культуры военными походами Наполеона, насильно объединившего значительную часть Европы.

Романтический протест против глобализации французского образца прозвучал из покоренных Наполеоном стран немецкоязычного пространства (360 государств, входивших в состав Священной Римской империи, Наполеон, упразднив эту империю, объединил в 36 государств),

из Англии, которую Наполеон хотел блокировать, из Италии и Испании, насильно введенных в орбиту французской империи, из России, испытывавшей ужасы наполеоновского нашествия. В противовес французской модели культуры, глоболизирующей европейское пространство, романтики ведут усиленные поиски национального своеобразия, обращаясь к народной культуре своих стран. Так, в противовес «первой глобализации» возникает «первая глокализация». Тогда цивилизационная культура романтиков и народная культура европейских стран понадобились друг другу и смогли вступить в диалог. Сходные события произошли через столетие. И на примере русского модерна, творчества братьев Васнецовых, Мусоргского, Римского-Корсакова, Стравинского можно показать «глокализационные» процессы и диалог цивилизационной и народной культур в России рубежа XIX–XX вв.

Диалог двух культур (в основном односторонний за исключением периодов «хождения в народ» интеллигенции, ликвидации безграмотности, с конца XIX в. охватившей весь мир) в теоретической форме воплотился в понятии «народность». Идея народности была мощным идеологическим посылом, который породил тезаурусную конструкцию — целую систему представлений об образцах, моделях творчества. Причем народная культура была не единственным источником этих моделей. Она создавала картину мира и художественные формы, которые можно определить как базу «первичной народности». Помимо нее можно выделить формы «вторичной народности» — формы, принадлежащие цивилизационной культуре прошлого, испытывавшей воздействие форм народной культуры (что широко представлено у Шекспира и Пушкина, у Чайковского и Гершвина, у многих великих творцов культуры образованного общества). На новые явления поисков национальной культурной идентичности влияют как «первичная», так и не в меньшей, а подчас большей мере «вторичная народность».

Материала пока недостаточно для выводов о том, ведется ли диалог народной и цивилизационной культур в настоящее время, в условиях «третьей глобализации». Масштабы этой глобализации не имели прецедентов, поэтому даже прогноз с опорой на аналогии сделать трудно. Но народные культуры не будут забыты, ибо они древнее цивилизационных культур и составляют их фундамент. Прав был великий русский композитор М. И. Глинка, когда говорил (как об этом свидетельствовал А. Н. Серов): «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем».

Лит.: Костина А. В. Теоретические проблемы современной культурологии: Идеи, концепции, методы исследования. М., 2008; Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М., 2008; Маклюэн М.

Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. М., 2005; Тоффлер Э. Третья волна. М., 1999; Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1: Гештальт и действительность. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. М., 1998; Луков Вл. А. Народная культура и цивилизационная культура // Знание. Понимание. Умение. 2010. №2. С. 268–271.
[ЗПУ]

Цицерон (Cicero) **Марк Туллий** (3.01.106 г. до н. э., Арпинум, ныне Италия — 7.12.43 до н. э., Формия, ныне Италия) — древнеримский политик, философ, писатель, оратор. Родился в семье, которая принадлежала к сословию всадников. Отец мечтал о том, что дать своим сыновьям, Квинту и Марку, хорошее образование. Когда семья переехала в Рим, Марк начинает штудировать речи выдающихся ораторов, подготавливая себя к карьере в области юриспруденции. Поскольку в круг его чтения входят видные философы стоики и эпикурейцы, он изучает греческий язык.

Первые опыты в ораторском искусстве («В защиту Квинкция», «В защиту Росция») приносят Цицерон успех, они строились по правилам риторского мастерства: призывы к судьям о справедливости, прямые речи от имени обвиняемого, развенчание лживого обвинителя и т. д. Значение дела Росция заключалось в подспудном намеке на события гражданской войны 80-х годов до н. э. и репрессии властей против оппозиции. В результате процесс был выигран, но, опасаясь мести диктатора Суллы, Цицерон на длительное время направился в Грецию, где обучался у тамошних мастеров красноречия.

По возвращению в Рим Цицерон начинает свою политическую деятельность, избирается квестором, совершенствуется в ораторской практике. Большое значение для роста ораторского мастерства Цицерона и его политического веса сыграли его «Речи против Верреса» — пропретора Сицилии, сторонника Суллы, казнившего многих сицилийцев. Речи были направлены против олигархии, насаждавшей единомыслие среди граждан римской империи. Дело закончилось безоговорочной победой Цицерона и изгнанием Верреса.

Избрание в 63 г. до н. э. Цицерона на должность консула ознаменовалось соперничеством с Катилиной, который готовил заговор с целью захвата власти. Цицерон раскрыл этот заговор и произнес в сенате четыре блестящие речи, вынудив Катилину бежать из Рима. После образования триумvirата Цезаря, Помпея и Красса Цицерон остался верен своим республиканским взглядам, что сделало его уязвимым для нападок сторонников триумvиров. В частности, давний враг Цицерона Клодий подверг великого оратора преследованиям, в результате чего тот покинул пределы Итальянского полуострова. После возвращения из изгнания Цицерон отошел от политической жизни и обратился к литературе. В 55 г. до н. э.

он написал диалог «Об ораторе», в 54 г. до н. э. приступил к работе над сочинением «О государстве», затем занялся сочинением и переводом философских трактатов.

После убийства Юлия Цезаря в 44 г. до н. э. Цицерон пишет последний цикл речей — «Филиппики против Марка Антония», в котором проявился весь его ораторский гений. Помимо всего, Цицерон предстает в этом последнем крупном произведении как защитник законности и гражданских интересов, виртуозно с помощью риторских приемов отстаивающий свою позицию. Антоний объявил Цицерона «врагом народа», заставив его совершить попытку бегства, но убийцы настигли Цицерона 7 декабря 43 г. до н. э.

Помимо политических и судебных речей, до нас дошли также трактаты по риторике, политике и философии. Сохранились несколько сот писем Цицерона, которые стали ценным материалом для историков в изучении образа жизни и нравов римского общества конца периода республики. Творческое наследие Цицерона стало источником вдохновения для последующих поколений писателей, поэтов, мыслителей. В частности, искусству красноречия, строившемуся на ораторских приемах Цицерона, уделялось много внимания в рамках дворянского образования в России начала XIX в., в эпоху декабристов. Само искусство великих русских поэтов Пушкина и продолжателя его традиций Лермонтова еще при их жизни признавалось как высшая форма риторики, поэтому они считались не просто выдающимися поэтами, но и непревзойденными мастерами слова.

В курсе латинской словесности Университетского благородного пансиона в Москве, где учился юный Лермонтов, были указаны крупнейшие представители всех жанров поэзии (Вергилий, Овидий, Гораций, Катулл, Ювенал), прозы (Юлий Цезарь, Корнелий Непот, Саллюстий, Тит Ливий, Тацит), красноречия (Цицерон) и т. д. Экзамен по этому курсу сводился к переводу речей Цицерона и некоторых од Горация. Учащиеся знакомились с различными видами повествования, особое значение отводилось «Диалогам, или разговорам» и «Характерам». О профессорах словесного отделения сохранились воспоминания Г. Головачева, однокурсника Лермонтова: «Едва ли не на каждую лекцию Победоносцева на первом курсе повторялось следующее: обычный шум на минуту прекращался, и водворялась глубочайшая тишина, преподаватель наш, обрадованный необыкновенным безмолвием, громко начинал читать нам что-нибудь о Ломоносове (причем он говорил всегда, что и в солнце есть пятна и у Ломоносова есть недостатки) и о хрии простой и извращенной; но тишина эта была самая коварная: раздавался тихий, мелодический свист, обыкновенная мазурка или какой-нибудь другой танец; Победоносцев останавливался в недоумении; музыка умолкала, и за ней следовал взрыв рукоплесканий

и неистовый топот... Трудно поверить, что подобная проделка повторялась безнаказанно бесчисленное множество раз. За Победоносцевым следовал преподаватель латинского языка Кубарев; его окружало несколько латинистов, с которыми он переводил Цицеронову «De amicitia» и Овидиевы превращения; остальная масса слушателей мало участвовала в преподавании и занималась чем-то посторонним или прогуливала его лекции». Один из наставников учащихся, Мерзляков, внушал своим подопечным: «Платон, Цицерон, Тацит, Монтань, Монтескю — всегда должны быть спутниками гения творящего».

Лермонтову были известны строки из пушкинского «Евгения Онегина» «Читал охотно Апулея, / А Цицерона не читал...», несколько обесценивающие Цицерона в глазах современного поколения. Но, вероятно, Лермонтов был знаком и со стихотворением Ф. И. Тютчева «Цицерон», которое было написано под впечатлением о Французской революции в 1830 г. В нем автор проводит параллели между закатом Рима и событиями во Франции, и утешает лирического героя тем, что он стал свидетелем такого великого и трагического исторического момента («Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые...»). Каково было прямое отношение Лермонтова к Цицерону трудно судить, но оно могло иметь черты и пушкинской и тютчевской трактовок.

При отсутствии у Лермонтова прямых ссылок на Цицерона он, как показывает анализ полученного им образования и круга чтения, не мог не относить римского оратора к величайшим мастерам слова. Цицерон, как можно предположить, занимал видное место в его писательском тезаурусе, что не могло не отразиться на способах построения фразы, абзаца, текста, приемах аргументации даже в лирических стихотворениях, где тонкие психологические переживания должны облечься в ясные словесные формы. Лермонтовская риторика любви (одно из выражений принципа психологизма в его произведениях) может быть истолкована в связи с цицероновой риторикой или с ее традицией, вошедшей в культурный тезаурус России.

Соч.: Цицерон Марк Туллий. Речи : в 2 т. / пер. В. О. Горенштейна. М., 1993. Письма Марка Туллия Цицерона : в 3 т. / пер. В. О. Горенштейна. М., 1994.

Лит.: Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945. Т. 1.

С. П. Толкачев, Вл. А. Луков [Лермонтов]

ЦУККИ (Zucchi) **Вирджиния** (1847, Парма, Италия — 12.10.1930, Монте-Карло) — итальянская балерина и балетный педагог. Училась в Италии.

Творчество Цукки оказалось вписано в историю французской культуры. Ее дебют на балетной сцене состоялся в Париже в 1873 г. Затем

10 лет она танцевала на сценах Италии, прежде всего на сцене миланского театра «Ла Скала». С 1883 г. Цукки снова в Париже, где прославилась в партии валькирии Сизба в балете итальянского композитора Ромуальдо Маренко «Сизба», поставленном в парижском театре «Эден». В Париже ее увидел и был покорен ее танцем К. А. Скальковский, по инициативе которого она была приглашена в Россию. Здесь она работала с 1885 по 1892 г. в Петербурге, Москве, Одессе (где несколько лет возглавляла балетную труппу).

Цукки, соединившая в своей судьбе итальянскую и французскую балетную культуру, в России сформировалась как балерина, которой в равной мере чужды итальянская виртуозность и французское эстетство, зато оказалась близка русская драматическая школа. К. С. Станиславский считал Цукки величайшей мимической актрисой. О ней дважды упоминал А. П. Чехов в своих рассказах («Два газетчика» и «Беседа пьяного с трезвым чертом»), и хотя эти упоминания носят случайный характер, сам факт, что Чехов упоминал Цукки, может оказаться существенным.

Цукки исполняла партии в балетах французских композиторов — «Пахита» Эдуара Марии Эрнеста Дельдевеза (Deldevez, 1817–1897), «Копеллия» Лео Делиба (Delibes, 1836–1891). С 1890-х годов перешла к преподавательской работе.

Лит.: Цукки // Русский балет : энциклопедия. М., 1997.

[СФЛ]

ЧАПМЕН (Chapman) **Джордж** (ок. 1559, Хартфордшир, Восточная Англия, Англия — 12.05.1634, Лондон, Королевство Англия) — английский драматург, поэт, переводчик. Родился в г. Хитчин (графство Хартфордшир). Чапмен получил классическое образование в Оксфордском университете; как и другие «университетские умы», блестяще знал латынь и греческий, что впоследствии принесет ему славу лучшего переводчика поэм Гомера и других античных текстов. Чапмен побывал за границей, в частности, в испанских Нидерландах, где был свидетелем волнений, позже переросших в первую буржуазную революцию. К 1593 г. он вошел в кружок сэра Уолтера Рэли, объединявший цвет английских интеллектуалов. Он становится известным в 1594 г. после публикации философской поэмы «Ночная тень». Чапмен начинает работать в качестве драматурга на Филипа Хенслоу, владельца театра «Роза» и мецената труппы «Слуг лорда-адмирала», конкурировавшей с труппой «Слуг лорда-камергера», где служил У. Шекспир, а затем на конкурентов обеих трупп — «Хористов Королевской капеллы», выступавших не в публичных театрах Лондона, а в закрытых помещениях. К нему быстро приходит известность: уже в 1598 г. упоминается среди лучших драматургов, сочиняющих как комедии, так и трагедии.

Возможно, Чапмен был тесно связан с У. Шекспиром: еще в XIX в. было высказано предположение, что выведенный Шекспиром в сонетах 78–83 таинственный «поэт-соперник» был никем иным, как Чапменом, и эта гипотеза остается наиболее распространенной, поддерживаемой и ныне шекспироведами.

Предваряя Бена Джонсона с его теорией гуморов и построенной на ней комедии нравов, Чапмен написал ряд комедий: для исполнения в публичных театрах — «Слепой нищий из Александрии» (1596, опубл. в 1598 г.) и «Веселье странного дня» (1597, опубл. в 1599 г.), для «Хористов Королевской капеллы» — «Все в дураках» (едва ли не самая известная комедия Чапмена по мотивам двух комедий Теренция, опубл. в 1605 г.), «Месье д'Олив» (1605, опубл. в 1606 г.), «Джентльмен Ашер» (опубл. в 1606 г.), «Майский день» (опубл. в 1611 г.), «Вдовьи слезы» (1612) и другие пьесы начала XVII в.

Чапмен участвовал (в соавторстве с Дж. Марстоном и Б. Джонсоном) в создании комедии «Эй, к востоку» (1605), за что все трое поплатились тюремным заключением, так как в пьесе осмеивались шотландцы, в чем власти усмотрели неуважение к королю Англии с 1601 г. Якову I, шот-

ландцу и правителю Шотландии. До этого, в 1600 г., Чапмен уже сидел в тюрьме, но тогда это было связано не с политикой, а с невозвращенными в срок долгами.

Чапмен писал и трагедии — «Бюсси д'Амбуа» (опубл. в 1607 г.), «Заговор и трагедия Шарля, герцога Бирона» (ч. 1–2, опубл. в 1608 г.), «Мсть Бюсси д'Амбуа» (ок. 1610, опубл. в 1613 г.), «Трагедия Шабо, адмирала Франции» (ок. 1613). Трагедии Чапмен написаны на сюжеты из истории Франции, исследователи отмечают, что они не просто уступают шекспировским трагедиям, а как бы реанимируют дошекспировскую трагедию с темой всемогущего рока, избыточным пафосом и неразработанностью философии истории и психологии героев. Чапмен написал и трагедию на сюжет из античной истории — «Цезарь и Помпей» (ок. 1613). В 1606 г. в Лондоне была опубликована анонимная пьеса «Сэр Джайлз Гузкеп», которую современные шекспироведы признают принадлежащей перу Чапмена. В то же время после смерти драматурга были опубликованы под его именем некоторые пьесы, которые шекспироведы, наоборот, не признают как пьесы Чапмена.

Чапмен-поэт привлек внимание тем, что закончил поэму погибшего в 1593 г. К. Марло «Геро и Леандр» (1598). Писал он и сонеты, стихи других жанров. Поэтические образы Чапмена напоминают «кончетти» Дж. Донна. Эту особенность усмотрел Т. С. Элиот, увидевший в Чапмене предшественника и Донна, и всей «метафизической школы» английской поэзии XVII в.

Вероятно, наибольший вклад Чапмена в английскую культуру Возрождения и начала Нового времени следует связывать с его переводами античных текстов. В 1598 г. он опубликовал перевод первых семи песен «Илиады» Гомера, переводя с использованием септенария — семистопного ямба, не очень точно, но достаточно поэтично. В дальнейшем Чапмен довел перевод «Илиады» до конца (1611–1612), перевел также гомеровскую «Одиссею» (1614–1616). В 1616 г. вышло издание «полного Гомера» («The Whole Works of Homer»), куда вошли «Илиада» и «Одиссея» в переводе Чапмена, — это было первое полное издание гомеровских поэм на английском языке, высоко оцененное современниками и потомками. Шекспироведы высказали предположение, что с гомеровскими переводами Чапмена был знаком Шекспир и они повлияли на него в период написания «Троила и Крессиды». Чапмен также перевел древнегреческую ирои-комическую поэму «Батрахомиамахия» (считая ее произведением Гомера), «Труды и дни» Гесиода, Пятую сатиру Ювенала и другие античные тексты.

Чапмен умер в бедности, в Лондоне, был похоронен в церкви св. Джайлза, могила сохранилась. В эпоху романтизма к его творчеству обраца-

лись П. Б. Шелли, Дж. Китс, в конце XIX в. — О. Уайльд, в XX в. — Т. С. Элиот.

Соч.: The Best Plays of the Old Dramatists: George Chapman. L.–N. Y., 1895; The Tragedy of Bussy d'Ambois / ed. by N. S. Brooke. L., 1964; The Plays of George Chapman : 2 vols. L., 1970–1987; Chapman G., Jonson B., Marston J. Eastward Ho / ed. by R. W. Van Fossen. Manchester, 1979; Plays and Poems / ed. by J. Hudston. L., 1998; Chapman's Homer: The Iliad / ed. by A. Nicoll. Princeton, 1998; Chapman's Homer: The Odyssey / ed. by A. Nicoll. Princeton, 2000; в рус. пер. — Все в дураках / пер. М. Донского // Современники Шекспира. М. : Искусство, 1959. Т. 1.

Лит.: Eccles M. Chapman's Early Years // Studies in Philology. 1946. April. №43(2); Ellis-Fermor U. The Jacobean Drama: An Interpretation. L., 1958; Spivack Ch. George Chapman. N. Y., 1967; The New Intellectuals: A Survey and Bibliography of Recent Studies in English Renaissance Drama / Ed. by T. P. Logan, D. S. Smith. Lincoln (NE), 1977; Matthews S. T. S. Eliot's Chapman: «Metaphysical» Poetry and Beyond // Journal of Modern Literature. 2006. Summer. Vol. 29. No. 4. P. 22–43.

[НРЭ]

ЧЕРНОЗЕМОВА Елена Николаевна (род. 12.11.1956, Астрахань, СССР) — русский литературовед, специалист по культуре и литературе шекспировской эпохи.

Доктор филологических наук (1995), профессор. Работает в Московском педагогическом государственном университете (профессор кафедры всемирной литературы). Президент Российской ассоциации изучения проблем англистики (1999). Член редколлегии, ответственный редактор отдельных выпусков продолжающегося издания «Anglistica» (выходит с 1996 г.). Постоянный участник и один из организаторов Международной ежегодной научной конференции «Пуришевские чтения» (МПГУ, проводятся с 1989 г.), где вместе с И. О. Шайтановым выступает в качестве руководителя Шекспировской секции (мастерской). Ведет большую работу в Центре Рерихов.

В лекциях Черноземовой, читаемых ею в МПГУ, в проводимых ею практических занятиях большое место отводится творчеству У. Шекспира, что потребовало научно-методической разработки вопросов шекспироведения применительно к вузу. Такая разработка может быть осуществлена только на прочной научной базе. Черноземова уже в кандидатской диссертации («Драматургия Джона Лили: Проблема жанра», 1989) начала исследование шекспировской эпохи. В докторской диссертации («Система жанров английской драматургии 80–90-х годов XVI века», 1995) она глубоко изучила жанровые проблемы в драматургии периода становления шекспировского творчества. Развивая идеи школы Б. И. Пуришева — М. Е. Елизаровой — Н. П. Михальской, Черноземова особо выделяет проблему жанра, строит историю литературы как «жанровую

историю». Этот же подход проявляется и в ее работах, специально посвященных творчеству У. Шекспира. Особенно ценным представляется умение исследовательницы вписать Шекспира в контекст культуры его эпохи.

Соч.: History of English Literature / История английской литературы. Практикум : для студентов языковых вузов. М. : Флинта ; Наука, 1998; Черноземова Е. Н., Луков Вл. А. История зарубежной литературы средних веков и эпохи Возрождения: Практикум : Планы. Разработки. Материалы. Задания. М. : Флинта ; Наука, 2004 (2-е изд., испр. — 2004); Штейн А. Л., Черноземова Е. Н. Трагедии и комедии. Этюды по истории английской драмы. М. : Прометей, 2004; Ганин В. Н. Луков В. А., Черноземова Е. Н. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. М. : Юрайт, 2016.

Лит.: Луков Вл. А., Черноземова Е. Н. Научная школа кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета // История зарубежной литературы: Программы дисциплин предметной подготовки по специальности 021700 «Филология» / отв. ред. Вл. А. Луков. М. : Флинта ; Наука, 1999. С. 7–8.

[МШ]

ЧЕРУБИНА ДЕ ГАБРИАК — русско-французская поэтесса-миф в свете мистификации как актуальной модели прошлого. В начале XX в. в русской литературе появилось новое поэтическое имя — Черубина де Габриак. Ее стихи, наполненные известным «джентльменским набором» художественных образов (свечи, зеркала, лунный свет и другие «поэтизмы» в духе декаданса и «женской» поэзии), привлекли невиданной страстностью. Подобно Саломее из одноименной пьесы Оскара Уайльда, так захотевшей поцеловать в губы отвергнувшего ее Иоканаана (предтечу Христа Иоанна Крестителя), что с помощью обольстительного танца «семи покрывал», сбрасываемых одно за другим, принудила тетрарха Иудеи Ирода Антиппу отдать приказ казнить пророка и все-таки поцеловала уста отрубленной головы, Черубина де Габриак так возлюбила Христа, что с немислимой откровенностью признавалась в мучающих ее плотских желаниях и фантазиях по отношению к Богу-человеку. В этом было что-то изысканно-декадентское и что-то глубоко искреннее, хотя и экзальтированное. Это было очень красиво, возвышенно и порочно одновременно.

Поражало само имя поэтессы. Де Габриак — это что-то французское, хотя ни такого дворянского рода, ни даже такого слова у французов нет. А Черубина — это что-то итальянское. Но Черубина слишком напоминает Керубино — имя юноши из комедии Бомарше «Женитьба Фигаро». Графиня, в которую он влюблен, и ее служанка переодевают его в женское платье — так он еще молод и похож на девушку, и в подобном виде

ему приходится выпрыгнуть в окно при внезапном появлении ревнивого графа Альмавивы. Тогда уж не шутка ли все это? Уж не мужчина ли скрылся под маской 32-летней поэтессы, о которой почему-то раньше никто ничего не слышал? Или и мужчина, и женщина, учительница Елизавета Дмитриева и уже известный поэт Максимилиан Волошин? Черубина де Габриак — это миф? Литературная мистификация?

В 2003 г. известный педагог-журналист, в прошлом один из руководителей Центрального телевидения С. И. Жданова опубликовала своего рода уникальное журналистского расследование этого литературного феномена, свой «опыт версионного анализа» — «Истина в маске».

В мировой литературе есть множество примеров литературных мистификаций. Мистификацию можно рассматривать как актуальную литературную модель прошлого, сыгравшую видную роль в современной мировой литературе (в том числе русской, французской). Поэты-мифы, равно как и поэтессы-мифы, на самом деле живут и, в отличие от реальных поэтов, никогда не умирают. Собственно, и реальные поэты, поэты, разумеется, истинные, никогда не умирают, потому что превращаются в мифы. Поэт вообще живет столько времени, сколько его стихи читают новые и новые поколения мечтателей.

[СФЛ]

ЧЕХОВ Антон Павлович (17/29.01.1860, Таганрог, Российская империя — 2/15.06.1904, Баденвайлер, Германская империя) — русский писатель, драматург, ставший символом эпохи. Самые известные его произведения — небольшие рассказы 1880-х годов («Смерть чиновника», «Толстый и тонкий», «Хирургия», «Хамелеон», «Маска», «Каштанка», «Спать хочется» и др.), и более крупные рассказы 1890-х годов («Студент», «Анна на шее», «Ионыч», «Человек в футляре», «Дама с собачкой» и др.), повести «Степь» (1888), «Палата №6» (1892), драматические «шутки» («Медведь», 1888, «Предложение», 1888, «Свадьба», 1890, «Юбилей», 1892), шедевры мировой драматургии — драмы и комедии «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1896, опубл. в 1897 г.), «Три сестры» (1900–1901), «Вишневый сад» (1903–1904). Все эти четыре пьесы были с триумфом поставлены К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко на сцене основанного ими в 1898 г. Московского Художественного театра, чеховская чайка стала символом этого театра и изображена на его занавесе. Комедия А. П. Чехова «Чайка» (1896) обозначила возникновение одного из самых значительных явлений мировой культуры — чеховского театра. Здесь впервые был использован принцип сценического подтекста, существующего за репликами персонажей (нередко бытовыми, малозначащими). Не владевшие приемами передачи подтекста зри-

телю участники премьеры в Санкт-Петербурге не справились с новыми художественными задачами, и «Чайка» провалилась. Только когда К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко создали Московский Художественный театр, поэтика Чехова нашла адекватное сценическое воплощение, и «Чайка» начала свое триумфальное шествие по сценам всего мира. В этом произведении ключевая сцена помещена уже в первом действии, причем использован прием «театра в театре» — представление пьесы Треплева, в которой Нина Заречная играет Мировую душу. Реплика Шамраева «Пала сцена...» вводит в суть проблемы: современное искусство неприемлемо даже для обывателей. Но они готовы удовлетвориться существующим положением вещей, обновление искусства для них еще более неприемлемо. Глубокий конфликт между подлинным художником, ищущим в искусстве новых форм, и не понимающими его обывателями, среди которых есть и процветающие деятели искусства, неизбежен. Необычность, странность, красота и трогательная наивность треплевской пьесы о Мировой душе, исполняемой Ниной Заречной, почти не замечены. Но дальше оказывается, что не замечены и подлинные, нетеатральные переживания, не замечена даже смерть в легком и привычном скольжении по жизни, и «Чайка» из пьесы о судьбах искусства превращается в пьесу о судьбах — человеческих судьбах.

Младший современник величайших русских романистов Толстого и Достоевского, Чехов не стал с ними соревноваться и пошел своим собственным путем. Его стихия — все оттенки комического от беззаботного юмора до острой сатиры, малые прозаические жанры и драмы, его стиль лаконичен («Краткость — сестра таланта» — знаменитый афоризм Чехова) и основан на подтексте, одном из главных открытий писателя. Все эти качества Толстому и Достоевскому не были свойственны.

Как прозаик и особенно как драматург Чехов получил широчайшее признание во всем мире.

Лит.: Луков Вл. А. Русская литература в мировом литературном процессе (введение в проблему). М., 2006.

[МЛ] [РЛ]

Ш

ШАЙТАНОВ Игорь Олегович (род. 7.08.1947, Вологда, СССР) — русский литературовед, критик. В 1970 г. окончил Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (по отделению английской филологии), работал в Вологодском госпединституте (1970–1977). Аспирантуру закончил в Московском государственном педагогическом институте им. В. И. Ленина по кафедре зарубежной литературы (науч. рук. Н. П. Михальская, кандидатская диссертация была посвящена историческим драмам Дж. Б. Шоу, что неизбежно привело к рассмотрению традиции шекспировских исторических драм). С 1977 г. работал в том же вузе (ныне Московский педагогический государственный университет, кафедра всемирной литературы), читая курсы и спецкурсы, проводя спецсеминары со студентами и аспирантами, в которых большое место занимало изучение творчества У. Шекспира. В том же ключе строится его преподавательская работа и в РГГУ, куда он был приглашен как один из лучших лекторов страны. Неоднократно читал курсы лекций и публиковался в США, Англии, Германии, Нидерландах и др. странах. Доктор филологических наук (1989), профессор (1991). Член Союза писателей (1987). Главный редактор журнала «Вопросы литературы». Литературный секретарь Литературной премии «Русский Букер».

Печатается с 1973 г. Шайтанов — знаток теории литературы, трудов М. М. Бахтина, Ю. Н. Тынянова и др. Но особое значение представляет его деятельность по восстановлению приоритета А. Н. Веселовского и его исторической поэтики в развитии как отечественного, так и мирового литературоведения. Шайтанов осуществил новое издание «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского (М., 2006), восстановив замысел ученого и раскрыв его в обширной вступительной статье.

Шайтанов много и плодотворно работает как шекспировед. Получили признание подготовленные им собрания сочинений великого драматурга, другие издания его произведений, а также статьи, в которых ученый анализирует его творчество. Он выступил противником приписывания произведений Шекспира каким-либо другим авторам, убедительно возразил в этом отношении И. М. Гилилову. Весьма значимы его лекции и разделы в учебниках для высшей и средней школы, где Шекспиру отводится достойное место в мировой литературе.

Соч.: Как было и как вспомнилось (Современная автобиографическая мемуарная проза). М. : Знание, 1981. 64 с.; В содружестве светил: Поэзия Н. Асеева.

М. : Сов. писатель, 1985. 398 с.; Мыслящая муза: «Открытие природы» в поэзии XVIII в. М. : Прометей, 1989. 259 с.; Шайтанов И. О., Афанасьева О. В. Зарубежная литература: Средние века. М. : Просвещение, 1996. 415 с.; Зарубежная литература: Эпоха Возрождения. М. : Просвещение, 1997. 400 с.; История зарубежной литературы : Эпоха Возрождения : в 2 т. М. : Владос, ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2001. Т. 1. 208 с., Т. 2. 224 с.; Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анжело» // Книга памяти А. М. Зверева. М. : РГГУ, 2006. С. 162–188; Историческая поэтика А. Н. Веселовского: сравнительный метод // Знание. Понимание. Умение. 2007. №3. С. 170–175; История с пропущенными главами: Бахтин и Пинский в контексте советского шекспироведения // Хронотоп и окрестности : Юбилейный сборник в честь Николая Панькова / под ред. Б. В. Орехова. Уфа : Вагант, 2011. С. 362–379.

[МШ]

ШАМФОР (Chamfort) **Никола Себастьян Рок** (6.04.1741, Клермон-Ферран, Франция — 13.04.1794, Париж, Франция) — французский писатель, член Французской академии (1781). Собранные после его смерти заметки и афоризмы вошли в 4-й том его сочинений (1795) под названием «Максимы и мысли. Характеры и анекдоты». Пушкин хорошо знал эту книгу. В «Евгении Онегине» Шамфор назван в числе писателей, которых читает Онегин (гл. VIII, строфа XXXV). Вероятно, и строка «Но дней минувших анекдоты...» связана с афоризмом Шамфора: «Только у свободных народов есть история, достойная внимания. История народов, поработанных деспотизмом, — это лишь собрание анекдотов». Пушкин относил «твердого Шамфора» к «демократическим писателям», подготовившим Великую Французскую революцию.

Лит.: Козмин Н. К. Пушкин-прозаик и французские острословы XVIII в. (Шамфор, Ривароль, Рюльер) // Изв. ОРЯС. 1928. Кн. 2. С. 548–551; Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997.

[Пушкин]

ШАТОБРИАН (Chateaubriand) **Франсуа Рене де** (4.09.1768, Сен-Мало, Франция — 4.07.1848, Париж, Франция) заложил основы французского романтизма в трактате «Исторический, политический и моральный опыт о революциях древних и новых, рассмотренных в их отношениях с французской революцией» («Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes dans leur rapports avec la Révolution française», 1797). В свободной форме писатель развивает основанное на субъективном чувствовании представление о революции как наказании божьем за пороки абсолютизма. Он осуждает энциклопедистов, подготовивших революцию идеологически, в том числе и Руссо, несмотря на свое преклонение перед ним.

«Гений христианства». Главное произведение Шатобриана, ставшее евангелием консервативного крыла французского романтизма, — обширный трактат «Гений христианства» («*Génie du Christianisme*», 1802). Этот трактат был направлен как против материализма просветителей, так и против классицистического культа античности. Истинность христианства писатель видел в его поэтичности, в том, что оно раскрыло новый мир человеческих чувств: «...Настало время показать, что, не стремясь унижить мысль, оно чудесным образом соответствует устремлениям души и может очаровывать рассудок таким же божественным образом, как все боги Вергилия и Гомера», — писал Шатобриан в предисловии. Он уверял, что католицизм — самая поэтическая религия, поэтому она верна.

«Рене». Эта мысль требовала доказательств, которые тоже были бы поэтическими. И писатель поместил в текст трактата две повести: «Атала» и «Рене» («*René*»). Вторая повесть стала особенно знаменитой. Шатобриан первым воссоздал в литературе тип «лишнего человека».

Рене рассказывает свою историю. Он рано остался сиротой. Его охватила глубокая тоска. Не решившись уйти в монастырь, Рене скитается по свету. Он видит развалины древних сооружений Греции и Рима и приходит к мысли, что все великое осуждено на смерть. Рене — первый в европейской литературе герой, которого охватывает «мировая скорбь», его отрицание распространяется на все, что существует. И тогда Рене решает покончить с собой. Спасает его сестра, догадавшаяся по письму Рене о его намерениях. Амели приносит Рене краткий миг счастья. Красота природы, доброта сестры излечивают Рене от «болезни века». Но внезапно Амели исчезает. Вскоре Рене узнает, что она ушла в монастырь, чтобы избавиться от преступной любви, которую она питает к брату. Рене оказывается человеком, всеми брошенным. Он не находит себе места в обществе, покидает Европу и поселяется среди индейцев Северной Америки. Но ни приближение к естественному образу жизни, ни красота природы не могут развять его пессимизма. В конце повести сообщается о гибели Рене. Так и не нашел этот герой счастья, успокоения.

В общей системе «Гения христианства» повесть «Рене» должна была выполнить две задачи. Во-первых, изобразить новые чувства человека, возникающие в нем под влиянием христианства, и тем самым доказать, что оно обогатило внутренний мир человека. Во-вторых, показать силу церкви, которая может спасти даже самых страшных преступников. Но Рене не принимает религиозного утешения. Шатобриан открывает «частного человека», в отличие от классицистического «человека-гражданина». А «частный человек» не принимает общественного

устройства, традиционной морали (уход в монастырь был бы для Рене подчинением общественной морали).

«Мученики». В 1809 г. Шатобриан издал эпическую поэму в прозе «Мученики» («Les Martyres») из истории раннего христианства. Среди героев этого произведения — «отцы церкви» Иероним и Августин. Хотя выбор жанра, особенности композиции указывают на близость писателя классицизму, способ изображения исторических событий был уже романтическим. Это первое во французской литературе произведение, в котором проявился романтический историзм, оно находится у истоков романтического исторического романа. Предисловие к «Мученикам» воспринималось как изложение новаторской концепции историзма. Шатобриан ищет не яркий эпизод, который может послужить уроком современности, а выбирает переломную эпоху, в которой выявлена динамика борьбы социальных сил, идеологий; он стремится не только к точности изображения иного быта и иных порядков, но и к психологической достоверности.

[ИФЛ]

ШЕКСПИР (Shakespeare) **Уильям** (23.04.1564, Стратфорд-апон-Эйвон, Англия — 23.04.1616, Стратфорд-апон-Эйвон, Англия) — великий английский драматург, поэт, вершина английского Возрождения.

Шекспир родился 23 апреля 1564 г. в Стрэтфорде-на-Эйвоне. Около 1585 г., оставив жену и детей в Стрэтфорде, Шекспир переехал в Лондон, лишь изредка посещая родину, чтобы привезти семье заработанные в столице деньги. Став актером, он в дальнейшем играл небольшие роли (едва ли не самая крупная его роль — Тень отца Гамлета), что, очевидно, связано с его интенсивной работой как драматурга. В 1599 г. он вошел в число пайщиков нового театра — «Глобус». Как драматический писатель, он к 1592 г. достаточно известен, что следует из резко отрицательного отзыва драматурга Роберта Грина о нем как об опасном конкуренте («выскочка», «ворона, щеголяющая в наших перьях»). На первое десятилетие XVII в. приходится расцвет его творчества. После 1603 г. Шекспир, очевидно, не выступал на сцене, сосредоточившись на драматургическом творчестве. Около 1612 г. он покидает «Глобус», переезжает из Лондона в Стрэтфорд и, видимо, бросает литературное творчество. Шекспир умер 23 апреля 1616 г. и был похоронен в родном Стрэтфорде, в церкви Троицы.

В первый период своего творчества (конец XVI в.) Шекспир отдавал предпочтение жанрам исторической хроники и комедии. Черты комедии присущи даже знаменитой трагедии «Ромео и Джульетта», относящейся к этому периоду. Очевидно, к концу периода относятся и сонеты

Шекспира. Второй период (начало XVII в.) получил название «периода великих трагедий». Заканчивает Шекспир свое творчество сочинением трагикомедий — произведений с трагическим началом и счастливым концом в духе фантазий-утопий («Зимняя сказка», «Буря»).

Частная жизнь человека в хрониках находится на заднем плане, а на переднем — его участие в политической, государственной жизни, в войнах, заговорах, в борьбе за власть. В двух частях «Генриха IV» (1597–1598), высшего достижения Шекспира в жанре хроники, параллельно выстраивается «фальстафовский фон», представленный образом хвастливого и трусливого, но жизнерадостного рыцаря Фальстафа и его спутников, любящих побуянить (среди них — принц Гарри, будущий Генрих V, который превратится в одноименной хронике в идеального короля). «Фальстафовский фон» воплощает комедийное начало, контрастирующее с драматизмом основных событий хроник.

Сюжеты шекспировских комедий, напротив, утверждают приоритет естественной жизни, чувств человека, среди которых главные — дружба и любовь. На смену закономерной поступи Времени, отмеченному в хрониках, в комедиях на внешнем уровне приходит торжество счастливой случайности, игра веселых неожиданностей, которые щедро дарит природа. Полнота ощущения жизни рождает характерный для комедий Шекспира жизнерадостный смех, формирует светлую лирическую линию в их сюжетах и обрисовке персонажей. В системе образов причудливая игра природы сказывается, например, в появлении среди персонажей близнецов, немислимых ни в хрониках, ни тем более в трагедиях. Близнецы порождают множество комических недоразумений, веселую путаницу. Драматизм, грусть в комедиях мимолетны и только подчеркивают ощущение счастья, праздника жизни, неизбежно наступающего в финале. Развитие комического от «Комедии ошибок» (1592–1593) и «Укрощения строптивой» (1593–1594) до «Сна в летнюю ночь» (1595–1596) и «Двенадцатой ночи» (1599–1600) идет по пути отказа от внешних комических приемов. Так, в «Комедии ошибок» комическое основано на путанице, которую производят две пары близнецов (близнецы-хозяева и близнецы, находящиеся у них в услужении). В «Двенадцатой ночи» тоже есть близнецы, но недоразумения, порожденные их сходством, не определяют природы комического, а лишь дополняют ощущение жизни как праздника.

К раннему периоду относится трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта» (1594–1595). Хотя широко известны слова из этого произведения «Нет повести печальнее на свете, — Чем повесть о Ромео и Джульетте», это самая светлая из трагедий Шекспира, в которой, в сущности, реализована концепция зрелых комедий драматурга. В «Ромео и Джуль-

етте» буквально на глазах рождается новый, гармоничный мир, созданный для счастья героев: на их стороне церковь (в лице брата Лоренцо, тайно их венчающего), власти осуждают семейную вражду, сами семейства Монтекки и Капулетти не помнят причины распри и готовы примириться. Итог трагедии закономерен: победа все равно за любовью, а не за ненавистью, и над телами Ромео и Джульетты их родители отказываются от своей вражды. Сочетание трагического и комического обнаруживается не только в концепции этой трагедии, но и непосредственно в комических сценах, связанных с колоритным образом Кормилицы и таким ярким персонажем, как друг Ромео Меркуцио. Язык трагедии, насыщенный метафорами, игрой слов, также подтверждает жизнерадостную, ренессансную основу этой ранней шекспировской трагедии.

«Великие трагедии» — так принято называть четыре трагедии Шекспира, составляющие вершину его творчества: «Гамлет» (1600–1601), «Отелло» (1604–1605), «Король Лир» (1605–1606) и «Макбет» (1605–1606). В сюжетах этих трагедий повествуется о судьбах выдающихся личностей, открывающих для себя дисгармоничность мира, неведомую им ранее силу зла. Характер трагического меняется: исчезает ренессансный оптимизм, уверенность, что человек — «венец всего живущего», герои должны сделать выбор: как им достойно существовать в мире, покусившемся на их достоинство. Герой шекспировской трагедии — могучая, титаническая фигура, он сам выстраивает линию своей судьбы и отвечает за сделанный им выбор. Уникальность каждого трагического героя делает трагедии Шекспира непохожими друг на друга. В отличие от исторических хроник, они не соединяются в единый цикл.

В 1770-е годы, когда к Шекспиру пришло международное признание и начал складываться культ Шекспира, было впервые высказано сомнение в том, что малоизвестный актер Шекспир мог написать столь великие произведения. Так возник «шекспировский вопрос», разделивший шекспироведов на стрэтфордианцев — сторонников признания авторства за Шекспиром, актером, родившимся в Стрэтфорде, и антистрэтфордианцев, отрицавших авторство Шекспира и называвших автором кто философа Фрэнсиса Бэкона, кто аристократов — графа Рэтленда, графа Пембрука, графа Саутгемптона, кто драматурга Кристофера Марло, кто даже английскую королеву Елизавету Тюдор. В настоящее время, кажется, нет ни одного видного современника Шекспира, которому не попытались приписать его произведения. Основной мотив таких поисков образно выразил еще в 1918 г. бельгийский ученый-антистрэтфордианец Дамблон, полагавший, что «борзая не может родиться в семье

мосек», «лилия не растет на чертополохе». Но доказательства антистрэффордianцев нередко поверхностны, отдадут желанием сделать сенсацию. Двухсотлетний спор все более и более убеждает в принадлежности шекспировского творчества самому Шекспиру. Однако попытки разрешить «шекспировский вопрос» вовсе не бесплодны для науки: в результате об эпохе Шекспира сегодня известно больше, чем о любой другой культурной эпохе.

«Сонеты». «Сонеты» Шекспира (1592–1598, опубл. в 1609 г.) представляют собой поэтический цикл. Главные персонажи, которые представлены в этом цикле, — знатный и прекрасный юноша, непостоянный в дружбе, сам поэт, который намного старше и который переживает дружбу как любовь, поэт-соперник (начиная с сонета 78), возлюбленная поэта, некая «смуглая леди» (ей посвящены сонеты 127–154). Циклизация сонетов особенно очевидна в появлении сплетающегося из мотивов сюжета, ядро которого — в сонетах 40–42: поэт свел своего друга и свою возлюбленную (вероятно, «смуглую леди» сонетов 127–154) — и в одночасье потерял их обоих: изменив ему в дружбе и любви, они стали любовниками. Утрата друга для поэта более тяжела, чем утрата возлюбленной, к которой поэт питает противоречивые чувства. В образе «смуглой леди» сонетов переосмысливается традиционный образ «Прекрасной Дамы», которая с небес низводится на грешную землю: «Не знаю я, как шествуют богини, / Но милая ступает по земле». Самый значительный образ сонетов — образ самого поэта, человека, способного беззаветно и безответно любить, радоваться, восхищаться, мучиться и прощать, — и в то же время глубокого мыслителя, который в знаменитом сонете 66 высказывает мысли, развитые в монологе Гамлета «Быть или не быть...».

«Гамлет». Эта трагедия У. Шекспира ставилась в 1601–1602 гг., впервые была опубликована в 1603 г. под названием «Трагическая история Гамлета, принца Датского. Сочинение Уильяма Шекспира. В том виде, как она была несколько раз представлена актерами его величества в Лондоне, а также в университетах Кембриджа и Оксфорда и других местах». Очевидно, это была «пиратская» версия, частично записанная во время спектаклей, частично составленная из второстепенных ролей тех актеров, которые продали выданные им театром «Глобус» тексты издателям. Полный текст появился в 1604 г. во втором издании под названием: «Трагическая история Гамлета, принца Датского. Сочинение Уильяма Шекспира. Вновь напечатанная и увеличенная почти вдвое против прежнего по подлинной и полной рукописи».

У Гамлета был реальный прототип — датский принц Амлет, живший ранее 826 г. (так как история Амлета относится, согласно источникам,

к языческим временам, а этот год можно считать началом христианизации Дании, когда туда пришла первая христианская миссия; официальное же принятие христианства произошло при Харальде I в 960 г.). Примерно через 400 лет о нем упоминает в одной из исландских саг поэт-скальд Снорри Стурлусон (1178–1241), самый знаменитый из исландцев, как считают жители этого северного острова. Примерно тогда же историю Амлета рассказал датский хронист Саксон Грамматик (ум. около 1216 г.) в книге III «Истории датчан» (на латинском языке, около 1200 г.). У Саксона Грамматика Амлет — волевой, хитрый, жестокий исполнитель праведной мести. Несколько подозрительно совпадение мотива этой мести с античным мифом об Оресте, мстящем за смерть своего отца Агамемнона его убийце Эгисфу, оболотившему мать Ореста с целью овладеть престолом. Но, с другой стороны, такая история вполне могла иметь место в реальности, а античный миф средневековый датский хронист мог и не знать.

Конечно, Шекспир не читал Саксона Грамматика, он узнал сюжет из более поздних источников, которые, тем не менее, восходят к этому тексту, как считают ученые. Прошло еще 400 лет, и история принца стала известна во Франции, где «История датчан» Саксона Грамматика была выпущена (на латинском языке) в Париже впервые в 1514 г. Во второй половине столетия она привлекла внимание французского поэта и историка Франсуа де Бельфоре (François de Belleforest, 1530–1583) и была пересказана им по-французски и вообще по-своему, став «Историей третьей — о том, какую хитрость задумал Гамлет, в будущем король Датский, чтобы отомстить за своего отца Хорввендила, убитого его родным братом Фангоном, и о других событиях из его жизни» в принадлежавшем Бельфоре собрании текстов (подобных же компиляций, переводов, подражаний), входивших в пятитомный коллективный труд «Необычайные истории, извлеченные из многих знаменитых авторов» («Histoires prodigieuses extraites de plusieurs fameux auteurs»). История была переведена на английский язык с рядом изменений под названием «The History of Hamlet», Шекспир мог пользоваться изданиями 1576 или 1582 г.). А в 1589 г. английский писатель Томас Нэш сообщает уже о «куче Гамлетов, рассыпающих пригоршнями трагические монологи». Тогда же появилась трагедия о Гамлете, приписываемая Томасу Киду. Текст ее не сохранился, но известно, что в ней уже был призрак отца Гамлета, призывавший сына к мести. Очевидно, тема мести была в ней основной. Из этого предположения вытекает отнесение несохранившейся пьесы к жанру «трагедии мести», популярному в Англии в это время, по той же причине специалисты связали ее с именем Кида, крупнейшего мастера жанра.

400 лет потребовалось, чтобы история реального человека стала материалом литературы. Еще 400 лет он постепенно обретал черты популярного литературного героя. В 1601 г. Шекспир в своей трагедии поднял Гамлета до уровня одного из самых значительных образов мировой литературы. Но представление о Гамлете как о вечном образе формировалось еще 400 лет, вплоть до нашего времени. Прослеживается очевидная 400-летняя цикличность развития образа. Эта цикличность не вписывается в общий ход мирового литературного процесса с его «трехвековыми арками». Если обратиться к другим вечным образам, то можно отметить намечающуюся 400-летнюю цикличность в образах Дон Кихота, Дон Жуана, Фауста и некоторых других и иные цикличности во многих других случаях. Таким образом, хотя вечные образы развиваются циклично, эта цикличность почти никогда не совпадает с общими циклами развития мировой литературы. Но это не значит, что они никак не связаны с историей литературы, свободны от нее. Поступь литературной истории проявляется в интерпретации вечных образов, что влияет на их функционирование в культуре. Если соотношение цикличностей применить к образу Гамлета, можно сделать вывод о том, что он должен по-разному рассматриваться применительно к «трехвековой арке» Нового времени (XVII–XIX вв.) и «трехвековой арке» Новейшего времени (XX–XXII вв.).

Гамлет — одна из самых загадочных фигур мировой литературы. Вот уже несколько столетий писатели, критики, ученые пытаются разгадать загадку этого образа, ответить на вопрос, почему Гамлет, узнав в начале трагедии правду об убийстве отца, откладывает месть и в конце пьесы убивает короля Клавдия почти случайно. И. В. Гёте видел причину этого парадокса в силе интеллекта и слабости воли Гамлета. Сходную точку зрения развивает В. Г. Белинский, добавляя: «Идея Гамлета: слабость воли, но только вследствие распада, а не по его природе». И. С. Тургенев в статье «Гамлет и Дон Кихот» отдает предпочтение испанскому идалго, критикуя Гамлета за бездельность и бесплодную рефлексию. Напротив, кинорежиссер Г. Козинцев подчеркнул в Гамлете активное начало, увидел в нем непрерывно действующего героя. Одну из самых оригинальных точек зрения высказал выдающийся психолог Л. С. Выготский в «Психологии искусства» (1925). По-новому поняв критику Шекспира в статье Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме», Выготский предположил, что Гамлет не наделен характером, а является функцией действия трагедии. Тем самым психолог подчеркнул, что Шекспир — представитель старой литературы, не знавшей еще характера как способа обрисовки человека в словесном искусстве. Л. Е. Пинский связал образ Гамлета не с развитием сюжета в привычном смысле этого слова,

а с магистральным сюжетом «великих трагедий» — открытием героем истинного лица мира, в котором зло более могущественно, чем это представлялось гуманистами. Именно эта способность познать истинное лицо мира делает трагическими героями Гамлета, Отелло, короля Лира, Макбета. Они — титаны, превосходящие обычного зрителя интеллектом, волей, смелостью. Но Гамлет отличается от трех других протагонистов шекспировских трагедий. Когда Отелло душит Дездемону, король Лир решает разделить государство между тремя дочерьми, а потом долю верной Корделии отдает лживым Гонерилье и Регане, Макбет убивает Дункана, руководствуясь предсказаниями ведьм, то они ошибаются, но зрители не ошибаются, потому что действие построено так, чтобы они могли знать истинное положение вещей. Это ставит обычного зрителя выше титанических персонажей: зрители знают то, чего те не знают. Напротив, Гамлет только в первых сценах трагедии знает меньше зрителей. С момента его разговора с Призраком, который слышат, помимо участников, только зрители, нет ничего существенного, чего бы не знал Гамлет, но зат. е. нечто такое, чего зрители не знают. Гамлет заканчивает свой знаменитый монолог «Быть или не быть?» ничего не значащей фразой «Но довольно», оставляя зрителей без ответа на самый главный вопрос. В финале, попросив Горацио «рассказать все» оставшимся в живых, Гамлет произносит загадочную фразу: «Дальнейшее — молчанье». Он уносит с собой некую тайну, которую зрителю не дано узнать. Загадка Гамлета, таким образом, не может быть разгадана. Шекспир нашел особый способ выстроить роль главного героя: при таком построении зритель никогда не может почувствовать себя выше героя.

Сюжет связывает пьесу «Гамлет» с традицией английской «трагедии мести». Гениальность драматурга проявляется в новаторской трактовке проблемы мести — одного из важных мотивов трагедии.

Гамлет совершает трагическое открытие: узнав о смерти отца, поспешном браке матери, услышав рассказ Призрака, он открывает несовершенство мира (это завязка трагедии, после которой действие быстро развивается, Гамлет на глазах взрослеет, превращаясь за несколько месяцев фабульного времени из юноши-студента в 30-летнего человека). Следующее его открытие: «время вывихнуто», зло, преступления, коварство, предательство — нормальное состояние мира («Дания — тюрьма»), поэтому, например, королю Клавдию нет необходимости быть могущественной личностью, спорящей со временем (как Ричарду III в одноименной хронике), напротив, время на его стороне. И еще одно следствие первооткрытия: чтобы исправить мир, победить зло, Гамлет сам вынужден встать на путь зла. Из дальнейшего развития сюжета вы-

текает, что он прямо или косвенно виновен в смерти Полония, Офелии, Розенкранца, Гильденстерна, Лаэрта, короля, хотя только эта последняя диктуется требованием мести.

Мсть, как форма восстановления справедливости, таковой была только в старые добрые времена, а теперь, когда зло распространилось, она ничего не решает. Для подтверждения этой мысли Шекспир ставит перед проблемой мести за смерть отца трех персонажей: Гамлета, Лаэрта и Фортинбраса. Лаэрт действует не рассуждая, сметая «правых и неправых», Фортинбрас, напротив, вовсе отказывается от мести, Гамлет же ставит решение этой проблемы в зависимости от общего представления о мире и его законах.

Подход, обнаруживаемый в развитии Шекспиром мотива мести (персонификация, т. е. привязывание мотива к персонажам, и вариативность) реализован и в других мотивах. Так, мотив зла персонифицирован в короле Клавдии и представлен в вариациях невольного зла (Гамлет, Гертруда, Офелия), зла из мстительных чувств (Лаэрт), зла из услужливости (Полоний, Розенкранц, Гильденстерн, Озрик) и т. д. Мотив любви персонифицирован в женских образах: Офелии и Гертруды. Мотив дружбы представлен Горацио (верная дружба) и Гильденстерном и Розенкранцем (измена друзей). Мотив искусства, мира-театра, связан как с гастролирующими актерами, так и с Гамлетом, представляющим себя безумным, Клавдием, играющим роль доброго дяди Гамлета, и т. д. Мотив смерти воплощен в могильщиках, в образе Йорика. Эти и другие мотивы вырастают в целую систему, представляющую собой важный фактор развития сюжета трагедии.

Л. С. Выготский видел в двойном убийстве короля (шпагой и ядом) завершение двух разных сюжетных линий, развивающихся через образ Гамлета (этой функции сюжета). Но есть и другое объяснение. Гамлет выступает как судьба, которую каждый себе приготовил, готовя его смерть. Герои трагедии погибают, по иронии судьбы: Лаэрт — от шпаги, которую он смазал ядом, чтобы под видом честного и безопасного поединка убить Гамлета; король — от этой же шпаги (по его предложению, она должна быть настоящей, в отличие от шпаги Гамлета) и от яда, который приготовил Король на случай, если Лаэрт не сможет нанести Гамлету смертельный удар. Королева Гертруда по ошибке выпивает яд, как она по ошибке доверилась королю, творившему зло тайно, в то время как Гамлет делает все тайное явным. Фортинбрасу, отказавшемуся от мести за смерть отца, Гамлет завещает корону.

У Гамлета философский склад ума: от частного случая он всегда переходит к общим законам мироздания. Семейную драму убийства отца он рассматривает как портрет мира, в котором процветает зло. Легко-

мыслие матери, столь быстро забывшей об отце и вышедшей замуж за Клавдия, приводит его к обобщению: «О женщины, вам имя — вероломство». Вид черепа Йорика наводит его на мысли о бренности земного. Вся роль Гамлета построена на том, чтобы тайное сделать явным. Но особыми композиционными средствами Шекспир добился того, чтобы сам Гамлет остался вечной загадкой для зрителей и исследователей.

Главная черта художественности «Гамлета» — синтетичность (синтетический сплав ряда сюжетных линий — судеб героев, синтез трагического и комического, возвышенного и низменного, общего и частного, философского и конкретного, мистического и бытового, сценического действия и слова, синтетическая связь с ранними и поздними произведениями Шекспира).

«Король Лир». «Король Лир» — одна из вершин творчества Шекспира. Основная сюжетная линия трагедии состоит в следующем: Лир, уверенный в справедливом устройстве мира, осуществляет грандиозный эксперимент и разделяет государство на три части, передавая их дочерям. Эксперимент короля Лира должен подтвердить, что человек представляет подлинную ценность, не зависящую ни от его нынешнего положения, ни даже от личных заслуг (достаточно того, что Лир — отец, король по рождению, старик). Дочери Лира Гонерилья и Регана (в отличие от младшей — Корделии) изгоняют отдавшего им власть отца, тем самым раскрывая ему глаза на истинные порядки, царящие в мире.

Параллельная сюжетная линия (заимствованная из «Аркадии» Сидни) — линия герцога Глостера и его сыновей — призвана подчеркнуть суть ошибки Лира. Незаконный сын Глостера Эдмунд, герой-макиавеллист, произносит знаменательные слова: «Отец доверчив, брат мой благороден; / Так далека от зла его натура, / Что он в него не верит. Глупо честен: / С ним справлюсь я легко. Тут дело ясно» (пер. Б. Пастернака).

Люди доверчивы, они, по выражению Л. Е. Пинского, утратили ощущение «трагической тревоги», лежащей в основе чувства ответственности (величайшее открытие Лира, позволяющее ориентироваться в мире, в отличие от безрассудного оптимизма, представленного в образе Глостера в начале трагедии, и пессимизма, представленного в том же образе в финале). Так через конструирование сюжета Шекспир раскрывает центральную мысль трагедии.

«Отелло». Источником сюжета этой трагедии послужила новелла «Венецианский мавр» итальянского гуманиста Джиральди Чинтио. Нередко произведение трактовалось как трагедия ревности. Но прав А. С. Пушкин: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив».

Доверчивость Отелло во многом связана с образом Венеции, одним из важнейших в системе образов трагедии. Именно уклад жизни

в Венеции, где, вполне в духе Ренессанса, ценится не происхождение, а личная доблесть, позволившая мавру занять столь почетное место, убедил его в том, что мир устроен справедливо. Мнимая измена Дездемоны разрушила его уверенность в том, что в мире царят правда и добро. Из неверных посылок Отелло сделал правильный вывод, но изначальная ошибка направила его действия не против злокозненного Яго, а против невинной Дездемоны. Как отмечал Л. Е. Пинский, «Отелло» — единственная трагедия Шекспира, где герой не знает своего антагониста до финала, ибо на официальном уровне (воплощенном в образе Венеции) его нет. Осознав эту ошибку, герой сам наказывает себя, кончая жизнь самоубийством. Так через конструирование сюжета Шекспир раскрывает центральную мысль трагедии.

«Макбет». В образе Макбета из одноименной шекспировской трагедии (как и в образе леди Макбет) происходит трансформация титанической личности: герой перестает быть борцом со злом и сам становится его носителем. «Зло есть добро, добро есть зло», — утверждают три ведьмы в начале трагедии. Мир, где ценится доблесть, но забыты нравственные ориентиры, сам толкает героя на преступление. Это наиболее мрачная трагедия Шекспира.

Экранизации произведений У. Шекспира. Экранизации пьес Шекспира могут быть отнесены к одной из разновидностей шекспировской индустрии. С этими киноработами неразрывно связана история мирового кино.

Существуют и фильмы, в которых сам Шекспир выступает в виде персонажа (самый известный из них — «Влюбленный Шекспир»). Обращает на себя внимание, что уже один из основоположников кинематографа Жорж Мельес обратился к Шекспиру, а за первые годы XX в. были сняты фильмы по произведениям Шекспира в Англии и Франции, Германии и Италии, Дании и Америке. При всей наивности этих немых лент нельзя не отметить определенные достижения в разработке кинематографического языка (например, в немецких экранизациях). Некоторые режиссеры неоднократно обращались к Шекспиру — это Лоренс Оливье, Акира Куросава, Г. М. Козинцев, Франко Дзефирелли, Кеннет Брана. В экранизациях принимали участие крупнейшие артисты эпохи — Сара Бернар, Г. Бирбом Три, Лоренс Оливье, Джон Гилгуд, Орсон Уэллс, Элизабет Тейлор, Тосиро Мифунэ, И. М. Смоктуновский и др. Можно считать это ярко выраженной чертой экранизаций Шекспира.

Еще одна любопытная черта связана с тем, что шекспировские персонажи и сюжеты повсеместно рассматриваются как «вечные образы». Одно из следствий — своего рода экранная «шекспиризация»: появление фильмов не на шекспировские тексты, но в сюжетах которых ис-

пользованы шекспировские модели, что отмечено в названиях фильмов, напр.: «Гамлет из Мрдуши Доньей» («Predstava Hamleta u Mrduši Donjog»), югославский фильм, 1974, реж. Крсто Папич — Papić), «Гамлет из Тонго» (ганский фильм, 1965; реж. Т. Бишоп, англ. реж., это первый ганский художественный фильм). «Ромео, Джульетта и тьма» («Romeo, Julie a tma»), чешский фильм, 1960, по Я. Отченашеку, главный приз МФК в Сан-Себастьяне, реж. Йиржи Вайс — Weiss). «Ромео, мой сосед», советский азербайджанский фильм, 1964, реж. Шамель Фарамаз-лглы Махмудбеков) и мн. др.

Другое проявление того же свойства — перенесение действия шекспировских пьес в иную среду (как у Куросавы — в Японию) или в современную обстановку. Необычайно ярко это сказалось в фильме База Лурманна «Ромео + Джульетта». Фильм «О» (2001) переносит историю Отелло в современную западную школу. Менее известный пример, зато более масштабный, был осуществлен ВВС для цикла телепередач 2005 г., когда в осовремененном виде были показаны фильмы по «Сну в летнюю ночь», «Макбету», «Много шума из ничего». На фоне такого решения (необычайно эффектного, что давно уже было доказано в театре, например, в постановке Роже Планшоном «Антония и Клеопатры», когда события трагедии разворачивались на фоне военных действий в Северной Африке времен 2-й мировой войны) более традиционные по форме экранизации выглядят слишком театральны. Франко Дзефирелли в известном смысле смог избежать упреков в устарелости его решения той же трагедии, прибегнув к параллелям с живописью итальянского Возрождения или переводя повествование в пространство без времени, как, например, в этом кадре:

Оборотной стороной «новой шекспиризации» стало появление немалого числа фильмов, где шекспировские сюжеты использованы для прикрытия откровенного эротизма, подчас неотделимого от порнографии. Шекспиризация, получившая такое мощное развитие в XVIII–XIX вв. в литературе и театре, нашла новые, прежде не существовавшие культурные пространства в новых видах искусства — кино и телевидении.

Шекспир драматургичен в подлинном смысле этого слова. В самой его картине мира заложен конфликт: внеличному закону неизбежности противостоит личностный закон свободы воли (а следовательно, выбора, который порождает причинно-следственную зависимость). 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 утверждает-ся в результате противостояния свободных волеизъявлений не одной, 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.

В 1623 г. актеры труппы Бербежда Хеминдж и Кондел выпустили первое собрание сочинений Шекспира — «Комедии, хроники и трагедии У. Шекспира» (так называемое фоллио 1623 г.) с предисловием выдающегося драматурга, друга Шекспира Бена Джонсона. В издание были включены (без соблюдения хронологического порядка) 36 пьес (к ним теперь добавляют только еще одну пьесу — «Перикл»).

Шекспир был одним из величайших гениев всемирной литературы. Его влияние на последующее развитие мирового литературного процесса можно считать беспрецедентным.

Соч.: Shakespeare W. The Complete Works / ed. by W. J. Craig. L. : Henry Pordes. 1990; в рус. пер. — Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Алконост ; Лабиринт, 1994; Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском (подстрочный перевод и комментарии) // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М. : Гослитиздат, 1954. С. 331–464; Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы : сборник / сост. А. Н. Горбунов. М., 1985; Шекспир В. Трагедия о Гамлете Принце Датском. М. — Л. : Academia, 1937; Шекспир В. Отелло, венецианский мавр. Подстрочный комментированный перев. М. Морозова // Морозов М. Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 465–584.

Лит.: Аникст А. А. Шекспир. М. : Мол. гвардия, 1964; Бартошевич А. В. Шекспир на английской сцене, конец XIX — первая половина XX в. Жизнь традиций и борьба идей. М., 1985; Белинский В. Г. «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. II. М. : Изд-во АН СССР, 1953. С. 253–345; Белинский В. Г. Отелло, венецианский мавр. Драма в пяти действиях. Соч. Шекспира. Перев. В. Лазаревский. СПб., 1845 // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. М., 1955. Т. IX. С. 323; Блок А. А. Тайный смысл трагедии «Отелло» (К постановке в Большом Драматическом театре) // Блок А. А. Собрание сочинений. Л., 1936. Т. 12. С. 204–209; Брандес Г. Шекспир: Жизнь и произведения / пер. с нем. М. : Алгоритм, 1997; Ларок Ф. Шекспир: Как вам это понравится / пер. с фр. М. : АСТ ; Выготский Л. С. Психология искусства / 2-е изд., испр. и доп. М., 1968; Захаров Н. В., Луков Вл. А. Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М. : ГИТР, 2012; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 5-е изд. М., 2008; Луков Вл. А. Гамлет: вечный образ и его хронотоп // Человек. 2007. №7. С. 44–49; Луков Вл. А., Захаров Н. В., Гайдин Б. Н. Гамлет как вечный образ русской и мировой литературы. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та,

2007 (Шекспировские штудии IV); Пимонов В., Славутин Е. Загадка Гамлета, М., 2001; Пинский Л. Е. Шекспир: Начала драматургии. М., 1971; Смирнов А. А. Шекспир. Л.–М. : Искусство, 1963; Михальская Н. П. История английской литературы. М. : Академия, 2006; Тургенев И. С. Гамлет и Дон Кихот // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. : в 28 т. Сочинения : в 15 т. М.–Л. : Изд. АН СССР, 1964. Т. 8. С. 169–192; Холлидей Ф. Е. Шекспир и его мир / пер. с англ. ; предисловие В. Харитоновой. М. : Радуга, 1986; Шведов Ю. Ф. Трагедия Шекспира «Отелло». М., 1969; Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет». М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2005; Шенбаум С. Шекспир: Краткая документальная биография / пер. с англ. М. : Прогресс, 1985; Chambers E. K. William Shakespeare: A Study of Facts and Problems : V. 1–2. Oxford, 1930; Ford Ch. Dictionnaire des cinéastes contemporains de 1945 à nos jours. Verviers (Belg.), 1974; Ralli A. A History of Shakespearean Criticism : V. 1–2. London, 1932; The Oxford Companion to Shakespeare Studies / ed. by S. Wells. Oxford, 1986; Bradley A. C. Shakespearean Tragedy. London, 1991.
[МШ] [МЛ]

ШЕКСПИРИЗАЦИЯ — процесс в русской и 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. В современном литературоведении термин шекспиризация используется наряду с термином шекспиризм.

Историко-теоретический подход в литературоведении и общенаучный тезаурусный подход позволили по-новому осветить переходные эстетические явления, для описания которых в других системах не было соответствующих терминов и стоящих за ними представлений, перейти от характеристики сформировавшихся литературных феноменов к анализу процессов их становления. Шекспиризация относится к такого рода процессам, а точнее — к принципам-процессам. Принципы-процессы — категории, которые передают представление о становлении, формировании, развитии принципов литературы, усилении некой тенденции. Их названия выстраиваются по сходному лингвистическому основанию, подчеркивающему момент становления или нарастания некоего отличительного качества художественного текста на фоне литературной парадигмы (господствующей системы соотношений и акцентов в литературных дискурсах): «психологизация», «историзация», «героизация», «документализация» и т. д.

Особую группу среди принципов-процессов составляют те из них, которые отмечают персональные влияния на литературу. Одно из первых мест в этом отношении занимает понятие шекспиризация. Соответствующий принцип-процесс в русской литературе проявился несколько

позже, нежели в западноевропейских литературах. Наиболее характерны в этом аспекте повесть И. С. Тургенева «Гамлет Шигровского уезда» из цикла «Записки охотника» (1847–1852) и рассказ Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (1865), в которых отразились тенденции, схожие с теми, что проходили в немецкой и французской литературах. Шекспиризация создала предпосылки для освоения отечественной культурой высочайших образцов европейской литературы.

Специфику освоения шекспировского наследия в отечественной художественной культуре точнее всего характеризует такое понятие, как шекспиризм (см.). Многочисленные факты активного присутствия Шекспира в русской культуры позволили знатоку и любителю его творчества послу Великобритании в России сэру Энтони Брентону говорить о России как о шекспировской стране.

Лит.: Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир // Пушкин : Сравнительно-исторические исследования. Л. : Наука, 1972. С. 240–280; Белецкий А. И. Из истории шекспиризма. Теофиль Готье о комедиях Шекспира. Харьков, 1916; Брентон Э. Шекспир — русский // Вопросы литературы. 2007. №4. С. 214–223; Сакулин П. Н. Н. Карамзин о Шекспире, «шекспиризм» в «Борисе Годунове» и «Выстреле» // Русская литература. Социолого-синтетический обзор русских стилей. Ч. 2. М. : Гос. Акад. худож. наук, 1929; Вольперт Л. «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля («Арап Петра Великого» и «Арманс») // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 56–66; Захаров Н. В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House, 2003; Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988; Луков Вл. А. Шекспиризация // Компаративистика: Современная теория и практика : международная конференция и XIV Съезд англоистов (13–15 сентября 2004 г.) : в 2 т. Самара, 2004. Т. 2. С. 388–403; Его же: Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские студии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М., 2005. С. 3–20; Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир».

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

ШЕКСПИРИЗМ — идейно-эстетическое направление, характеризующее диалог культур России и Европы и проходящее через призму изучения и освоения творческого наследия Шекспира.

Впервые термин шекспиризм в русской критической мысли в середине XIX в. ввел П. В. Анненков (глава «Шекспиризм» в книге «Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху», 1874). Во многом именно потому, что своим возникновением этот термин обязан изучению заочного диалога Пушкина и Шекспира, отчасти потому, что именно за Пушкиным в русской культуре закрепилась репутация первого серьезного шекспиролога, понятие шекспиризм чаще всего применялось к его

творчеству. Тем не менее в осмыслении пушкинского шекспиризма до сих пор нет достаточной ясности. В основном выявлены очевидные следы присутствия Шекспира в пушкинских текстах: прокомментированы высказывания Пушкина о творчестве английского драматурга, упоминания его имени и имен его героев, использование шекспировских сюжетов и характеров, отмечена роль, которую оба гения сыграли в развитии национальных литературных языков, создателями которых в Англии был Шекспир, в России — Пушкин. С другой стороны, шекспиризм в меньшей степени осмыслен как особый взгляд на мир и человека в нем, как доминанта картины мира.

Под шекспиризмом Пушкина и других отечественных писателей (прежде всего Ф. М. Достоевского) следует понимать 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, масштабности 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.

О пушкинском увлечении великим английским драматургом начали писать современники русского поэта, для которых этот вопрос уже тогда представлял огромный интерес. Публикация рукописного наследия Пушкина позволила определить, в каком объеме поэт был знаком с Шекспиром и с критической литературой о нем. Уже в прижизненной критике Пушкина подчас сравнивали с Шекспиром, который был критерием эстетического совершенства и художественного мастерства. В дальнейшем изучении пушкинского шекспиризма занимались многие исследователи. Шекспиризм поэта был не просто следованием литературной моде. Из чисто литературной установки шекспиризм перерос в мировоззренческую идею Пушкина. Именно под влиянием Шекспира Пушкин вырабатывал зрелый взгляд на историю и народ.

Пушкин считал Шекспира романтиком, понимая под «истинным романтизмом» прежде всего искусство, соответствующее «духу века» и связанное с народом. Пушкин стремился развить художественную систему Шекспира применительно к задачам своей эпохи. Главные черты шекспировской манеры он находил в объективности, жизненной правде характеров и «верном изображении времени». «По системе отца нашего Шекспира» Пушкин строил свою трагедию «Борис Годунов» (1825), чью объективность в изображении эпохи и характеров «смутного времени» он позаимствовал у Шекспира. Выдвинув на первый план про-

блемы власти и ее отношения к народу, Пушкин следовал Шекспиру. Использование открытий Шекспира в «Борисе Годунове» было в дальнейшем усвоено русской драматургией, особенно исторической, в частности писателями-любомудрами М. П. Погодиным («Марфа, посадница новгородская», 1830) и А. С. Хомяковым («Дмитрий Самозванец», 1833).

Впоследствии шекспировские уроки воплотились в переложении пьесы «Мера за меру» в поэму «Анджело» (1833). Именно это произведение сам поэт оценивал как вершину своего творческого развития: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не написал». В «Анджело» шекспиризм Пушкина достиг наивысшей точки своего эволюционного развития.

Понятие шекспиризм позволяет объяснить ряд феноменов в русской литературе периода ее наивысшего расцвета. Оно проясняет и известный факт появления погромной статьи Л. Н. Толстого «О Шекспире», в которой выразилось пренебрежительное отношение и, казалось бы, полное непонимание творчества английского драматурга со стороны гения русской литературы. Критике Толстого подверглась внешняя сторона шекспировского наследия — образы, сюжеты, поэтика шекспировских произведений, все то, что можно отнести к сфере шекспиризации как к процессу. Но, сам того не замечая, 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 отвергает 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.

Таким образом, усвоение русской литературой XIX в. художественных открытий Шекспира проявилось в двух основных тенденциях — шекспиризации и шекспиризме: для большинства русских писателей шекспиризация выразилась в подражании образцам, освоении тем, образов, мотивов, сюжетов — одним словом, поэтики гениального британца; для Пушкина, Достоевского и нескольких других русских писателей, драматургов, поэтов увлечение Шекспиром выразилось в конгениальном развитии шекспировской традиции. Именно идея шекспиризма придала особое значение русской литературе в общем процессе освоения художественных открытий Шекспира мировой культурой XVIII–XIX вв. Русский шекспиризм стал самобытным явлением, характеризующим освоение творческого наследия Шекспира иной национальной традицией.

В ХХI в. русская литература продолжает осваивать шекспировские мотивы и образы, о чем свидетельствует, например, объем шекспировских реминисценций в работах, представленных на конкурс литературной Бунинской премии в 2007 г. и по сей день Шекспир остается самым востребованным иностранным драматургом на русской сцене. Пьесы Шекспира ставятся театрах России с завидной регулярностью.

Лит.: Белецкий А. И. Из истории шекспиризма. Теофиль Готье о комедиях Шекспира. Харьков, 1916; Сакулин П. Н. Н. Карамзин о Шекспире, «шекспиризм» в «Борисе Годунове» и «Выстреле» // Русская литература. Социолого-синтетический обзор русских стилей. Ч. 2. М. : Гос. Акад. худож. наук, 1929; Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир // Пушкин : Сравнительно-исторические исследования. Л. : Наука, 1972. С. 240–280; Вольперт Л. «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля («Арап Петра Великого» и «Арманс») // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 56–66; Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л. : Наука, 1988; Захаров Н. В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House, 2003; Луков Вл. А. Шекспиризация // Компаративистика: Современная теория и практика : международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.) : в 2 т. Самара, 2004. Т. 2. С. 388–403; Его же: Шекспиризация (К теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманитар. ун-т, Ин-т гуманитар. исследований. М., 2005. С. 3–20; Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир».

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

ШЕКСПИРОВСКАЯ КОМИССИЯ РАН — краткое название (полное название — Шекспировская комиссия при научном совете «История мировой культуры» РАН) работающей на общественных началах научной организации в рамках Российской академии наук, объединившей шекспироведов России.

С декабря 1934 г. в Москве при Всероссийском театральном обществе был создан Кабинет Шекспира и западноевропейского театра. В 1937 г. Кабинет возглавил М. М. Морозов, один из выдающихся советских шекспироведов. Кабинет вел большую работу с театрами, выбравшими произведения Шекспира для постановки, а также с переводчиками (Морозов осуществил подстрочный комментированный перевод ряда произведений Шекспира, что во многом обеспечило высокий уровень советских переводов Шекспира). Морозов умер в 1952 г.

Спустя более двух десятилетий другой выдающийся шекспировед — А. А. Аникст — предложил на базе Кабинета Шекспира создать академическую Шекспировскую комиссию. В 1975 г. Научный совет по истории мировой культуры при Президиуме АН СССР образовал эту комиссию с задачей координации научно-исследовательской работы по изучению

творчества Шекспира в СССР. Почетным председателем Шекспировской комиссии стал М. П. Алексеев.

Отделения комиссии были образованы в Москве (председатель А. А. Аникст); Ленинграде — в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР (председатель Ленинградского отделения комиссии — Ю. Д. Левин); Ереване — в Институте искусств Армянской ССР (председатель Армянского отделения комиссии — Р. В. Зарян; Тбилиси — в Государственном университете (Кабинет Шекспира, председатель Грузинского отделения комиссии — Н. А. Киясашвили; Минске — в Белорусском театральном обществе (председатель Белорусского отделения комиссии — Т. Т. Мудрогина).

А. А. Аникст, возглавивший московское отделение, а затем и всю комиссию, руководил ею вплоть до конца жизни. Под его руководством Шекспировская комиссия завоевала международное признание. Проходили авторитетные Шекспировские чтения, по итогам которых издавались сборники статей, отражавшие состояние развития шекспироведения в СССР.

После ухода из жизни А. А. Аникста Шекспировская комиссия испытала значительные трудности, связанные со сменой эпох, оживлением «шекспировского вопроса» и т. д. Но ее нынешние руководители сохранили комиссию как центральное звено отечественного шекспироведения, придали работе Шекспировской комиссии новый творческий импульс. В настоящее время работу комиссии возглавляет А. В. Бартошевич. Ученым секретарем в период с 2000 по 2007 г. И. С. Приходько. С 2007 по 2014 г. она занимала должность заместителя Председателя комиссии. Благодаря их усилиям работа Шекспировской комиссии после 1990-х годов заметно активизировалась. После длительного перерыва в 2000 г. были восстановлены «Шекспировские чтения». Первые две конференции 2000 и 2002 г. прошли во Владимире. Материалы этих конференций на русском и английском языках были изданы в виде аннотаций. В 2004 г. «Шекспировские чтения» вернулись в Москву и теперь традиционно проходят в Институте искусствознания. Тезисы конференций 2004, 2006 и 2008 г. были также опубликованы на двух языках. Ученым секретарем комиссии является директор Шекспировского центра Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета Н. В. Захаров.

Вл. А. Луков, Н. В. Захаров [МШ]

ШЕКСПИРОСФЕРА — область феноменов мировой культуры, национальных культур и субкультур, имеющих связь с личностью и творчеством Шекспира, включая как его культ, так и его отрицание («шек-

спировский вопрос» и т. д.). В пределах шекспировсферы сосредоточено значительное число культурных констант, выступающих ориентирами в диалоге культур на всех уровнях социокультурной реальности — от повседневности до «высокой культуры»; в силу этого компоненты шекспировсферы широко представлены в картинах мира представителей разных культурных ареалов и как следствие — в многообразных формах художественной и научной деятельности, шекспировской индустрии, сфере услуг (образовательных, туристских, информационных, развлекательных и т. д.).

По числу и значимости внесенных в мировую культуру констант Шекспир не имеет себе равных среди литераторов всех времен и народов. В шекспировсфере выделяются 12 взаимосвязанных сегментов.

1. Сведения о Шекспире как реальном лице и писателе, актере. К этому сегменту могут быть отнесены сведения о рождении, крещении, женитьбе, рождении и судьбе детей, смерти и погребении Шекспира, о его родных, близких, друзьях, врагах, соратниках по театру, конкурентах, потомках.

2. Материальные следы пребывания Шекспира на земле. Здесь находят себе место его родной город Стратфорд на Эйвоне, столичный Лондон его времени с театром «Глобус», дома, мебель, предметы быта, расписки, завещание, театры, с которыми он был связан, королевские замки, где давались представления. Эти следы в разной степени освоены на исследовательском уровне и в разной мере ассоциируются с Шекспиром. Характерно, что накануне 450-летия Шекспира родной город Шекспира Стратфорд на Эйвоне почти не изменил свой внешний облик в сравнении с обычным. Но надо учитывать, что при незначительной численности жителей (25,5 тыс. человек) этот город ежегодно посещают 4,9 млн человек именно в желании ощутить связь с Шекспиром.

3. Интерпретации произведений Шекспира в научной (шекспироведение) и художественной (шекспиризация, шекспиризм, неошекспиризм) форме.

4. Функционирование в культурном тезаурусе шекспировских «вечных образов», сюжетов, художественных принципов и приемов, жанровых модификаций, цитат.

5. Библиография изданий, переводов его произведений и работ о нем и его творчестве.

6. Сведения о центрах изучения Шекспира, шекспировских конференциях, фестивалях, библиотеках, электронных ресурсах, театральных постановках (всех жанров, в том числе и музыкальных пересозданий), кино- и телефильмах, радиоспектаклях, воплощениях шекспировской темы в живописи, балете, в самостоятельном искусстве всех видов и форм.

7. Сведения о результатах функционирования «шекспировской индустрии» (клубы, рестораны, отели, мода, массовая культура и литература и т. д.), культурный и научный туризм. Как показывают Н. В. Захаров и Б. Н. Гайдин, собравшие многие из такого рода сведений, еще в XVIII в. стало ясно, что на имени Шекспира может быть построен доходный бизнес, и одним из первых так поступил часовщик Томас Шарп, купивший в 1758 г. тутовое дерево, срубленное в саду «Нью-Плейс» и якобы посаженное Шекспиром; бесчисленные сувениры из этого дерева позволили потом усомниться в подлинности исходного материала. В наше время во многих странах мира гостиницы, рестораны, кафе называются именем Шекспира: отель «Шекспир» в Вильнюсе; пабы «Shakespeare» в Инсбруке (Австрия) и Лондоне; ресторан «Шекспир» в Львовe, пивной ресторан «Шекспир» в Севастополе; бар и кафе «Шекспир» в Санкт-Петербурге; московский выездной ресторан «Шекспир». Множество предметов повседневного назначения обозначены именами шекспировских «великих образов»: сигары «Гамлет» в Англии в 1960-е годы, торт «Отелло» в России 1990-х годов. Иногда имеет место простое совпадение: вино «Отелло», производимое на Кипре, не имеет отношения к шекспировскому образу (Отелло — название сорта винограда), но многими воспринимается с соответствующими реминисценциями. В туристском бизнесе вокруг мира шекспировских героев выстраиваются рекламные мифы.

8. Образовательная деятельность, связанная как с изучением шекспировского наследия, так и с применением в подготовке молодых специалистов моделей, извлеченных из сюжетов и образов Шекспира, касающаяся гуманитарных, управленческих, творческих или любых других специальностей, общего развития интеллекта, сферы чувств, культуры взаимоотношений, психотерапии и т. д. В образовательном процессе возникает включенность Шекспира в современную повседневность, происходит адаптация шекспировской сферы к тезаурусам новых поколений.

9. Совокупность сведений о «шекспировском вопросе» и проблеме авторства шекспировских произведений, отрицательных отзывах о Шекспире и его творчестве, фантастических концепций, нелепых интерпретаций, фактов непонимания шекспировского наследия.

10. Сведения о современниках Шекспира, а также о всех людях, так или иначе связанных с ним в веках. Актеры, режиссеры, переводчики, театроведы, литературоведы, организаторы «шекспировской индустрии» и т. д. также включены в шекспировскую сферу и значимы в той мере, в какой они помогают понять феномен Шекспира как культурную константу.

11. Национальные интерпретации шекспировского наследия. К шекспировской сфере должны быть отнесены своеобразные тезаурусные фено-

мены — Русский Шекспир, Немецкий Шекспир, Французский Шекспир, Американский Шекспир, Китайский Шекспир и большой ряд таких же тезаурусных образований, возникающих в национальных культурах и в ряде моментов значительно отличающихся от своего английского прообраза.

12. К шекспировсфере относятся философские построения, основанные на наследии великого драматурга и мыслителя, большой массив шекспировских мифов, вся огромная деятельность по сохранению и распространению влияния Шекспира на мировую культуру.

Хотя в шекспировсферу входят реальные материальные объекты, связанные как с жизнью Шекспира и его современников, так и с материальной основой последующего освоения наследия шекспировской эпохи, в своей целостности шекспировсфера может быть осмыслена как виртуальный мир.

Лит.: Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н. Шекспировская индустрия // Знание. Понимание. Умение. 2009. №4. С. 246–250; Захаров, Н. В., Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. Шекспировсфера // Вестник Международной академии наук. Русская секция. 2012. №2. С. 70–75; Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М., 2012; Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. Шекспировсфера // Материалы Междунар. науч. конф. «XXVI Пуришевские чтения: Шекспир в контексте мировой художественной культуры», Москва, МПГУ, 8–11 апреля 2014 г. / отв. ред. Е. Н. Черноземова. М., 2014. С. 4–7; Луков, Вл. А. Концепция тезаурусных сфер // Знание. Понимание. Умение. 2014. №1. С. 307–326.

Вал А. Луков, Вл. А. Луков [ЗПУ]

ШЕНЬЕ (Chénier) **Андре Мари** (30.10.1762, Стамбул, ныне Турция — 25.07.1794, Париж, Франция) — французский поэт и публицист, приветствовал Великую Французскую революцию (ода «Клятва в Зале для игры в мяч»), но осудил террор, вошел в либерально-монархический Клуб фельянов, в 1791–1792 гг. печатал антиякобинские статьи, в 1793 г. заключен в тюрьму Сен-Лазар и казнен за два дня до краха якобинской диктатуры. В его поэзии, близкой к предромантизму по общим тенденциям, сочетается классическая гармоничность формы с романтическим духом свободы личности.

Шенье писал идиллии, элегии, в годы революции обратился к жанру политической оды («Клятва в Зале для игры в мяч», 1791; «Ода Мари-Анн Шарлотте Корде», 1793, опубл. в 1819 г.; «Юная пленница», 1794, опубл. в 1795 г.), незадолго до смерти написал цикл «Ямбы» в духе античной сатирической традиции, но насыщенный современным содержанием (1794, опубл. в 1819–1839 гг.). Изданные только в 1819 г. «Сочинения» («Œuvres») Шенье, в которые вошли оды, ямбы, идиллии, элегии, принесли поэту общеевропейскую известность.

Шенье занял особое место в русской литературе: более 70 поэтов обращались к его творчеству, в том числе Лермонтов, Фет, Брюсов, Цветаева, Мандельштам.

Решающую роль в освоении Шенье в России сыграл Пушкин. Его брат Л. С. Пушкин отмечал: «Андре Шенье, француз по имени, а, конечно, не по направлению таланта, сделался его поэтическим кумиром. Он первый в России и, кажется, даже в Европе достойно оценил его». Пушкин сделал 5 переводов из Шенье («Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий», 1823; «Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает...», 1824; «О боги мирные полей, дубров и гор...», 1824; «Близ мест, где царствует Венеция златая...», 1827; «Из А. Шенье ("Покров, упитанный язвительною кровью")», 1825, окончательная редакция 1835 г.). Пушкин написал несколько подражаний Шенье: «Нереида» (1820, подражание 6 фрагменту идиллий), «Муза» (1821, подражание 3 фрагменту идиллий), «Каков я прежде был, таков и ныне я...» (окончательная редакция 1828 г., самостоятельное стихотворение по мотивам 1 фрагмента элегий, элегии XL), «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...» (1829, по мотивам 5 фрагмента элегий). Наиболее яркий образ самого Шенье предстает в стихотворении Пушкина «Андрей Шенье» (1825). Противопоставленный другому кумиру Пушкина — Байрону с его славой («Меж тем, как изумленный мир / на урну Байрона взирает...»), Шенье предстает как неизвестный гений («Певцу любви, дубрав и мира / Несу надгробные цветы. / Звучит неизвестная лира»). Пушкин ассоциирует себя с Шенье (как и в письмах этих лет), 44 строки стихотворения запрещаются цензурой, видящей в них намеки на русскую действительность, Пушкин вынужден объясняться по поводу распространившихся нелегальных списков этих строк, дело заканчивается установлением за поэтом в 1828 г. негласного надзора. Шенье — один из источников образа «таинственного певца» («Разговор книгопродавца с поэтом», 1824; «Поэт», 1827; «Арион», 1827). Лирика Шенье во многом определила видное место жанра элегии в русской романтической поэзии. Однако Пушкин подчеркивал: «Никто более меня не уважает, не любит этого поэта, — но он истинный грек, из классиков классик. (...) ...романтизма в нем нет еще ни капли», «Французские критики имеют свое понятие о романтизме. (...) ...Андрей Шенье, поэт, напитанный древностию, коего даже недостатки проистекают от желания дать на французском языке формы греческого стихосложения, — попал у них в романтические поэты».

На этом основании литературовед Д. Д. Обломиевский решительно отделяет поэзию А. Шенье от романтизма: «Утверждение, что основным для романтической поэзии является изображение вещественного мира, независимого от сознания, может показаться недостаточно убедитель-

ным, если вспомнить, что вещественный мир уже присутствовал в лирике Андре Шенье, хотя последняя, как известно, к романтической поэзии имела лишь косвенное отношение. Внешний мир в поэзии А. Шенье, конечно, существовал, но имел в ней совсем иное значение, чем у романтиков. А. Шенье концентрировал внимание или на душе лирического героя, на его воспоминаниях о прошлом, на его мечтаниях о будущем, или же на его действиях в настоящем, причем эти действия, воспоминания, мечтания сопровождались, как своеобразным аккомпанементом, восприятием и изображением окружающих явлений. Внешний мир представлялся поэту лишь своего рода обрамлением, обстановкой, средой, в которой совершались действия героя или протекали его воспоминания и мечты. (...) Если главной закономерностью бытия для А. Шенье было время, длительность, переходы от настоящего в сферу минувшего или в область грядущего, то романтического героя более всего привлекают масштабы, дистанции, пространственная протяженность всего, что он перед собой видит и слышит. В образах романтической поэзии мы имеем явный приоритет внешнего мира, освобожденного от субъективных его оценок и налагающего свое veto, свои ограничения на сознание человека». Д. Д. Обломиевский тем самым, не называя Шенье предромантиком, не только косвенно подтверждает это, но и выдвигает важный признак отличия предромантической поэзии от романтической: приоритет времени над пространством в художественной картине мира. Совершенно неожиданным образом эта гипотеза подтверждается в одном из наиболее заметных и, можно сказать, сенсационных проявлений предромантизма — склонности предромантиков к мистификации, связанной с прошлыми эпохами («исторической мистификации»).

Наибольшее влияние Шенье отмечается в антологической лирике Пушкина (отмечено еще И. С. Тургеневым). Поэтов сближают также по сходной в ряде моментов духовной эволюции.

Лит.: Гроссман Л. Пушкин и Андре Шенье // Гроссман Л. От Пушкина до Блока. Этюды и портреты. М., 1926; Гречаная Е. П. Андре Шенье в России // Шенье А. Сочинения. 1819. М., 1995.

[Пушкин]/[ИФЛ]

ШЕНЬЕ (Chénier) **Мари Жозеф** (11.02.1764, Константинополь, Османская империя — 10.01.1811, Париж, Франция) — младший брат Андре Шенье, утвердивший во французском искусстве в искусстве «национальную трагедию». Предромантическое устремление к национальному началу порождает в «революционном классицизме» эту новую разновидность трагедии. Призывая читать греков «денно и ночью», Шенье дает уничтожающую оценку предромантическим тенденциям: «Пусть

себе сочиняют трагедии в прозе, пусть уговаривают нас отвергнуть Софокла и Расина ради подражания вызывающим отвращение нелепостям английского театра и смехотворному вздору немецкого театра. Эти бессвязные глупости скорее забавны, чем опасны...», — пишет он в предисловии к трагедии «Карл IX, или Урок королям» («Charles IX ou l'École des rois»), пост. 1789, опубл. в 1790 г.).

«Карл IX». Именно в этой трагедии драматург идет по пути, начертанному Шекспиром и Гёте: «...Я задумал показать на французской сцене важные моменты современной истории, и особенно национальной истории...»; «...Я постиг единственную славу, к которой мне еще можно стремиться, — честь проложить дорогу и первым сочинить истинно национальную трагедию».

Мир «Карла IX» Шенье — это мир Варфоломеевской ночи. Образ этого страшного мира возникает в первых же строках трагедии. Полет мысли из жестокого мира, окружающего героев, в идеальный мир, безусловно достижимый в будущем, совершается в середине трагедии, в третьем действии. Однако «восходящее» движение к будущему идеальному обществу сменяется во второй половине трагедии неудержимым «нисходящим» движением к своему времени, в крошечный ад Варфоломеевской ночи.

Таким образом, героическое состояние мира в трагедии Шенье уступает место миру как преступлению, естественно рождающему преступные замыслы. У Расина Нерон («Британик») — изверг, выродец; Гофолия («Гофолия») — исчадие ада, обреченное на гибель. В трагедии Шенье — мощный клан жизнеспособных злодеев, порожденных миром искаженных пропорций, распада, утраты целого, предельно конфликтным миром. Герой корнелиевского типа мог бы противостоять этому предромантически обрисованному злу. Да и само появление его невозможно, ибо, по Шенье, героями не рождаются, а становятся. В цельный, «фанатический», однонаправленный характер классицистического героя проникает раздвоение, смятение, центральная фигура трагедии Шенье — вовсе не герой, а ничтожный, жалкий король, личность которого расколота противоречиями.

По существу, и мир, и человек в трагедии Шенье изображаются в традиции предромантического искусства. Но драматург выходит на новые эстетические рубежи, вводя образ народа, подлинного носителя нравственного начала, единственной силы, способной противостоять миру Зла. На основе народной идеи возрождается концепция героя. Герой — «защитник прав народных», он «велик, когда велик народ», несет народу мир, связал свою судьбу с судьбой страны, ошибки героя — «от века», доблесть же — выражение его собственной сути, «долг народа и вождя

един». Таким образом, на смену героическому «антропоцентризму» классического искусства XVII в. и Просвещения приходит «демоцентризм» — фундаментальное свойство «революционного классицизма».

[ИФЛ]

ШИЛЛЕР (Schiller) **Фридрих** (10.11.1759, Марбах-на-Некаре, Вюртемберг, Священная Римская империя — 9.05.1805, Веймар, Священная Римская империя, ныне Германия) — выдающийся немецкий поэт, драматург, философ, теоретик искусства.

Фридрих Шиллер родился в швабском городке Марбах-на-Некаре (герцогство Вюртембургское) в семье военного фельдшера. С 1773 по 1780 г. Шиллер учился в Военном Питомнике (вскоре переименованном в Военную академию Карла Евгения, или Карлшуле). От этого учебного заведения у Шиллера остались самые мрачные воспоминания. Но именно здесь он увлекся Плутархом, Шекспиром, Руссо, Лессингом, Гёте, осуществил свои первые публикации, на праздновании годовщины Карлшуле 19 декабря 1779 г. впервые увидел Гёте. Здесь в 1778 г. Шиллер начал писать драму в пяти действиях «Разбойники», которую окончил в 1781 г. и которая принесла ему славу.

В драме Шиллера возникает своеобразное двоемирие. «Малый мир» воссоздается в духе сентименталистских тенденций Руссо: это мир гармонии, семейных радостей, красоты естественного чувства простых, обычных людей, мир добра и разума, мир, живущий по закону любви — главному закону Природы. Черты этого мира, вполне соответствующего идеалам просветителей, раскрываются в образах благородного, любящего, доверчивого старика Моора, Амалии, которая любит его сына Карла и по долгу, и сердцем, верного графского слуги Даниэля. Шекспир дал Шиллеру знание иного, «большого мира», где добро сталкивается со злом, разум — с безумием, естественные чувства с болезненными страстями, где царит хаос и дисгармония. Это мир гигантов и злодеев, мятежа и преступлений.

Так вырисовывается основа трагического у Шиллера: невозможно человеку больших страстей заключить себя в идеальном «малом мире», как бы он к этому ни стремился. «Большой мир» расширяет просветительское представление о Природе. В мрачной фигуре второго сына старика Моора — Франца воплощено абсолютное Зло.

«Малый мир», в котором слиты разум и любовь, гибнет под натиском Зла, дисгармонии, но для Шиллера он остается просветительским идеалом, поэтому финал пьесы (Карл уходит от разбойников и решает сдать властям) совершенно закономерен: гибель героев — это одновременно и возрождение разума и гармонии. Именно эту мысль хотел развить

позже Шиллер в неосуществленном продолжении пьесы. Но в это время уже совершался переход от штюрмерства к «веймарскому классицизму», связанный с глубоким изменением эстетических взглядов Шиллера.

Основная черта шиллеровского героя в «Разбойниках» — его неистовость, которая резко отличает его от героя классицизма, от героев просветителей — последователей Лессинга.

Не вынеся деспотизма герцога Вюртембергского, 22 сентября 1782 г. Шиллер бежал из Вюртемберга в Мангейм (Пфальц), где некоторое время жил под вымышленными именами. В 1787 г. после недолгого пребывания в Лейпциге и Дрездене по приглашению герцога Веймарского Карла Августа Шиллер переезжает в Веймар, где 7 сентября 1788 г. знакомится с Гёте, их отношения с лета 1794 г. перерастают в дружбу и тесное творческое сотрудничество. По рекомендации Гёте, Шиллер в конце 1788 г. получает предложение занять место экстраординарного профессора истории в Йенском университете и вскоре переезжает в Йену, где с некоторыми перерывами прожил до 1802 г., когда писатель, всегда нуждавшийся, собрал, наконец, средства для покупки дома в Веймаре. Увлечение античностью, философией Канта, взглядами и художественными открытиями Гёте приводит к переходу Шиллера с позиций штюрмерства на новые позиции, определяемые термином «веймарский классицизм». Среди произведений, подготовивших переход от «Бури и натиска» к «веймарскому классицизму», выделяется политическая трагедия Шиллера «Дон Карлос», над которой автор работал с 1783 по 1787 г. и чей жанр сам он определил как драматическая поэма. Шиллер избирает поэтическую форму трагедии (в отличие от штюрмерских трагедий, написанных прозой), при этом использует белый стих (пятистопный ямб) по образцу шекспировских трагедий (в дальнейшем так будут написаны последующие трагедии Шиллера), переносит действие из современности в прошлое.

В трагедии действие происходит в 1568 г. в Испании, среди героев — исторические лица: испанский король Филипп II и его сын дон Карлос. Шиллер, вопреки историческим фактам, придает дону Карлосу черты пылкого поборника республиканских идей, сторонника независимости испанских Нидерландов. Ему противостоит отец, ревнующий к нему жену и видящий в нем угрозу своему деспотизму. Но есть и верный друг — маркиз Поза, любимый герой Шиллера, наиболее яркое воплощение его представления о персонаже как рупоре идей автора, носителя авторского идеала. Под влиянием вольнолюбивых речей Позы дон Карлос хочет бежать в Нидерланды, но его план раскрыт, и король бросает его в тюрьму и приговаривает к казни. Пришедший к дону Карлосу в камеру маркиз Поза застрелен и умирает на руках друга. Финал тра-

гедии мрачен, но не безысходен, так как зрители знают дальнейшую историю Нидерландов, семь провинций которой вскоре освободились от испанского владычества. Еще более широкое признание трагедия получила, когда Д. Верди написал на ее сюжет оперу «Дон Карлос» (1867).

Характерным примером творчества Шиллера этого периода можно считать его трагедию «Мария Стюарт» (пост. 1800). В трагедии противопоставлены два женских образа — шотландская королева Мария Стюарт и английская королева Елизавета Тюдор. Мария в плену у Елизаветы, она моложе, красивее, она страдает. Первые зрители (а это зрители ранней романтической эпохи) видели в произведении Шиллера романтический контраст добра и зла, красоты и уродства, возвышенного и низменного, воплощенный в этом противопоставлении, рассматривали Марию как прекрасное романтическое существо, гибель которого вызывает сострадание. Шиллер, в духе программы веймарского классицизма, категорически возражал: «Мария не должна вызывать мягкого сочувствия — это не входит в мои намерения; я не перестаю изображать ее неким физическим существом, и патетическое в этой драме должно скорее пробуждать глубокое, как бы обобщенное волнение, а не индивидуальное сострадание лично к Марии. Она и сама не чувствует и не вызывает в других нежности. Ей суждено познать сильные страсти и зажигать их». Деля героев своих драм на «идеалистов» и «реалистов», Шиллер меньше внимания уделял первым (в «Марии Стюарт» это молодой дворянин Мортимер, безоглядно идущий к смерти, чтобы освободить Марию) и значительно больше — вторым. Не только Елизавету, но и Марию следует отнести к «реалистам». Обе не только женщины, жаждущие любви и сочувствия, но и королевы. За прекрасной и возвышенной Марией стоят мощные силы католической Европы, желающей подчинить Англию, лишить ее независимости. За уродливой, деспотичной Елизаветой — целая страна, только недавно осознавшая свою особую историческую судьбу. Обе королевы это понимают и делают на это ставку. До того, как Елизавета отдаст приказ о казни Марии, на английскую королеву будет совершено покушение сторонниками Марии Стюарт и разнесется слух, что королева «убита в гуще лондонской толпы», только случайность (кинжал убийцы запутался в плаще Елизаветы) не позволит изменить ход английской истории. Мария полна смятения, колебаний, которые исчезают только перед ее казнью. Точно так же колеблется и мечется Елизавета перед тем, как подписать королевский указ о казни Марии Стюарт. Сцена казни бесконечно возвышает Марию. Унижение Елизаветы показано не через нее (она не появляется в финале), а через муки ее приближенного графа Лейстера, тайно помогавшего Марии, но ради спасения своей жизни и карьеры предавшего ее и давшего совет

Елизавете немедленно казнить соперницу. Однако Шиллер не требует «индивидуального сострадания лично к Марии». Он пишет не мелодраму со слабыми, страдающими героями, которых преследуют несчастья и губит непонятный им рок, а трагедию, где герои сами выбирают свою судьбу. Трагедия связана с большим масштабом, с общим ходом времени, истории. У времени своя надличная логика. Борьба с ходом истории для трагического героя заканчивается поражением. Но у времени есть и своя этика, борьба с которой тоже заканчивается поражением. На судьбах Марии и Елизаветы, воплощающих эти законы, строится трагическое в «Марии Стюарт».

После ухода Шиллера из жизни, в XIX в., трагедия перестает быть главным жанром, утрачивает свои классические черты, соединяется с другими жанрами, лишь иногда давая выдающиеся образцы трагического искусства.

[МЛ]

ШКОЛА — объединение писателей, осознанное ими самими. 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]

ШКОЛА ЗОЛЯ — сформировавшаяся в 1870-е годы вокруг Эмиля Золя (Zola, 1840–1902) группа молодых писателей, воспринявших принципы литературного произведения, выдвинутые главой французских натуралистов. В теоретических работах Золя обосновал, а в художественном творчестве реализовал черты натурализма, которые переплетаются с чертами критического реализма. Этот синтез производил на читателей сильное впечатление, благодаря которому натурализм, вначале отвергаемый читающей публикой, получает признание. Золя достиг триумфа, опубликовав в 1877 г. роман «Западня». Он сумел сплотить вокруг себя молодых писателей, составивших ядро натуралистской школы. их числу относились Анри Сear (Céard, 1851–1924), Леон Энник (Hennique, 1851–1935), Октав Мирбо (Mirbeau, 1850–1917), Жорис Карл Гюисманс (Huysmans, 1848–1907), Поль Алексис (Alexis, 1847–1901) и др.

Важнейшим этапом в ее деятельности стало создание книги рассказов «Вечера в Медане» («Soirées de Médan», 1880), в которой были опубликованы произведения Золя и этих молодых авторов, причем наибольших похвал удостоилась опубликованная там же новелла 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 теоретические 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.

Лит.: История французской литературы : в 4 т. М., 1959. Т. 3; 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; Beuchet C. Histoire du naturalisme français : T. 1–2. P., 1949–1950; Roy-Reverzy E. Réalisme et Naturalisme. P., 2002.

[СФЛ]

ШОУ (Shaw) Джордж Бернард (26.07.1856, Дублин, Ирландия — 2.11.1950, Хартфордшир, Англия, Великобритания) — английский драматург. Ирландец по происхождению, Шоу поддерживал семейное предание о том, что его род восходит к Макдуфу, ставшему в «Макбете» Шекспира победителем узурпатора и тирана. Рос в семье, где мало обращали внимание на детей, считал себя дикарем в области чувств. Рано научился читать, к 15 годам хорошо знал мировую музыкальную классику благодаря музыкальным пристрастиям матери, особенно ценил Моцарта. Взрослым освоил фортепиано. Написал серию статей о музыке, позднее объединенных в трехтомник «Музыка в Лондоне. 1890–1894». Статьи этих лет подписывал G.B.S. Увлекался живописью, посещал художественную школу. Окончил школу, о которой отзывался с неприязнью. Далее занимался самообразованием в библиотеке Британского музея.

Начинает писать романы (которые, по его поздней оценке, были скучны, но именно в них вырабатывает парадоксы, которые позднее наполнят его драматургию): «Незрелость» (1879, опубл. в 1930 г.), «Неразумная связь» (1880), «Любовь артиста» (1881), «Профессия Кэшлия Байрона» (1882), «Неуживчивый социалист» (1883, рус. пер. под названием «Социалист-любитель», 1910). В романах отчетливо проявилась антибуржуазность Шоу, которая привела его к социалистическим идеям, участию в учреждении социал-реформистского Фабианского общества (1884). В дальнейшем Шоу сохранил антибуржуазный, социалистиче-

ский пафос (работы «Путеводитель для интеллигентной женщины по социализму и капитализму», 1928; «Политический справочник для всех», 1944; и др.).

Под влиянием Г. Ибсена (раскрыто в эссе «Квинтэссенция ибсенизма», 1891) Шоу задумал реформу английской драмы, находившейся в глубоком упадке, и начал осуществлять ее практически одновременно с О. Уайльдом, но при этом более радикально. Первые пьесы «Дома вдовца» (1892), «Сердцеед» (1893), «Профессия миссис Уоррен» (1894, опубли. в 1898 г., пост. в 1902 г., в Англии — в 1907 г.) Шоу объединил в цикл «Неприятные пьесы» (1898), за которым последовал цикл «Приятных пьес» (1898): «Оружие и человек» (1894, опубли. в 1898 г.), «Кандида» (1894), «Избранный судьбы» (1895), «Поживем — увидим» (1895). Трилогия «Три пьесы для пуритан» (1901) включает пьесы «Цезарь и Клеопатра» (1898), «Ученик дьявола» (1896–1897), «Обращение капитана Брасбаунда» (1899).

От пьес-дискуссий Шоу перешел к драмам идей: «Человек и сверхчеловек» (1901–1903, пост. в 1905 г.), парадоксально разрабатывающая историю Дон Жуана, «Другой остров Джона Буля» (1904), «Майор Барбара» (1905, опубли. в 1907 г.), «Дилемма врача» (1906, опубли. в 1907 г., Берлин), «Женидьба» (1908, опубли. в 1910 г., Берлин), «Разоблачение Бланко Поснета» (1909), послужившая поводом для переписки с Л. Толстым, «Мезальянс» (1910), «Первая пьеса Фанни» (1911), построенная как пьеса в пьесе, «Андрокл и лев» (опубли. в 1912 г., Берлин, пост. в 1913 г., Гамбург), «Пигмалион» (1913, пост. в Вене, опубли. в Берлине). К этому же периоду относится драматическая миниатюра «Смуглая леди сонетов» (1910, пост. в Лондоне, опубли. в 1914 г., действующим лицом которой стал Шекспир. Шоу прежде довольно резко относился к Шекспиру (статья «Лучше ли Шекспира?», 1901). Диалог с Шекспиром Шоу продолжил, дописав новые финалы к «Макбету» и «Буре», предложив свои трактовки образов Клеопатры и Жанны д'Арк, в период зрелого творчества создал миниатюру «Шекс против Шоу».

На начало 1-й мировой войны отозвался брошюрой «Здравый смысл о войне» (1914) и короткими гротескными пьесами-памфлетами «О'Флаэрти, кавалер ордена Виктории» (1915), «Инка Иерусалимский» (1916), «Огастес выполняет свой долг» (1916). Две драматические миниатюры связаны с русской темой: «Великая Екатерина. Маленький скетч из жизни русского двора», «Анна-Янска, сумасбродная великая княжна» (1918). Этапной становится пьеса «Дом, где разбиваются сердца. Фантазии в русском стиле на английские темы» (1913–1919, опубли. в 1919 г., пост. в 1920 г., Нью-Йорк), в которой Шоу разрабатывает принципы драматургии Чехова. Проявляет интерес к творчеству Горького, Степняка-

Кравчинского, Кропоткина. К 1918–1920 гг. относится драматическая пенталогия «Назад к Мафусаилу» (опубл. и пост. в Нью-Йорке в 1921 г.), запечатлевшей идейные споры эпохи — отклики на «Мир как воля и представление» Шопенгауэра, «Республику» Платона, «Капитал» Маркса, утопический роман Бульвер-Литтона «Грядущее племя людей», «Творческую эволюцию» Бергсона и др. Экземпляр произведения Шоу отправил Ленину. На канонизацию Жанны д'Арк в 1920 г. отозвался пьесой «Святая Иоанна» (1923, пост. в Нью-Йорке, опубл. в 1924 г., Берлин), в которой канонизирующие боятся возвращения девы в мир, опасаясь за свой покой.

В 1925 г. Шоу присуждается Нобелевская премия. Он возвращается к драматургии, создавая «политические экстраваганцы» «Тележка с яблочками» (1929, пост. в Варшаве, опубл. в Берлине), «Горько, но правда» (1931, опубл. в 1932 г., Бостон, пост. в 1932 г., Берлин). Летом 1931 г. в ходе кругосветного путешествия посещает Россию, где встречается с Крупской и Сталиным. Создает одноактные пьесы «Сватовство в деревне» (1933), «На мели» (1933) о проблемах безработицы при взгляде из кабинета министра, «Шестеро из Кале», переводя на язык драмы язык скульптуры Родена «Граждане Кале». В «Простачке с неожиданных островов» (1934) рисует картину Страшного суда над человечеством. Парадоксами наполнена комедия «Миллионерша» (1936). В пьесе «Женева» (1938) высказывается о международном суде как бездушном фарсе, которому не хватает одухотворенного героя. После 2-й мировой войны создал пьесы «Миллиарды Брайанта» (1948), «Вымышленные басни» (1950). Шоу — выдающийся мастер парадокса, гротеска, которыми он обогатил реализм XX в. Его многолетняя переписка с английской актрисой С. Патрик Кемпбелл легла в основу пьесы Дж. Килти «Милый лжец» (1963), прошедшей по сценам мира, раскрывая на документальной основе глубину мысли, остроумие, обаяние личности, творческую мощь Шоу

Соч.: The standart edition of the works : V. 1–36. L., 1931–1950; Полн. собр. пьес : в 6 т. М., 1978; О драме и театре. М., 1963; Письма. М., 1971.

Лит.: Образцова А. Г. Драматургический метод Бернарда Шоу. М., 1965; Ее же. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX–XX веков. М., 1974; Ромм А. С. Джордж Бернард Шоу. 1856–1950. М.–Л., 1965; Ее же. Шоу-теоретик. Л., 1972; Хьюз Э. Бернард Шоу. М., 1966; Майский И. М. Б. Шоу и другие. Воспоминания. М., 1967; Гражданская З. Т. Бернард Шоу: Очерк жизни и творчества. М., 1968; Пирсон Х. Бернард Шоу. М., 1972; Балашов П. С. Художественный мир Бернарда Шоу. М., 1982; Черноземова Е. Н. Шоу // Зарубежные писатели. Ч. 2. М., 2003; Chesterton G. K. George Bernard Shaw. L., 1948; Gibbs A. M. Shaw. Edinburgh, 1969; Hartmell F. Who's who in Shaw. L., 1975.

Е. Н. Черноземова, Вл. А. Лыков [НРЭ]

ШТЕЙН Абрам Львович (21.08.1915, Москва, Российская империя — 20.12.2004, Москва, Российская Федерация) — российский литератор, филолог, доктор искусствоведения, профессор, член Союза писателей СССР (1964), Союза писателей Москвы, член Союза театральных деятелей России, специалист по русской и западноевропейской литературе и театру, один из наиболее значительных исследователей творчества Мольера и французских драматургов его круга и традиции.

В 1937 г. Штейн закончил Московский государственный педагогический институт (ныне Московский педагогический государственный университет), в 1940 г. защитил кандидатскую диссертацию, в 1970 — докторскую («Теоретические и исторические основы европейской классической комедии»). С 1946 г. и до самой смерти проработал на кафедре литературы Московского государственного педагогического института иностранных языков им. Мориса Тореза (ныне Московский государственный лингвистический университет). Плодом изучения им французской литературы явилась написанная в соавторстве с М. А. Яхонтовой и М. Н. Черневич «История французской литературы» (М., 1965) на основе написанных теми же авторами и изданных в 1956 г. «Очерков по истории французской литературы». Книга 1965 г. стала учебником, по которому студенты страны изучали и продолжают изучать судьбы развития французской литературы. В этом труде этап современной французской литературы вписан в общую многовековую историю литературы Франции.

Исследование французской комедии нашло достойное место в центральной книге Штейна — «Веселое искусство комедии».

В своих трудах Штейн обращался к различным литературам мира: к русской литературе, особенно к творчеству А. Н. Островского, к английской литературе, Шекспиру, к итальянской литературе, к немецкой литературе, и к литературе США, Чили, особенно много внимания уделил испанской литературе.

В книге Штейна «На вершинах мировой литературы» (М., 1988) рассмотрены наиболее выдающиеся произведения западноевропейской и русской литературы XVI–XIX вв., созданные Шекспиром, Сервантесом, Расином, Байроном, Пушкиным.

Соч.: Д. И. Фонвизин: 1745–1792: Очерк жизни и творчества. М., 1945; А. Н. Островский. М., 1946; Критический реализм и русская драма XIX века. М., 1962; Три шедевра Островского. М., 1967; Мастер русской драмы: Этюды о творчестве Островского. М., 1973; Лекции по испанской литературе эпохи просвещения и романтизма. М., 1975; История испанской литературы: Средние века и Возрождение. М., 1976; Литература испанского барокко. М., 1983; Лекция по испанской литературе: Вторая половина XIX в. М., 1984; Уроки Островского: Из

опыта русского и советского театра. М., 1984; «Декамерон» Боккаччо — книга о любви. М., 1993; Уильям Шекспир. Жизнь и творчество. М., 1996; История американской литературы. М., 2001; Луков Вл. А. Жан Батист Мольер (лекции-спектакли); Штейн А. Л. Французская комедия от Мольера до Бомарше. Комедия «рококо» — серьезный жанр. (Неопубликованная глава из книги А. Штейна «Веселое искусство комедии») (Лекция-текст для самостоятельного изучения). М., 2001; Дон Кихот — вечный спутник человечества. М., 2002.

Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, М. В. Луков [СФЛ]

ШУАНЫ — французские контрреволюционные мятежники в Бретани в 1792–1803 гг. Описаны Бальзаком в романе «Шуаны» (1829), упоминаем Пушкиным.

[Пушкин]

ШУБЕРТ (Schubert) **Франц Петер** (31.01.1797, Вена, Австрийская империя — 19.11.1828, Вена, Австрийская империя) — австрийский композитор, первый великий представитель романтического направления в музыкальном искусстве.

С 1808 г., когда одиннадцатилетнего Франца приняли в ученический оркестр конвикта (конвикт — род семинарии), он познакомился со многими произведениями венских классиков, так как этот оркестр, выступавший ежедневно, из года в год исполнял все симфонии Гайдна, Моцарта, две первые симфонии Бетховена, его увертюры, в том числе «Кориолан» и «Леонора», ученики разучивали классические квартеты Гайдна и Моцарта. Именно этих композиторов предпочитал юный музыкант. По воспоминаниям Й. Шпауна, из опер Шуберт был более всего захвачен «Ифигенией в Тавриде» Глюка, его буквально потрясла ария Ифигении из третьего акта с вступлением женского хора, красивее которой, как считал Шуберт, ничего нет.

18 июня 1812 г. руководитель Венской императорско-королевской придворной капеллы Антонио Сальери, обративший внимание на юного певца Франца, начал заниматься с ним контрапунктом. Занятия продолжались до 1816 г. Шуберт уважал своего строгого учителя, в 1816 г. он написал «Приношение к 50-летию юбилею г. Сальери» — кантату в сопровождении фортепиано, исполненную на юбилейных торжествах. Сальери ориентировался в занятиях на партитуры старинных итальянских мастеров, но эта классически строгая, написанная по всем правилам контрапункта музыка не давала Шуберту того удовлетворения, которое он получал от опер Моцарта и особенно его воодушевлявших произведений Бетховена, как вспоминают его современники.

Шубертовские ориентиры — Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен. Проблема взаимоотношения его музыки с традициями венской школы не-

однократно рассматривалась, например, П. А. Вульфiusом в работе «Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта».

Шуберт считал, что в окружающей его действительности торжествует обывательский дух и для идеала не остается места. И он решил внести в повседневную жизнь идеал, воплощенный в изумительные мелодии. Они передают радости и печали романтической души, ее одиночество и стремление к соединению с душами других людей. Нередко контрасты творчества Шуберта вызывали изумление. Вот, например, сопоставление двух шубертовских песенных циклов на слова немецкого поэта Вильгельма Мюллера (1794–1827) «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», проводимое В. С. Галацкой: «Цикл песен «Зимний путь» (1827) отделен от «Прекрасной мельничихи» всего четырьмя годами, но кажется, что между ними легла целая жизнь. Горе, невзгоды и разочарования до неузнаваемости изменили облик некогда радостного и бодрого юноши. Теперь он всеми покинутый одинокий скиталец, отчаявшийся найти в людях сочувствие и понимание». Но в творчестве Шуберта не было столь быстрой эволюции. В основе шубертовских песен лежит романсный принцип: музыка следует за поэтическим текстом, раскрывая не только его общий эмоциональный тон, но и внутреннее развитие. Поэтому в музыке на место фиксированной структуры приходит свободное, лишь текстом определяемое, мелодическое движение и богатство, вариативность гармонического сопровождения. С этой точки зрения, шубертовские циклы отличаются друг от друга столь разительно прежде всего потому, что различны циклы мюллеровских стихов. Можно с большой долей вероятности считать, что в основе «Прекрасной мельничихи» лежит сентименталистская конструкция, повторяющая построение романа Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза». Напротив, «Зимний путь» пронизан трагическими настроениями предромантического характера. Отсутствие эволюции подтверждается сопоставлением датировки и других романсов Шуберта: нет четко выраженной тенденции в выборе авторов, при том что они имели совершенно разные эстетические ориентации.

Для романтизма характерно обращение к фрагменту, отдельному моменту бытия. Фрагментарность, нашедшая воплощение во «Фрагментах» Ф. Шлегеля, пронизывает роман Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» и поэму Д. Г. Байрона «Корсар», культ мгновения присущ и фортепианным миниатюрам Р. Шумана, и «Трем мушкетерам» А. Дюма, и картинам Э. Делакруа. Родоначальником этих тенденций в музыке можно считать Ф. Шуберта. Вместе с тем, если вслушаться в его знаменитые «Музыкальные моменты» (ор. 94), придется признать, что они передают скорее остановленные мгновения. Особенно это ощущается

в шестом «Музыкальном моменте» (As-dur). Рядом с моментальностью возникает вечность, но не как контраст, в духе романтического двоемрия, а как единство и неуловимый взаимопереход.

Показательны экспромты Шуберта, относящиеся к завершающему периоду его творчества. Экспромт предполагает непреднамеренность, фрагментарность, непредсказуемость музыкального развития. Но шубертовские экспромты сохраняют некий общий образ и должны рассматриваться как циклы. Более того, каждый из них и в отдельности может рассматриваться как цикл.

В первом экспромте («Четыре экспромта», ор. 90) одинокий голос (такты 1–5) вступает во взаимоотношение с прекрасной и светлой мелодией (такты 74–82), напряженные аккорды (такты 139–148, вероятно, реминисценция из «Реквиема» Моцарта) — с той же мелодией (такты 152–159), но не в прямом контрасте, а через переходы (подобно переходу из минора в мажор в изложении основной мелодии — такты 168–172). Совершенно так же, без контраста, в четвертом экспромте из другого экспромтного цикла («Четыре экспромта», ор. 142) бытовой танец неуловимо перерастает в дьяволиаду, столь ярко звучащую в финале (такты 490–525).

Подобные наблюдения можно сделать, анализируя, например, сонату №14, «Неоконченную симфонию» и многие другие произведения Шуберта. Эти черты координируются с главной особенностью романтизма Франца Шуберта — ощущением переходности. У Шуберта нет подчеркнутого разрыва с традицией, но в наследии венской классической школы, как можно теперь предположить, им чутко воспринимались не классические, а предромантические моменты.

Прилежный ученик Моцарта и Сальери, Шуберт не стремился совершить революцию в музыке. Но он ее совершил. В ряде работ романтический характер творчества Шуберта проанализирован последовательно и глубоко, особенно применительно к песне, так как отмечено, что создание композитором более шестисот песен привело к новому — по сравнению с венской классикой — соотношению музыкальных жанров.

[On air]

ШУМЕРА И ВАВИЛОНИИ ЛИТЕРАТУРА — тексты, древнейшие из известных относятся к концу 4 — началу 3 тысячелетия до н. э. Это документы учета, хозяйственные перечни; списки богов; записи гимнов; записи пословиц и поговорок; некоторые мифы. К концу 3 — началу 2 тысячелетия до н. э. относится так называемый «Ниппурский канон»: мифы, молитвы, гимны, эпос, учебные тексты, перечень 87 литературных текстов (без заглавий, приводятся начальные строки произведений);

тогда же появляется старовавилонский вариант эпоса о Гильгамеше, сказание о потопе; сказание об Этане (о полете на орле). К концу 2 тысячелетия до н. э. относится основная литература на аккадском языке, канонические религиозные тексты: гимны, молитвы, заклинания; поэма о сотворении мира. В середине 1 тысячелетия до н. э. записана основная версия эпоса о Гильгамеше; в Ассирии появляются библиотеки (библиотека царя Ашшурбанипала, VII в. до н. э., раскопана в 1849–1854 гг.).

Самый известный памятник, относящийся к этой культуре, — сказание о Гильгамеше. Этот великий аккадский эпос датируется XXII в. до н. э. (некоторые ученые называют более позднюю дату — XVIII в. до н. э.). Ранний вариант дошел лишь в фрагментах, значительно полнее другая версия поэмы, приписываемая некоему Синликиуннинни, жившему во 2-ой половине 2-го тысячелетия до н. э. Герой поэмы царь Урука Гильгамеш (историческое лицо) исполнен такой силы, что находит ей выход, угнетая свой народ. Но затем, подружившись с человеком дикого вида Энкиду, он совершает героические подвиги. После смерти Энкиду Гильгамеш пытается постичь тайну бессмертия, но тщетно. Идея одного из древнейших произведений, таким образом, связывает воедино мечту о бессмертии и представление о трагичности человеческой судьбы.

[Илл]

Щ

ЩЕПКИНА-КУПЕРНИК Татьяна Львовна (12/24.01.1874, Москва, Российская империя — 27.07.1952, Москва, СССР) — русская писательница, автор пьес, повестей, рассказов и стихов, переводчик, заслуженный деятель искусств РСФСР. Правнучка известного актера Михаила Щепкина, дочь видного киевского адвоката Льва Абрамовича Куперника.

Щепкина-Куперник перевела более шестидесяти пьес Дж. Флетчера, Лопе де Вега, Ж. Б. Мольера, Р. Б. Шеридана, К. Гольдони. Много переводила У. Шекспира: перевела «Сонеты», поэму «Жалоба влюбленной» и пьес «Как вам это понравится», «Венецианский купец», «Ромео и Джульетта», «Все хорошо, что хорошо кончается», «Король Лир», «Мера за меру», «Много шума из ничего», «Буря», «Веселые виндзорские кумушки», «Зимняя сказка», «Сон в летнюю ночь».

Наибольшее значение имели ее переводы пьес французского драматурга Эдмона Ростана (Rostand, 1868–1918), осуществленные на рубеже XIX–XX вв. и составившие его двухтомное «Полное собрание сочинений», вышедшее в Петербурге в 1914 г. М. Горький высоко оценил перевод ростановской героической комедии «Сирано де Бержерак», особенно слова «Мы все под полуденным солнцем и с солнцем в крови рождены» (поразивший его образ «с солнцем в крови» отсутствует в подлиннике, целиком принадлежит Щепкиной-Куперник). В то же время эстеты символистского толка (Д. Мережковский, З. Гиппиус) посчитали перевод недостаточно изысканным. Следует отметить, что перевод делался в рекордно короткие сроки, о чем вспоминала сама переводчица. Но это придало ему особую цельность, единое дыхание. Мережковскому и Гиппиус была чужда неоромантическая восторженность и упоение жизнью, которые так ярко проявились в «Сирано де Бержераке» Ростана и в переводе Щепкиной-Куперник.

Широкое признание снискали и другие ее переводы из Ростана — ранней комедии «Романтики», воплотившей наполеоновский миф драмы «Орленок», восходящей к средневековому животному эпосу неоромантической драмы «Шантеклер». Перевод ростановской «Принцессы Грезы» (название придумала переводчица, в подлиннике — «La Princesse lointaine», т. е. «Далекая принцесса») породил в России настоящий бум: появились духи «Принцесса Греза», шоколад «Принцесса Греза», ювелирный магазин «Принцесса Греза» и т. д. Фраза из перевода: «Любовь — это сон упоительный...» — стала крылатым выражением в русской культуре конца XIX — начала XX в. Позже, в фильме 1947 г. «Весна» (реж.

Г. Александров) эту фразу с комически-трогательной интонацией произносит Маргарита Львовна — персонаж, созданный великой Фаиной Раневской.

Щепкина-Куперник — автор любопытных мемуаров «Театр в моей жизни» (1948).

Соч.: Ростан Э. Полн. собр. соч. : в 2 т. / пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. СПб., 1914; Дни моей жизни: Театр, литература, общественная жизнь. М., 1928; Избранное. Воспоминания и портреты. Рассказы и очерки. Драматич. переводы. М., 1954; Из воспоминаний / вступ. ст. И. Эвентова. М., 1959; Разрозненные страницы. М., 1966; Избранные переводы / сост. и вступ. ст. С. Мокульского : в 2 т. М., 1957–1958; Ермолова. М., 1972.

Лит.: Андреевич (Соловьев Е. А.). Очерки текущей литературы // Жизнь. 1900. №1. С. 238–240; Краснов П. Миниатюры женских типов // Неделя. 1900. №11. С. 211–214; Чехов А. П. Письма Т. Л. Щепкиной-Куперник // Чехов А. П. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 16–18; Мокульский С. С. Мастер драматического перевода // Щепкина-Куперник Т. Л. Избранные переводы : в 2 т. М., 1957. Т. 1. С. 5–14.

Н. В. Захаров, Вл. А. Луков [СФЛ]

ЩУКИН Сергей Иванович (27.07.1854, Москва, Российская империя — 10.01.1936, Париж, Франция) — русский купец, собиратель живописи. Его уникальное собрание в 1918 г., после того, как Щукин эмигрировал (жил в Германии, потом в Ницце и в Париже), было национализировано (декрет, подписанный В. И. Лениным; хранителем была назначена дочь Щукина — Екатерина Сергеевна Келлер, открыт «Первый музей новой западной живописи») и в дальнейшем составило основу разделов французской живописи рубежа XIX–XX вв. (импрессионизм, постимпрессионизм) Эрмитажа и Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Среди работ, принадлежавших Щукину, картина К. Моне «Скалы в Бель-Иль» (ГМИИ), купленная им в ноябре 1898 г. и ставшая первой картиной Моне, оказавшейся в России. Среди работ французских художников, приобретенных Щукиным, — 11 картин К. Моне, 16 картин П. Гогена, картины П. Пикассо. Особое значение имели заказы, сделанные Щукиным Анри Матиссу: картины «Танец», «Музыка», «Гармония в красном (Красная комната)», являющиеся украшением Эрмитажа.

Лит.: Семенова Н. Жизнь и коллекция Сергея Ивановича Щукина. М. : Трилистник, 2002; Неверов О. Частные коллекции Российской Империи. М., 2004.

[СФЛ]

ЭГОИЗМ (фр. *égoïsme* от лат. *ego* — я) — ценностная ориентация личности, характеризующаяся как себялюбие, предпочтение своих личных интересов интересам общественным, интересам других людей. Эгоизм выступает обычно как осознанный жизненный принцип, модель поведения, моральное качество. Эгоизм — одна из форм проявления индивидуализма. Детское себялюбие не характеризуется как эгоизм: в детском возрасте еще нет его осознания как принципа. Но уже в подростковом возрасте это осознание начинается, и нередко формирование личности вызывает гипертрофированное развитие эгоизма. Процесс социализации молодого человека корректирует эту гипертрофированность и даже сводит ее на нет, что может привести как к альтруизму, филантропии, ориентации на коллективистские ценности, так и к невротической недооценке себя и своих интересов. Но нередки и случаи сохранения эгоизма как пожизненного свойства личности.

О генезисе эгоизма можно судить по сохранившимся литературным текстам, памятникам культуры. Призыв церкви к смирению — одна из действенных форм обуздания эгоизма в средневековой Европе. Ситуация меняется в эпоху Возрождения. Я. Буркхардт общим признаком человека Ренессанса считал «развитой индивидуализм», а эпохи в целом — «победу безудержного эгоизма», однако развитие индивидуального начала «ни плохо и ни хорошо, но оно необходимо; внутри него находят развитие современное добро и зло — нравственный баланс, существенно отличающийся от аналогичных представлений Средневековья». Противоречивые последствия раскрепощения человека, осознания им себя центром мира, позволившие создать величайшие памятники искусства, сделать научные открытия, совершить путешествия в неведомые земли и в то же время сделать нормой жизни эгоизм, преступления, злодейства, обман, разврат, позволили А. Ф. Лосеву говорить об «обратной стороне титанизма» Ренессанса. Эгоизм, поднятый до уровня государственной политики, отразился в «Государе» Н. Макиавелли. Однако осуждение эгоизма, «макиавеллизма» в произведениях Шекспира, Сервантеса, Лопе де Вега показывает, что на исходе Возрождения эгоизм воспринимается обществом в целом отрицательно. Позже эту традицию разовьют философы и писатели XVII–XVIII вв. (Кальдерон, Корнель, Расин, Мольер, Мильтон, Лесаж, Вольтер, Дидро, Руссо, Смоллет).

Новый оттенок в понимании эгоизма возникает в трудах философов XVII–XVIII вв., разрабатывавших теорию общественного договора.

Т. Гоббс видел в таком договоре возможность преодолеть природный человеческий эгоизм («Человек человеку волк»). К. А. Гельвеций развил теорию интересов, в которой в смягченной форме предстал эгоизм. В целом для эпохи становления капиталистического строя, во многом и для Просвещения характерно отношение к эгоизму как универсальному мерилу человеческой активности; эгоизм выступает как важный этический принцип в утилитаризме (И. Бентам, Дж. С. Милль); идеи «разумного себялюбия» отстаивает П. Гольбах. Эта линия нашла отражение и в революционно-демократической литературе России. Так, Н. Г. Чернышевский развил в романе «Что делать?» оказавшую огромное влияние на молодое поколение России теорию «разумного эгоизма». Напротив, для И. Канта эгоизм — выражение злого начала в человеке. Для философии XIX–XX вв. проблема эгоизма — одна из важнейших, она, в частности, тесно связана с вопросом о социальной справедливости. Широко представлена и апологетика эгоизма (Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, М. Штирнер и др.).

Эгоизм получил разностороннее освещение в гуманитарных науках, особенно в психологии и педагогике. Так, З. Фрейд ввел понятие эгоизма в свою концепцию сновидений, которые он считал «эгоистическими», поскольку в них всегда присутствует собственное «Я», и противопоставил эгоизм нарциссизму: эгоизм, или Я-интерес, — это нагруженность влечениями «Я», нарциссизм — нагруженность сексуальными влечениями. Линия на преодоление эгоизма посредством формирования коллектива наиболее основательно развита в педагогике А. С. Макаренко и его последователей.

Эгоизм как черта личности заметно выражена в структуре личности и социальном поведении молодого человека в обществе риска, что связывается исследователями с потерей в системе социальной регуляции современного общества опоры на традицию и необходимостью самостоятельно принимать решения относительно выбора этических норм. Подобного рода феномены проявляются в многочисленных ситуациях в странах, находящихся в состоянии перехода к другому общественному строю и характеризующиеся социальной аномией, что, в частности, относится к России и странам — бывшим республикам СССР. Во многих социологических исследованиях среди российской молодежи, проведенные в 1990–2000-е годы, делается вывод о тенденции к индивидуализму как жизненной установке новых поколений. Смена строя в России привела к гипертрофированному развитию эгоизма, что нехарактерно для русского менталитета.

В социологии также принято рассматривать эгоизм как установку и действие некоторой группы, социальной общности, например, этни-

ческой, гендерной и т. д. В этом ключе рассматривается и возрастной эгоизм. Он, в частности, может выражаться и как эгоизм молодежный (стремление молодежью достичь успеха, решить свои проблемы без учета ограниченности общественных ресурсов и, таким образом, за счет других возрастных групп). Упреки в молодежном эгоизме постоянно сопровождают исследовательские проекты и практически-управленческие действия, направленные на развитие государственной молодежной политики.

Лит.: Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003; Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996; Лосев А. Ф. Эстетика эпохи Возрождения. М., 1978; Мередит Д. Эгоист. М., 1962; Штирнер М. Единственный и его собственность. Харьков, 1994; Чернышевский Н. Г. Что делать? Л., 1975; Фрейд З. Толкование сновидений. Мн., 1997; Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996.

[Соц. мол.]

ЭГОЦЕНТРИЗМ (лат. *ego* — я, *centrum* — центр) — 1) воззрение, ставящее в центр всего мироздания индивидуальное «я» человека; крайняя форма индивидуализма и эгоизма; 2) понятие, примененное Ж. Пиаже к исследованию малолетнего ребенка и означающее «неосознанное предпочтительное сосредоточение или ... недостаток дифференциации точек зрения». В трактовке Л. С. Выготского в концепции Пиаже подчеркивалось, что он отвергал изначальную социальность ребенка и считал, что социальное привносится в сознание ребенка, подавляя его природный эгоцентризм, т. е. направленность на себя. Соответственно, такой взгляд был подвергнут Выготским критике. Пиаже позже пояснил свою исследовательскую позицию, которая не связывает детский эгоцентризм с изначальной асоциальностью ребенка. Понятие эгоцентризм в значении, приданном ему Пиаже, в социологии молодежи термин используется редко, однако заочная полемика Пиаже–Выготского, одним из основных предметов которой был эгоцентризм, повлияла на общий процесс развития социологических подходов к детям и молодежи.

В первом значении эгоцентризм, в отличие от эгоизма, сочетающего чувственную форму с осмыслением этого качества в самых различных формах (чаще всего в рамках культуры обыденности) и соответствующим стилем жизни, рассматривается как определенная мировоззренческая направленность личности, социальная конструкция реальности. Античный антропоцентризм («Человек есть мера всех вещей») еще не перерастает в эгоцентризм, так как древние греки не придавали понятию «человек» характера индивидуального «я». Значительно ближе к кон-

цепции эгоцентризм стоит труд Н. Макиавелли «Государь» (1513, опубл. в 1532 г.), которого можно признать «отцом эгоцентризма». Тенденция к эгоцентризму существует в солипсизме (Беркли, Фихте, имманентная школа в философии и др.).

В знаменитом труде «Единственный и его собственность» (1844) философ-анархист М. Штирнер призывал сосредоточиться на первой задаче, которая стоит перед человеком, — отыскать себя: «Долой же все, что не составляет вполне Моего. (...) Для Меня нет ничего выше Меня». Особенно подробно он разрабатывал право на эгоцентризм молодого человека в семье и обществе.

В конце XIX в. произведения Ф. Ницше (прежде всего «Так говорил Заратустра», 1883–1884; «По ту сторону добра и зла», 1886) стали одними из важнейших источников декадентского мироощущения, в котором эгоцентризм играет видную роль. В отличие от М. Штирнера, оправдывавшего не знающий границ эгоцентризм, Ницше исходил из социал-дарвинистской концепции, в которой идея «борьбы видов», «естественного отбора» переносилась на общество. Для Ницше борьба каждого против всех за выживание и возвышение стала не правом эгоистической личности, а священной обязанностью: чтобы выжило человечество, в нем должны остаться лишь сильные личности, которые руководствуются идеалом «сверхчеловека».

Эгоцентризм на бытовом уровне весьма моден в молодежной среде в интерпретации, близкой к ницшеанской, однако в отечественных исследованиях по социологии молодежи 1990–2000-х годов он рассматривается главным образом в аспекте проявлений в молодежной среде тенденций к индивидуализму.

Лит.: Штирнер М. Единственный и его собственность. Харьков, 1994; Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка / сост. и нов. ред. перевода Вал. А. Лукова, Вл. А. Лукова. М., 1994.

[Соц. мол.]

ЭДИПОВ КОМПЛЕКС — одно из центральных понятий в психоанализе, указывающее на сексуальное влечение к родителю своего пола и ненависть (ревность) к родителю противоположного пола (позитивная форма) или на влечение к родителю своего пола и ревнивую ненависть к родителю противоположного пола (негативная форма) как универсальное свойство человека, стержневое содержание его бессознательно-го (БС). Термин (*Ödipuskomplex*) обоснован З. Фрейдом в 1910 г. в статье «Об одном особом типе выбора объекта мужчиной», но открыт им намного раньше, в ходе самоанализа в 1897 г., и в письме к В. Флиссу от 15.10.1897 г. (опубл. в 1950 г.) сопоставлен с мифом, лежащим в основе

трагедии Софокла «Царь Эдип»: «...Греческий миф выявляет навязчивое состояние, которое признает, прослеживает в себе каждый человек». Миф об Эдипе имеет фольклорную природу, был известен Гомеру («Илиада»), в классическом виде представлен у Софокла, разрабатывался Ферекидом, Сенекой, Стацием, в новое время Вольтером, Шелли и др. Согласно мифу, сын фиванского царя Лая и Иокасты Эдип, не зная своих истинных родителей, убил собственного отца и женился на матери, прижив с ней в браке четверых детей, а раскрыв тайну и осознав свою преступность, сам себя наказал, выколол себе глаза.

Фрейд в работе «Тотем и табу» на основе мифа об Эдипе разработал собственный миф об убийстве праотца его детьми как моменте рождения человечества.

По Фрейду, Эдипов комплекс определяет содержание БС (в поздних трудах — наряду с каннибализмом) и является основой неврозов. Отсюда первоначальное название Эдипова комплекса — «ядерный комплекс» (Kernkomplex). В процессе развития психики индивида Фрейд выделил особый период — эдипов (соответствует «фаллической стадии», возраст от 3 до 5 лет), более проявленный у мальчика и по ряду причин мало проявляющийся у девочки, которому предшествует доэдипов период и за которым следуют периоды латентного присутствия Эдипова комплекса, его резкого выхода на поверхность в подростковом возрасте и довольно быстрого преодоления, когда на смену фигуры родителя приходит посторонний объект и Эдипов комплекс преодолевается. М. Кляйн внесла своими исследованиями коррективы, признаваемые многими психоаналитиками, обнаружив некоторые признаки Эдипова комплекса в доэдипов период. В Эдиповом комплексе отражается запрет инцеста, принцип, который К. Леви-Стросс в «Элементарных структурах родства» (1949) рассматривает как всеобщий, необходимый и достаточный закон отделения «культуры» от «природы».

Представление об Эдиповом комплексе подтверждается многочисленными эмпирическими исследованиями, что дает основание учитывать его в социологии молодежи. Ситуация «эдипова треугольника», в который входят ребенок и его родители, расширяет анализ за рамки официально зарегистрированного брака, выявление позитивной и негативной форм Эдипова комплекса снимает проблему гомосексуализма как психопатологии или социопатии и выводит исследователя на представление о вариантах влечений, раскрытие гендерных различий в Эдиповом комплексе позволяет точнее ориентироваться в проблемах феминизма, возрастные различия в проявлении Эдипова комплекса, выявленные психоаналитиками, существенны при моделировании социологических исследований разных возрастных групп и обладают

немалой эвристической ценностью, особенно при изучении подросткового возраста. Значима и процедура привлечения литературных произведений для социологического анализа, использованная Фрейдом и другими психоаналитиками («Царь Эдип» Софокла для характеристики позитивной формы, «Гамлет» Шекспира» для характеристики негативной формы Эдипова комплекса), ибо в художественной литературе, как и в других видах искусства, отражены социальные реалии, которые могут стать предметом изучения с использованием социологического инструментария.

Лит.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Зигмунд Фрейд: Хроника-хрестоматия. М., 1999; Пропп В. Я. Эдип в свете фольклора // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976; Мифы народов мира : в 2 т. М., 1982. Т. 2; Фрейд З. Тотем и табу. М., 1991; Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996; Freud S. Über einer besonderen Typen der Objektwahl beim Manne (1910) // Gesammelte Werke : Bd. 1–18. London, 1940–1952. Bd. VIII. S. 73 u. a.; Freud S. Über infantile Sexualtheorien. W., 1908; Lévi-Strauss C. Les structures élémentaires de la paranté. P., 1949.

[Соц. мол.]

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ, или философия существования (от лат. *existentia* — существование) — иррационалистическое направление в современной философии, сыгравшее огромную роль в развитии литературного процесса Запада. Отдельные идеи экзистенциализма можно найти у французского мыслителя XVII в. Блеза Паскаля, а достаточно систематическое изложение — у датского философа Сёрена Кьеркегора (1813–1855), на рубеже XIX–XX вв. у русских философов Н. Бердяева, Л. Шестова. В 1920-е — начале 1930-х годов крупнейшими представителями экзистенциализма стали немецкие философы Мартин Хайдеггер («Бытие и время», 1927) и Карл Ясперс («Философия», 3 т., 1932). Существенный вклад в художественную разработку экзистенциальных проблем внес М. Унамуно. Он опередил Ясперса и Сартра в уподоблении философии художественному творчеству (философы этого направления на место бытия поставили экзистенцию, т. е. бытие отдельного человека, вместо традиционных философских категорий стали использовать понятия, связанные с жизнью индивида, — рождение, смерть, забота, страх и т. д.). Испанский тремендизм (К. Х. Села, К. Лафорет) стал новой ступенью развития литературного экзистенциализма.

Во второй половине 1930-х годов и в годы 2-й мировой войны на первый план выходит французский экзистенциализм (Сартр, Симона де Бовуар, Камю, представитель христианского экзистенциализма Габриэль Марсель). Французские экзистенциалисты нередко предпочитают излагать свои философские идеи в художественной форме. Особенно зна-

чительной оказалась драматургия экзистенциализма (Жироду, Сартр, Камю, Ануй и др.).

[ИФЛ] [ИИЛ]

ЭКЛОГА (лат. *ecloga*, от греч. *eklogé* — отбор, выбор) — малый поэтический жанр, разновидность идиллии (жанра, посвященного описанию мирной, ничем не омрачаемой жизни), условное изображение радостей пастушеской жизни, обычно в виде жанровой сценки, иногда в диалогической форме.

[ИИЛ]

ЭКО (Есо) **Умберто** (5.01.1932, Алессандрия, Пьемонт, Италия — 19.02.2016, Милан, Ломбардия, Италия) — итальянский филолог и писатель, его творчество — яркий пример литературы постмодернизма. Он написал ставший программным для постмодернизма роман «Имя розы» (1980), уже будучи известным ученым-семиологом и медиевистом.

Роман «Имя розы» сконструирован профессором, хорошо разбирающимся в культуре Средневековья, в проблемах современной лингвистической философии. В нем два плана. Первый — экзотерический («для непосвященных»). В этом аспекте роман представляет собой детективный роман, действие которого происходит в средневековой Италии, в эпоху гонений на альбигойскую ересь. В одном из бенедиктинских монастырей происходит серия таинственных убийств, расследовать которые приходится монаху-францисканцу Вильгельму Баскервильскому (в подлиннике — Гильермо да Баскервиль). Его имя должно даже самому неначитанному человеку напомнить о Шерлоке Холмсе, расследовавшем дело о собаке Баскервильей. При средневековом Шерлоке есть свой «доктор Ватсон» — молодой послушник Адсон, ведущий в романе повествование. Уже в первой сцене романа Вильгельм использует шерлоковский «дедуктивный метод»: обнаружив по дороге в монастырь следы убежавшего коня, он рассказывает Адсону историю его исчезновения. Весь роман можно прочесть как замечательный детектив.

Второй план (эзотерический, для посвященных) адресован интеллектуалам. Вильгельм не только «сыщик», он, ученик выдающегося философа Роджера Бэкона и сам глубокий знаток философских и религиозных вопросов, тайно посланный в монастырь императором для того, чтобы принять участие в диспуте между бенедиктинцами и францисканцами по основным вопросам веры. У Вильгельма есть и собственная скрытая цель: в библиотеке монастыря он ищет считающуюся утраченной вторую часть «Поэтики» Аристотеля, посвященную анализу жанра комедии (для постмодерниста более важный жанр, чем трагедия, так как он

связан с карнавализацией, травестией, амбивалентностью — излюбленные постмодернистские темы).

Второй план не скрыт от непосвященного читателя, он так же полно представлен в тексте, как и первый. В финале Вильгельм, по существу, терпит поражение, а его антагонист — слепой монах Хорхе, хотя и гибнет, но торжествует. Однако в романе проводится мысль о том, что в перспективе средневековый аскетизм, схоластика не устоят под натиском народной смеховой культуры, символом которой выступает труд Аристотеля о комедии.

В следующем романе Эко «Маятник Фуко» (1988) черты постмодернистского стиля проявлены еще более отчетливо. Автор широко пользуется коллажем — намеренно случайным (следовательно, неслучайным) соединением самых разнородных текстов, в чем выражается универсальный постмодернистский принцип организации культурного пространства. Материал возникновения и смены религиозных орденов Европы и сюжетный рассказ («нарратив», по терминологии постмодернизма) переконструированы в соответствии с десятью «сефиротами» из эзотерического древнееврейского учения, названия которых стали названиями глав романа.

[МЛ]

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ РОМАН — важный раздел эстетики натурализма. В 1879 г. в «Парижских письмах» Эмиля Золя, публиковавшихся в «Вестнике Европы» (№9), впервые была изложена теория экспериментального романа, с которой французский читатель познакомился лишь в 1880 г. по статье Золя «Экспериментальный роман» («Le Roman expérimental», 1880), вошедшей в одноименный сборник.

В статье Золя обосновал уподобление художественного метода методу научному: «Прежде всего напрашивается следующий вопрос: возможен ли эксперимент в литературе? Ведь до сих пор в ней применялось только наблюдение. <...> Я не имею возможности следовать за Клодом Бернаром в его разборе различных определений эксперимента и наблюдения, существовавших до сего времени. Как я уже говорил, он приходит к заключению, что, по сути дела, эксперимент есть сознательно вызванное наблюдение. <...> В общем, можно сказать, что наблюдение «показывает», а эксперимент «учит». Ну что ж, обратившись к роману, мы и тут увидим, что романист является и наблюдателем и экспериментатором. В качестве наблюдателя он изображает факты такими, какими он наблюдал их, устанавливает отправную точку, находит твердую почву, на которой будут действовать его персонажи и разворачиваться события. Затем он становится экспериментатором и производит эксперимент —

т. е. приводит в движение действующие лица в рамках того или иного произведения, показывая, что последовательность событий в нем будет именно такая, какую требует логика изучаемых явлений. <...> Конечная цель — познание человека, научное познание его как отдельного индивидуума и как члена общества. <...> Нам, писателям-натуралистам, бросают нелепый упрек — будто мы хотим быть только фотографами. Никто не слушает наших утверждений, что мы принимаем в расчет и темперамент, и другие проявления личности человека, нам продолжают приводить в ответ дурацкие доводы, говорят о невозможности рисовать точнейшим образом действительность и о необходимости «аранжировать» факты, чтобы создать хоть сколько-нибудь художественное произведение. Ну что ж, примените в романе экспериментальный метод, и все разногласия исчезнут. Идея эксперимента влечет за собой идею модификации. Мы исходим из подлинных фактов, действительность — вот наша несокрушимая основа; но чтобы показать механизм фактов, нам нужно вызывать и направлять явления, и тут мы даем волю своей творческой фантазии. <...> Не решаясь формулировать законы, я все же полагаю, что наследственность оказывает большое влияние на интеллект и страсти человека. Я придаю также важное значение среде. <...> Человек существует не в одиночку, он живет в обществе, в социальной среде, и мы, романисты, должны помнить, что эта социальная среда непрерывно воздействует на происходящие в ней явления. Главная задача писателя как раз и состоит в изучении взаимного воздействия — общества на индивидуума и индивидуума на общество».

В своих романах Золя преодолевал рамки теории экспериментального романа, внося значительный вклад не только в развитие натурализма, но и углубление ряда сторон реализма рубежа XIX–XX вв.

Текст: в рус. пер. — Собр. соч. : в 26 т. М., 1966. Т. 24.

Лит.: Ferdas B. La physiologie expérimentale et le roman expérimental. Claude Bernard et E. Zola. P., 1881.

[СФЛ]

ЭКСПРЕССИОНИЗМ (от лат. expression — выражение) — авангардистское направление, наиболее характерное для немецкой литературы, хотя его влияние ощутимо и в литературах скандинавских стран, Бельгии, Венгрии и т. д. В Германии экспрессионизм возник около 1905 г. и активно развивался до конца 1920-х годов. Термин был введен в 1911 г. основателем экспрессионистского журнала «Штурм» Х. Вальденом. Экспрессионисты настаивали на принципе всеохватывающей субъективной интерпретации действительности. Они выступили против негативных сторон жизненного уклада, отмеченного порабощением личности, ма-

шинизацией, отчуждением. Отсюда первый лозунг экспрессионизма: действительность в существующих формах должна быть отвергнута.

Чтобы изменить ее, искусство должно по-новому истолковать эту действительность (принцип «активизации искусства»). Особую роль при этом может сыграть поэзия и драматургия. Так, герой драмы Рейнхардта Зорге «Нищий» (1912) рассматривает театр как трибуну. Вместо лозунга коммерческого искусства («искусство как объект прибыли») появляется лозунг «искусство как выражение определенной тенденции».

Чтобы реализовать принцип «активизации искусства», экспрессионисты использовали разнообразные средства. Это, например, схематичность, резкое выделение одних сторон в ущерб другим, чтобы читатели, зрители пришли к заданному, нужному автору решению. Это и принцип «демонстративности» во всем, будь то нарочито резкие отступления в поэзии от традиции, оформление спектаклей, позерство персонажей и самих авторов. Яркий пример «активизации» через «демонстративность» в экспрессионизме — использование в спектаклях особо резкой музыки для того, чтобы вывести зрителей из себя. Такова ремарка из экспрессионистской пьесы Франца Юнга «Плебеи»: «Вступает музыка... Дальше — дикий марш на грубых инструментах. Цирковая музыка... Только не так сентиментально, — публика в партере должна подсказывать. Нужно, чтобы они никак не могли шептаться друг другу сальности».

Для выполнения задач разоблачения действительности и активизации искусства оно должно быть идейным, непосредственным, субстанциальным, считали экспрессионисты. Экспрессионисты отвергли диалектическую связь понятий «явление» и «сущность», резко их противопоставили. Они предполагали говорить не о явлениях, а только о сущностях. Поэтому в произведениях экспрессионистов так много абстрактного, действуют не жизнеподобные персонажи, а стереотипы: капиталист, рабочий и т. д., ситуации также предельно обобщены. Так, в пьесе Р. Зорге «Нищий» главный герой распадается на четыре «субстанции»: он поэт, сын, брат, влюбленный. Эти субстанции играют в пьесе разные актеры.

[МЛ]

ЭЛЕГИЯ (от названия античного музыкального инструмента) — малый поэтический жанр, первоначально (у древних греков) произведение, написанное элегейном — элегическим дистихом (первая строка — гекзаметр, вторая — пентаметр). Были элегии разного содержания (эротические, воинственные и т. д.). В европейской поэзии элегией стали называть поэтическое произведение грустного, минорного содержания,

чаще о любовных переживаниях, вызывающее размышление, медитацию. Из испанских поэтов жанр разрабатывали Гарсиласо де ла Вега, Боскан, Эррера.

[ИИЛ]

ЭЛИОТ (Eliot) Томас Стернз (известный под именем Т. С. Элиот; 26.09.1888, Сент-Луис, Миссури, США — 4.01.1965, Лондон, Великобритания) — англо-американский поэт и критик. Он родился в США, позже переехал в Англию, сменил гражданство и религию (перешел из протестантов в католики). Известность пришла к нему после публикации поэмы «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» (1917). Уже в этом раннем произведении ощущается глубокое разочарование в возможностях человека. Герой (точнее — антигерой) поэмы — некий Альфред Пруфрок, который хотел бы спеть любовную песню, но его сковывает страх: «И как осмелюсь я?» — главный вопрос, который его мучает и лишает творческих и жизненных сил. В 1922 г. опубликована поэма Элиота «Бесплодная земля», которую американский модернист Эзра Паунд назвал «самой длинной поэмой, когда-либо написанной на английском языке», намекая не на количество строк (их всего 434), а на объем жизненного и литературного материала, к которому в поэме есть прямые и скрытые отсылки. Чувство обреченности переходит у Элиота в философски и художественно сформулированную концепцию отчаяния, которая ярко воплотилась в стихотворении «Полые люди» (1925).

Философская глубина и художественная выразительность поэтической манеры определили отношение к Т. С. Элиоту как к самому значительному англоязычному поэту XX в.

[МЛ]

ЭЛИОТА ПАРАДОКС — парадокс восприятия литературы и — шире — всей художественной культуры, отмечающий присутствие в сознании писателя и читателя произведений разных эпох, как если бы они были современными друг другу. Парадокс отмечен крупнейшим англоязычным поэтом XX в. Т. С. Элиотом, который парадоксально истолковал требуемое писателю чувство истории.

Характерно представление Элиота о безличном поэте (impersonal poet) в эссе «Гамлет и его проблемы»: обезличенность автора определяется тем, что он выступает просто как эффектор знака, и именно знак, а не поэт, создает эмоции. Иначе говоря, Элиот свое внимание сосредоточивал вовсе не на персонализации литературы.

В своей ставшей впоследствии знаменитой статье «Традиция и индивидуальный талант» (1919) Элиот разработал два культурологических

принципа — принцип функциональной традиции, согласно которому в ходе творчества поэт должен держать в голове культурные достижения прошлого — традицию и одновременно понимать, что любое вновь создаваемое произведение искусства меняет значение и содержание традиции; и принцип «деперсональности» искусства: поэзия служит не для «самовыражения» поэта, а для сохранения исторического опыта человечества в формах искусства. Именно внутри элиотовского размышления о сущности традиции появилось замечание: «Конечно, если бы единственная форма традиции, усвоения прошлого, заключалась в беспрекословном следовании путями, проторенными предшествовавшим нам поколением, в робком и слепом копировании его достижений, то такая “традиция” не представляла бы для нас никакого интереса. На нашей памяти немало таких бесхитростных ручейков, вскоре терявшихся в песках; в этом случае новизна лучше повторения. Однако традиция — понятие гораздо более широкое и значительное. Ее нельзя унаследовать, и, если вы хотите приобщиться к ней, вам придется немало потрудиться. Традиция прежде всего предполагает чувство истории, совершенно необходимое каждому, кто хотел бы остаться поэтом, перешагнув рубеж двадцатипятилетия; в свою очередь, это чувство истории предполагает ощущение прошлого не только как прошедшего, но и как настоящего; оно побуждает человека творить, ощущая в себе не только собственное поколение, но и всю европейскую литературу, начиная с Гомера (а внутри нее — и всю литературу своей собственной страны), как нечто существующее единовременно, образующее единовременный ряд. Это чувство истории — чувство непреходящего и преходящего, ощущение слитности непреходящего и преходящего — как раз и определяет принадлежность писателя к традиции. И именно оно позволяет писателю с особой остротой осознать свое место во времени, свою современность». В работе Р. Уэллека и О. Уорнера «Теория литературы» есть ссылка на эту статью Элиота, но совсем не для обоснования концепции традиции, поэтому Р. Уэллек, писавший соответствующий раздел, из приведенного выше пассажа процитировал лишь следующее: «Вся европейская литература, начиная с Гомера, существует одновременно и располагается в порядке одновременного присутствия». Из элиотовского размышления об историзме в мышлении поэта были выбраны только слова, которые можно противопоставить историческому подходу к памятникам прошлых культур. Р. Уэллек, сторонник антиисторизма в исследовании литературы как части культуры, нашел и более ранние и более безапелляционные заявления о том, что у литературы нет истории. Ученый вспоминает в этой связи об английском литературоведе Уильяме Пейтоне Кере, авторе работ «Эпос и роман: Эссе о средневе-

ковой литературе» (1897), «Опыт о средневековой литературе» (1905), «Искусство поэзии» (1923), многочисленных эссе о литературе XVI–XIX вв., т. е. об исследователе литературного материала, отстоящего от современности на большую историческую дистанцию, но последовательном противнике исторического подхода к литературе: «У. П. Кер, например, полагал, что никакой истории литературы не нужно, поскольку художественные произведения существуют данные раз и навсегда, они “вечны”, “истории” в строгом смысле слова у них нет». Кер продолжал в новейшую эпоху аргументировать свою позицию способом, близким к тому, каким классицисты XVII в. характеризовали эстетический идеал: для них он был вечным, универсальным, достигнутым в античном искусстве, и поэтому подражание античности устанавливалось как неизблемое правило, без учета исторической дистанции. Собственно, вплоть до Гердера и романтиков (если не считать эпизода «спора древних и новых») оснований для появления истории литературы, по существу, не было. Литературоведение сводилось к поэтике, понимаемой как система «вечных», объективных, установленных еще Аристотелем правил, а писатели и произведения оценивались на основании того, насколько эти правила реализованы.

Однако Т. С. Элиоту такая позиция была чужда. Конечно, в это время он начал разрабатывать свою концепцию неоклассицизма, что могло бы его сблизить и с мыслителями XVII в., и с Кером, но его мысль, вырванная Р. Уэллеком из контекста для обоснования отказа от истории литературы как научной дисциплины, должна быть интерпретирована иначе. Существенно, что у Т. С. Элиота, во-первых, рассматриваемое положение парадоксально в контексте рассуждения об историческом взгляде, о традиции в искусстве, во-вторых, оно обретает лаконичную форму постулата, а не расплывчатого рассуждения, в-третьих, скрыто соотносится не с «вечным», а с настоящим, не с объективным положением вещей, а с их субъективным восприятием.

Своим «парадоксом» Элиот предвосхитил тезаурусный анализ культуры: «парадокс Элиота» действует только в пределах тезауруса, имеет отношение не к объективной, а к субъективной характеристике истории литературы, культуры. Но он подтверждает необходимость, неизбежность применения тезаурусного подхода к построению истории литературы. Более того, литература в «парадоксе Элиота» оказывается лишь частным случаем всего здания художественной культуры и культуры в целом, в нем отразились первичные, а потому наиболее фундаментальные ее свойства.

Лит: Eliot T. S. Tradition and the Individual Talent // The Egoist. 1919. Vol. 6, No. 4, 5; Eliot T. S. Hamlet and His Problems // The Sacred Wood : Essays on Poetry

and Criticism. N. Y. : Alfred A. Knopf, 1921; Eliot T. S. Tradition and the Individual Talent // The Norton Anthology of English Literature / Ed. by M. H. Abrams; 4th ed. Vol. 2. N. Y.—London : W. W. Norton and Co, 1979. P. 2294; Ker W. P. Collected Essays : Vol. 1–2 / ed. with an introd. by Charles Whibley. N. Y. : Russell & Russell, 1968. Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : Трактаты. Статьи. Эссе / сост., общ. редакция Г. К. Косикова. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 170; Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М. : Прогресс, 1978.

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

ЭЛЮАР (Éluard) **Поль** (псевд., наст. имя и фамилия Эжен Эмиль Поль Грендель, Eugène Émile Paul Grindel; 14.12.1895, Сен-Дени, Третья французская республика — 18.11.1952, Париж, Четвертая французская республика) — французский поэт. Родился в семье богатого торговца недвижимостью. В 1912 г. лечился от туберкулеза в Швейцарии, где познакомился с Еленой Дьяконовой (1894–1982, вошла в историю культуры под именем Gala [фр. праздник], данным ей Элюаром), она вдохновила Элюара на поэтическую деятельность (сборник «Первые стихи», 1913), в 1917 г. в Давосе Элюар женился на ней, у них родилась дочь Сесиль (впоследствии Гала стала женой и моделью С. Дали). Элюар участвовал в 1-й мировой войне как санитар в госпитале. Фронтовые впечатления нашли отражение в сборнике стихов «Долг и тревога» (1917). В 1919 г. Элюар сблизился с дадаистами (сборники «Животные и их люди; люди и их животные», 1920; «Примеры», 1921). В 1922 г. отошел от дадаизма и в 1924 г. вместе с А. Бретоном и Л. Арагоном встал во главе группы сюрреалистов. В 1926 г. Элюар, не предупредив близких, отправился в кругосветное путешествие, вернулся в Париж вместе с женой, разыскавшей его в Азии.

В 1930-е годы личная жизнь Элюар (после того, как его оставила Гала и он вторично женился на Нуш, как называли художницу и модель Марию Бенц, 1906–1946) стала спокойнее, но общественная жизнь все более насыщенной. Вместе с Л. Арагоном Элюар отходит от сюрреализма, стремится к реалистическому отражению действительности. Элюар стал антифашистом. Когда немцы заняли Париж, он в оккупированной столице пишет поэтические сборники «Открытая книга I» (1940), «Открытая книга II» (1942).

В 1942 г. Элюар в подполье вступил во Французскую коммунистическую партию (он уже вступал в нее в 1926 г. вместе с другими сюрреалистами, но был исключен в 1933 г. за антисоветские высказывания; тогда это была в некотором отношении дань увлечению левыми идеями, теперь диктовалось участием в Сопротивлении).

Поэтическим знаменем Соппротивления стало стихотворение «Свобода», включенное в сборник «Поэзия и правда 1942 года» (1942) под названием «Единственная мысль». Название сборника носит программный характер: оно свидетельствует об отказе Элюар от поэтических ухищрений, о страстном и честном воплощении «правды, ничем не прикрытой, и очень бедной, и жгуче пламенной, и всегда прекрасной», как говорил поэт в послесловии к книге стихов «Лицом к лицу с немцами» (1945).

Стихотворение «Свобода», написанное в начале 1942 г., в короткий срок оно стало известно всей Франции, его переписывали во множестве экземпляров и распространяли подпольно, читали на собраниях, английские самолеты разбрасывали тысячи листовок с этим стихотворением над французскими городами. В 1944 г. Ф. Пуленк написал к нему музыку. Н. И. Балашов, исследователь поэзии Элюара, так определяет идейно-художественные особенности стихотворения: «Поэт решил-ся двадцать раз повторить в стихотворении одну и ту же синтаксическую конструкцию, неизменно заканчивающуюся словами: “Я имя твоё пишу”. Это многократное повторение и широкий, с первого взгляда могущий показаться случайным, диапазон представлений, чувств и вещей, на которых поэт начертил слово “свобода”, художественно оправданы и необходимы. Ведь речь шла о свободе, а во время оккупации это была та важнейшая общая заветная “единственная мысль”, к которой патриотов разных социальных групп, возрастов, характеров вели самые разнообразные ассоциации идей, мысль, для которой никакое повторение не было лишним».

Элюар выступил и как мастер любовной лирики. Первые послевоенные поэтические сборники «Лишнее время» (1947), «Памятное тело» (1948) окрашены трагическими мотивами одиночества и страдания, навеянными смертью жены поэта. Некоторая замкнутость в сфере интимных переживаний преодолевается Элюар в сборниках «Политические стихи» (1948, с предисловием Л. Арагона), «Урок морали» (1950). Широкую известность получил выпущенный вместе с П. Пикассо сборник стихотворений «Лик всеобщего мира» (1951). В своем послевоенном творчестве Элюар выступает как поэт-гражданин, патриот, борец за мир. Ему посмертно присуждена Международная премия мира (1953).

Соч.: Les Œuvres complètes : Т. 1–2. Р., 1968 (Bibl. de la Pléiade); Lettres à Gala 1924–1948. Р., 1984; в рус. пер. — Избранные стихотворения. М., 1961; Стихи. М., 1971; Стихотворения. М., 1985; Любовь. СПб., 1995; Письма к Гала. М., 1999.

Лит.: Великовский С. И. ...К горизонту всех людей: Путь Поля Элюара. М., 1968; Балашова Т. В. Французская поэзия XX века. М., 1982; Луков Вл. А., Трыков В. П. Элюар Поль // Зарубежные писатели: в 2 ч. М., 2003. Ч. 2; Jean P. Paul Éluard par lui-même. Р., 1968; Gateau J.-Ch. Paul Éluard ou le frère voyant. Р., 1988.

Вл. А. Луков, В. П. Трыков [НРЭ]

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ — название обширного свода всех современных для своего времени знаний. Происходит от новолатинского (появившегося не раньше XVI в.) слова *encyclopaedia*, восходящего к древнегреческому *ἐγκύκλιος παιδεία* — «обучение в полном круге», *κύκλος* — круг и *παιδεία* — обучение).

Создание энциклопедий началось в древности и прошло через все этапы человеческой культуры. Отмечены прообразы в виде перечня терминов в Египте II тысячелетия до н. э., свода знаний в Китае XII–X вв. до н. э., времен, когда в античных странах Запада еще шла Троянская война. Принято приписывать создание самой ранней энциклопедии племяннику Платона Спевсиппу (*Speusippos*, 408–338 гг. до н. э.), впрочем, от этого преемника Платона на посту руководителя Академии дошли лишь незначительные фрагменты, и судить о его труде, созданного примерно в 350 г. до н. э., можно лишь гипотетически. Но полностью дошла «Естественная история» Плиния Старшего (36 т., 77 г., посмертно вышел справочный том, с которого стали начинать издание труда, дав ему номер 1), составленная им для императора Тита и представлявшая попытку исчерпывающего свода данных о мире и человеке (может быть, аналогичным был подход Спевсиппа). Плиний Старший каждый том посвящал кругу родственных научных знаний (т. 2 — астрономия, физика, т. 3–6 — география, этнография, т. 7 — антропология, физиология, т. 8–11 — зоология, т. 12–27 — ботаника, садоводство, т. 28–32 — фармакология, т. 33–37 — горное дело, минералогия, искусство). Так как в сочинении Плиния Старшего ставилась цель представить с исчерпывающей полнотой знания о мире, его тезаурусный анализ (полное издание латинского текста и английского перевода: *Pliny*, 1938–1963) позволяет выявить профиль научного тезауруса римлян эпохи расцвета империи. Очевидна гипертрофия ботаники в практическом аспекте садоводства, фармакологии. Естественно, что здесь отсутствуют не сформировавшиеся к тому времени науки, хотя есть наблюдения, которые позже будут связываться с зачатками этих наук. Текст не разбит на статьи, это скорее повествование, разделяемое на части предметами нарратива, а не формальным способом.

Стремление к созданию исчерпывающего в своей полноте свода знаний, очевидно, было присуще всем или большинству древних обществ. Во времена Спевсиппа в Китае появилась энциклопедия «Эр Я», которая, в отличие от его труда, сохранилась. П. Джеймс и Н. Торп рассказывают о китайце по имени Лю Пу Вэй, авторе другой китайской энциклопедии — «Летопись весны и осени господина Лю»: когда он ее закончил (в 239 г. до н. э.), то предложил любому дать килограмм золота [точнее — 1000 катти, китайская мера веса в 604,8 г золота], если тот

что-то в нее добавит или исправит в ней хоть слово. Здесь важно подчеркнуть не самоуверенность автора, а причину этой самоуверенности — убежденность в возможности создать полный свод человеческих знаний. Понятие «энциклопедия», утвердившееся в западной науке лишь в XVI–XVII вв., имплицитно содержит в себе эту убежденность и фиксирует именно это направление интеллектуальной деятельности (не случайно термин «encyclopaedia» из латинского языка эпохи гуманистов восходит к древнегреческим словам «круг» и «образование», т. е. «образование полного круга»).

Ко времени появления термина уже существовали важнейшие тексты «образования полного круга», оказавшие огромное влияние на интеллектуальную культуру. Среди них выдающееся место занимает сочинение испанского церковного деятеля Исидора Севильского (ок. 560–636 гг.) «Этимологии» (или «Начала») в 20 книгах, построенное как объяснение происхождения и смысла слов. Книги 1–3 описывают семь «свободных искусств» (средневековые «тривиум» — грамматика, риторика, диалектика и «квадривиум» — арифметика, геометрия, астрономия и музыка), они сыграли важную роль в утверждении тривиума и квадривиума как основы средневекового университетского образования в Европе. Книга 4 посвящена медицине и библиотекам; книга 5 — праву, хронологии; книга 6 — церковным текстам и обрядам; книга 7 — Богу, земным и небесным иерархиям; книга 8 — церкви и ересям; книга 9 — языкам и народам; книга 10 построена как алфавитный словарь, посвященный этимологии. Следующие 10 книг посвящены систематическому описанию природы человека и культуры: книга 11 — человеку, чудесам и знамениям; книга 12 — зверям и птицам; книга 13 — частям света; книга 14 — географии; книга 15 — архитектуре и строительству дорог; книга 16 — камням и металлам; книга 17 — земледелию; книга 18 — терминам войны, права и публичных игр; книга 19 — кораблям, зданиям и одежде; книга 20 — пище, инструментам и предметам мебели. Это сочинение стало одной из самых обширных энциклопедий в истории европейской культуры, признается фундаментом средневекового образования. О популярности труда Исидора Севильского свидетельствует то, что сохранилось более тысячи его рукописных средневековых копий. Его называют первым средневековым энциклопедистом.

Энциклопедия может не претендовать на универсальность и научность знаний. К этому виду текстов можно отнести полный свод даосских канонических текстов «Дао цзан» («Сокровищница даосских писаний»), который складывался веками и был впервые опубликован в 1019 г. объемом в 4565 цзюаней (свитков); этот труд не сохранился, но в 1191 г. с досок, вырезанных для печати, было сделано еще более полное изда-

ние, состоявшее из 6455 цзюаней и 602 «связок». В изданиях XX в. памятник занимает 1120 томов.

Пример узкоспециализированного издания — 200-томная Арабская юридическая энциклопедия (164 тыс. страниц), составитель которой ливиец Мохамед Абу Баккер Бен Янис утверждает, что она содержит полную информацию по законодательству всех арабских стран, как об этом сообщает Книга рекордов Гиннеса, зафиксировавшая этот рекорд в номинации «Самая большая энциклопедия».

Книга рекордов Гиннеса тоже может рассматриваться как форма энциклопедии, где сфера описания ограничена высшими достижениями во всех возможных областях (как в природе, так и в обществе, культуре), и сама эта книга поставила рекорд по числу раскупленных экземпляров (с 1955 г. до лета 2002 г. — около 95 млн экз.), уступив только Библии и Корану. Вот почему сведения, публикуемые в этом издании, весьма важны для тезаурусного анализа современной мировой культуры: оно не только фиксирует феномены, но и, распространяя эти сведения по миру, формирует и культурные тезаурусы народов в ключе глобализации культурных процессов.

Энциклопедия, не претендующая на универсальность и научность знаний, прямо или имплицитно претендует на исчерпывающую полноту знаний и на влияние этих знаний именно за счет постулируемой полноты, а значит, и непрерывности вытекающих из ее материалов выводов. Но при этом самих выводов энциклопедия, в сущности, не делает.

Имеются и авторские энциклопедии (или словари энциклопедического типа), где, впрочем, также сильна тенденция к универсальности.

С появлением электронных энциклопедий удалось преодолеть одну из слабостей универсальных энциклопедий, а именно их зависимость от заранее избранной системы терминов, вокруг которых строится система энциклопедических статей. Необходимость заранее составлять словник, который может быть изменен по ходу издания в очень малой степени, — явный недостаток энциклопедического типа издания на бумажном носителе, чаще всего предполагающего подготовку многих томов на протяжении нередко десятилетий.

«Википедия» как энциклопедическое издание, создаваемое неопределенным (неограниченным) числом авторов на основе кумулятивного принципа, стала прорывом в энциклопедическом деле и показала огромные преимущества энциклопедической формы, соединенной с сетевым способом ее наполнения. Термин «вики» был изобретен американским программистом Уордом Каннингемом (род. 1949) в 1995 г. для обозначения разрабатывавшейся им с 1994 г. первой вики-системы WikiWiki Web. Слово *wiki* по-гавайски значит «быстро». Википедия создается на

225 языках мира, насчитывает 24 млн статей, из них около 1 млн — в русской Википедии. В этом отношении идея полноты знаний Википедией реализуется в большей мере, чем энциклопедией в рассмотренном выше значении слова. В то же время в Википедии была утеряна целостность энциклопедии в ее тезаурусном аспекте, поскольку редактирование в смысле придания единства позиции авторского коллектива при доступности для каждого выступить в роли соавтора по любому тематизму лишилось своей организующей роли. Учитывая все это, невозможно при характеристике Википедии использовать в изложенных значениях ни понятие «энциклопедия», ни понятие «энциклопедичность», ни понятие «энциклопедизм».

Возникшее и устойчиво развивающееся социальное движение уместно определить термином «википедизм». Явление это достойно социологического и культурологического, а также психологического научного исследования. Без него не возникли бы условия становления отличного от него, хотя и среди своих форм использующего интернет-ресурсы Нового Энциклопедизма.

[ЗПУ]

«ЭНЦИКЛОПЕДИЯ» — издание, осуществленное под руководством Дени Дидро и ставшее в XVIII в. важнейшим организатором Просвещения и вдохновителем его идей. Полное название этого труда «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» («Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers»). Издание основного состава «Энциклопедии» (17 томов текста и 11 томов гравюр-иллюстраций) было завершено в 1772 г. Затем появилось несколько томов дополнений и указателей, и к 1780 г. «Энциклопедия» состояла уже из 35 томов и включала 71818 статей и 3129 иллюстраций. В «Энциклопедии» содержался полный свод знаний и просветительских представлений о природе, обществе, науке и искусстве.

Создание такого труда потребовало объединения усилий всех французских просветителей. Во главе этого грандиозного дела становился Дидро. Он в 1747 г. получил предложение от парижского издателя А. Ф. Ле Бретона возглавить работу по переводу на французский язык «Энциклопедии, или Всеобщего словаря ремесел и наук» англичанина Э. Чемберса, которая к тому времени велась уже несколько лет, но без удовлетворительного результата. У Дидро возникла мысль расширить рамки проекта и воплотить в систематизированной форме идеи французских просветителей, на что издатели согласились. Вместе с ним редактированием «Энциклопедии» занимался выдающийся математик Д'Аламбер, предисловие которого к изданию считается манифестом

Просвещения. Редакторы привлекли к изданию Вольтера, Монтескье, Руссо, Гельвеция, Гольбаха, Кондильяка, Тюрго, Мабли, Кондорсе, Бюффона и многих других просветителей, получивших во второй половине века название «энциклопедисты». Дидро написал около 6000 статей, Д'Аламбер — около 1600 статей. Всего было более 140 авторов. Особый вклад в создание статей для «Энциклопедии» внес Луи де Жокур (Louis de Jaucourt, 16.09.1704–3.02.1779), писавший о литературе, политике, медицине, экономике и выступивший автором 17266 статей (посчитано, что это примерно по 8 статей в день с 1759 по 1765 г.).

Хотя авторитет Вольтера растет и с ним переписываются европейские монархи, желавшие прослыть «просвещенными государями» (среди них — русская императрица Екатерина II), но с выходом «Энциклопедии» уже не Вольтер воспринимался вождем просветителей Франции, а Дидро, сформулировавший идею издания следующим образом: «...Цель энциклопедии — собрать знания, рассеянные по свету, привести их в систему, понятную для людей ныне живущих, и передать тем, кто придет после нас, с тем, чтобы труд предшествующих веков не стал бесполезным для веков последующих, и чтобы наши потомки, обогащенные знаниями, стали добрее и счастливее, и чтобы мы не канули в вечность, не сумев послужить грядущим поколениям».

В России статьи «Энциклопедии» переводились по распоряжению поклонницы просветителей Екатерины II, и позже эта деятельность поддерживалась правительственными кругами, стремившимися к просветительским реформам в стране, в результате с 1767 по 1805 г. было переведено более 500 статей, которые вышли в обеих столицах в 29 сборниках (иногда тиражи достигали 1200 экземпляров). Ни в одной другой стране не было примеров такого масштабного перевода, делавшего материалы «Энциклопедии» доступными для более широких масс, чем только светское общество, в большинстве стран пользовавшееся французским языком без каких-либо затруднений и поэтому читавших эти материалы в подлиннике.

Текст: Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de letters : 1–35 vol. / Mis en ordre et publié par M. Diderot, M. D’Alambert. Paris : Chez Briasson, David, Le Bréton, Durand, 1751–1780; Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, t.1 et 2, Articles choisis. P., 1993; в рус. пер. — Осадная башня штурмующих небо: Избранные тексты из Великой французской энциклопедии XVIII в. Л., 1980.

Лит.: Длугач Т. Б. Дени Дидро. М., 1975; Le Gras J. Diderot et l’encyclopédie. P., 1967; Proust J. Diderot et l’Encyclopédie. P., 1967; Moureau F. Le Roman vrai de l’Encyclopédie. P., 2001.

[ИФЛ]

ЭНЦИКЛОПЕДИЧНОСТЬ — метод, основанный на сравнении максимально доступного для обозрения количества феноменов, сопоставимых в искомым отношениях. Понятие «энциклопедичность» наполнено иным содержанием, нежели то, которое связано с энциклопедией как неким систематизированным сводом знаний. Выдающийся русский философ А. Ф. Лосев, указав на «энциклопедичность» Аристотеля, так разъяснил ее суть: «Энциклопедичность Аристотеля есть не только и не столько следствие его обширного ума и любознательности, сколько своеобразный научный метод. Аристотелевское познание рождается не в результате вторжения отвлеченной логической схемы в пассивный предмет, а в результате наблюдения, сравнения и сопоставления максимально большого числа естественных явлений. Другими словами, в основе аристотелевского метода лежит созерцательное отношение к природе как самостоятельной эйдетической, а следовательно, смысловой ценности. Эта черта, вернее же, основная особенность аристотелевской философии, восходит, несомненно, к Платону с его благоговейным отношением к разумной действительности». Далее Лосев убедительно показывает, что эти черты не были свойственны Спевсиппу, а именно его признают создателем первой энциклопедии.

Если энциклопедия воздерживается от выводов, то энциклопедичность привлекает обширный материал именно для выводов. Если Аристотель, Леонардо да Винчи или Лейбниц были «многознайками», то это было проявлением их энциклопедичности, что и позволило им стать великими мыслителями.

[ЗПУ]

ЭПИКИНИЙ — в Древней Греции торжественная ода о победе. Нередко писался на заказ, посвящался прославлению победителя игр — отсюда разделение од одного из наиболее известных авторов эпиеикий Пиндара на Олимпийские, Пифийские, Немейские, Истмийские.

[ИЛ]

ЭПИСТОЛА (от греч. *epistole*) — поэтическое произведение в форме послания в стихах. Тематика эпистол самая широкая, допускающая и философские размышления, и ироническое изображение быта. Но к стилю предъявлялись высокие требования: каков бы ни был предмет описания, автор должен был проявить остроумие и изящество.

[ИИЛ]

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ (РЕНЕССАНС) — название периода в истории культуры, сменившей Средние века и отмеченной гуманиз-

мом, расцветом искусств. В понятии «Возрождение» (Ренессанс), появившемся у Вазари (XVI в.) и распространенном на целую эпоху учеными XIX в., прежде всего Я. Буркхартом, отразилось возникшее в трудах гуманистов представление об историческом развитии человечества.

Возрождение — культурологический термин, он координируется с употребляемым в исторической науке понятием «эпоха первоначального накопления» (по К. Марксу, как промежуточная стадия между феодальной и капиталистической формациями).

К этому времени относятся такие грандиозные трансформации, как переход от гегемонии сельской к гегемонии городской культуры, что привело к расцвету городов (Флоренция в Италии, Лондон в Англии, Париж во Франции и др.); формирование больших государств и наций; становление национальных языков и национальных культур. Возникает новый культурный идеал — «универсальный человек», реализующий себя в различных сферах деятельности, обнаруживающий универсальный подход к освоению мира. Ярчайший образец реализации этого идеала — Леонардо да Винчи, который был художником («Джоконда» и др.), скульптором, архитектором, музыкантом, медиком, инженером (проекты подводной лодки, вертолета, танка, зашифрованные им и заново созданные лишь столетия спустя). Другие примеры: Микеланджело Буонаротти и Лоренцо Великолепный в Италии, Ф. Рабле и М. Монтень во Франции, Т. Мор и Ф. Бэкон в Англии и многие другие. Крупнейших деятелей культуры того времени по праву называют «титанами» эпохи Возрождения.

Великие географические открытия, путешествия Васко да Гама, Колумба, Магеллана, Дрейка за короткий исторический срок полностью изменили представления европейцев о масштабах Земли. Путешествия потребовали создания новой астрономии, и Н. Коперник выдвинул гелиоцентрическую систему Вселенной в противовес геоцентрической системе Птолемея. С процессом познания пространства связано открытие прямой перспективы в живописи: на смену вертикальной концепции мира приходит горизонтальная концепция, связанная с приоритетным интересом к земным просторам, а не к небесным высям.

В XIV в. в Италии складывается идеология Возрождения — гуманизм, первым представителем которого считается Ф. Петрарка. Гуманисты в поисках опоры для нового взгляда на мир обращаются к Античности, изучают произведения античных мыслителей (т. е. возрождают Античность). Но происходит не просто возвращение к прежним ценностям. Для гуманизма характерно соединение античного антропоцентризма («человек есть мера всех вещей»), относившегося только к свободным людям, со средневековой идеей равенства, вытекающего из теоцентризма («все люди равны перед Богом»).

Такое прославление человека имело и свою оборотную сторону: появление плеяды гениев, титанов мысли соседствует с безудержным эгоизмом, свободой от каких-либо моральных ограничений, жестокостью, коварством, немислимыми злодеяниями. Об оборотной стороне ренессансного титанизма можно судить по знаменитой книге итальянского гуманиста Н. Макиавелли «Князь», рисующей идеального правителя как человека, который для укрепления своей власти должен цинично презреть все нравственные обязательства, не останавливаться ни перед чем, даже если речь идет об убийствах, измене, беззаконии. Ренессансный макиавеллизм с поразительной силой воплотил У. Шекспир в образах короля-злодея Ричарда III (историческая хроника «Ричард III»), Яго («Отелло»), Эдмунда («Король Лир»).

Идеи гуманизма породили бурный расцвет светской культуры, но вызвали и ожесточенное сопротивление со стороны католической церкви. Инквизиция, возникшая в Средние века, именно в эпоху Возрождения, разворачивает свою карательную деятельность, количество обвиненных в ереси и сожженных на кострах инквизиции в эпоху Возрождения в десятки раз превышает количество сожженных в Средние века. Среди жертв церкви — итальянский гуманист Дж. Бруно, казненный за свои убеждения (1600). Эпоха Возрождения отмечена грандиозными войнами, другими катаклизмами, например, чумой 1348–1349 гг., унесшей жизни трети населения Европы. К эпохе Возрождения относится раскол христианской церкви, начало Реформации, положенное М. Лютером в Германии, продолженное Генрихом VIII в Англии созданием англиканской церкви, Ж. Кальвином в Швейцарии.

Некоторые ученые попытались выделить эпоху Возрождения в Китае (IX–XI вв.), в Грузии (X в.) и т. д., что связано с развитием типологического подхода в науке (Н. И. Конрад и др.). Но традиционно Возрождение связывают с европейской культурой, и хотя в разных странах оно относится к разному времени, удобно воспользоваться схематичной периодизацией итальянского Возрождения, самого раннего и одновременно базового для европейского Ренессанса в целом: XIV в. — Раннее Возрождение, XV в. — Высокое Возрождение, XVI в. — Позднее Возрождение.

На стыке Средневековья и Ренессанса выделяется Предвозрождение (или Проторенессанс) — переходный период между Средними веками и эпохой Возрождения. Философской основой этого явления стал неоплатонизм (в христианской монотеистической форме, идущей от Псевдо-Дионисия Ареопагита) с его аристотелевской акцентуацией, развитый Фомой Аквинским, Бонавентурой, Р. Бэконом и другими мыслителями XIII в., традиционно относимыми к схоластике. 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 настоящей 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.

Крупнейшие представители Возрождения в Италии — гуманисты, поэты, писатели Петрарка, Боккаччо, Мазуччо, Поджо, Пульчи, Боярдо, Кастильоне, Бемпо, Ариосто, Триссино, Аретино, Тассо; художники, скульпторы, архитекторы Брунеллески, Альберти, Донателло, Верроккьо, Мазаччо, Уччелло, Мантенья, Боттичелли, Перуджино, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне, Тициан, Корреджо, Тинторетто, Караваджо, Палладио и др. Их деятельность ознаменовалась созданием и развитием новых жанров светской и духовной культуры (в поэзии — сонет, ренессансная героическая и комическая поэма; в прозе — новелла, цикл новелл; в драматургии — возрождение трагедии и традиций античной комедии; создание нового типа театра; в живописи — светский портрет, пейзаж; в архитектуре — «палладианский стиль» дворца, ренессансные формы храма, воплощенные в зданиях Ватикана и храмах Флоренции; в скульптуре — возрождение «круглой» скульптуры в противовес средневековым изваяниям, встроенным в ниши соборов; и т. д.). Огромное значение имели разыскания и переводы античных памятников философии, истории, литературы (публикация трудов Платона, Аристотеля, Плутарха и т. д.). Петрарка и Боккаччо (как до них Данте) заложили основы итальянского литературного языка.

К так называемому Северному Возрождению относятся вождь гуманистов Эразм Роттердамский, основоположник протестантизма Мартин Лютер, художники Ян ван Эйк, Мемлинг, Босх, Брейгель Старший, Дюрер, Кранх Старший, Альтдорфер, Хольбейн Младший и др. В деятельности гуманистов Северного Возрождения (Нидерланды, Германия) принципиальную роль сыграли новый перевод Библии на латинский язык, осуществленный Эразмом Роттердамским, который заложил основы

критического анализа священных текстов, а также осуществленный М. Лютером перевод Библии на немецкий язык, положивший начало формированию немецкого литературного языка. Величайшее достижение Северного Возрождения — изобретение Гутенбергом книгопечатания, что привело к бурному развитию науки, литературы, образования, литературных языков, вся западная культура предстала как «галактика Гутенберга» (термин М. Маклюэна).

Во Франции гуманисты и писатели Рабле, П. Ронсар и другие представители «Плеяды», Монтень, художник Клуэ, скульптор Гужон и другие создали свой национальный вариант Возрождения. В романе Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» нашла самое яркое выражение «народная смеховая культура» (термин М. М. Бахтина), существовавшая в Средние века почти исключительно в устной форме. Влияние итальянского Возрождения сказалось в архитектуре королевских замков в Фонтенбло, Блуа и др.

В Англии исключительное значение имеет деятельность так называемых университетских умов (Т. Мор, в своем романе «Утопия» воплотивший одну из первых коммунистических теорий и заложивший основы жанра утопии, и др.), создание ренессансной драматургии и театра (К. Марло и др.), подготовившей одно из величайших завоеваний Возрождения — творчество Шекспира. Возникают английские варианты сонета, трагедии, комедии, рождается жанр исторической хроники. Шекспир, работавший во всех этих жанрах, создал целую галерею «вечных образов» мировой художественной культуры (Ромео и Джульетта, Гамлет, Офелия, Отелло, Яго, Дездемона, Король Лир, Макбет, леди Макбет и др.).

В Испании вершинами Возрождения стали роман М. Сервантеса «Дон Кихот», живопись Эль Греко. Сервантес заложил основы новоевропейского романа, создал «вечные образы» Дон Кихота, Санчо Пансы, Дульсинеи Тобосской.

Идеи Возрождения оказали влияние на правителей (Лоренцо Медичи Великолепный, Франциск I, Генрих VIII, Елизавета Тюдор, папа Юлий II и др.), философов (М. Фичино, Д. Бруно, Ф. Бэкон), ученых (Коперник, Кеплер, Везалий). А. Ф. Лосев определил философскую основу Возрождения как развитие неоплатонизма, хотя не все ученые разделяют эту точку зрения. В творчестве Шекспира, других представителей ренессансной культуры доминирует философская концепция Единой цепи бытия — восхождения всего сущего от камня (наиболее материальное, бездуховное) к Богу (наиболее духовное, нематериальное), где человек оказывается ключевым звеном, соединяющим низший мир с высшим, материальное (тело) с духовным (душа). Иерархия (восхождение от

низшего к высшему) присутствует в каждом звене Единой цепи бытия, нарушение иерархии в любом звене отражается на всей цепи, приводит к войнам, несчастьям, катаклизмам, которые можно преодолеть, лишь восстановив иерархический порядок.

Развитие философии, экспериментальной науки, книгопечатания приводит к расцвету университетского образования. Становятся авторитетными научными центрами университеты, возникшие в Средние века, — первый европейский университет в Болонье (Италия), основанный в 1088 г.; Оксфордский университет (Англия, 1167), с 1218 г. — Саламанкский университет (Испания, 1218), с 1222 г. — Падуанский, Неаполитанский университеты (Италия, соответственно 1222 и 1224), Сорбонна (Париж, Франция, 1253), Кембриджский университет (Англия, 1284). Появляются и быстро развиваются новые университеты: в 1303 г. открыт университет в Риме, в 1338 г. — в Пизе, в 1361 г. — в Павии, в 1391 г. — в Ферраре (Италия). В 1348 г. открыт Карлов университет (Прага, Чехия), в 1364 г. — Ягеллонский университет (Краков, Польша), в 1386 г. — в Гейдельберге, в 1388 г. — в Кельне, в 1407 г. — в Лейпциге (Германия) и т. д. Университеты возникли и развивались на основе соединения общего образования со специальным. Если в средневековых школах после начального изучения чтения, письма, счета, пения и выучивания наизусть священных текстов и молитв на латинском языке следовало изучение «семи свободных искусств» — сначала тривиума (латинской грамматики, риторики и диалектики), затем квадривиума (арифметика, геометрия, астрономия и теория музыки), то университеты возникали из профессионально ориентированных школ (юридических, богословских, медицинских), когда снизу к ним была пристроена ступень квадривиума, т. е. широкого общего образования. На этой базе профессиональная подготовка в эпоху Возрождения ушла от прагматизма и приобрела подлинную научность. Культ знаний нашел выражение в афоризме Ф. Бэкона «Знание — сила!».

Выделение Возрождения в России — не до конца решенная научная проблема. Д. С. Лихачев предложил рассматривать русскую культуру XVI в. (переписку Ивана IV Грозного с А. Курбским, храмовую архитектуру и другие памятники) как явления русского Предвозрождения.

Эпоха Возрождения — один из самых значительных переворотов в истории культуры, водораздел между Средневековьем и Новым временем. Как ее фундаментом была Античность, так и ренессансная культура стала фундаментом культуры Нового и Новейшего времени. Ее влияние сохраняется в современном культурном тезаурусе многих народов мира, нередко встречается мерцание ренессансных тенденций в искусстве, это своего рода «малые возрождения Возрождения».

Лит.: Вельфлин Г. Классическое искусство. СПб., 1912; Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения : в 3 т. М., 1956–1979; Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972; Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения : Италия, Испания, Англия. Л., 1973; Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс : в 2 т. М., 1977; Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения : в 2 т. М., 1978; Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978; Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978; Эстетика Ренессанса : в 2 т. М., 1981; Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981; Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984; Лихачев Д. С. Предвозрождение в русской литературе // История всемирной литературы. Т. 3. М., 1985. С. 461–468; Культура эпохи Возрождения. Л., 1986; Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. : в 3 т. М., 1986–1992; Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989; Музыка эпохи Возрождения : XV век. М., 1989; Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990; Буркхарт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996; Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения. М., 1996; Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб., 1996; Эстон М. Ренессанс. М., 1997; Всемирная история : Начало Возрождения. М., 2000; Шайтанов И. О. История зарубежной литературы : Эпоха Возрождения : в 2 т. М., 2001; Культурология : История мировой культуры / под ред. Т. Ф. Кузнецовой. 3-е изд. М., 2007; Луков Вал. А. Вечные образы как константы тезаурусов мировой культуры / Вал. А. Луков, Вл. А. Луков // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2008. №9 — Комплексные исследования : тезаурусный анализ мировой культуры. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/9/Lukovs_Eternal_Images/; Луков Вл. А. История литературы : Зарубежная литература от истоков до наших дней. 6-е изд. М., 2009; Гайдин Б. Н. Вечные образы в системе констант культуры // Знание. Понимание. Умение. 2009. №2. С. 224–230; Захаров Н. В. Шекспировская индустрия / Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин // Знание. Понимание. Умение. 2009. №4. С. 246–250; Захаров Н. В. Гений на века: Шекспир в европейской культуре / Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М., 2012; Panofsky E. Renaissance and Renaissances in Western Art. Stockholm, 1960; Bibliographie internationale de l'Humanisme et de la Renaissance. Genève, 1966 (изд. продолжается); Mari P. Humanisme et Renaissance. P., 2000; Paoletti J. T. Art in Renaissance Italy / J. T. Paoletti, G. M. Radke. 4th ed. L., 2011.

[ЗПУ]

ЭРАЗМ РОТТЕРДАМСКИЙ (лат. Desiderius Erasmus Roterodamus; 28.10.1469, Гауда, пригород Роттердама, Бургундские Нидерланды — 12.07.1536, Базель, Швейцарский союз) — нидерландский мыслитель, крупнейший деятель Северного Возрождения, определивший в конце XV — начале XVI в. процесс смещения центра гуманистического движения на Север Европы. Эразм сам себя называл Дезидерием — вождем европейского гуманизма. Если Эразм из своих трудов более всего ценил исправленное издание греческого текста Нового завета (1517)

и его новый латинский перевод, то потомки безусловное предпочтение отдали небольшому произведению «Похвала Глупости», с которым сегодня прежде всего связана слава Эразма. Оно было написано всего за несколько дней в 1509 г., когда Эразм находился в Англии по приглашению крупнейшего представителя раннего английского Возрождения гуманиста Томаса Мора. Эта книга, написанная по-латыни, выдержала два издания в 1511 г., три издания в 1512 г. (Париж, Страсбург, Антверпен), за несколько последующих лет было продано 200 тыс. экземпляров. Ее одобрил папа Лев X («Я рад, что наш Эразм тоже иногда умеет дурачиться»), но зато осудил более зоркий Лютер, назвавший Эразма «королем двусмысленности».

В первой части книги царит лукавый юмор, утверждается, что глупость лежит в основе всего, даже самой жизни. Глупость здесь отождествляется с самой жизнью с присущей ей диалектикой. Оторванность схоластической «мудрости» от жизни с ее удовольствиями, от радости земного существования, односторонность «мудреца», не понимающего диалектики жизни, все мертвит.

В главах 23–31 появляются новые мотивы: глупость — причина войн; сила всякого вздора в народе; науками и искусствами люди обязаны жажде суетной славы. Так Эразм переходит к сатире второй части, где образ Глупости как цельности жизни уступает место множеству конкретных воплощений глупости, и здесь писатель становится беспощадным.

С главы 61 начинается третья часть, в которой господствует ирония, ибо Эразм касается вопросов богословия. Он здесь переходит на благочестивый тон, текст изобилует цитатами из Библии — и незаметно Глупость отождествляется с самим Богом.

«Похвала Глупости» и другие произведения Эразма Роттердамского породили такое заметное явление в истории гуманистической мысли, как эразмизм. В трудах по культуре Европы он признается писателем, сыгравшим выдающуюся роль в интеллектуализации литературы, ренессансном преобразовании народной смеховой традиции средневековья.

[МЛ]

ЭСОП (Αἰσώπος) (традиц. Эзоп; ок. 620 до н. э., Несебыр, ныне Болгария — ок. 564 до н. э., Дельфы, Греция) — по легенде, раб из Фригии (Малая Азия), затем вольноотпущенник при дворе царя Лидии Креза, сброшен со скалы в Дельфах за святотатство; родоначальник жанра басни, связанного с фольклорными рассказами и сказками о животных. В баснях Эзопа есть иносказание (история из жизни людей, а чаще очеловеченных животных или предметов) и моральный вывод, что сбли-

жает басню с притчей. Так, в басне «Ворона и лисица» после истории с куском сыра, хитростью выманенным лисой у вороны, делается вывод: «Не верь врагам — проку не будет». В басне «Лисица и виноград» вывод: «Иной не может сделать что-либо из-за недостатка сил, а винит в этом случай». Иносказательность, характерная для басен Эсопа, отразилась в выражении «эзопов язык». В античности сложилась традиция пересказывать басни Эсопа (стихотворные басни римских поэтов Федра, Биона, Мосха), продолжившаяся в Новое время (басни Лафонтена, Крылова).

[ИЛ]

ЭСПРОНСЕДА (Espronceda) **Хосе де** (25.03.1808, Альмендралехо, провинция Бадахос, Испания — 23.05.1842, Мадрид, Испания) — крупнейший лирик испанского романтизма, пламенный поборник свободы. Его ранняя лирика носит гражданский и антифеодальный характер («Родина», «Гимн солнцу»), концепция национально-освободительной борьбы против французов выражена в зрелый период в оде «Второе мая», стихотворении «Война», романтической балладе «Прощание греческого патриота с дочерью отступника», где ощутимо влияние Байрона. Под влиянием английского романтика написаны поэмы «Саламанкский студент» (1839) и «Мир — дьявол» (1840, неоконч.). Последняя писалась также в подражание «Фаусту» Гёте. Поэт развенчивает буржуазную цивилизацию и противопоставляет ей естественного человека. Глубокое разочарование, романтическая «мировая грусть» определяет суть названия поэмы.

[ИИЛ]

ЭСТЕТИЗМ — течение в эстетической мысли и искусстве, зародившееся в 1870-е годы, окончательно сформировавшееся в 1880–1890-е годы и утратившее свои позиции в начале XX в., слившись с различными формами модернизма. Ярче всего эстетизм сказался в Англии, его крупнейшими представителями были У. Пейтер и О. Уайльд.

[МЛ]

ЭСХИЛ (Αἰσχύλος) (525 до н. э., Элевсин, Греция — 456 до н. э., Гела, Сицилия, Италия) — «отец трагедии», введший в представление второго актера и тем самым определивший специфику трагедии как драматического произведения и ведущую роль в ней действия (позже, по примеру Софокла, он ввел и третьего актера). Как воин Эсхил был участником битв при Марафоне и Саламине (предание связывает с этой битвой судьбы трех великих трагиков: Эсхила в числе победителей приветствовал юный Софокл, певший в хоре, а Еврипид в это время родился).

ся на острове Саламине). С 500 г. до н. э. Эсхил принимал участие в состязаниях трагиков, ежегодно устраивавшихся в Афинах, и одержал в них 13 побед. До нас дошло полностью 7 его трагедий: «Умоляющие», «Персы» (о победе афинян над персами при Саламине), «Семеро против Фив» (о походе Полиника против родного города, из трилогии об Эдипе), «Молящиеся» (из трилогии о Данаидах), представленная в 458 г. до н. э. трилогия «Орестея» (трагедии «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды» — об убийстве Орестом своей матери Клитемнестры как мести за осуществленное ею убийство своего мужа Агамемнона, суде над Орестом, преследуемым эриниями — богинями мести, и очищении от содеянного), «Прометей Прикованный» — самая знаменитая из трагедий, сделавшая образ Прометея, восставшего против тирании Зевса, вечным образом мировой литературы (произведения Гёте, Шелли и др.). Трагическое у Эсхила основано на вере в закон мировой справедливости, нарушение которого приводит к несчастьям и гибели. Его герои поразительно цельны, монументальны.

[МЛ] [ИЛ]

Ю

ЮМ (Hume) **Давид** (7.05/26.04.1711, Эдинбург, Шотландия — 25.08.1776, Эдинбург, Шотландия) — английский (шотландский) философ, сформулировавший в «Трактате о человеческой природе» (1748) основные принципы агностицизма, отрицал объективный характер причинности. Юм упоминается в черновиках «Евгения Онегина» в списке авторов, которых читал Онегин (вероятно, его «Историю Англии от завоевания Юлия Цезаря до революции 1688 г.»).

[Пушкин]

ЮНГ (Jung) **Карл Густав** (26.07.1875, Кесвиль, близ Базеля, Швейцария — 6.06.1961, Кюснахт, Цюрих, Швейцария) — швейцарский психолог и психиатр, один из наиболее видных представителей раннего фрейдизма, вышедший за традиционные рамки которого и создавший «аналитическую психологию», оказав заметное влияние на гуманитарное знание XX в.

Родился в семье священника евангелистской церкви, который, несмотря на бедность, дал сыну хорошее образование (гимназия, университет в Базеле). Юнг отверг догматизм протестантской теологии, испытал огромное влияние «Фауста» Гёте и «Так говорил Заратустра» Ницше. В университете он выбрал медицинский факультет, гарантировавший в будущем безбедное существование. Лишь к концу обучения начал понимать, что его призвание — психиатрия как «наука о личности», преодолевающая разрыв между ушедшей от живой эмпирики религией (что показал базельский период его жизни) и ушедшей от важнейших философских проблем, ставшей прагматичной наукой (что показал цюрихский период — работа в клинике Бургхёльцли под руководством Э. Блейера), приводящая человека к целостному мировоззрению.

В докторской диссертации «О психологии и патологии так называемых оккультных феноменов» (1902) Юнг исследовал феномен медиумизма, указав на его схожесть с состоянием транса у пророков и поэтов, когда изнутри «внешнего человека» начинает звучать голос «внутреннего человека», возникает некая информация, всплывающая независимо от воли находящегося в трансе, — автономные праформы, подобные мифам, образам сна. Затем в клинике Бургхёльцли Юнг разработал метод свободных ассоциаций, в дальнейшем взятый на вооружение психоаналитиками. Таким образом, Юнг независимо от З. Фрейда, с которым вступил в переписку в 1906 г. и познакомился лично в 1907 г., внес

значительный вклад в разработку психоанализа и одновременно заложил основы собственной концепции коллективного бессознательного и составляющих его структуру архетипов. Влияние Блейера, введшего в науку термин «шизофрения», приводит Юнг к мысли о множественности сознаний любого человека и трактовке этой болезни как нарушения баланса между «Я» и архетипами (другими сознаниями), которые при потере контроля за ними «Я», разрастаясь, расщепляют личность.

Встреча с Фрейдом, которую Юнг считал «высшей точкой своей жизни», сделала его одним из лидеров психоаналитического движения. Он принял участие в 1-м, 2-м, 3-м, 4-м Международных психоаналитических конгрессах (Зальцбург, 1907; Нюрнберг, 1910; Веймар, 1911; Мюнхен, 1913), стал редактором «Ежегодника психоаналитических и психопатологических исследований» (1907–1914), сопровождал Фрейда в его поездке с лекциями по психоанализу в США (1909), был избран президентом Международного психоаналитического общества (1910, повторно в 1913 г.). Но в 1911 г. Юнг опубликовал работу «Метаморфозы и символы либидо», где отошел от взглядов Фрейда. В октябре 1913 г. Юнг заявил Фрейду, что дальнейшее их сотрудничество невозможно (хотя их переписка продолжалась до 1923 г.), в апреле 1914 г. отказался от поста президента, а в июле вышел из Международного психоаналитического общества. Он также ушел из Цюрихского университета, почти перестал публиковать новые работы, занявшись частной практикой. С приходом к власти Гитлера в 1933 г. и началом разгрома психоанализа в Германии Юнг стал президентом Немецкого общества психотерапии, перешедшего под контроль нацистов, в 1934–1940 гг. был президентом Международного психотерапевтического общества, публично подчеркивая необходимость отныне разделять еврейскую психологию. Позже, обвиненный в сотрудничестве с фашистами, Юнг уверял: «У меня не было другого способа принести пользу друзьям, как только пожертвовать собой, своим именем и независимой позицией...».

Расхождения Юнг с Фрейдом имели концептуальный характер. Основные пункты спора — выявление Юнгом существования, помимо индивидуального, коллективного бессознательного; выявление (помимо фрейдовского Эдипова комплекса) комплекса Электры и вообще системы комплексов, описывающих индивидуальное бессознательное, и архетипов, описывающих коллективное бессознательное (матери-земли, героя, демона и т. д.), из которых главный — «самость», потенциальный центр личности; отказ Юнг от «пансексуализма» Фрейда, пересмотр его понимания либидо (у Юнга это психическая энергия вообще, а не только сексуальная); создание Юнгом теории интроверсии (разделение людей по типу мышления на интровертов и экстравертов в работе Юнга

«О конфликтах детской души», 1910), против расширительного толкования которой возражал Фрейд; и др.

Юнгианство, с его вниманием к неосознаваемым основам коллективной психики, оказало влияние на социологию XX в. Социология молодежи испытала его в меньшей степени, так как Юнг мало интересовался юношеским возрастом, отвергал базовое положение Фрейда о завершении формирования личности в раннем возрасте, считая, что этот процесс идет всю жизнь, причем важнейший период — самоактуализации — приходится на возраст 35–40 лет. Тем не менее в характеристике психического созревания (от рождения до 25 лет у мужчин и до 19–20 лет у женщин он подчеркивал «наиболее значительное и обширное развитие сознания», которое «устанавливает прочные связи между Я и психическими процессами, бывшими до сих пор бессознательными». С пубертатом Юнг связывает случаи раздвоения сознания (например, сомнамбулизм), «которые оказываются не чем иным как новообразованиями характера или попытками прорыва будущей личности», в силу ряда причин приобретшие патологический характер. Это положение может быть использовано при характеристике тезаурусов молодежи. Юнг создал новую объяснительную модель трактовки войн, массовых беспорядков, бесчинствований толпы, погромов, молодежных бунтов и т. д., усматривая в них коллективное безумие по типу шизофрении — разгул архетипов, веками подавляемых односторонним развитием сознания в сторону рациональности, интеллекта. Преодоление дисгармонии сознания и коллективного бессознательного Юнг находил в возрождении церкви (не протестантской, а католической, основанной на традиционной обрядовости) как института социализации, слиянии науки (рационального знания) и религии (иррационального знания). В юнгианстве подробно разработана проблема культурных (в том числе социальных) установок.

Среди поздних работ Юнга: «Психология и алхимия» (1944), «Очерки о современных событиях» (1947), «О корнях бессознательного» (1954), «Настоящее и будущее» (1957), «Подход к бессознательному» (1961). Многие работы Юнг переведены на русский язык в 1990-х годах.

Соч.: Gesammelte Werke : Bd. 1–17. Zürich–Stuttgart, 1958–1976; The Collected Works : V. 1–20. Princeton, 1976–1985; Posthume Autobiographie. Z., 1976; рус. пер. — Психоз и его содержание. СПб., 1909; Конфликты детской души // Путь просвещения. 1923. №1. С. 115–142; Архетип и символ. М., 1991; Психология бессознательного. М., 1994; О современных мифах. М., 1994; Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб., 1994; Аналитическая психология: прошлое и настоящее. М., 1995; Тэвистокские лекции. Киев, 1995; Дух Меркурия. М., 1996; Психологические типы. СПб.–М., 1996; Проблемы души нашего времени. М., 1996; Структура психики и процесс индивидуации. М., 1996; Человек и его символы. СПб., 1996; Конфликты детской души. М., 1997; Алхимия снов. Четыре

архетипа. СПб., 1997; Божественный ребенок. М., 1997; Бог и бессознательное. М., 1998.

Лит.: Сэмьюэлз Э., Шортер Б., Плот Ф. Критический словарь анналитической психологии К. Юнга. М., 1994; К. Г. Юнг и современный психоанализ. М., 1996 – (выпуски); Хендерсон Д. Психологический анализ культурных установок. М., 1997; Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996; Роузен Д. Дао Юнга: Путь целостности. Киев, 1997; Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности. СПб., 1997; Вер Г. Карл Густав Юнг. Челябинск, 1998; Луков Вал. А., Луков Вл. А. Зигмунд Фрейд. Хроника-хрестоматия. М., 1999; Ковалева А. И., Луков Вал. А. Социология молодежи. М., 1999; Овчаренко В. И. Российские психоаналитики. М., 2000 (библ.); Jacobi J. Die Psychologie von C. G. Jung. Zürich–Stuttgart, 1967; Wehr G. C. G. Jung: Leben, Werk, Wirkung. Münch., 1985.

[Соц. мол.]

ЮРСЕНАР (Yoursenar) **Маргерит** (наст. фамилия Крайянкур; 8.07.1903, Брюссель, Бельгия — 17.12.1987, Маунт-Дэзерт, США) — французская писательница, в духе неоклассицизма обращавшаяся к античным темам (жизнеописание Пиндара — «Pindar», 1932; роман «Воспоминания Адриана» — «Mémoires d'Hadrien», 1951; драма «Электра, или Лица без масок» — «Electre ou la Chute des masques», 1954). Ее можно рассматривать одной из приемниц Ж. Кокто. В 1980 г. она стала первой женщиной, принятой в члены Французской Академии.

[ИФЛ]

Я

«Я ОБВИНЯЮ!» («J'accuse...!») — статья Эмиля Золя в связи с «делом Дрейфуса», опубликованная в ежедневной газете «Орор» («L'Aurore») 13 января 1898 г. Золя за публикацию статьи был привлечен к суду, который 23 февраля 1898 г. признал его виновным в клевете (в его статье были названы имена 10 представителей власти и два учреждения, упрекавшиеся писателями в предвзятости по отношению к Дрейфусу). Писателя приговорили к одному году тюремного заключения и штрафу размером в 3 тыс. франков. Золя спешно покинул Францию и укрылся в Англии, не дожидаясь решения по обжалованию этого приговора. Он вернулся во Францию в июне 1899 г. К этому времени покончили самоубийством полковник Анри и непосредственный исполнитель поддельного документа, который был представлен этим полковником в судебные инстанции для подтверждения виновности Дрейфуса; из страны бежал майор Эстергази; в феврале 1899 г. умер президент Франции Фор (к которому обращена статья Золя «Я обвиняю!»); летом 1899 г. Дрейфуса привезли во Францию из Французской Гвианы для проведения нового суда. Он смягчил наказание, а президент Франции объявил о помиловании Дрейфуса. В декабре 1900 г. парламент по предложению правительства объявил амнистию по всем делам, возбужденным в связи с делом Дрейфуса. Окончательное оправдание Дрейфуса произошло в 1906 г.

Статья-письмо Э. Золя впервые продемонстрировала миру силу печати, постепенно становившейся «четвертой властью» в современном обществе. Он поплатился за это воззвание к высшим чувствам нации, к справедливости судебным приговором, вынужденной эмиграцией, не исключено, что и жизнью (обстоятельства смерти Золя 29 сентября 1902 г. в Париже из-за угарного газа, образовавшегося в горящем камине, неясны; спустя много десятилетий стало известно о признании некоего рабочего, чинившего крышу дома и узнавшего, что здесь живет покровитель Дрейфуса и других евреев Золя, после чего он вместе с другим рабочим засыпал щебень в каминную трубу, а позже убрал щебень, почему осталось невыясненным, как угарный газ образовался в хорошо проветриваемом камине).

Участие Э. Золя в деле Дрейфуса — подлинный человеческий подвиг писателя. А. П. Чехов писал о Золя: «В этом своем процессе он, как в скипидаре, очистился от наносных сальных пятен и теперь засиял перед французами в своем настоящем блеске. Это чистота и нравственная высота, каких не подозревали».

Лит.: Zola E. La vérité en marche. P., 1901; Дрейфус А. Пять лет моей жизни (1894–1899) / пер. с франц. под ред. и с предисл. Е. Смирнова. СПб., 1901; Черняк Е. Б. Пять столетий тайной войны. М., 1966; Пузиков А. И. Золя. М., 1968; Прайсман Л. Дело Дрейфуса. Таллинн, 1992.

[СФЛ]

ЯЗЫКОВОЙ МИНИМУМ КЛЮЧЕВЫХ СЛОВ — так называемый Список Сводеша (Swadesh list). Моррис Сводеш (1909–1967) — американский лингвист, поставивший целью найти в лингвистике метод установления возраста определенных языковых явлений, подобный радиоуглеродному анализу при выявлении возраста артефактов. Он стал одним из создателей науки глоттохронологии, решающей эту задачу. Технология глоттохронологического исследования состояла в сопоставлении языков по списку Сводеша, в котором сначала (в 1952 г.) было 100 слов (с поправками 1955 г.): 1. I (Pers. Pron. 1. Sg.); 2. You (2. Sg; 1952: thou, ye); 3. we (1955: inclusive); 4. this; 5. that; 6. who? («?» not 1971); 7. what? («?» not 1971); 8. not; 9. all (of a number); 10. many; 11. one; 12. two; 13. big; 14. long (not «wide»); 15. small; 16. woman; 17. man (adult male human); 18. person (individual human); 19. fish (noun); 20. bird; 21. dog; 22. louse; 23. tree (not log); 24. seed (noun); 25. leaf (botanics); 26. root (botanics); 27. bark (of tree); 28. skin (1952: person's); 29. flesh (1952: meat, flesh); 30. blood; 31. bone; 32. grease (1952: fat, organic substance); 33. egg; 34. horn (of bull etc., not 1952); 35. tail; 36. feather (large, not down); 37. hair (on head of humans); 38. head (anatomic); 39. ear; 40. eye; 41. nose; 42. mouth; 43. tooth (front, rather than molar); 44. tongue (anatomical); 45. claw (not in 1952); 46. foot (not leg); 47. knee (not 1952); 48. hand; 49. belly (lower part of body, abdomen); 50. neck (not nape); 51. breasts (female; 1955: still breast); 52. heart; 53. liver; 54. drink (verb); 55. eat (verb); 56. bite (verb); 57. see (verb); 58. hear (verb); 59. know (facts); 60. sleep (verb); 61. die (verb); 62. kill (verb); 63. swim (verb); 64. fly (verb); 65. walk (verb); 66. come (verb); 67. lie (on side, recline); 68. sit (verb); 69. stand (verb); 70. give (verb); 71. say (verb); 72. sun; 73. moon (not 1952); 74. star; 75. water (noun); 76. rain (noun, 1952: verb); 77. stone; 78. sand (opposite to following); 79. earth (= soil); 80. cloud (not fog); 81. smoke (noun, of fire); 82. fire; 83. ash(es); 84. burn (verb intr.); 85. path (1952: road, trail; not street); 86. mountain (not hill); 87. red (colour); 88. green (colour); 89. yellow (colour); 90. white (colour); 91. black (colour); 92. night; 93. hot (adjective; 1952: warm, of weather); 94. cold (of weather); 95. full; 96. new; 97. good; 98. round (not 1952); 99. dry (substance); 100. name.

Позже появились списки в 200 и в 207 слов. В настоящее время чаще обращаются к списку из 207 слов. Уточненный список Сводеша на русском языке из 207 слов выглядит так: 1. я; 2. ты; 3. он, она, оно; 4. мы;

5. вы (мн. число); 6. они; 7. этот, эта, это (близкий предмет); 8. тот, та, то (удаленный предмет); 9. здесь, тут (близко); 10. там (далеко); 11. кто; 12. что; 13. где; 14. когда; 15. как; 16. не; 17. всё (на свете); также допускается «все (люди)» (all); 18. много (большое количество); 19. несколько, немного (среднее количество) (some); 20. мало (малое количество); 21. другой (человек), другие (люди); 22. один; 23. два; 24. три; 25. четыре; 26. пять; 27. большой (дом, предмет); 28. длинный (предмет); 29. широкий; 30. толстый (предмет); 31. тяжёлый; 32. маленький; 33. короткий; 34. узкий; 35. тонкий (предмет); 36. женщина; 37. мужчина; 38. человек; 39. ребенок; 40. жена; 41. муж; 42. мать; 43. отец; 44. зверь (дикое животное); 45. рыба; 46. птица; 47. собака; 48. вошь; 49. змея; 50. червяк (дождевой червь); 51. дерево; 52. лес; 53. палка («ударил палкой»); 54. плод (фрукт); 55. семя (растения); 56. лист (дерева); 57. корень (растения); 58. кора (дерева); 59. цветок; 60. трава; 61. веревка; 62. кожа; 63. мясо; 64. кровь; 65. кость; 66. жир (животный); 67. яйцо; 68. рог; 69. хвост; 70. перо (птицы); 71. волос(ы); 72. голова; 73. ухо; 74. глаз; 75. нос; 76. рот; 77. зуб; 78. язык; 79. ноготь; 80. нога (стопа); 81. нога (от стопы до бедра); 82. колено; 83. рука (кисть); 84. крыло; 85. живот (от пупка до промежности); 86. кишки (внутренности); 87. шея; 88. спина; 89. грудь; 90. сердце; 91. печень; 92. пить (воду); 93. есть (кушать); 94. кусать (зубами); грызть; 95. сосать; 96. плевать; 97. дуть (о ветре); отдельно допустимо также «дуть на свечу»; 98. дышать; 99. смеяться; 100. видеть; 101. слышать; 102. знать; 103. думать; 104. чувствовать запах; отдельно допустимо также «нюхать ноздрями» (smell); 105. бояться (опасности); 106. спать; 107. жить; 108. умирать; 109. убивать; 110. бороться, воевать (с врагом) (fight); 111. охотиться (в лесу); 112. ударить (однократно рукой); 113. резать (предмет ножом); 114. (раз)рубить (бревно топором) (split); 115. воткнуть, вонзить (нож) (stab); 116. царапать; 117. копать, рыть (яму); 118. плавать («умеет плавать»); 119. летать; 120. ходить, идти (шагом); 121. приходиться, прийти («идя по дороге, повернуть направо»); 122. сидеть; 123. стоять; 124. лежать (человек на земле); 125. повернуть («идя по дороге, повернуть направо»); 126. падать (вертикально вниз); 127. давать; 128. держать (рукой); 129. сжимать, давить (рукой с силой); 130. тереть (многократно); 131. мыть (руки); 132. вытирать (пыль); 133. тянуть (на себя); 134. толкать (вперед, от себя); 135. бросать (камень); 136. привязать; связать (веревкой); 137. шить (рубашку); 138. считать (числа); 139. сказать («он что-то сказал»); 140. петь (песню); 141. играть («дети играют»); 142. плавать («дерево плавает, не тонет»); 143. течь («река течет»); 144. замерзнуть («вода замерзла»); 145. пухнуть («нога распухла»); 146. солнце; 147. луна (полная); 148. звезда; 149. вода; 150. дождь (средней силы); 151. река (крупная или средняя); 152. озеро; 153. море; 154. соль; 155. камень («бросил камень»); 156. песок; 157. пыль; 158. земля

(грунт); 159. облако; 160. туман (достаточно густой); 161. небо; 162. ветер; 163. снег; 164. лед; 165. дым; 166. огонь; 167. зола, пепел (от костра); 168. гореть («огонь горит»); 169. дорога (грунтовая); 170. гора (достаточно высокая); 171. красный; 172. зеленый; 173. желтый; 174. синий; 175. белый; 176. черный; 177. ночь; 178. день; 179. год; 180. теплый (о погоде); 181. холодный (о погоде); 182. полный (стакан); 183. новый; 184. старый (предмет); 185. хороший (качественный); 186. плохой (некачественный); 187. гнилой; 188. грязный (возможно, ребенок); 189. прямой (линия, дорога); 190. круглый; 191. острый (нож); 192. тупой (нож); 193. гладкий, ровный (на ощупь); 194. мокрый; 195. сухой; 196. правильный (верный); 197. близкий («живет близко»); 198. далекий («живет далеко»); 199. правый; 200. левый; 201. при, у, возле; 202. в («в доме»); 203. с, со (вместе с кем-то); 204. и; 205. если; 206. потому что; 207. имя (человека).

Некоторые ученые признают, что в этом списке содержатся языковые универсалии. Продолжается работа по уточнению списка Сводеша. Но и в нынешнем виде он становится опорой для тезаурусного анализа, давая в руки исследователей ключевые слова: это и есть список лексического минимума для словесного формулирования картины мира и базовой части тезаурусного эскиза. При характеристике языка тезаурусного эскиза нельзя не учитывать, что коммуникация, понимание, передача знаний происходят не только в вербальной форме. Языки жестов, танца, музыки, живописи, архитектуры и т. д. также участвуют в этих процессах.

Тезаурусное макетирование. 100-словный список (Сводеш-1) при сравнении с 207-словным (Сводеш-2) неожиданно проигрывает. Если это список для сравнительно-исторического анализа языков, призванный стать в лингвистике аналогом радиоуглеродному методу, то как могло быть, что в Сводеш-1 отсутствуют относящиеся к древним структурам и общества, и языка обозначения степеней родства, такие как мать, отец, брат, сестра, муж, жена, сын, дочь? Из чисел есть один и два, хотя в большинстве языков числа первой десятки столь важны, что становятся магическими, священными. Нет терминов, связанных в древних культурах в структуру «мирового древа» (стороны света и центр, прошлое, настоящее, будущее). Из цветов нет синего. Есть ночь, но нет дня. Есть земля (как почва), но нет неба. Есть «нет» («не»), но нет «да». Есть «умереть», но нет «рождаться» или «жить». В списке 1952 г. не было луны. Есть собака, но нет ни кошки, ни лошади. Зато есть (и сохранилась в Сводеше-2) вошь. Критику можно продолжать и дальше, но тезаурусный подход, утверждающий, что беспричинным выбор обычно не бывает, призывает понять именно такой, а не какой-либо другой состав слов в Сводеше-1.

Во-первых, в Сводеше-2 многое из названного появилось: мать, отец, муж, жена, три, четыре, пять, небо, жить и др. Но есть и второе, более существенное отличие: это разные типы списков. Лингвисты давно выяснили, что общение на иностранном языке начинается при запасе в примерно 200 слов. Сводеш-2 и есть по типу именно такой лингвистический минимум, в основном удовлетворяющий этому условию. Его можно уточнять, включать одни и изымать другие слова, такая работа ведется, но в принципиальном плане она выполнена. Этот список из 207 слов приближается к тезаурусной модели предельно минимизированной картины мира, выраженной в словах-универсалиях.

Совсем иной тип списка представлен в Сводеше-1. Это не что иное как тезаурусный макет, т. е. тезаурусный перечень, выполняющий, как и в целом тезаурус, функцию ориентации, но когда берется за основу некое условное число позиций, достаточных, с точки зрения субъекта, для достижения уровня первоначальной («коммуникативной») компетенции. Здесь конкретное содержание не принципиально, значимо заранее установленное число.

Один из весьма распространенных тезаурусных макетов — так называемые «декады», где опорным является число 10, при этом неважно, это 10 имен или 10 вещей, 10 дат или 10 книг и т. д. Нужно признать, что это успешный ориентир в ряде случаев. Легко представить себе русских образованных людей, которые могут назвать 100 русских писателей, но если бы их попросили назвать 100 французских писателей, для большинства это бы составило затруднение, а назвать 100 китайских писателей мало реально вообще. При этом китайская литература — одна из древнейших в мире, миллиарды китайцев несомненно выдвинули из своей среды больше 100 писателей, среди них и мирового уровня. Но если встретится русский интеллигент, который назовет одного за другим 10 китайских писателей (при этом без учета таланта и места в литературном процессе), он уже будет признан окружающими человеком, весьма компетентным в китайской литературе. Человек, который свободно назовет 10 философов, 10 писателей, 10 композиторов, 10 художников, 10 актеров, 10 режиссеров театра и кино, 10 архитекторов, 10 полководцев, 10 ученых, 10 космонавтов, таким образом, назовет только 100 имен, что меньше, чем круг его повседневного общения. Но окружающие увидят в нем эрудита, и это имеет определенные основания: первоначальная компетенция недостаточна для научного исследования, углубления в какую-то область знания, но отвечает задаче коммуникации. Так что тезаурусный макет, при всей формальности его позиционирования, имеет отношение и к формированию картины мира, и к утверждению принципов и форм Нового Энциклопедизма.

Отсюда популярность изданий, которые позволяют получить первоначальную компетенцию через посредство тезаурусных макетов. Особой популярностью в этом плане пользуются списки из 100 наименований («центурионы»; разновидности — 50 наименований; 25 наименований и т. д.). Как правило, это не сами произведения, а их дайджесты — пересказы с историческими и аналитическими комментариями. Помимо книг существует множество «центурионов» в Интернете в виде списков (обычно не с комментариями, а с гиперссылками) из всех областей культуры.

Создание «центуриона» стало необычайно актуально для России, когда В. В. Путин предложил сформировать список из 100 книг, определяющих отечественный «культурный канон», которые должен прочитать каждый выпускник школы. Упомянув аналогичный опыт в США, он высказал эту идею в своей статье «Россия: национальный вопрос»: «Давайте проведем опрос наших культурных авторитетов и сформируем список 100 книг, которые должен будет прочитать каждый выпускник российской школы». Научная и педагогическая общественность откликнулась на это предложение. Один из вариантов был разработан по предложению председателя совета Российского гуманитарного научного фонда В. Н. Фридлянова и опубликован на сайте фонда с некоторыми добавлениями. Вариант был разработан коллективом Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета (руководитель группы — Вл. А. Луков; в работе участвовали: Вал. А. Луков, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин, К. Н. Кислицын). Работа велась с применением технологии тезаурусного макета. В макете один из признаков — число 100, в которое нужно уложиться (в макете, в отличие от модели, в этом случае не может быть ни 109, ни 88 и т. д. позиций). Но разработка макета не носила чисто формальный характер (не зависящий от ценностных ориентиров, устоявшейся традиции, культурных и педагогических аспектов), ибо задача макета была изначально содержательной: выработка и закрепление национального культурного кода.

При составлении списка было учтено, что в культурном тезаурусе центральное место занимает «своя» литература, в данном случае — русская, периферийное место занимает «чужая» литература, в данном случае — зарубежная. Поэтому в перечне макета предусматриваются обзорные темы, знакомящие отечественного читателя с малоизвестными для него, но представляющими интерес для выработки культурного кода произведениями. Изучение процессов в русском культурном тезаурусе показало, что некоторые зарубежные писатели настолько были освоены в русском тезаурусе, что приобрели статус «русских зарубежных писателей». Самый яркий пример — Шекспир.

Значимые для русского культурного кода произведения зарубежных писателей составили 20 процентов списка, при этом предпочтение отдавалось писателям, поэтам, чьи произведения перевели на русский язык выдающиеся русские писатели, поэты, переводчики. В ряде случаев выделены произведения, по объему не составляющие целую книгу. Это позволяет иметь запас при совершенствовании списка. Кроме того, 100 книг при объеме каждой примерно по 25 авторских листов — слишком большой объем для чтения выпускника школы. Затраты времени на чтение такого объема — около 2500 часов. Если школьник будет добросовестно читать книги по списку (не во всем, как и было в замысле, совпадающим со школьной программой) по два часа в день, на освоение этого списка уйдет три с половиной года ежедневного чтения (это время только на чтение).

В список, соответствующий национальному культурному коду, не попадают собственно развлекательные произведения, но школьники вряд ли откажутся обходиться в своем круге чтения без них. Так что время на освоение 100 книг из списка еще более растягивается. Поэтому в списке используется следующее компромиссное решение: отдельная позиция (из 100 номеров) может выделяться по принципу книги, например: «93. Поэзия народов РФ и стран СНГ (в переводе ведущих русских поэтов)»; а может ограничиваться одним небольшим произведением, например: «16. Пушкин А. С. “Пиковая дама”». Это уже позволило более чем в два раза сократить совокупный объем литературы для чтения по списку.

Список был сопоставлен с рядом аналогичных списков, составленных в зарубежных странах, и скорректирован с учетом их содержания. Следует подчеркнуть, что из русских писателей в эти списки попали только Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, М. А. Булгаков, В. В. Набоков. В списках бестселлеров представлен и роман Н. А. Островского «Как закалялась сталь» (за счет больших тиражей этой книги в СССР).

В западном культурном тезаурусе (в «западном каноне») представлена так называемая «квадрига» русских писателей: Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов. В XX в. к ним добавилось пятое имя: Горький. В «русском каноне» эти писатели не могут быть представлены в меньшем объеме, чем на Западе. Но «русский канон» имеет свою очевидную специфику: он базируется не только на «квадриге», но прежде всего на творчестве Пушкина, к которому примыкают Лермонтов, Гоголь. Специальное место отводится в нем «Облому» Гончарова, на другом полюсе — «Что делать?» Чернышевского. Полнота отечественного тезауруса, а значит — и культурного кода, учтена в разделе о литературе

XX в., литературе СССР и зарубежья. Сопоставление с отечественными списками аналогичного содержания дало высокую степень совпадений интересов читателей и варианта «русского канона».

В список ИФПИ вошли: 1. «Повесть временных лет» (фрагменты в переводе на современный русский язык), 2. «Слово о полку Игореве» (в переводе на современный русский язык) и другие произведения древнерусской литературы (фрагменты в переводе на современный русский язык), 3. Русские былины («Илья Муромец и Калин-царь» и др.), народные песни и сказки, 4. Ломоносов М. В. «Ода на день восшествия на Всероссийский престол Ее Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1747 года», 5. Русская литература XVIII века в образцах и фрагментах, 6. Карамзин Н. М. «История государства Российского» (фрагменты), 7. Крылов И. А. Басни («Ворона и Лисица», «Стрекоза и Муравей», «Волк и Ягненок», «Лебедь, Щука и Рак», «Слон и Моська» и др.), 8. Жуковский В. А. Баллады («Светлана», «Лесной Царь» и др.), 9. Грибоедов А. С. «Горе от ума», 10. Пушкин А. С. Стихотворения, 11. Пушкин А. С. «Борис Годунов», 12. Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 13. Пушкин А. С. «Медный всадник» и другие поэмы, 14. Пушкин А. С. Сказки, 15. Пушкин А. С. «Повести Белкина», 16. Пушкин А. С. «Пиковая дама», 17. Пушкин А. С. «Капитанская дочка», 18. Пушкин А. С. «Маленькие трагедии», 19. Тютчев Ф. И. Стихотворения, 20. Гоголь Н. В. «Вечера на хуторе близ Диканьки», 21. Гоголь Н. В. «Шинель», 22. Гоголь Н. В. «Ревизор», 23. Гоголь Н. В. «Мертвые души», 24. Лермонтов М. Ю. Стихотворения и поэмы («Песня про купца Калашникова», «Демон», «Мцыри»), 25. Лермонтов М. Ю. «Герой нашего времени», 26. Гончаров И. А. «Обломов», 27. Тургенев И. С. «Записки охотника», 28. Тургенев И. С. «Муму», 29. Тургенев И. С. «Дворянское гнездо», 30. Тургенев И. С. «Отцы и дети», 31. Некрасов Н. А. Стихотворения и поэмы («Мороз, Красный нос», «Крестьянские дети», «Русские женщины» и др.), 32. Достоевский Ф. М. «Преступление и наказание», 33. Достоевский Ф. М. «Идиот», 34. Достоевский Ф. М. «Братья Карамазовы», 35. Островский А. Н. «Гроза», 36. Островский А. Н. «Без вины виноватые», 37. Салтыков-Щедрин М. Е. «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», 38. Чернышевский Н. Г. «Что делать?», 39. Толстой Л. Н. «Детство», 40. Толстой Л. Н. «Севастопольские рассказы», 41. Толстой Л. Н. «Война и мир», 42. Лесков Н. С. «Левша», 43. Гаршин В. М. «Сигнал», 44. Чехов А. П. «Чайка», 45. Чехов А. П. «Дядя Ваня», 46. Чехов А. П. «Три сестры», 47. Чехов А. П. «Вишневый сад», 48. Чехов А. П. Рассказы и повести («Толстый и тонкий», «Смерть чиновника», «Дом с мезонином», «Человек в футляре», «Ионыч», «Дама с собачкой»), 49. Стихи поэтов Серебряного века (Ахматова А. А., Бальмонт К. Д., Белый А., Блок А. А., Брюсов В. Я., Волошин М. А., Гумилев Н. С., Ман-

дельштам О. Э., Пастернак Б. Л., Северянин И., Хлебников В. В., Цветаева М. И. и другие поэты), 50. Маяковский В. В. Произведения (стихи, поэмы, «Клоп»), 51. Есенин С. А. Стихотворения и поэмы, 52. Горький А. М. Ранние произведения («Старуха Изергиль», «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике», «На дне» и др.), 53. Горький А. М. «Мать», 54. Горький А. М. «Детство», 55. Куприн А. И. «Гранатовый браслет», 56. Бунин И. А. Стихотворения, 57. Бунин И. А. Рассказы («Антоновские яблоки», «Митина любовь», «Солнечный удар» и др.), 58. Замятин Е. И. «Мы», 59. Грин А. С. «Алые паруса», 60. Островский Н. А. «Как закалялась сталь», 61. Ильф И. А., Петров Е. П. «12 стульев», 62. Платонов А. П. «Чевенгур», 63. Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита», 64. Литература русского зарубежья (старшее поколение первой волны эмиграции: Шмелев И. С., Ремизов А. М., Мережковский Д. С., Гиппиус З. Н., Осоргин М. А., Зайцев Б. К. и др.), 65. Литература русского зарубежья (младшее, «незамеченное поколение» первой волны эмиграции: Набоков В. В., Газданов Г. И., Алданов М. А., Берберова Н. Н. и др.), 66. Твардовский А. Т. «Василий Теркин», 67. Шолохов М. А. «Судьба человека», 68. Фадеев А. А. «Молодая гвардия», 69. Симонов К. М. «Живые и мертвые», 70. Васильев Б. Л. «А зори здесь тихие...», 71. Пастернак Б. Л. «Доктор Живаго», 72. Солженицын А. И. Произведения («Один день Ивана Денисовича», «В круге первом» и др.), 73. Распутин В. Г. Произведения («Живи и помни», «Уроки французского» и др.), 74. Поэты-шестидесятники (Евтушенко Е. А., Ахмадулина Б. А., Вознесенский А. А., Бродский И. А., Окуджава Б. Ш., Рождественский Р. И., Высоцкий В. С. и др.), 75. Шукшин В. М. Рассказы, 76. Зиновьев А. А. «Глобальный человек», 77. Гранин Д. А. Произведения («Иду на грозу», «Эта странная жизнь»), 78. Драматургия (Арбузов А. Н., Вампилов А. В., Володин А. М., Розов В. С.), 79. Детская литература (Толстой А. Н. «Золотой ключик, или Приключения Буратино», Гайдар А. П., Барто А. Л., Чуковский К. И., Маршак С. Я., Михалков С. В., Заходер Б. В.), 80. Гомер. «Илиада» (песни в переводе Н. И. Гнедича), «Одиссея» (песни в переводе В. А. Жуковского), 81. Еврипид. «Медeia» (перевод И. Анненского), 82. Цицерон. Речи, 83. Данте. «Божественная комедия» («Ад», песни в переводе М. Л. Лозинского), 84. Шекспир У. «Ромео и Джульетта» (перевод Б. Л. Пастернака), 85. Шекспир У. «Гамлет» (перевод Б. Л. Пастернака), 86. Сервантес «Дон Кихот» (т. 1, в переводе Н. М. Любимова), 87. Мольер. «Тартюф», 88. Дефо Д. «Робинзон Крузо», 89. Гёте И. В. «Фауст» (перевод Б. Л. Пастернака), 90. Шиллер Ф. Баллады (в переводе В. А. Жуковского и других ведущих русских поэтов), 91. Европейская поэзия XVII–XIX веков (в переводе А. С. Пушкина и других ведущих русских поэтов), 92. Мировая поэзия XX — начала XXI века (в переводе ведущих русских поэтов), 93. Поэзия народов РФ

и стран СНГ (в переводе ведущих русских поэтов), 94. Сказки писателей мира, популярные в России (Ш. Перро, братья Гримм, Г. Х. Андерсен, О. Уайльд, А. Сент-Экзюпери, А. Линдгрэн), 95. Верлен П. Стихотворения (в переводе В. Я. Брюсова), 96. Пруст М. «В поисках утраченного времени» («В сторону Свана», перевод Н. М. Любимова), 97. Кафка Ф. «Превращение», притчи, 98. Хемингуэй Э. «Старик и море», 99. Гарсиа Маркес Г. «Сто лет одиночества», 100. Знакомство с литературами стран Азии, Африки, Латинской Америки, Австралии (в том числе в переводе ведущих русских поэтов, писателей, переводчиков).

Макетирование может осуществляться и на других основаниях, чем «круглые цифры». Так, в 1990-е годы для издательства «Педагогика» был предложен масштабный проект в книжной, а также в электронной и ряде других сопутствующих форм (а также в виде социального движения), названный «Всемирная Детская Энциклопедия ГЛОБУС». Этот проект был задуман как своего рода мост между культурами в период, когда в мировой политике произошли огромные сдвиги, с обеих сторон поднялся «железный занавес» и межкультурная коммуникация набирала силу. То, что проект был адресован детской аудитории (не только детям как читателям, поскольку планировалось сразу работать над многими версиями энциклопедии — компьютерной, теле-, радио-, киноверсиями и т. п. и инициировать соответствующую культурную деятельность), предполагало создание особой ситуации коммуникации, которую необходимо было осмыслить теоретически именно как стержневую, обеспечивающую, с одной стороны, оригинальность проекта и его отличие от имевшихся к тому времени «Детских энциклопедий», а с другой — его соответствие интересам и жизненному опыту ребенка.

За реализацию нашего замысла взялось государственное издательство «Педагогика-Пресс», проект поддержали выдающиеся деятели науки и культуры, и среди них академики Российской академии наук Д. С. Лихачев, Ю. С. Степанов, Е. М. Челышев, президент Национальной академии наук Украины Б. Е. Патон, поэт Расул Гамзатов, телеведущий Николай Дроздов, кинорежиссер Ролан Быков, шведская писательница Астрид Линдгрэн, норвежский путешественник Тур Хейердал, американский лингвист Аврам Ноам Хомский и др. видные деятели культуры. Письмо в поддержку проекта прислал Президент России Б. Н. Ельцин, о проекте писали российские и зарубежные газеты, сообщало телевидение (российское, итальянское, польское), возникли детские клубы, готовившие материалы для энциклопедии, общественное объединение «Всемирная Детская Энциклопедия “Глобус”». Проект был включен в план мероприятий ЮНЕСКО. Однако в силу многих причин, и прежде всего резких перемен в экономике России, проект не был осуществлен.

Тем не менее он, подобно башне Татлина, продолжил свою жизнь именно в проектной форме, и его концепция оказалась базой для разработки тезаурусного подхода в сфере гуманитарного знания.

Одной из перспективных идей стало использование тезаурусного макетирования. В книжном варианте «Глобус» должен был уложиться в объемные 28 томов. Каждый том соответствовал одной из букв русского алфавита (не были представлены только буквы Ё, Ъ, Ы, Ь). Но статьи располагались не по алфавитному принципу. Как и в известной «Детской энциклопедии» в 10 томах (также «макетной» — основанной на «декаде»), за каждым томом была сохранена какая-то сфера, но не соответствующая какому-либо школьному предмету (том, посвященный литературе, том, посвященный физике, том, посвященный химии, и т. д.), а составляющая определенный раздел картины мира. Так появились 28 тематизмов, прикрепленных к буквам алфавита: А — Алфавит; Б — Бизнес; В — Вещи; Г — Города; Д — Дом; Е — Еда; Ж — Животные; З — Земля; И — Игры; К — Книги; Л — Легенды; М — Машины; Н — Небо; О — Олимпиада; П — Приключения; Р — Растения; С — События; Т — Тайны; У — Университет; Ф — Фантастика; Х — Храмы; Ц — Цивилизации; Ч — Человек; Ш — Шедевры; Щ — Щит; Э — Эврика; Ю — Юмор; Я — Языки. Количество основных тематизмов определялось формальной задачей уложиться в 28 позиций, да еще и так, чтобы наименование каждой из них начиналось с новой буквы и обозначало область реальности, которая не может быть составной частью другой области (например, не может быть тома «Тигры», если есть том «Животные»). Существенно, что в качестве названий использовались преимущественно концепты (в смысле тезаурусной концепции). В итоге, несмотря на формальную и даже игровую задачу структурирования томов энциклопедии, в совокупности возникал контур современной картины мира, который, можно сказать, покидал пределы издательского проекта и выходил на уровень осмысления жизненного мира. Таким образом, тезаурусный макет решал поставленную перед ним задачу первоначальной компетенции, но еще и подчеркивал ее коммуникативную направленность, вовлекая адресат — детей, подростков — в игру.

Лит.: Swadesh M. Lexicostatistic dating of prehistoric ethnic contacts // Proceedings American Philosophical Society. 1952. No. 96. P. 452–463; Swadesh M. Towards greater accuracy in lexicostatistic dating // International Journal of American Linguistics. 1955. No. 21. P. 121–137; Swadesh M. The origin and diversification of language / ed. post mortem by J. Sherzer. Chicago : Aldine, 1971. Swadesh M., et al. What is glottochronology? // M. Swadesh, J. Sherzer (eds.) The Origin and Diversification of Language. London : Routledge & Kegan Paul, 1972. P. 271–284; Сводеш М. Лексикостатистическое датирование доисторических этнических контактов // Новое в лингвистике. Вып. 1. М. : Изд-во иностр. лит., 1960. С. 23–52. Kas-

sian A., Starostin G., Dybo A., Chernov V. The Swadesh wordlist. An attempt at semantic specification // Journal of Language Relationship. 2010. No. 4. P. 46–89; Луков Вал. А., Луков Вл. А. Всемирная Детская Энциклопедия «Глобус»: Концепция. М. : Педагогика-пресс, 1992.

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

ЯКОВ (James) VI Шотландский (он же Яков I Английский, Иаков, лат. Iacobus; 19.06.1566, Эдинбург, Шотландия — 27.03.1625, дворец Теобальдс [Теобальдс хаус], близ Чезента, графство Хертфордшир, Англия) — король Шотландии (с 24.07.1567 г. — под опекой регентского совета, с 12.03.1578 г. — единолично) и первый король Англии из династии Стюартов с 24.03.1603 г. (провозглашение королем в Эдинбурге 31.03.1603 г.).

Таким образом он впервые правил обоими королевствами на Британских островах (которые продолжали быть самостоятельными государствами с единым правителем, объединение относится только к 1707 г.). Сын Марии Стюарт, королевы Шотландии (и правнучки английского короля Генриха VII), и Генриха Стюарта, лорда Дарнли (убитого вскоре после рождения Якова, подозрение в чем пало на Марию Стюарт, которой пришлось поэтому отречься от престола в пользу сына, и 29 июля 1567 г. годовавший Яков был провозглашен шотландским королем).

Казнь Марии Стюарт 8 февраля 1587 г. в Англии вызвала у сына печаль и сожаление, но не привела к войне с Елизаветой Тюдор, тем более что за год до этого между Англией и Шотландией был подписан договор о взаимопомощи. Елизавета фактически согласилась с тем, что Яков после ее смерти будет иметь права на английский престол.

25 июля 1603 г. Яков сменил на престоле ушедшую из жизни Елизавету. Последние годы творчества Шекспира пришлось именно на его правление. Исследователи связывают некоторые особенности позднего творчества Шекспира с этим фактом. Будучи весьма образованным (он знал латынь, греческий), творческим человеком (писал стихи на шотландском и латыни), обладающим богатым воображением, Яков увлекся демонологией, мистикой, алхимией (чему посвятил свой трактат по демонологии, поддерживал алхимиков и т. д.). Образы ведьм в «Макбете» и другие прежде чуждые Шекспиру детали, связанные с демонологией, как считается, связаны с этим увлечением короля, перед которым давались спектакли театра «Глобус». Яков присвоил труппе этого театра статус королевской.

Лит.: Юм Д. Англия под властью дома Стюартов. СПб., 2001; Fraser A. King James VI of Scotland, I of England. London, 1974; Donaldson G. Scotland: James V-James VII. Edinburgh, 1998.

[МШ]

ЯМБИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ — стихи обычно шуточного или сатирического содержания, написанные ямбом — размером, в котором первый слог краткий, второй долгий; существовало несколько вариантов замен кратких слогов на долгие и наоборот; обычно в строке использовались триметры — 6-стопные ямбы или диметры — 4-стопные ямбы, их чередования или сочетания с другими размерами; в русской поэзии — размер, стопы которого имеют два слога — первый безударный, второй ударный.

По преданию, Деметра после похищения ее дочери Персефоны пребывала в горе, пока ее не рассмешила непристойными шутками служанка элевсинского царя Келея Ямба. В память Ямбы во время Элевсинских мистерий, посвященных Деметре, было принято осмеивать участников процессии. Если греки так представляли себе возникновение ямба, то современная наука выводит термин из названия музыкального инструмента, которым сопровождалось исполнение ямбов (аналогично, по названию другого инструмента, истолковывается происхождение термина «элегия»).

Аристотель говорил о близости ямба к разговорной речи.

[ИЛ]

ЯНАГИДА ИДЗУМИ (1894, преф. Аомори, Япония — 1969) — японский литературовед, переводчик. Родился в префектуре Аомори, окончил университет Васэда (специальность — английская литература). Основные труды связаны с изучением переломной в японской истории эпохи Мэйдзи (1867–1912), когда японская культура стала открытой для западных влияний (был редактором «Полного собрания произведений культуры Мэйдзи» в 24 т., 1927–1930). Из направлений японской литературы этого периода Янагида Идзуми особое внимание уделил натурализму, детально раскрыв влияние творчества Э. Золя на его формирование (в работе о писателе-натуралисте Таяма Катай и др.).

Соч.: Таяма Катай-но бунгаку (Творчество Таяма Катай, на япон. яз.) : в 2 т. Токио, 1957–1958.

Лит.: Дьяконова Е. М. Янагида Идзуми // Современные зарубежные литературоведы: Справочник: Страны капитализма. Ч. 3. М., 1987.

[СФЛ]

«S/Z» — книга Ролана Барта (1970), содержащая исследование «текста» в постмодернистском ключе, одна из самых известных работ постмодернизма. В ней анализируется небольшая новелла О. Бальзака «Сарразин» (1830), текст которой Барт разбивает на 561 фрагмент («лексию»). В отличие от структуралистского подхода, требовавшего объективного

основания для такой операции, метод разбивки текста в «S/Z» субъективен, что подчеркивает исследователь: «Скажем прямо: такое членение текста не сбудет носить сугубо произвольный характер, не предполагая никакой методологической ответственности; ведь такому членению подвергаются означающие, между тем как предметом нашего анализа послужат исключительно означаемые». Так, первая же фраза Бальзака разбита на две «лексии»: «(1) Я был погружен в глубокую задумчивость, (2) как это случается подчас со всяким, даже самым легкомысленным человеком в разгар шумного празднества». Затем Барт складывает «лексии» в «цепочки кодов». В итоге он стремится доказать, что текст Бальзака решает идеологические задачи, связанные с проблемой власти. Хотя работа насыщена глубокими идеями, собственно литературоведческий анализ текста в ней почти исчезает.

[ИФЛ]

Abstract

This book, appearing under the title *European Culture in Russian Thesaurus*, is based on a number of encyclopedic articles and entries which the prominent Russian philologist and scholar of culture Vladimir Andreyevich Lukov (1948–2014) contributed to various editions. Vladimir A. Lukov's contributions reveal the role of the *subject* (a person, or a group, who represent a culture as a unified entity) in the very composition of an encyclopedia, their impact on whether it will include certain terms — and concepts as well. He saw concepts as notions which fully develop their meaning only in conjunction with impressions that people of a specific culture experience in their everyday lives. These notions then, in a sense, appear in their minds as cultural codes.

Vladimir A. Lukov never wrote an encyclopedia explicitly based on these ideas. But he prepared an encyclopedic array of materials on Western literature for the New Russian Encyclopedia and other editions, including those less wide in scope (*M. Yu. Lermontov: An Encyclopedic Dictionary; The World of Shakespeare; Modern French Literature; Sociology of Youth*, to name just a few), and also those aimed at specific reader age groups, such as teenagers (e. g., *The World of Literature* and *Pushkin*). In his monographs and the textbooks he wrote for philology majors he also appeared as an encyclopedically minded author.

Consequently, in compiling this multi-volume edition we relied on Vladimir A. Lukov's understanding of European culture as part of world culture. Among other things, it means that some features of this culture remained glossed over, while others — including the author's analysis of the contributions made by such great writers as J.-W. Goethe, P. Mérimée, A. Pushkin, E. Rostand, O. Wilde, or W. Shakespeare — have received quite an extensive treatment.

The encyclopedic texts by Vladimir A. Lukov which formed the basis for this reconstruction reveal the workings of the methodology of the thesaurus as a person-oriented knowledge system. According to Vladimir A. Lukov, thesaurus is a *knowledge construct* present in the mind of every person, and common for various groups and social communities. This construct serves two basic purposes. Firstly, it acts as a guide in the cultural environment. Secondly, it promotes *self-development* and creativity. In both cases, the individual or collective subject needs knowledge which helps solve their orientational and supra-orientational tasks, rather than any or all knowledge in the world. Such a kind of system is different from science as a construct. While scientific systematization of knowledge progresses from the general to the particular and singular, thesaurus constructs move from the *proper* (Rus. 'svoi', also translated as "one's own") to the *different* (Rus. 'chuzhoi'). To enter a thesaurus, an entity must be *appropriated*, i. e. made part of one's own. Such change of perspective also implies that thesauri work as *subject-organized humanitarian knowledge*. Thus,

a thesaurus can be defined as a full systematic collection of knowledge appropriated by a specific social subject and deemed important for interacting with the environment. It also includes knowledge by no means directly orientational, but expanding the idea of self and the world, or helping its subject live a joyful, colorful, varied life.

As an accumulation of knowledge, a thesaurus is by default *incomplete*. At the same time, it is absolutely *sufficient* for the uses its subject can imagine — both orientational and supra-orientational. At the heart of the thesaurus lies a *world picture*, i.e. a certain understanding of the self and one's world. This understanding, in its turn, rests upon a system of values proper for the subject. Accordingly, the building blocks for the thesaurus are found in *concepts* — specific combinations of notions and impressions which have acquired mental and emotional coloring.

In his encyclopedia contributions, Vladimir A. Lukov elaborated *thesaurus theories* as applied to literary and cultural studies. Five of these theories can be outlined as (we believe) most important for the humanities.

1. *Thesaurus theories in studies of culture, or subject-based culturology.* According to Vladimir A. Lukov, two closely intertwined and mutually complementary, yet different disciplines coexist within the discipline of culturology. They can be defined as *subject-based* and *object-based culturology*, respectively. While the latter focuses on world culture as it is, the former studies cultural thesauri — a part of world culture which an individual or collective social subject has, firstly, for a number of reasons come to know; secondly, appropriated and mastered it in a creative way in the course of social construction of reality; and thirdly, can bring it up at a given moment. Culture in its entirety cannot be comprehended and made use of by either an individual or the society in general. Subject-based culturology aims to study the rules and history of the rise, interaction, coexistence, confrontation, decline and change of cultural thesauri. This is the reason why many of the texts within this book focus on transitional periods (such as Pre- and Neo-Romanticism) between two larger cultural models. Vladimir A. Lukov drew a firm distinction between stable and transitional periods in the history of literature, which helped him develop a concept of “three-century arcs” as expressed in his texts.

2. *A thesaurus theory of genres.* Of key terms and categories in literary studies, Vladimir A. Lukov saw genre as the most attractive and promising. He defined genre as *a thesaurus-based system of comprehending the new*. In the same vein he rethought the notion of *genre systems* and introduced *genre gene-ralizations* — a term which describes the process of bringing and tying together different genres (often originally belonging to disparate kinds and types of art) in order to exercise a non-genre general principle (not uncommonly, a problem-based one).

This theory has found its application in Vladimir A. Lukov's study of dramatic genres in French literature at the turn of the 19th century. Rather than trace the histories of specific genres or careers of particular authors (or groups of authors), he focused on the shift in the genre system in the context of changes in French culture, in general, and in the aesthetic thought of this transitional period, in particular. This opened new horizons for the analysis of both this specific case in literary history and the study of aesthetics as a whole.

3. *A thesaurus theory of concentric circles of literary influence.* In order to outline the preferences made by the subjects of Russian cultural thesaurus, Vladimir A. Lukov in his study of Russia's book culture introduced the notion of 'concentric circles of literature'. The encyclopedic texts presented in this volume reveal the system of such concentric circles within Russian literature. Another example can be found in Vladimir A. Lukov's numerous articles on Shakespeare and such related phenomena as "the cult of Shakespeare", "Shakespeareanization" and "Shakespeareanism".

4. *A theory of personal models of the author in literary texts.* As the articles collected in this volume show, in order to trace the individual pattern of a writer who had a lasting impact on literary history, we should study all aspects of their relations with reality they were in touch with — including literature, public or private life — seen through the lens of interaction between the pattern. This, in turn, implies the following:

a) the author must set up a pattern of literary work, or sometimes both of work and lifestyle, which would be deemed important by his contemporaries and later generations;

b) a writer should be studied through the links that tie him to the patterns developed by authors which preceded him and/or lived at the same time, as well as to generic models of authorship. Directly or indirectly (e. g., via an intermediary), these patterns must have influenced him, or, on the contrary, had no impact on him — so that his reactions could have included emulation, negation or even indifference;

c) the writer's life and creative work should be shown as internally correlated;

d) correlations between the writer's personal model and those of his contemporaries or later authors which experienced his influence, should not be ignored.

In the author's personal pattern of writing Vladimir A. Lukov saw a specific object of literary studies: rather than addressing the author's individuality (which belongs to the sphere of the singular) or extending biographical research, a literary scholar should move from description to theoretization by finding what elements of the pattern have significance for a specific culture.

Due to the nature of the thesaurus approach, Vladimir A. Lukov focused on great writers' biographies primarily in the context of personal patterns of authorship of specific kinds of literary works. Numerous examples can be found in the biographic entries he wrote for encyclopedic projects.

5. *A theory of thesaurus spheres.* According to Vladimir A. Lukov, a thesaurus sphere is a specialized entity within a cultural thesaurus (universal, general, collective or individual) which accumulates as much information as possible pertaining to one of the constants within the core of this thesaurus. The main example presented in this book is the “Shakespeare sphere” (*Shekspirosphera*), and others can be found in clusters of cultural phenomena of varying nature (such as the literature’s reflection in cinematography).

These five directions in setting up a thesaurus-based methodology largely reflect its applications in the fields of philology, culturology, philosophy and sociology of culture.

As noted above, cultural world picture forms the heart of the thesaurus, a kind of its core. In the light of thesaurus approach, it can be seen as the most general image of the world, which includes logical notions and visual impressions set into a form of cultural constants and dynamic chains and structures (discursive practices, codes, etc.). Accordingly, the structure of *European Culture in Russian Thesaurus* is centered around the Russian cultural world picture. Among the European culture, according to Vladimir A. Lukov, a special importance belongs to those of France, Germany and England. This is true not only for literature, but also for architecture, painting and other culture-shaping fields, such as landscape gardening, or park design.

This collection of articles and encyclopedia entries, now appearing together under the title *European Culture in Russian Thesaurus* comprises Vladimir A. Lukov’s contributions to the study of literature and culture of European societies — France, Germany, United Kingdom, Spain, Italy, Poland, Portugal, Russia, Romania and others. Tangentially, it also covers non-European cultures (Japan, China, India, USA, Latin America, and other), as well as the literatures of ancient India and China, etc. Whenever a certain phenomenon of a non-European culture is shown as appropriated by the European or Russian thesaurus, the author mainly focuses on the information which has formed a part of European cultural canon.

Vladimir A. Lukov showed that the European influence on the Russian thesaurus was manifold. As borderlines between nationalities, periods of time, genres of art and the everyday lives of individuals and peoples disappear, and specific circumstances of cultural interactions get blurred, the *proper* still persists. It preserves its shadow boundary, ever changing, always unstable, but demarcating the *proper* from the *different* and from the totally unacceptable *alien*. In subject-based culturology, this lies at the very foundation of the thesaurus and of its core — the cultural world picture.

Zusammenfassung

Enzyklopädische Essays «Europäische Kultur in der russischen Thesaurus» sind von dem hervorragenden russischen Philologen und Kulturwissenschaftler Vladimir Andreyevich Lukov (1948–2014) anhand seiner enzyklopädischen Artikel für die verschiedenen Ausgaben vorbereitet.

Essays von Vladimir A. Lukov widerspiegeln die Rolle des Subjekts — einer Person / Gruppe von Personen als Träger ihrer eigenen Kultur. Die Kompositionsstruktur bilden Fachbegriffe und Konzepte — solche Begriffe, die nur dann ihren Sinn gewinnen, wenn sie mit den Bildern verbunden sind, die den Trägern dieser oder jener Kultur im Alltag nah sind und in einem gewissen Sinn für sie kulturelle Code machen.

Vladimir A. Lukov schrieb nie eine Enzyklopädie mit dem ähnlichen Entwurf. Aber er repräsentierte enzyklopädische Landschaft der ausländischen Literatur in der neuen russischen Enzyklopädie und in den anderen Ausgaben, zu denen «Lermontov: Enzyklopädisches Wörterbuch», «The World of Shakespeare», «Moderne Französische Literatur»; «Soziologie der Jugend» gehören und auch in vielen anderen Publikationen, die den verschiedenen Altersgruppen der Bevölkerung entsprechen (z. B., für die Jugendlichen «Weltliteratur», «Puschkin»).

Er ist vor allem als «enzyklopädisch» orientierter Autor bekannt. Die meisten von seinen wissenschaftlichen Publikationen und Lehrbüchern sind für die Studenten-Philologen geschrieben. Zugrunde der Zusammenstellung dieses Mehrbandbuches liegt das Verständnis des Autors der europäischen Kultur und ihrer Rolle und Bedeutung in der Weltkultur. Die Beweise des wesentlichen Beitrags, den die berühmten Persönlichkeiten wie I.-W. Goethe, P. Merimee, A. Puschkin, E. Rostand, O. Wilde, W. Shakespeare in die Weltkultur geleistet haben, werden in seinen enzyklopädischen Essays breit dargestellt.

In den enzyklopädischen Texten von Vladimir A. Lukov, auf denen diese Rekonstruktion aufgebaut ist, wird die Thesaurus-Methodologie als Wissenssystem, das auf seine Träger ausgerichtet ist. Er meint, dass Thesaurus eine bestimmte Konstruktion von Wissen jeder Person, einer Gruppe von Menschen, sozialer Gemeinschaften ist. Diese Konstruktion hat zwei Hauptziele: Erstens, Orientierung im Umwelt; zweitens, die Selbstentwicklung und das Schaffen des Neues. In diesem und in jenem Fall braucht der Mensch nicht alles Wissen, das in der Welt existiert, sondern nur das, was der Lösung der überorientierten Aufgaben hilft. Solche Konstruktion von Wissen unterscheidet sich von der Gestaltung der Wissenschaft. Wenn in der Wissenschaft die Grundlage der Systematisierung des Wissens von *allgemeinem* zum *einzelheitlichen* aufgebaut wird, so im Thesaurus — von *eigenem* zum *fremden*.

Damit *etwas* in den Thesaurus eingeschlossen werden konnte, muss *das* erlernt werden, d.h. zum *eigenen* werden. Dieser Perspektivwechsel bedeutet gleichzeitig, dass Thesauri als subjektiv organisiertes humanitäres Wissen fungieren. Der Thesaurus ist somit eine vollständige systematisierte Menge von Wissen, beherrscht von einem sozialen Subjekt, das für ihn als Orientierungshilfe in der Umwelt essentiell ist.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass Thesaurus ein systematisiertes Wissenskomplex ist, das von dem sozialen Subjekt erworben und als wichtiges Mittel im Alltagsleben benutzt wird, aber er enthält auch Kenntnisse, die unmittelbar mit der Orientationsfunktion nicht verbunden sind, aber erweitern das Verständnis des Subjekts sich selbst und der Welt, geben Impulse für ein fröhlichen, interessanten und vielfältigen Leben.

Thesaurus als Wissensakkumulation ist sicherlich unvollständig. Und gleichzeitig ist es vollständig — das heißt, es genügt, die vorher gesetzten Ziele zu erreichen (Orientierung und Superorientierung). In seinem Zentrum steht das «Weltbild», das ein gewisses Verständnis des Menschen und seiner Welt bedeutet. Dieses Verständnis baut auf dem Wertesystem auf, das von diesem Fach beherrscht wird. Darum werden in der Struktur des Thesaurus als Baumaterial in erster Linie die Konzepte — mentale und emotional gefärbte Verschmelzung von Konzept und Bild genannt.

Nach der Meinung von Vladimir A. Lukov, den zentralen Platz im Thesaurus nimmt ein kulturelles Bild der Welt. Es ist sein Kern. Das kulturelle Bild der Welt wird im Kontext des Thesaurus Ansatzes als das allgemeine Bild der Welt behandelt, das logische und bildhafte Darstellungen in Form eines Systems künstlerischer Konstanten und dynamischer Strukturen und Ketten (diskursive Praktiken, Codes usw.) umfasst. Dementsprechend steht in der Enzyklopädie «Die europäische Kultur in der russischen Thesaurus» das kulturelle Bild der russischen Menschen im Zentrum der ganzen Konstruktion der Ausgabe. In der europäischen Kultur sieht Vladimir A. Lukov nicht nur eine besondere Bedeutung der französischen, deutschen und englischen Kultur, sondern auch der Architektur, Malerei, Film- und Fernsehkunst und folgender kultureller Aspekten des Lebens als Landschaftskunst, Landschaftsbau usw.

Die enzyklopädischen Skizzen «Europäische Kultur im russischen Thesaurus» enthalten hauptsächlich Informationen über Literatur und andere kulturelle Phänomene in Frankreich, Deutschland, Großbritannien, Spanien, Italien, Polen, Portugal, Russland, Rumänien und anderen europäischen Ländern. Aber es gibt auch Berichte von nicht-europäischen Ländern (Japan, China, Indien, den USA, Lateinamerika, usw.), einschließlich Informationen über die alte Literatur von Indien, China und andere. In allen Fällen, wenn diese oder andere nicht-europäische kulturelle Phänomene in den europäischen oder russischen Thesaurus eingeschlossen waren, stellte sich heraus, in Europa und

Russland aufgenommen werden Thesaurus von ihnen Informationen, die in dem europäischen Kulturkanon gespeichert.

Vladimir A. Lukov zeigte, wie die europäische Kultur den russischen Thesaurus beeinflusste, infolge dessen die nationalen Grenzen, Dateien und Genres der Kunst, die eigentümlichen kulturellen Beziehungen gelöscht werden und bleibt nur *meine* mit klaren, sich ständig verändernder und schwankender Grenze, die diese *meine* und *fremde* trennt und dabei mit der offensichtlichen Nicht-Annahme des *fremden*, was in der Subjekt-Kulturologie die Grundlage des Thesaurus und seines Kerns — das kulturelle Bild der Welt bildet.

Содержание

Список сокращений 3

Р 5

С 232

Т 334

У 356

Ф 373

Х 424

Ц 428

Ч 441

Ш 447

Щ 486

Э 488

Ю 518

Я 522

Summary 536

Zusammenfassung 540

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. 3. — 544 с.

ISBN 978-5-907017-20-7 (т. 3)

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 3

Дизайн обложки Киры Ли, А. Лукова

Техническое редактирование и компьютерная верстка *Н. И. Окуновой*

Подписано в печать 15.01.2018 г. Формат 60 × 84 ¹/₁₆. Печать офсетная.

Бумага офсетная. Печ. л. 34,0. Тираж 500. Заказ №17.

Издательство Московского гуманитарного университета

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, д. 5.