

**История мировой (зарубежной) литературы
Средние века и Возрождение.
Курс лекций**

Лекция № 4

Предвозрождение. Творчество Данте.

Данте «Божественная комедия»

План

1. Жизнь и творчество Данте.
2. Идеино-художественное своеобразие «Божественной комедии»
 - а) смысл названия произведения;
 - б) жанровое своеобразие произведения;
 - в) композиционное построение;
 - г) художественное своеобразие.

1. Жизнь и творчество Данте.

Данте Алигьери (1265 – 1321, полное имя Дуранте дельи Алигьери.

По характеру своего творчества Данте – поэт переходного времени, стоящий на рубеже двух великих эпох: Средневековья и Возрождения. Его творчество представляло собой синтез средневековых представлений, и в то же время ему удалось выразить с поразительной силой прозрения многие из тех идей, которые в следующую эпоху (отделённую от дантовской лишь коротким сроком) легли в основу новой, ренессансной культуры.

Родиной Данте была Флоренция, крупнейший промышленный и культурный город Италии, в которой выделялись 2 политических партии: гвельфы (сторонники папы римского) и гибеллины (выступали за объединение страны под властью германского императора).

Гибеллины были побеждены и изгнаны из Флоренции в начале 13 столетия, но политический антагонизм сохранился. Гвельфы разделились на Белых и Чёрных. Данте принадлежал к первым. Белые гвельфы больше внимания уделяли нуждам простого народа. Выполнял ответственные дипломатические поручения флорентийской республики, а в 1300 году избирается членом её высшего органа – коллегии шести приоров.

Данте противостоял всем, кто препятствовал свободе и независимости родного города.

В 1302 году после победы «чёрных» Данте был приговорён к большому денежному штрафу, и изгнанию из Флоренции (поселился в Вероне, позднее странствовал по разным городам Италии, есть версия, что он побывал в Париже). Всю оставшуюся жизнь он провёл на чужбине. Скончался Данте в изгнании, в итальянском городе Равенна, 14 сентября 1321 года.

Личность Данте поражала современников своим скорбным величием. Это был человек, который обладал большой эрудицией, волевым характером, высоким чувством достоинства. Всё это предвосхищало в нём черты эпохи Возрождения, хотя он жил в период высокого средневековья, и как поэту ему суждено было подвести итог всей литературе средних веков.

Как поэт Данте заявил о себе рано (1283), и в его первых произведениях обнаруживается тесная связь с традициями провансальской лирики и

творчеством итальянских поэтов «сладостно нового стиля» Гвидо Гвиницелли (≈1240-1274) и Гвидо Кавальканти (≈1260-1300). Развивавшийся поэтами этого направления культ Прекрасной дамы был абстрактным, и порой трудно понять, идёт ли речь о реально существующей женщине или о символе, олицетворявшем любовь как средство совершенствования человека. И всё же в стихотворениях поэтов «нового сладостного стиля», уподоблявших женщину ангелу или мадонне, ощущается рост самосознания человека, а подчас и живое чувство.

Поэзия Данте скоро переросла рамки этой школы. Его первое крупное произведение – книга стихов и прозы «Новая жизнь» (1295). Это поэтическая история юношеской любви поэта к прекрасной флорентийке Беатриче Портинари, умершей в молодом возрасте. Исследователи назвали это произведение первой лирической автобиографией в мировой литературе. Впервые Данте встретил ее, когда ему было девять лет, а Беатриче — восемь, и «с этого времени стал властвовать над моей душой, которая вскоре вполне ему подчинилась». Когда девять лет спустя Данте вновь увидел Беатриче, его любовь вспыхнула с новой силой:

*О столько лет мной бог любви владел!
Любовь меня к смиренью приучала,
И если был Амор жесток сначала,
Быть сладостным отныне захотел.*

Данте рассказывает о встречах с ней в церкви и на улице, на свадебном пиру другой флорентийки, о своем горе, когда она, поверив ложным слухам о его новом увлечении, перестала отвечать на его приветствия, о смерти подруги Беатриче, ее отца и, наконец, самой Беатриче (умершей в 1290 г. в возрасте 25 лет). На протяжении всех этих лет Данте даже не помышляет о сближении с ней. Герой довольствуется блаженством, заключенным «в словах, восхваляющих госпожу». Беатриче изображается как источник благодати для всех окружающих.

*Сопровождаемая похвалой,
Она идет; смиренья ветер веет.
Узрев небесное, благоговеет,
Как перед чудом, этот мир земной.*

Еще при жизни Беатриче Данте посетило видение ее смерти, которую он воспринимает как космическую катастрофу, заимствовав образы помрачения солнца и землетрясения из Апокалипсиса.

*Мерцало солнце, мнилось, все слабей,
И звезды плакали у небосклона,
Взойдя из ночи лона,
И птиц летящих поражала смерть,
И задрожала твердь.*

Когда же Беатриче действительно умерла, Флоренция стала «градом скорбин», и «всех людей пленила скорбь моя, печали их — увы! — неутолимы» (XL, с. 51). Кончается «Новая жизнь» апофеозом умершей, вознесшейся в лучезарный райский чертог.

Гиперболизм образов «Новой жизни» — дань поэтической традиции. Но в то же время это произведение по сути своей — первое повествование о духовном мире человека, о горьком смятении, смене надежды печалью, радости — скорбью. Само действие — описание конкретных событий — оттесняется на задний план изображением переживаний поэта. Главная проблема — основные вопросы жизни, любви, смерти — решается еще в основном по-средневековому. И все же процесс индивидуализации чувства начался.

В конце повести Данте торжественно заверяет читателя в том, что в будущем он надеется «сказать о ней (Беатриче — И.В.) то, что никогда еще не было сказано ни об одной женщине». Это обещание, в котором ощущается уверенность в своих силах, он выполнил в «Божественной комедии».

В изгнании Данте пишет цикл стихов о Каменной Даме (здесь заметен более чувственный тон, чем в ранней лирике поэта) и главное своё произведение – «Божественную комедию».

Данте был не только выдающимся лирическим поэтом, но и мыслителем, интересовавшимся проблемами древней и современной ему философии, физики, астрономии, этики. В незаконченном философском сочинении «Пир»(1304) он утверждает, что «все люди от природы стремятся к познанию», а «познание есть высшее совершенство нашей души». С этой целью Данте пишет своё произведение не на учёном латинском, а на народном итальянском, который образно сравнивается им с ячменным хлебом, способным насытить многих.

В трактате «О народном красноречии»(1304), написанном на латинском языке и представляющим собой первое в Европе исследование по языкознанию, Данте развил некоторые идеи, высказанные им в «Пире». Так, признавая красоту и величие народного итальянского языка, он отстаивает его право стать вместо латинского языком науки и культуры. Но для этого следует покончить с существующей языковой раздробленностью, которая являлась прямым следствием политической разобщённости страны.

1. Идеино-художественное своеобразие «Божественной комедии»

Переплетение старого и нового в мировоззрении Данте, столь характерное для философских произведений, ярче всего обнаруживается в его «Комедии», предположительные хронологические рамки которой 1300-1321 годы (за начало, в основном, берут 1307г.)

Данте назвал свою поэму «Комедия», подразумевая под этим её «средний стиль», благополучный финал и в известной мере развлекательность. Сам он объяснял название поэмы в письме к Канн Гранде дела Скала, государю Вероны: «...комедия начинается печально, а конец имеет счастливый... Этим объясняется, почему данное произведение названо «Комедией»: если мы обратимся к содержанию, то в начале оно ужасно и смрадно, ибо речь идёт об Аде, а в конце – счастливо, желанно и благодатно, ибо речь идёт о Рае».

Конечно, произведение написано на итальянском языке. Эпитет «божественный» предпослал «Комедии» Дж. Боккаччо, и этот эпитет,

выражавший художественной красотой творения, быстро прирос к нему, так как был очень меток: поэма Данте в самом деле была написана простым слогом, но в то же время давала картину божественного творения, загробного мира как некой вечной жизни, для которой временная земная жизнь лишь подготовка. Сам Бог не появляется в поэме, но везде ощутимо присутствие творца Вселенной.

Произведение написано в жанре видения, популярном в средневековой литературе, но обычно видения представляли собой «хождения по мукам» (т.е. в ад, где помещены грешники), при этом допускались в адские глубины лишь святые, из усопших, а иногда туда снисходила Богородица.

Данте сильно видоизменил этот жанр, тек как он представил не одни только глубины Ада, но весь универсум, и к тому прошёл через все области загробного мира сам, живой, грешный человек, сделал универсум частицей своей личной жизни.

Следуя средневековой традиции, Данте вложил в своё произведение 4 смысла:

- Буквальный
- Аллегорический
- Моральный
- Мистический
- Предполагал – «натуральное» описание загробного мира со всеми его атрибутами. И поэт сделал это так убедительно, как будто видел своими глазами то, что было лишь представлением его могучего воображения.
- Предполагал выражение идеи бытия в абстрактной её форме: в мире всё движется от тьмы к свету, от страданий к радости, от заблуждений к истине, от плохого к хорошему. Главной можно считать идею восхождение души через познание мира.
- Предполагал идею воздаяния за все земные дела в жизни загробной.
- Предполагал интуитивное постижение божественной идеи через восприятие красоты самой жизни, как языка тоже божественного, хотя и сотворённого разумом поэта, земного человека.

Жанровое своеобразие «Божественной комедии» определить нелегко, по этому поводу существует обширная литература. Можно говорить о том, что эта поэма универсально-философского характера и в этом отношении может быть сопоставима с такими творениями, являющими «синтез жанров», как «Фауст» Гёте и «Мастер и Маргарита» Булгакова. Во всех случаях глобальные параметры миров его протяжённости за грань реального соотносятся с личными судьбами творческой личности, поэта, учёного, его любимой женщины, и того, кто может быть и другом и оппонентом, потому что у Гёте это дух отрицания Мефистофель, у Булгакова – гуманный злодей Воланд, а у Данте – надёжный спутник а Аду и Чистилище – друг и учитель римский поэт Вергилий.

Образы Данте, Вергилия и Беатриче могут рассматриваться и в пластичной конкретности и аллегоричности.

Данте – аллегория человека вообще и человечества в целом, оказавшегося в тупике и ищущего «верного пути».

Вергилий – воплощает земной разум, потому что является спутником и постоянно объясняет все события в Аду и Чистилище.

Но земной разум способен воспринять лишь трагическое или печальное, величие божества и радость блаженства разум объять не способен, потому на пороге Рая Вергилий покидает Данте – его спутницей становится Беатриче, аллегория небесной мудрости.

Этой поэтической троице, воплощающей важнейшие элементы жизни, служит дополнением весь мир, представленный в многочисленных персонажах, и каждый из них оригинален и не повторяет другого. Разнообразие мира развёрнуто в этих эпизодических фигурах, воплощающих собою индивидуальность человеческой судьбы, предопределённой, по мнению автора, самим творцом. Мир, нарисованный в «Божественной комедии», геометрически выверен, точен, гармоничен, т.к. мудрость творца гармонично распределила в нём безобразное, обыкновенное и прекрасное. Познание этого мира составляет смысл морального восхождения Данте.

Основываясь на средневековой символике чисел, Данте разделил поэму на три части - «Ад», «Чистилище» и «Рай». Каждая часть состоит из 33 песен. Всего в поэме 100 песен (первая песнь — вводная). Эти числа считались священными: 3-означало святую троицу, 100 — совершенство, 9 (3x3) — число небесных сфер.

В описании странствия по загробному миру поражает сочетание достоверности картин, перенесённых с земной жизни, и аллегоричности, вносящей в эти картины некоторую зашифрованность.

Чтение поэмы и раньше требовало комментария, дающего расшифровку привычных для средневековой культуры аллегорий.

Во вводной песне Данте рассказывает:

*Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.*

(Ад, I, 1-3)

Из этого леса (аллегория земных страстей и заблуждений) 35-летний поэт пытался подняться на спасительный, озаренный светом холм (холм спасения), но ему преградили дорогу пантера (в русском переводе — рысь), лев и волчица. По-видимому, пантера символизировала сладострастие, лев — гордость и насилие, волчица — алчность. На помощь Данте приходит его любимый поэт — Вергилий, который стал его проводником по Аду и Чистилищу. Если в средние века Вергилия высоко чтили, видя в нем мага и провидца, якобы предсказавшего в языческие — древнеримские времена сошествие на землю Христа, то для Данте Вергилий (которого он называет своим учителем), ведущий поэта к земному раю, олицетворяет высший, просвещенный разум, поэзию и мудрость. Вызвала Вергилия из адских глубин тень святой Беатриче, повелевшей Вергилию спасти её друга. Аллегория – небесная мудрость, идущая спасать человека, посылая ему разум.

В структуре Дантовой «Комедии» отражена в основном средневековая картина мира (в которую была включена система Птолемея): Земной шар является неподвижным центром Вселенной, а Солнце — одной из планет, вращающихся вокруг Земли. В Северном полушарии, в представлении Данте,

находился Ад в виде постепенно сужающейся воронки (возникшей в результате низвержения с небес богом Люцифера — сатаны). Ее острие, «где гнет всех грузов отовсюду слился» (Ад, XXXIV, 111), является центром и Земли, и Вселенной. Отсюда ход в камне ведет на поверхность Южного полушария, где расположена гора Чистилища, которую окружает океан. Вершина горы представляет собой Земной Рай — Эдем. Небесный Рай находится на девяти небесах — это сферы Луны, Меркурия, Венеры, Солнца, Марса, Юпитера, Сатурна, неподвижных звезд и, наконец, девятая сфера — Эмпирей, перводвижитель; здесь находится Райская роза, отсюда свет и движение передаются всем остальным небесным сферам.

Каждая картина имеет свою аллегорическую зашифровку: Ад – воплощение страшного и безобразного, Чистилище – исправимых пороков и утолимой печали, Рай – аллегория красоты, радости. Каждая форма наказания в Аду также имеет свой ракурс, каждое испытание в Чистилище и каждая форма награды в Раю. Представленный этот мир как установленный творцом, Данте на самом деле сконструировал его сам.

Исследователи полагают, что Данте имел юридическое образование, если мог так определить вину и заслугу каждого, распределить персонажей по пропастям, уступам горы и небесным сферам Рая. Данте соединил в своём универсуме персонажи вымышленные и исторические. К первым относятся мифологические, античные (Улисс, Антей) и библейские (Иуда, Лия, Рахиль) и персонажи литературные (Тристан, Ланселот).

Исторические фигуры могут быть из древности (Катон Утический, Брут, Цезарь) либо из недавнего прошлого (папа Никколо III), но больше соотечественников Данте, чьи имена стали историческими благодаря «Божественной комедии»: (Уголино дела Гарардеска, Франческа да Рамини, вор Вани Фуччи и мн. др.). Отдельные эпизоды «Комедии» получили широкую известность и запечатлены в произведениях художников, поэтов и композиторов.

Длинная (в три строфы) надпись на воротах Ада кончается знаменитой строкой: «Оставьте всякую надежду, сюда входящие», затем следуют картины жестоких наказаний грешников. При этом вид наказания аллегоричен: тираны плавают в кипящей крови; предатели закованы в лёд, т.к. сердца их холодны; грешники любви находятся в огненном смерче.

Переправившись через адскую реку, Данте с Вергилием оказываются в первом круге Ада – Лимбе, где во тьме, не мучаясь, но, охваченные «безвольной скорбью», души невинных, но недостойных света людей. Это «великие дохристиане». Гомер, которого Данте почтительно именуется «превысшим из певцов всех стран», римляне Гораций и Овидий. На зелёном лугу – герои и философы древности (Сократ, Эмпедокл, Демокрит). Автор помещает в Лимб даже иноверцев – мусульман (учёный Авиценна и полководец Саладин). К этой когорте принадлежит и Вергилий, временно покинувший её для путешествия с Данте.

Лимб – вымысел автора, дерзнувшего почтить заслуги поэтов античности.

В остальных кругах Ада терпят страшные муки грешники — каждый в соответствии с тяжестью своей вины: чем больше вина, тем ниже они

помещены, тем суровее кара. Во втором круге находятся сладострастники. Там

*...Адский ветер, отдыха не зная,
Мчит сонмы душ среди окрестной мглы
И мучит их, крутя и истязая.*

(Ад, V, 31—33)

Во втором круге Данте встречает тени Франчески и Паоло - пожалуй, самый знаменитый эпизод во всей «Комедии». Образ Франчески да Рамини контрастирует с безобразными фигурами адских персонажей.

Франческа, выданная замуж против воли, полюбила Паоло, брата своего супруга. Жестокой была расправа оскорблённого супруга. Он проткнул Паоло и пытавшуюся его заслонить Франческу одним кинжалом. Поэтому тени Франчески и Паоло носятся в огненном смерче неразлучно.

Разговор Франчески и Данте – настоящий диспут о любовной науке, с основными её положениями: «Любовь, любить велящая любимым». Самая известная строка Данте, вложенная в уста юной грешницы: «Нет ничего печальней, чем вспоминать о радости былой в несчастье». Этими словами Франческа предваряет свой рассказ о том, что они с Паоло читали наедине рыцарский роман о Ланселоте.

Франческа и Паоло – первая в мировой литературе влюблённая чета, занимающаяся чтением книг.

Быть может, здесь подчёркнута близость 2-х великих наслаждений жизни – любви и поэзии.

Данте сочувствует грешной любви Франчески и Паоло.

Далее казнятся чревоугодники.

*Я в третьем круге, там, где дождь струится,
Проклятый, вечный, грузный, ледяной;
Всегда такой же, он все так же длится.
Тяжелый град, и снег, и мокрый гной
Пронизывают воздух непроглядный;
Земля смердит под жидкой пеленой.*

(Ад, VI, 7-12)

В четвертом круге то и дело сходились в схватке расточители и скупцы, крича друг другу «Чего копить?» или «Чего швырять?»

В Стигийском болоте дрались гневные, «друг друга норовя изгрызть в клочки». Ниже, внутри пылающих стен адского города Дита, в шестом круге, в огненных могилах лежат еретики-эпикурейцы, отрицавшие бессмертие души. Среди них Фарината Дельи Уберти – вождь гибеллинов Флоренции, полководец и общественный деятель. Вот, как автор описывает его облик:

*А он, лицо и грудь вздымая властно,
Казалось, Ад с презреньем озирает.*

(Ад, X, 34 – 35)

Изображая человека враждебной ему партии и к тому же еретика, Данте относится к Фаринате не только с состраданием, но и с уважением. В этом

воине привлекает одержимая преданность своей партии, пусть и побеждённой. Автор понимает природу человеческой страсти, видит в ней основу личностного начала в человеке.

Одним из самых значительных — образ Улисса (Одиссея), близкий самому автору и своей самостоятельной судьбой, и неугасимой жаждой познания:

*Ни нежность к сыну, ни перед отцом
Священный страх, ни дом любви спокойный
Близ Пенелопы с радостным челом
Не возмogli смирить мой голоднойный
Изведать мира дальний кругозор.*

(«Ад», XXVI, 94 – 98)

В следующий круг помещены насильники. В первом поясе находятся тираны и убийцы. Тираны — античные и жившие во времена Данте — идут по сжигающему их кровавому потоку, и «был страшен крик варившихся живьем».

*Здесь не один тиран,
Который жаждал золота и крови,*

(Ад, XII, 103—104)

— замечает гнавший их кентавр. Во втором поясе находится окаменевший лес. Когда Данте ломает сучок терновника, «в надломе кровью потемнел росток». Ствол просит его прекратить мучения. Оказывается, это самоубийцы (т. е. совершившие насилие над собой), превращенные в деревья.

*И как с конца палимое бревно
От тока ветра и его накала
В другом конце трещит и слезполно,
Так раненое древо источало*

Слова и кровь.

(Ад, XIII, 40—44)

Богохульники, бросившие вызов божеству, и распутники томятся под медленно спадающими сверху огненными хлопьями (третий пояс).

Глубокие рвы восьмого круга (десять Злых Щелей) населены душами, казнимыми за самые разнообразные грехи. Здесь мучаются сводники, а также те, кто обольщал женщин, и «бес рогатый» жестоко бьет их по спине взмахами плети. В зловонные нечистоты влипли льстецы. Далее терпят муки те, кто приобрел духовный сан за деньги. Прорицатели и волшебники двигаются только назад, с повернутыми к спине лицами. В густой смоле кипят взяточники; в тяжелой свинцовой одежде с трудом бредут лицемеры; змеи кусают воров и грабителей, которые вспыхивают, сгорают и вновь обретают свою плоть. О лукавых советчиках Вергилий говорит: «Здесь каждый дух затерян внутри огня, которым он горит». Зачинщиков раздоров снова и снова (после того, как они срastаются) рубит на куски дьявол. Безмерно раздуты от водянки фальшивомонетки.

Ниже всех, в девятом круге, вмерзли в лед виновные в самом страшном, по мнению Данте, преступлении — те, кто предал родных, родину, единомышленников и друзей или же своих благодетелей. Здесь, в самом

средоточии Земли и Вселенной, находится Люцифер, ставший господином Ада, — «мучительной державы властелин». В своих трех пастях он терзает Иуду, предавшего Христа, Брута и Кассия, предавших Юлия Цезаря.

Здесь самый трагический эпизод поэмы – рассказ Уголино о последних днях его жизни. [По приказанию архиепископа Уголино был брошен в Башню вместе с 4-мя сыновьями, за которыми не было никакой вины. Все вместе они были обречены на смерть, запертые в Башню голода: они молча ждали смертного часа, один из мальчиков предложил отцу съесть кого-нибудь из них, старик в ужасе промолчал. Он смотрел, как один за другим умирали его ни в чём не повинные сыновья, потом остался один, мучимый голодом и сердечной тоской].

В этом эпизоде земные муки кажутся страшнее адских, а жестокому, но справедливому Божьему суду противопоставлен жесточайший, но при этом несправедливый суд земной.

Дантовские персонажи можно условно назвать характерами, но в них есть психологичность. В каждом сильном характере отличается одна, но яростная одержимость: у Франчески – любовь, у Фаринаты – политическая, граф Уголино воплощает собой горячее отеческое чувство, Улисс – жажду открытия новых земель. Данте умеет развернуть подлинно трагический характер и при этом не малом пространстве – в одном единственном эпизоде. Трагизм обусловлен тем, что в человеке могут совмещаться рядом с греховными страстями и великие благородные помыслы и чувства.

Пребывание в «Аду» подготовило Данте к следующему испытанию – к восхождению на гору Чистилище. Стражем Чистилища являлся Катон Утический, ему Данте доверяет суд над душами Чистилища (единственный человек дохристианской поры, которого Данте не сажает в Ад).

Катон был политическим деятелем Рима, кончил жизнь самоубийством, не желая подчиняться тирании.

*Он восхотел свободы, столь бесценной,
Как знает тот, кто жизнь ей отдаёт.*

(«Чистилище», I, 71-72)

Представление о Чистилище, в которое попадают души тех грешников, которые раскаялись еще при жизни и по этой причине могут, претерпев в течение определенного времени муки сообразно их греху, попасть затем в Рай, окончательно оформилось только в XIII в.

В своем путешествии Данте с Вергилием попадают сначала в Предчистилище, где души умерших ждут, когда их пропустят через врата. По первому уступу горы медленно идут гордецы. Далее сидят завистники, веки которых зашиты железной нитью. В третьем круге находятся души гневных, выше — виновные «в любви к добру, неполной и унылой». В пятом круге очищаются скупцы и расточители, в шестом — те, «кто угождал чрезмерно чреву» и поэтому мучаются здесь от голода и жажды. В верхнем, седьмом круге, по пути, объятому пламенем, движутся сладострастники.

Плоская вершина горы представляет собой Земной Рай — «господень лес, тенистый и живой», где прекрасная юная девушка, танцует и напевая, собирает на лугу алые и желтые цветы.

Здесь, в Раю, навеки утраченном людьми из-за грехопадения Адама и Евы, Вергилий исчезает, так как язычнику закрыт доступ в Небесный Рай. На смену ему «в венке олив, под белым покрывалом, предстала женщина, облачена в зеленый плащ и в платье огне-алом». Это Беатриче, первая любовь поэта, символизирующая божественную мудрость.

Однако образ Беатриче имеет в поэме не только такой аллегорический смысл. Данте продолжает:

*И дух мой, — хоть умчались времена,
Когда его ввергала в содроганье
Одним своим присутствием она,
А здесь неполным было созерцанье, —
Пред тайной силой, шедшей от нее,
Былой любви изведаль обаянье.
...Всю кровь мою
Пронизывает трепет несказанный:
Следы огня бывшего узнаю!*

(Чистилище, XXX, 34—39, 46—48)

Итак, этот образ многозначен. Он олицетворяет христианскую истину (а три цвета ее одежды — алый, зеленый и белый — являлись богословскими символами основных добродетелей — веры, надежды и любви) и в то же время Беатриче — его умершая возлюбленная, память о которой он хранит и в загробном мире. Высшее, духовное начало и земное слились воедино.

Вместе с Беатриче Данте возносится со скоростью света на небо, где, как гордо возвещает поэт, «не бывал никто по эту пору».

Увлекаемый силой своей любви, освобожденный от всего земного, он минует одну за другой сферы, на которых находятся души праведников, утратившие человеческие очертания и превратившиеся в яркие огни.

Последнее — девятое небо — кристальное. На пути Данте обратил свой взор на землю:

*... — и видел этот шар
Столь жалким, что не мог не усмехнуться.*

(Рай, XXII, 132—133)

Данте достигает предела вселенной — Эмпирея. Пространство пронизано пламенеющим светом и музыкой:

*И свет предстал мне в образе потока,
Струистый блеск, волшебною весной
Вдоль берегов расцветенный широко.
Живые искры, взвившись над рекой,
Садилась на цветы, кругом порхая,
Как яхонты в оправе золотой...*

(Рай, XXX, 61—66)

Здесь, «в мир вечности из времени вступив», Данте видит сияющую райскую белую Розу, в центре которой находится Бог, окруженный праведниками и ангелами. Таков апофеоз поэмы.

Загробный мир, особенно Ад, изображены с огромной силой художественной убедительности. Не случайно многие современники Данте верили, что поэт действительно посетил Ад, Чистилище и Рай фантастические описания самым причудливым образом переплетаются с жизненными наблюдениями.

*Потом я видел сотни лиц во льду,
Подобных песьим мордам; и доньше
Страх у меня к замершему пруду,*

(Ад, XXXII, 70—72)

— говорит Данте о своем нисхождении в девятый круг Ада, где казнят предателей. Его сравнения неожиданны и образны. Здесь, в «подобном стеклу» озере, предатели, вмерзшие в лед по шею, напоминают ему лягушку, которая

*...выставить ловчится,
Чтобы поквкать, рыльце из пруда.*

(Ад, XXXII, 31—32)

Дьяволы, следящие за тем, чтобы взяточники не всплывали из смолы, кипящей во рву седьмого круга, сравниваются с поварами:

*Так повара следят, чтобы их служки
Топили мясо вилками в котле
И не давали плавать по верхушке.*

(Ад, XXI, 55—57)

Те, кто «предал разум власти вожделений», вызывают у него иного характера лирическое воспоминание:

*Как журавлиный клин летит на юг
С унылой песнью в высоте надгорной,
Так предо мною неся круг Теней...*

(Ад, V, 46—49)

Находившиеся в Предчистилище души умерших насильственной смертью, которые осаждают Данте просьбами, напоминают ему людей, окружающих выигравших «игру в три кости»:

*Другого провожает весь народ;
Кто спереди зайдет, кто сзади тронет,
Кто сбоку за себя словцо ввернет,
А тот идет и только ухо клонит;
Подаст кому,— идти уже вольней,
И так он понемногу всех разгонит.*

(Чистилище, VI, 4—9)

В седьмом круге Чистилища грешники на своем пути приникают на миг друг к другу:

*Так муравьи, столкнувшись где-нибудь,
Потрутся рыльцами, чтобы дознаться,
Быть может, про добычу и про путь.*

(Чистилище, XXVI, 34—36)

Сам Данте сохраняет свой земной облик. Поэтому, когда он спускается по адским кручам, «...часто камень угрожал обвалом под новой тяжестью моей ноги». В круге шестом Чистилища «солнце било в правое плечо», лишь тело Данте отбрасывало тень, и грешники удивленно говорят: «Не таковы бесплотные тела». Необычайное впечатление производят описания пейзажа, мрачного — в Аду, порой лиричного — в Чистилище.

*Луна в полночный поздний час плыла
И, понуждая звезды разредиться,
Скользила, в виде яркого котла,
Навстречу небу, там, где солнце мчится.*

(Чистилище, XVIII, 76—79)

Рай предстает переливающимися всеми красками.

Мировоззрение Данте, творившего в эпоху, непосредственно предшествовавшую Возрождению, было противоречивым и в то же время целостным в своей противоречивости. И все же особый интерес представляют те идеи, которые предвещали будущее, несмотря на то что вычленение их из общего комплекса является в известной степени искусственным.

Отношение поэта к грешникам, поправшим нормы божественного правосудия, подчас резко расходится с тем, которое предписывалось ортодоксией. Пожалуй, самым прославленным в «Комедии» является эпизод с Паоло и Франческой да Рамини, Помещая Паоло и Франческу в Ад, он вместе с тем полон сострадания к ним. Это — не отвлеченная средневековая добродетель; чувство Данте не столь абстрактно: это — живое сочувствие. Для него земная любовь не представляет собой чего-то низменного, недостойного людей; она благороднейшее из чувств, подвигающее человека на великие деяния. Вергилий говорит ему о том, как одна из христианских святых обратилась к Беатриче со словами:

*О Беатриче, помоги усилью
Того, который из любви к тебе
Возвысился над повседневной былью.*

(Ад, II, 103—105)

Речь идет о самом Данте.

Жажда знания, даже если ее удовлетворение сопряжено со смертельной опасностью, — таков еще один из мотивов, предвещавших Ренессанс. Гимном жизни, направленной на высокую цель — познание, звучит рассказ Улисса (Одиссея), заключенного в Аду в язык огня. Об этом персонаже мы говорили

выше. И с рассказом Улисса, стержнем которого является тяга к знанию, перекликается отрывок из трактата «Пир»: «...так как познание есть высшее совершенство нашей души и в нем заключено наше высшее блаженство, все мы от природы стремимся к нему».

Расходясь с церковной доктриной, Данте убежден в высокой ценности человеческой личности. Одно из ее важнейших качеств — воля. Он считает, что воля человека свободна.

*...Волю силой не задуть;
Она, как пламя, борется упорно,
Хотя б его сто раз насильно гнуть.*

(Рай, VI, 76—78)

В третьем круге Чистилища ломбардец Марко говорит поэту: «Вам дан же свет, чтоб воля различала добро и зло...»

Судьба Италии зависит от людей: «И если мир шатается сейчас, причиной — вы». Впрочем, главную вину за это Данте возлагает на папу, дурному примеру которого следуют и миряне. И тем не менее природу людей — совсем неортодоксально — Данте считает доброй. Марко продолжает свою речь:

*Ты видишь, что дурное управленье
Виной тому, что мир такой плохой,
А не природы нашей извращенье.*

(Чистилище, XVI, 103—105)

Поэт, несомненно, твердо верил в то, что люди, к которым он обращается, способны вернуть времена, когда в Италии «привыкли честь и мужество цвести». Суждение о свободе воли не было чем-то новым для средневековья, но отсюда следует характерный для Данте вывод: она может подвигнуть личность на великие дела, а всех людей, поскольку им присущи разум и добродетель, — на исправление мира. Сам Данте решился отправиться в путешествие по потусторонним царствам во имя блага людей: он должен затем описать увиденное «для пользы мира, где добро гонимо». Именно активная любовь к людям явилась источником творчества поэта.

*А если с правдой побоюсь дружить,
То средь людей, которые бы звали
Наш век старинным, вряд ли буду жить.*

(Рай, XVII, 118—120)

В Данте сильно чувство личной ответственности за судьбы людей. Он заявляет: «...Не оправданье — когда другой добро за нас творит» (Чистилище, X, 89—90). Человек, следуя своему гражданскому долгу, должен быть мужественным, преодолевать страх перед трудностями и опасностями.

Во встречах и разговорах с бесчисленными обитателями потустороннего, мира — современниками Данте, людьми, жившими в античную эпоху и средние века, героями легенд и мифов — вырисовывается система этических и политических воззрений поэта. Для Данте жизнь и

творчество были немыслимы без борьбы со злом, царящим в «безмерно горьком мире». Его отношение к итальянским городам и папству глубоко эмоционально. Ненависть Данте обращена на изгнавшую поэта Флоренцию (которую он в то же время продолжает пылко любить, не теряя надежды когда-либо вернуться «к родной овчарне, где я спал ягненком»). «Завистливый, надменный, жадный люд; общенье с ним тебя бы запятнал_умерший учитель Брунетто Латини. Сам Данте, говоря о Флоренции, не может сдержать своего гнева:

*Ты предалась беспутству и гордыне,
Пришельцев и наживу обласкав,
Флоренция, тоскующая ныне!*

(Ад, XVI, 73—75)

Данте яростно обрушивается и на пороки церкви: сребролюбие, роскошь, притязания на верховенство над государями Европы. Его гнев направлен в первую очередь против папства. В третьем рву круга восьмого Ада, где казнятся купившие церковные должности, находится папа Николай III, ввергнутый головой в каменную яму, с охваченными огнем ногами. Он ошибочно принимает Данте за еще не умершего в 1300г. Бонифация VIII, который должен в Аду занять его место. Николай выражает удивление, что папа явился преждевременно:

*Иль ты устал от роскоши и сана,
Из-за которых лучшую из жен,
На муку ей, добыл стезей обмана?*

(Ад, XIX, 55—57)

Обличения пап и церкви звучат и в Чистилище, и в Раю. Данте обвиняет церковь в том, что она стремится присвоить себе также власть меча, т. е. светскую власть: «Меч слился с посохом, и вышло так, что это их, конечно, развратило». Далее эта мысль повторяется в еще более резкой форме:

*Не видишь ты, что церковь, взяв обузу
Мирских забот, под бременем двух дел
Упала в грязь, на срам себе и грузу?*

(Чистилище, XVI, 127—129)

Устами одного из средневековых богословов поэт изображает папу верхом, в роскошном одеянии:

*И конь, и всадник мантией объаты,—
Под той же шкурой целых два скота.
Терпенье божье, скоро ль час расплаты!*

(Рай, XXI, 133—135)

Монастыри превратились в вертепы, а монашеские рясы— в «дурной мукой набитые кули». Такой же гнев вызывает у него белое духовенство. Апостол Петр возмущенно заявляет: «В одежде пастырей — волков грызливых на всех лугах мы видим средь ягнят».

Индальгенции называются «покупными и лживыми грамотами». Особой силой обладает обвинение, которое апостол Петр, имевший в Раю вид пылающего светоча, раскаляясь от гнева докрасна, обращает против папы:

*Тот, кто, как вор, воссел на мой престол,
На мой престол, на мой престол, который
Пусть перед сыном божим, возвел
На кладбище моем сплошные горы
Кровавой грязи...*

(*Рай*, XXVII, 22—26)

Нападки Данте на переродившуюся церковь не являлись чем-то новым для средневековья. Он надеялся исправить католическую церковь, сохранив ее структуру и вероучение. Но пафос его обличения неразрывно связан с обостренным гражданским чувством, неистовой натурой борца. Только реформированная церковь может, по убеждению Данте, помочь людям обрести вечное блаженство на небе.

Предвосхищая умонастроение людей Возрождения, Данте по-новому относится к славе. Вопреки средневековому представлению о тщете всего земного, слава, считает поэт, достойным образом увенчивает человеческие свершения.

«Храни мой Клад, я в нем живым остался», — единственное желание палимого огнем Брунетто Латини.

Данте повествует о людских грехах и возмездии за них для того, чтобы заставить людей задуматься над своей жизнью. В этом он видит свой долг поэта и гражданина. Данте убежден, что человек, владея великим Даром «благородного разума» и воли, может и должен вступить на путь деятельного добра, добиться счастья не земле, и на небе. Поэт начинает отходить от традиционных представлений о человеке и его предназначении.

Художественные особенности «Божественной комедии»

Поэтика «Божественной комедии» имеет признаки реализма. Персонажи поэмы обрисованы пластично, героям характерна индивидуализированная речь, иногда Данте вводит иной язык: его прованс. трубадуры говорят на прованс. языке, жители итальянской провинции употребляют в речи диалектизмы, святые в Раю произносят латинские слова. Но в этом многоязычии Данте знает меру. Его Вергилий говорит только по-итальянски, автор «Энеиды» не прибегает к латыни.

Образы Данте и Вергилия аллегоричны, но вместе с тем каждый из них обладает индивидуализированным характером, отдельные эпизоды обладают психологической убедительностью. Образ героя поэмы не тождествен образу автора. Герой «Божественной комедии» эмоционален, может быть гневным с предателями, полон жалости и сочувствия с Франческой, вспыльчив, но уважителен с Франческой. В то же время он как будто наивен, многократно спрашивает у Вергилия обо всём, что видит. Но автор «Комедии» всеведущ: т.к. он сконструировал этот мир, населённый душами, именно он расселил их по своему усмотрению, автор строг и объективен, разум его судит людей, но сердце жалеет осуждённых.

Данте – первый средневековый поэт, который ввёл описания природы. В «Аде» - это тёмные бездны, багровые языки пламени, кровавые реки, гладкий как стекло лёд девятого круга (при этом автор сопоставляет его с Дунаем а Австрии и с Доном, который ранее именовался Танаис). В «Чистилище» и «Рае» пейзажи пронизаны светом, здесь преобладают белый, зелёный, алые цвета. Но особенно характерны для дантовских пейзажей движение и свет, игра света:

*Уже заря одолевала в споре
Нестойкий мрак, и, устремляя взгляд,
Я различал трепещущее море*

(«Чистилище», I, 115 – 117)

Каждая картина имеет свою стилистическую особенность:

«Ад» написан в основном «средним стилем», подчас допускающим вульгаризмы, в «Чистилище» средний стиль уже проникается высокими словами, а в «Рае» главенствует музыкальность.

Поэма написана терцинами (строфа состоит из 3-х стихов, рифмовка перекрёстная)

аба бвб вгв гдг

Первым комментатором «Божественной комедии» стал Якопо, сын поэта. Позднее Боккаччо создал обширный комментарий к 17 песням «Ада» и написал первую биографию Данте.

Первые переводы Данте на русский язык появились в начале XIX века (отдельные песни переводили А. Норов, П. Катенин), первый полный поэтический перевод принадлежит Д.Д. Минаеву. Лучшим признан перевод Н.Л. Лозинского (1945).

В 2006 году вышел новый перевод произведения в переводе В.Г. Маранцмана (издательство «Амфора» в Санкт-Петербурге). Это вдохновенная попытка представить вечного Данте в поэтическом преломлении XXI века. В отличие от многих изданий все «Песни» - главы «Божественной комедии» оснащены предисловием и комментарием.

Литература

1. Данте, Алигьери. Божественная комедия / Алигьери Данте / (пер. с итальянского М. Лозинского). – М.: Худ. лит, 1967. – С. 77 – 524.
2. Данте, Алигьери. Божественная комедия: Ад. Чистилище. Рай / Алигьери Данте / (пер. с итальянского В. Маранцмана). – СПб.: Амфора, ТИД Амфора, 2006. – 783с.
3. Доброхвотов, А.Л. Данте Алигьери / А.Л. Доброхвотов. – М., 1990.
4. Баткин, Л.М. Данте и его время / Л.М. Баткин. – М., 1965. – 198с.
5. Голенищев-Кутузов, И.Н. Творчество Данте и мировая культура / И.Н. Голенищев-Кутузов. – М., 1971.

Лекция № 5

Литература эпохи Возрождения. Раннее европейское Возрождение. Петрарка. Боккаччо («Декамерон»)

План

- I. Общая характеристика эпохи Возрождения.
- II. Периодизация европейского Возрождения.
- III. Литература раннего Возрождения:
 1. Жизненный и творческий путь Франческо Петрарки:
 - а) краткая биографическая справка;
 - б) периодизация творчества поэта;
 - в) идейно-художественное своеобразие сонетов Петрарки.
 2. Джованни Боккаччо как зачинатель европейской реалистической прозы Нового времени:
 - а) краткая биографическая справка;
 - б) обзор творчества писателя;
 - в) «Декамерон» Боккаччо (смысл названия, проблематика, герои, художественные особенности).

I. Общая характеристика эпохи Возрождения

Возрождением или Ренессансом принято называть широкое идеологическое и культурное движение, возникшее в странах Западной и Центральной Европы в процессе их перехода от средних веков к Новому времени. Этот период занимает неполных три столетия: начавшись во второй половине XV века (в Италии с XIV в.), он завершается в начале XVII века. Однако его значение для исторических судеб европейских народов далеко выходит за эти узкие временные рамки.

Само название эпохи – Возрождение, впервые употреблённое итальянским гуманистом Дж. Вазари в трактате «Жизнеописания знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550), указывает на стремление её деятелей возродить в новых исторических условиях культурные ценности древнего мира.

Существом культуры Возрождения, её объективным историческим смыслом является начало идеологической борьбы с феодализмом всеми его проявлениями в религии, философии, науке литературе и искусстве.

Культурные деятели прославляли радости земной жизни, стремились критически разобраться в окружающем и анализировать как внешний, так и внутренний мир человека. Они называли себя гуманистами (от лат. слова *humanus* – «человеческий»), подчёркивая этим словом светский характер создаваемой ими культуры, её устремлённость к удовлетворению чисто человеческих, земных интересов.

Весьма характерной чертой деятельности гуманистов эпохи Возрождения является «открытие мира и человека», страстная жажда знания, стремление к открытиям и изобретениям во всех областях жизни. На этой основе развивается у гуманистов материалистическое восприятие природы. Борясь с

традицией феодальной культуры, люди Возрождения обращались к изучению античной литературы и искусства, свободных от узости и ограниченности, свойственных феодально-монашеской культуре. Правда, использование античных писателей встречалось уже в период раннего средневековья, но характер этого использования был совершенно иным, чем в литературе Возрождения. Средневековые писатели брали у античных авторов отдельные сведения, мотивы, вырванные из контекста, различных комментариев, а не из полных текстов.

Писатели Возрождения, напротив, стали читать и изучать цельные произведения античных авторов и стали обращать внимание на самое существенное в этих произведениях – на их светский, языческий дух, на их идеи и образы.

В целом гуманисты брали из античной литературы то, что помогало расширять им свой умственный кругозор и устанавливать объективный подход к вещам.

Растёт экономическая мощь городов, в которых переходит постепенный переход от ремесла к мануфактуре с широким применением наёмного труда и формируется новый класс буржуазии. Большие изменения наблюдаются в деревне, куда всё глубже проникают товарно-денежные отношения: крестьяне получают личную свободу, натуральный оброк заменяется денежной рентой. Укрепляются экономические связи внутри страны, в то же время великие географические открытия Х. Колумба (1492 – 1496), Васка да Гамы (1498 – 1499), Ф. Магеллана (1519 – 1522) прокладывают новые пути для мировой торговли.

Политическим результатом этих процессов стала постепенная ликвидация феодальной раздробленности, образование сильных централизованных государств в Европе, формирование в них буржуазных наций.

Глубинные сдвиги в экономике и политике в эпохи Возрождения сопровождались обострением классовых противоречий, усилением эксплуатации трудящихся масс, приведшими к великим социальным потрясениям: Реформации и Крестьянской войне в Германии, революции в Нидерландах, гуситскому движению в Чехии и др.

Возрождение явилось также грандиозным переворотом в сфере идеологии. Католическая церковь утрачивает свою монополию в умственной и духовной жизни общества. В ряде западноевропейских стран возникает реформационное движение, имевшее целью преобразование христианской религии и оказавшее значительное воздействие на социальные институты и сознание эпохи.

Начинают формироваться зачатки новых знаний. Наука, бывшая в средние века «смирненной служанкой богословия», стремится теперь опереться на реальный опыт, а не на церковные авторитеты и догмы. Значительных успехов достигает естествознание в таких областях, как математика, астрономия, медицина. К величайшим учёным и философам Возрождения принадлежат Н. Коперник (1473 – 1543), утвердивший идею вращения Земли вокруг Солнца; Дж. Бруно (1548 – 1600), высказавший мысль о бесконечности Вселенной и существования в ней множества миров; Ф. Бэкон

(1561 – 1626), родоначальник материалистической философии Нового времени и др.

Итак, Возрождение – это возвращение к античным ценностям мира.

II. Периодизация европейского Возрождения.

1. Раннее Возрождение (конец XIV - начало XVвв.). В это время происходит распад средневековой культурной зоны. Сильным ударам подвергается феодально-аскетическая мораль. В литературе творят Дж. Боккаччо и Ф. Петрарка, в живописи – Джотто, первый художник эпохи Возрождения.
2. Зрелое или Высокое Возрождение (начинается с середины XV века до середины XVI века). В это время было изобретено книгопечатание, создана система мира Николая Коперника. Происходит открытие Америки. Авторитет итальянской культуры становится общеевропейским. В искусстве творят три титана (Рафаэль, Леонардо да Винчи, Микеланджело). Литература западной Европы представлена такими именами, как Франсуа Рабле, Пьер Роксар.
3. Позднее Возрождение (вторая половина XVI - начало XVII вв.). Это время великих социальных потрясений. Происходит буржуазная революция в Нидерландах и великая Крестьянская война в Германии. Сталкиваются две крупных силы – уходящий феодализм и Новое время. Активизируются консервативные силы, создаётся орден Иезуитов и святейшая инквизиция. По всей Европе запылали костры, на одном из которых сожгли Джордано Бруно, заставили отречься Галилея от своих открытий. На смену радостному мироощущению и оптимизму высокого Возрождения приходит пессимизм. И литература этого времени изображает человека с разорванным сознанием. Именно в эту эпоху появляются два великих имени: Шекспир и Сервантес, которые подвели итог европейскому Ренессансу.

III. Литература раннего Возрождения:

2. Жизненный и творческий путь Франческо Петрарки:

а) краткая биографическая справка;

Петрарка (1304—1374) — итальянский поэт, стоит у истоков европейской лирики Нового времени, в его сонетах впервые произошло открытие человека Возрождения, и в этом заключается их непреходящее значение. В отличие от своего предшественника Данте, Петрарка — поэт Новой, ренессансной эпохи, в то время как автор «Божественной комедии» еще целиком принадлежит средневековью. Данте воспел человека перед Божьим судом. Петрарка же сделал достоянием людского суда свой внутренний мир.

Отец Франческо Петрарки, Петракколо ди Паренцо, был изгнан из Флоренции вместе с Данте Алигьери, автором прославленной «Божественной

комедии». Судьба занесла его в город Ареццо, который находится в живописной местности, поблизости от Арно и Тибра, двух самых крупных рек Италии. Там 20 июля 1304 года родился его сын, Франческо Петрарка, будущий великий поэт. Отец не имел собственности, и семья жила благодаря его умениям вести дела: глава семьи был нотариусом. В 1312 году семейство переехало в Авиньон, город на юге Франции, где в то время находился папский престол, кипела жизнь, процветала торговля, строились дома, дворцы и храмы. В этом же году Петрарка начал учиться, первыми его предметами были грамматика, диалектика и риторика. Затем учеба продолжалась в городе Монпелье, после чего Петрарка становится студентом Болонского университета. Отец хотел, чтобы сын стал юристом, и тот был вынужден семь лет провести за учебниками. Петрарка овладел секретами юридического мастерства, но куда больше юношу привлекала поэзия. В двадцатилетнем возрасте он заканчивает учебу. Вот как поэт сам описывает себя в то время: "Я был не слишком силен, но довольно ловок; не особенно красив, но все же приятной наружности; у меня был свежий, несколько смуглый цвет лица, живые глаза, быстрый взгляд".

Молодость Петрарки пришлась на расцвет Авиньона. На улицах города устраивались собрания поэтов и музыкантов. Лавки были полны невиданных, экзотических товаров, на площадях звучала разноголосица всех европейских и азиатских языков. Но юношу поджидали первые испытания. Умирает мать, а вслед за ней и отец. В память о матери Петрарка написал свое первое стихотворение на латинском языке.

В двадцатитрехлетнем возрасте юноша встретил свою великую любовь, позднее выведенную им в стихах под именем Лауры. Вот какую запись он оставил об этом: "Лаура, известная своими добродетелями и долго прославляемая моими песнями, впервые предстала моим глазам на заре моей юности, в лето Господне 1327, утром 6 апреля, в соборе Святой Клары в Авиньоне. И в том же городе, также в апреле и также шестого дня того же месяца, в те же утренние часы в году 1348 покинул мир этот луч света, когда я случайно был в Вероне, увы! о судьбе своей не ведая. Горестная весть через письмо моего Людовико настигла меня в Парме того же года утром 19 мая. Это непорочное и прекрасное тело было погребено в монастыре францисканцев в тот же день вечером. Душа ее возвратилась, в чем я уверен, на небо, откуда и пришла. В память о скорбном событии, с каким-то горьким предчувствием, что не должно быть уже ничего, радующего меня в этой жизни, и что, после того как порваны эти крепчайшие сети, пора бежать из Вавилона, пишу об этом именно в том месте, которое часто стоит у меня перед глазами". Так в немногих словах описал Петрарка историю своей любви. Поколения ученых и литературоведов пытались установить, кто же скрывается под именем Лауры, но все усилия были тщетными. Так и остался этот прекрасный образ символом великого чувства поэта, которому посвящено более трехсот сонетов, составивших поэтический сборник "Канцоньере" (в переводе "Книга песен", слово "канцона" переводится как "песня"). В реальной жизни Лаура вышла замуж, у нее были дети, и она с негодованием относилась к поклонению поэта.

Петрарка становится прославленным стихотворцем. Внешность, манеры, воспитанность, широкая и разносторонняя образованность привлекают к нему общую симпатию. Поэт совершает несколько путешествий, его не страшат ни плохие дороги, ни непогода, ни разбойники; он побывал в Германии, Франции, Лотарингии, в пути любовался лесами и полями, искал в старинных монастырях манускрипты античных авторов. Заслуги его как ученого общеизвестны: он отыскал и вновь сделал достоянием человечества речи Цицерона.

Петрарка был патриотом Италии, тяжело переживал запустение и упадок великого Рима, наступивших после "авиньонского пленения" римских пап. Все население могло бы поместиться в Колизее, вокруг "вечного города" бродили разбойники. Вот как поэт описывает свои впечатления от Рима в письме одному из авиньонских кардиналов: "Здесь пастухи ходят по лесам вооруженные, но боятся не столько волков, сколько разбойников. Пахарь идет за плугом в кольчуге и погоняет упрямого быка копьем. Птицелов прикрывает щитом свои сети. Рыбак привязывает удочку к мечу. Ты не поверишь: тот, кто хочет зачерпнуть воды из колодца, привязывает к веревке заржавленный шлем. Ничто здесь не обходится без оружия. Всю ночь слышны окрики стражи или призывы "К оружию!". Поэт считал, что римский папа и кардиналы должны вернуться из Авиньона в Рим и возглавить объединение Италии. За это Петрарка горячо ратовал всю жизнь.

Поэт приобрел известность в глазах современников. На Капитолийском холме в Риме он был увенчан лавровым венком, как это было с великими поэтами античности. Он встречался с Джованни Боккаччо и последний преклонялся перед талантом своего великого современника. Итальянские города спорили за право принять его у себя. Умер Петрарка в возрасте семидесяти лет в зените славы.

б) периодизация творчества поэта;

Первый период (1318 – 1333) – это годы учения. Самое раннее из дошедших до нас стихотворений Петрарки относится к 1318—1319 годам. Это написанный латинскими гекзаметрами «Панегирик покойной матери». В нем 38 строк, потому что, когда Элетта Канидзкани умерла, ей было тридцать восемь лет. Первое стихотворение Петрарки было клятвой матери в вечной памяти и вечной любви.

В «Панегирике» подкупает искренность чувства и бросается в глаза превосходное знание древнеримских писателей.

Однако в 20-е годы гораздо больше, чем Цицерон и Вергилий, Петрарку занимали современные поэты на народном языке. В Монпелье он познакомился с лирикой провансальских трубадуров, в Болонье — с поэзией нового сладостного стиля.

Все свои письма и большую часть стихотворений, написанных им до 1333 года, Петрарка уничтожил. Поэтому судить о первом периоде его творчества приходится только по начальным и уже переработанным стихотворениям «Книги песен». По ним можно установить лишь самую общую тенденцию развития.

Второй период в жизни и творчестве Петрарки (1333—1353) — это период творческой зрелости. В это время окончательно складывается его мировоззрение, и создаются основные литературные произведения на латинском языке: героическая поэма «Африка» (1339—1341), историко-биографическое сочинение «О знаменитых людях» (1338—1358), «Стихотворные послания» (1350—1352), двенадцать эклог «Буколическая песнь», (1346—1348), диалогизированная исповедь «Моя тайна» (1342—1343), трактаты «Об уединенной жизни», (1346) и «О монашеском досуге» (1347), неоконченное историческое сочинение «О достопамятных вещах и событиях» (1343—1345) и полемическое сочинение, направленное на защиту поэзии от нападков со стороны представителей «механических искусств», — «Инвектива против врача в четырех книгах» (1352—1353).

Несмотря на то, что Петрарка никогда не переставал писать на народном языке (ко второму периоду относится большая часть стихотворений, вошедших впоследствии в «Книгу песен»), после 1333 года он начал отдавать решительное предпочтение классической латыни и именно латинский язык стал считать языком новой итальянской науки и литературы.

Последний период в жизни Петрарки был периодом подведения итогов. Это был также период великих свершений. В Милане и Венеции Петрарка закончил и придал окончательную редакцию диалогам «Тайна», «Буколической песни», «Стихотворным посланиям» и некоторым другим сочинениям, написанным им впору страстного увлечения античностью. Там же была начата дантовскими терцинами аллегорическая поэма на народном языке «Триумфы» (1356) и написаны два больших философских трактата «О средствах против счастья и несчастья» (1354—1360) и «О невежестве своем собственном и многих других людей» (1366). Разрыва между вторым и третьим периодами в творчестве Петрарки не было. Главными произведениями третьего периода стали латинские «Письма» и записанная на народном языке «Книга песен» («Канцоньере»).

в) идейно-художественное своеобразие сонетов Петрарки.

Мировую славу принёс Петрарке сборник стихотворений на итальянском языке «Канцоньере» («Книга песен», 1336 – 1373). Он посвящён Лауре. Сборник состоит из 317 сонетов, 29 канцон, 9 сектин, 7 баллад, 4 мадригалов, объединённых в два раздела – «На жизнь Мадонны Лауры» и «На смерть Мадонны Лауры».

Сонеты Петрарки – это воспоминания о прошедшей любви, о юности, которые написаны пожилым, много видевшим и испытавшим человеком; он выражает надежду, что его поэтические строки вызовут «участье» влюбленных и эмоциональное сопереживание читателей.

В предшествующей Петрарке литературной традиции существовали особые художественные штампы, которым был обязан следовать поэт: волосы возлюбленной сравнивались с золотом, щеки — с белизной снега, глаза — со звездами, губы — с лепестками роз. Подобный портрет имел очень мало общего с обликом реальной женщины, рождался своеобразный возвышенный образ — прекрасная дама, символизирующая высокие порывы души поэта, его

служению идеалу. Часто под покровом чарующего женского образа выступала в поэзии даже какая-нибудь философская или нравственная идея. Петрарка не порвал еще окончательно с этой традицией, однако наполнил ее новым содержанием. Сохраняя мотив поклонения прекрасной даме, поэт делает главной темой сонетов жизнь собственного сердца, вводит читателей в глубины своей души, в мир чувств и переживаний. Именно эта особенность делает Петрарку поэтом **Нового** времени. На место отвлеченной идеи приходит живая жизнь.

В «Канцоньере» подведен итог всей предшествующей поэтической деятельности Петрарки. Его художественная манера формировалась под влиянием лирики провансальских трубадуров, итальянского народного творчества и традиций древнеримской литературы, ведь Петрарка был горячим поклонником Вергилия и Цицерона, ученым-исследователем их творчества. Все сонеты в «Канцоньере» сконцентрированы вокруг лирического «я» поэта. Любовь видится со значительного временного отдаления, Петрарка рассматривает и анализирует свое чувство, он не испытывает той одержимости любовной страстью, которая так характерна для молодости. Особенностью книги является глубокий внутренний драматизм, потому как надеждам поэта не суждено было сбыться. Однако печаль сердца осознана и просветлена разумом, смягчена далью времени. «Канцоньере» — это книга воспоминаний. Не случайно ни образ Лауры, ни любовное чувство поэта не знают развития, не изменяются; умершая героиня сборника так же прекрасна, как и живая. Она существует лишь в воспоминаниях поэта, в его сердце. В «Канцоньере» сделаны первые шаги к ренессансному реализму: поэт психологически правдиво осмысливает мир человеческих чувств и переживаний и читатель видит Лауру такой, какой она виделась влюбленному Петрарке. Не преодоленная окончательно поэтическая традиция средневековья придает образу Лауры возвышенность и идеальность.

Важнейшую часть «Книги песен» составляют политические стихотворения, в которых раскрываются гражданские чувства поэта-гуманиста. Так, в СXXXVI - СXXXVIII сонетах Петрарка, разоблачая церковников, погрязших во всевозможных пороках. Называет Авиньон, бывший тогда резиденцией папского двора, «храмом ереси», «тюрьмой», «адам для живых», где «плодятся, зло пухнет, мрёт добро под спудом». В канцоне «Высокий дух» страстно и взволнованно говорит о бедствиях родины, охваченной «Гражданской рознью». В лучшей из политических канцон «Моя Италия», обращаясь к феодальным князьям, ведущим междоусобные войны и наводнившим страну наёмниками, Петрарка гневно восклицает:

*Кого благодарить, когда не вас,
За нынешние беды,
За то, что неуёмной жаждой злата
Отечество разъято
И пришлый меч гуляет по стране!*

(СXXXVIII, перев. К. Солоновича)

Горячий патриот («Какой предел на свете ближе мне, чем этот край?»), он мечтает о единстве Италии, о мире и счастье для её народа. Этой высокой

цели, по его мнению, и должна служить поэзия: «Так будь на высоте, // Иди, взывая: «Мира! Мира! Мира!»»

Как отмечает известный исследователь творчества Р.И. Хлодовский, каждый сонет сборника «отражает какие-то реальное состояние внутренней жизни поэта-гуманиста - историю его высокой и человеческой любви к Лауре, его впечатления от природы, его раздумья над судьбами Италии... В то же время он включает в художественное целое сборника, определяемого новым пониманием любви, природы и общества, характерным для нового человека Возрождения».

Новому содержанию поэзии Петрарки в полной мере соответствуют совершенство и изящество её художественной формы: необычная мелодичность, яркость образов, богатство лирического языка. Сонет, получивший в «Книге песен» классическую завершенность и выразительность, надолго стал одним из ведущих жанров европейской лирики.

В России Петрарка известен с XIX в. Стихи Петрарки на русский язык переводили И. Бунин, О. Мандельштам, Н. Матвеева и др. На белорусский язык отдельные сонеты «Книги песен» перевели Ю. Гаврук и М. Дубровский.

Франческо Петрарка – по-настоящему первый итальянский гуманист эпохи Возрождения и родоначальник новой европейской лирики.

Он первым перевёл на итальянский язык эпос Гомера и сочинения Платона, собрал уникальную библиотеку классических текстов (Вергилий, Сенека, Гораций, Овидий, Плавт и другие античные авторы), которые тщательно изучил и прокомментировал, заложив тем самым основы новой, гуманистической филологии.

2. Джованни Боккаччо как зачинатель европейской реалистической прозы Нового времени:

Джованни Боккаччо (1313 – 1375) – выдающийся итальянский гуманист, учёный-филолог, зачинатель европейской реалистической прозы Нового времени. В его творчестве наиболее полно выразились народные, демократические тенденции раннего Возрождения.

а) краткая биографическая справка;

Родился Боккаччо в Париже в июне-июле 1313 года от внебрачной связи между богатым торговцем Боккаччино ди Келино и женщиной, о которой ничего не известно. Ещё младенцем был увезён во Флоренцию и больше в Париже не бывал. По желанию отца юный Боккаччо сначала обучался торговому делу, затем юридическим наукам, но испытывал к этим занятиям отвращение. Как и Петрарка, тоже с ранних лет увлёкся изучением античных авторов. Но, в отличие от Петрарки, он долгое время находился под властью отца и мог изучать древних авторов только в часы досуга. Возможно, именно поэтому уровнем своих знаний в области античности и даже степенью овладения литературным латинским языком Боккаччо значительно уступал Петрарке.

В возрасте 14 лет Б. отправляется вместе с отцом в Неаполь, где проводит лучшие годы своей юности (1327 – 1340), Неаполь был тогда

крупным торговым центром Италии. Здесь, при дворе короля Роберта Анжуйского, собравшем гуманистически настроенных учёных, поэтов, живописцев, Боккаччо начал свою литературную деятельность. Джованни знакомится с Марией Д'Аквино, побочной дочерью Роберта Анжуйского. Молодой поэт горячо полюбил знатную неаполитанку и впоследствии изобразил её в своих произведениях под именем Фьяметты (дословно – «огонёк»). Она стала для Б. дамой-вдохновительницей, как Биатриче для Данте и Лаура для Петрарки.

Впервые Боккаччо встретил Марию в церкви Сан-Лоренцо в страстную субботу в 1336 году и сразу полюбил её. Молодой плебей стал добиваться любви королевской дочери с помощью единственного средства – писательского таланта. Однако взаимная любовь была непродолжительна. Мария вскоре изменила Боккаччо, предпочтя ему другого.

б) обзор творчества писателя;

Первыми значительными произведениями Б. явились роман в прозе «Филоколо» (между 1336 – 1340) и поэма «Филострато» (1337 – 1338), написанные на античные сюжеты.

В 1340г. Боккаччо возвращается во Флоренцию, в которой шла ожесточенная классовая борьба между аристократами и горожанами, с одной стороны, и «жирным» и «тощим» народом — с другой. По своим политическим взглядам Боккаччо был убежденным и последовательным республиканцем (ему принадлежат известные слова; «Нет жёртвы более угодной богу, чем кровь тирана»), но вместе с тем он отрицательно относился к выступлениям городских низов, видя в «непросвещенной черни» источник общественных смут и беспорядков. В ЭТОМ проявилась ограниченность итальянского гуманизма, присущая даже его лучшим представителям.

Произведения флорентийского периода (1341—1363) свидетельствуют о постепенном формировании гуманистической концепции мира и человека, характерной для творчества зрелого Б. Уже в пасторальном романе «Амето» (1341) история любви юноши пастуха к нимфе служит доказательством способности личности к безграничному духовному и нравственному совершенствованию. К жанру пасторали относится также поэма «Фьезоланские нимфы» (1344 – 1346), направленная против аскетических идеалов и прославляющая земное человеческое чувство. Расширяя границы пасторали, Боккаччо вводит в нее реалистические зарисовки быта различных слоев итальянского общества, описания чувств и переживаний героев. Наибольший интерес из ранних произведений писателя представляет прозаическая повесть «Фьяметта» (1343—1344) — лирическая исповедь женщины, покинутой возлюбленным. В ее основу легли некоторые автобиографические детали, связанные с любовью Боккаччо к знатной неаполитанке Марии Д'Аквино.

С большим мастерством раскрывает писатель внутренний мир своей героини, анализирует тончайшие движения ее души. Радость взаимной любви, горечь разлуки и боль обманутого чувства передаются с удивительным

правдоподобием, сердечной теплотой и искренностью. «Фьяметта» — первая в новой европейской литературе психологическая повесть.

в) «Декамерон» Боккаччо (смысл названия, проблематика, герои, художественные особенности).

В историю мировой литературы Б. вошёл прежде всего как автор «Декамерона» (1348 – 1351) – выдающегося произведения ренессансного реализма. Писатель сумел воспроизвести картины полнокровной жизни, он вывел множество разнообразных характеров, типичных для итальянской действительности того времени, утвердил новую, гуманистическую мораль.

«Декамерон» состоит из ста новелл, которым предпослан еще один, предваряющий рассказ, придающий всему сборнику внутреннюю целостность и завершенность. В нем автор повествует о том, как «возникли» новеллы «Декамерона». В 1348г., когда во Флоренции свирепствовала чума, ее покидают трое юношей и семь дам, чтобы за загородной вилле переждать страшное бедствие. В окружении прекрасной природы эти образованные, свободные от сословных предрассудков, гуманистически настроенные люди проводят время в играх, танцах, прогулках, беседах.

В течение десяти дней каждый из них рассказывает по одной новелле с целью развлечь слушателей и преподать им нравственный урок. Отсюда и само название сборника «Декамерон», что в переводе с греческого означает «десятиднев».

Т.о., новеллы «Декамерона» рассказываются в обстановке своего рода «пира во время чумы». Как отмечает А.Н. Веселовский, «Боккаччо схватил живую, психологически верную черту – страсть к жизни у порога смерти».

Рассказчики «Декамерона» забывают о чуме. Они беспечно проходят мимо ужасов смерти. В этом ярко проявляется жизнелюбие Ренессанса. Б. изображает рассказчиков «Декамерона» образованными и остроумными молодыми людьми. Трое юношей носят имена Дионео, Филострато, Памфило, под которыми автор выводил самого себя в юношеских произведениях. Весёлый Дионео, меланхоличный Филострато, рассудительный Памфило – выразители настроения самого автора в разные периоды его молодости. Характер каждого юноши отражается в рассказываемых ими новеллах. То же относится и к дамам, среди которых фигурирует и Фьяметта. Всё это придаёт сборнику большое разнообразие и вносит в него структурную чёткость.

Каждый день собеседники выбирают из своей среды короля или королеву, которые руководят занятиями всей компании и рассказыванием новелл. При этом в 8 из 10 случаев они намечают тему, которая должна быть трактована всеми рассказчиками. Однако эти темы носят общий характер и не препятствуют разнообразию новелл, развёртывающих данную тему. Весьма разнообразны сюжетные источники «Декамерона»: предшествующая

и современная ему итальянская новелла, античная и средневековая литературы, восточные легенды и библейские притчи, но прежде всего живая итальянская действительность. Но Б. пользовался взаимствованиями весьма свободно, внося что-то новое, видоизменяя целевую установку всего рассказа.

У предшественников Боккаччо новелла была ещё назидательным рассказом средневекового типа. Б. сохраняет эту традиционную установку. Однако у Боккаччо мораль вытекает из новеллы не логически, как в средневековых назидательных рассказах, а психологически. Это придавало новелле новое идейно-художественное качество.

«Декамерон» — подлинная энциклопедия итальянской жизни эпохи Возрождения. Персонажи новелл — люди разных возрастов, национальностей, религиозных взглядов, занимающие различное общественное положение: короли и нищие, купцы и крестьяне, ремесленники и студенты, монахи и художники. Место действия в новеллах — не только итальянские города, но и Франция, Англия, Арабский Восток.

Несмотря на такое разнообразие содержания, новеллы «Декамерона» можно разбить на несколько тематических групп:

1. Самая простая в сюжетном отношении группа — короткие рассказы, повествующие о каком-нибудь остроумном изречении, коротком и быстром ответе, помогающем герою выйти из затруднения. Такие новеллы, напоминающие «Новеллино» (первый оригинальный сборник итальянских новелл) и французские фавлю, заполняют 1 и 6 дни «Декамерона».

К этой группе примыкает знаменитая новелла восточного происхождения о 3-х кольцах (д. I, новел. 3-я), в которой Б. утверждает принципиальное равенство 3-х основных религий, тем самым выступая против претензии христианской религии на единственную истинность.

[Эту историю рассказывает Филомена: Саладин, вавилонский султан, жил в роскоши. Его козна истощилась. Деньги необходимы. И тогда он вспомнил про богатого ростовщика еврея Мельхиседека, проживавшего в Александрии. Еврей был скуп, а деньги султану были очень нужны. Саладин думал, как бы заставить еврея прийти ему на помощь. И тогда он решил прибегнуть к насилию, но под маской пытливости своего ума. Султан позвал ростовщика и спросил какой тот предпочитает закон за истину — иудейский, сарацинский или же христианский. Мельхиседек был человеком мудрым. Он быстро смекнул в чём тут дело и решил ни одной из 3-х вер предпочтения не отдавать. И тогда Саладин своей цели не достигнет. Ростовщик решил рассказать султану историю о дивном перстне, который должен был перейти в наследство тому сыну, который будет самым добрым и лучшим и все остальные будут почитать его и уважать как самого старшего в роде. Так перстень с течением времени сменил много владельцев, пока не достался человеку, у которого было трое хороших сыновей, за что отец любил их одинаково. Молодым людям было хорошо известен порядок наследования перстня, и каждый из них молил отца отдать перстень ему. И тогда отец принял решение: заказал у ювелира два похожих перстня. Перед смертью он тайно вручил каждому по перстню.

После смерти отца каждый как доказательство своих прав показывал перстень, но перстни были так похожи, что никто не мог определить, какой из них подлинный. И вопрос, кому же достанется наследство, остался открытым.

«То же самое, государь мой, да будет мне позволено сказать и о 3-х законах, которые бог-отец дал 3-м народам и о которых ты обратился с вопросом ко мне: каждый народ почитает себя наследником, обладателем и исполнителем истинного закона, открывающего перед ним путь правый, но кто из них им владеет – этот вопрос, подобно вопросу о 3-х перстнях, остаётся открытым.»

Саладин должен был признать, что ростовщик отлично выбрался из западни, и решил попросить его о помощи. Тот дал ему денег, а через некоторое время султан вернул Мельхиседеку деньги.]

2. Новеллы об удивительных добродетелях и глубоких движениях души. Такие новеллы характерны для 10-го дня «Декамерона» и посвящены прославлению рыцарских добродетелей. Такова известная новелла о Федерико дельи Альбериги (д. 5, н.9-я), бедном рыцаре, заколовшем для угощения любимой дамы своего единственного сокола.

[Федерико влюблён, но ему не отвечают взаимностью. Ради своей возлюбленной он разоряется. И только сокол остался у рыцаря. Именно сокола он вынужден приготовить в качестве угощения пришедшей к нему в гости даме сердца. Узнав о таком пожертвовании, дама изменяет отношение к Федерико, выходит за него замуж, и благодаря этому он опять становится богатым человеком.]

Другая знаменитая новелла этой группы – об испытании Гризельды (д. 10, н. 10-я).

[Подданные уговаривают маркиза Салуцкого жениться. Маркиз объявил, что съест себе невесту сам. В результате женится на дочери крестьянина, которая впоследствии родила ему 2-х детей. Чтобы проверить терпение и покорность своей жены, маркиз идёт на следующее: он заставляет её думать, что он убил детей, потом объявляет ей, что она ему надоела и что он женится на другой. Гризельда уходит из двора в одной сорочке. В конце концов маркиз убеждается, что его жена всё терпит. Она теперь ему дороже, чем прежде. Он призывает Гризельду к себе и, показав выросших за это время детей, сам воздаёт и другим повелевает воздать ей почести, подобающие маркизе.]

Во имя прославления супружеской верности и покорности мужу Боккаччо заставляет Гризельду подавить в себе и самолюбие, и человеческое достоинство, и женскую гордость, и ревность к сопернице, и материнские чувства. Гризельда выходит победительницей из всех этих унижительных испытаний, и в конце новеллы она награждается за свою кротость, покорность и самоотверженную любовь. Эта новелла, последняя в «Декамероне», заключает в себе моральное поучение в стиле средневековых рассказов. Она произвела большое впечатление на Петрарку, который даже перевёл её на латинский язык.

3. Новеллы, повествующие об удивительных превратностях судьбы, бросающих от одних условий жизни к другим. Причём к этим превратностям «фортуны» Б. и его герои относятся с оптимизмом, характерным для людей эпохи Возрождения. Такие новеллы встречаются во 2-й и 5-й дни «Декамерона». Среди случайностей, разрешающих запутанную фабулу, важную роль играет неожиданное нахождение утерянных родственников – мотив, ставший впоследствии излюбленным в комедиях XVI – XVII веков.

Так, в новелле 5-й пятого дня девушка, в которую одновременно влюблены двое юношей, узнаёт в одном из них своего утраченного брата, после чего выходит замуж за другого.

В некоторых новеллах Б. создаёт невероятное нагромождение превратностей судьбы, постигающих героев. Такова новелла о Ландольфо Руффоло (д. II, нов. 4), который был богатым купцом, затем потерял своё состояние, сделался корсаром и снова приобрёл богатство, ограбив турок. Когда Ландольфо решил вернуться к спокойной жизни, генуэзцы захватывают его в плен, но их судно терпит крушение. Ландольфо спасается на ящике и, полумёртвый, приплывает на нём к острову Корфу. Открыв ящик, он находит в нём целое состояние и становится богатым в третий раз.

4. Новеллы рассказывают о проделках разных гуляк, шутников, любителей острого словца, пользующихся случаем позабавится за чужой счёт. Таковы флорентийские живописцы Бруно, Буффальмакко и Нелло, забавные проделки которых над простаками Симоне и Каландрино заполняют целых 5 новелл 8 и 9 дней. Эти флорентийские затейники отличаются большой наблюдательностью, остроумием и неиссякаемой энергией, которую растрачивают на всякого рода комические выдумки. Мораль этих новелл может быть выражена следующими словами: горе всем слабым, недалёким, доверчивым людям!

Когда же речь идёт о плутнях попов и монахов, использующих религиозность и суеверие массы в личных целях, Боккаччо язвительно разоблачает алчность и похотливость этих пройдох. Так комическая новелла превращается в сатирическую.

Классическим типом церковного шарлатана является брат Чиполла (д. 6, нов. 10), монах ордена святого Антония, морочащий голову доверчивым людям мнимыми реликвиями, вроде локона Серафима, ногтя Херувима, пузырька с потом ангела, боровшегося с дьяволом, склянки со звоном колоколов Соломонова храма и т.п. Когда двое шутников положили в его ларец вместо реликвий угли, брат Чиполла немедленно заявил, что бог совершил чудо, заменив перо архангела Гавриила угольками с костра, на котором был сожжён святой Лаврентий, и собрал больше подаяний, чкм обычно. Итак, никакому плуту и шутнику не перехитрить монаха. Вся сила, всё влияние духовенства держится на этом шутовстве, сочетавшемся с религиозным лицемерием. Созданный Боккаччо убедительный образ лицемера и пройдохи предвосхищает мольеровского Тартюфа (читаем н. 2, д. 4; д. 3, нов. 1; д.1, нов. 1).

Разоблачение духовенства, обличение показной святости, ханжества, религиозного лицемерия характерно для «Декамерона» как памятника гуманистической литературы.

Следует отметить, однако, что, разоблачая пороки церковников, Боккаччо не выступает против католической религии в целом. Он требует от служителей церкви вернуться к высоким идеалам любви и милосердия раннего христианства.

Особенно ярко и последовательно новые, гуманистические идеалы выражены Боккаччо в многочисленных новеллах о любви, повествующих о том, «сколь священна, сколь могущественна и сколь благодетельна сила Амура». Так, грубого и умственно не развитого Чимоне любовь к Ифигении превратила «из неразумного животного в человека» и сделала «привлекательнейшим, благовоспитаннейшим и достойнейшим юношей всего Кипра» (д. V, нов. 1). Подлинное чувство духовно облагораживает и возвышает человека, делает его великодушным, способным на самопожертвование, стойким в жизненных испытаниях. Именно таким показан Федерико дель Альберити (д. V, нов. 9), который ради возлюбленной пожертвовал своим состоянием и единственным товарищем — прекрасным соколом. Монна Джованна «по достоинству оцепила широкую его натуру, которую не в силах была сузить бедность», и вышла за него замуж.

В лучших новеллах о любви писатель-гуманист выступил против сословного неравенства, за свободу чувства, за право женщины самой, решать свою судьбу. Трагична история Гисмонды, дочери правителя Салерно, и Гвискардо, «рожденного в низкой доле» (д. IV, нов. 1). Отец девушки, разгневанный ее связью с бедным и незнатным человеком, приказал задушить Гвискардо, а его сердце в золотом кубке послал Гисмонде. Узнав о смерти любимого, она принимает яд. Гвискардо и Гисмонду «под громкие стенания всех салернцев с почестями похоронили в одной гробнице». Эта новелла утверждает мысль о природном равенстве людей, о том, что истинное благородство определяется деяниями человека, а не его происхождением. Гордая и мужественная Гисмонда, защищая свое чувство к Гвискардо, и в разговоре с отцом решительно заявляет; «...Один и тот же творец наделил наши души одними и теми же свойствами, качествами и особенностями... Вот почему кто совершает добродетельный поступок, тот доказывает, что он человек благородный... Окинь взором своих вельмож, понаблюдай, какую они ведут жизнь, присмотришь к нравам их и обычаям, а затем переведи взгляд на Гвискардо, и вот, если ты будешь судить беспристрастно, то его ты назовешь человеком благороднейшим, тех же, кого почитают за благородных, — смердами ». У Боккаччо часто именно люди из народа в большей степени, чем знать, проявляют верность в любви, самоотверженность, готовность преодолеть любые трудности на пути к счастью (д.3, нов. 9; д. 5, нов. 2; д. 10, нов. 10 и др.), что свидетельствует о глубоком демократизме и народности творчества писателя.

Для Боккаччо в «Декамероне» характерна не только поэтизация возвышенных чувств, но и изображение здоровой чувственной любви, в

которой он видел проявление «естественных», «природных» законов жизни (почти все новеллы VII дня). Эта своеобразная «реабилитация плоти», направленная против церковно-аскетической морали, станет отличительным признаком всей ренессансной литературы. В соответствии с новым, гуманистическим мировоззрением писателя героем новелл выступает не избранная личность, а вполне земной, реальный человек, чаще всего горожанин, который благодаря своему уму, энергии, находчивости, остроумию выходит победителем в «многообразных испытаниях» (д. II, нов. 3, 5; д. III, нов. 2; д. V, нов. 3; д. VI, нов. 7 и др.).

В «Декамероне» выявилось зрелое художественное мастерство Боккаччо. Его новеллы, отражая полноту и многообразие живой жизни, соединяют в себе возвышенное и низменное, трагическое и комическое, романтику и быт. Их отличают тонко острый, захватывающий сюжет, стремительность и развитие действия, лаконизм повествования. Замечательным достижением писателя стал углубленный психологизм новелл «Декамерона». Их персонажи действуют и размышляют в соотношении со своими человеческими характерами, побуждениями, запросами времени, в которое они живут.

В «Декамероне» Боккаччо создал язык итальянской новеллы, в значительной степени обогащенный словами и оборотами живой народной речи, пословицами, поговорками, каламбурами. Вместе с тем писатель учитывал и опыт античной литературы, используя приемы ораторского искусства и книжную лексику. Все это способствовало утверждению новеллы как полноправного самостоятельного литературного жанра, а сам «Декамерон», проникнутый духом передовой национальной культуры, стал образцом для многих поколений не только итальянских, но и европейских писателей.

В период, последовавший за написанием «Декамерона», Боккаччо занимается научной деятельностью, изучает классическую древность, поддерживает дружеские отношения с Петраркой. В это время им написаны сочинения на латинском языке «О превратностях судьбы знаменитых людей» (1355—1360), «О знаменитых женщинах» (1360—1362), «Происхождение языческих богов» (1350—1363), которые вместе с произведениями Петрарки стоят у истоков гуманистической «науки о человеке». Благодаря усилиям Боккаччо во Флоренции была учреждена первая кафедра греческого языка, осуществлен латинский перевод Гомера. Много сделал он для ознакомления своих современников с творчеством Данте: читал публичные лекции о «Божественной комедии», написал к 14 ее песням научный комментарий, создал биографию своего великого земляка «Жизнь Данте». В художественных произведениях этих лет, в частности в аллегорической поэме «Корбаччо, или Лабиринт любви» (1366), ощутимо проявляется влияние на писателя средневековой аскетической идеологии. Но несмотря на это, Боккаччо остается прежде всего автором «Декамерона», произведения, наиболее полно и художественно совершенно выразившего новые, гуманистические идеи эпохи Возрождения.

Русскому читателю Боккаччо стал известен в начале XIX в. Его новеллы переводили К. Батюшков, А. Веселовский, посвятивший «Декамерону» двухтомное исследование, Н. Любимов и др.

В Белоруссии с творчеством Боккаччо познакомились еще в XVI в., когда белорусский гуманист С. Будный перевел один из эпизодов «Декамерона», В конце XVII— начале XVIII в. был сделан стихотворный перевод еще одной новеллы, а в XIX веке для Несвижского придворного театра осуществлена драматическая переработка новеллы о Гисмогде и Гвискардо.

Литература

1. Афонасьев, А.Ю. Великие писатели / А.Ю. Афонасьев. – М.: АСТ «Астрель», 2004. – 349 с.
2. Боккаччо, Дж. Декамерон / Дж. Боккаччо. – М.: Рипол Классик, 2001. – 832с.
3. Горбунов, А. Панорама веков / Популярная биографическая энциклопедия. Зарубежная художественная проза от возникновения до XX века. / А. Горбунов. – М., 1991. – С. 178 – 181.
4. Ковалёва, Т.В. Литература средних веков и Возрождения / Т.В. Ковалёва, И.Л. Лапин, Н.А. Паньков; под ред. Я.Н. Засурского. – Минск: Университетское, 1988. – С. 95 – 100.
5. История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение: учеб. пособие для вузов / Алексеев М.П. и др.; под ред. Я.Н. Засурского. – 5-е изд. – М., 1999. – С. 173 – 180.
6. Петрарка, Ф. Сонеты: пер. с ит. Н. Томашевского / Ф. Петрарка. – Минск: Высш. школа, 1982. – 176 с.
7. Парандовский, Я. Петрарка / Я. Парандовский. – М.: Правда, 1990. – С. 303 – 448.
8. Хлодовский, Р.И. Франческо Петрарка: поэзия гуманизма / Р.И. Хлодовский. – М.: Наука, 1974. – 179 с.
9. Шайтанов, И.О. «Книга, называемая «Декамерон»...» / И.О. Шайтанов // История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения: в 2-х т. – М., 2001. – Т.1, - С. 70 – 76.
10. Шкловский, В. Энергия заблуждения. Книга о сюжете / В. Шкловский. – М.: Сов. Писатель, 1981.

Лекция № 6

Французское Возрождение. Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»

План

1. Общая характеристика французского Возрождения.
2. Комический эпос Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»
 - а) краткая биографическая справка;
 - б) история создания книги «Гаргантюа и Пантагрюэль»;
 - в) жанровое своеобразие книги;
 - г) композиционное построение произведения;
 - д) проблематика произведения;
 - е) характеристика главных героев;
 - ё) художественные особенности произведения.

1. Общая характеристика французского Возрождения.

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

Из всего этого вытекает некоторая отсталость французской буржуазии по сравнению с итальянской или даже английской и, в частности, слабое ее участие в гуманистическом движении. С другой стороны, гуманистические идеи нашли значительную поддержку в передовых кругах дворянства, соприкоснувшихся непосредственно с культурой Италии. Вообще сильное влияние Италии является одной из важнейших особенностей французского Возрождения. Быстрый расцвет гуманистической мысли совпадает с первой половиной царствования Франциска I (1515—1547). Итальянские походы, начавшиеся при его предшественниках и продолженные им, очень расширили культурные сношения между двумя народами. Молодые французские дворяне, попав в Италию, были ослеплены богатством ее городов, пышностью одежд, красотой произведений искусства, изяществом манер. Сразу же начался усиленный импорт итальянской ренессансной культуры во Францию. Франциск I привлек к себе на службу лучших итальянских художников и скульпторов — Леонардо да Винчи, Андреа дель Сарто, Бенвенуто Челлини. Итальянские архитекторы строят ему замки в новом ренессансном стиле в Блуа, Шамборе, Фонтенбло. Появляются в большом количестве переводы Данте, Петрарки, Боккаччо и др. Во французский язык проникает большое

число итальянских слов из области искусства, техники, военного дела, светских увеселений и т.п. Из итальянских гуманистов, переселившихся в эту пору во Францию, наиболее выдающимся был Юлий Цезарь Скалигер (умер в 1558г.), врач, филолог и критик, автор знаменитой «Поэтики» на латинском языке, в которой им были изложены принципы ученой гуманистической драмы.

Параллельно шло углубленное изучение древности, доходившей отчасти также через итальянское посредство. В первые годы своего царствования Франциск I велел издать «для поучения французского дворянства» переводы сочинений Фукидида, Ксенофонта и др. Он заказал перевод поэм Гомера и убедил Амио (Amiot) начать его знаменитый перевод «Жизнеописаний» Плутарха.

Франциск I хотел лично возглавить французское Возрождение, чтобы направлять его и держать под своим контролем, но на самом деле он только следовал за умственным движением эпохи. Из его советников, истинных руководителей движения, на первое место должен быть поставлен Гильом Бюде (1468—1540), занимавший сначала должность секретаря Франциска I, затем его библиотекаря. Крупнейшим делом Бюде был план создания светского университета, осуществленный Франциском I. По замыслу Бюде, преподавание в нем должно быть основано не на схоластике и богословии, как в Сорбонне, а на филологии. Так возник в 1530г. Коллеж де Франс, который сразу же стал цитаделью свободного гуманистического знания.

Вторым важнейшим моментом, определившим судьбы французского Возрождения, являются особые взаимоотношения его с Реформацией, вначале созвучной гуманизму, но затем резко с ним разошедшейся.

Для писателей французского Возрождения по сравнению с раннесредневековыми авторами характерно чрезвычайное расширение горизонта, большой охват умственных интересов. Величайшие из них приобретают черты типичного для Ренессанса «универсального человека», ко всему восприимчивого и причастного. Самый яркий пример этого — творчество и деятельность Рабле, врача, натуралиста, археолога, юриста, поэта, филолога и гениального сатирического писателя. Большую разносторонность можно наблюдать также в творчестве Маро, Маргариты Наваррской, Ронсара, д'Обинье и др.

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

мемуаров (Брантом), гражданская обличительная поэзия (д'Обинье), философские «опыты» (Монтень) и т.д.

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

Во французском Возрождении следует различать несколько этапов. В первой половине века происходит расцвет гуманистических идей, преобладает и оптимизм, вера в возможность построить лучший, более совершенный уклад жизни. Хотя с середины 1530-х годов это настроение омрачается надвигающейся реакцией, религиозный и политический раскол еще не успел в полной мере проявить свое разрушительное действие.

Во второй половине века, в обстановке начинающихся или подготавливающихся религиозных войн, среди гуманистов наблюдаются первые признаки сомнения и разочарования. Тем не менее в третьей четверти века делаются мощные усилия для создания новой, вполне национальной поэзии и богатого общенационального языка. Начиная с 1560-х годов кризис гуманизма достигает полной силы, и литература отражает, с одной стороны, боевые схватки и брожение умов, вызванное гражданскими войнами, с другой стороны — углубленные искания, подготавливающие уже позднейшие формы общественного и художественного сознания.

2. Комический эпос Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»

а) краткая биографическая справка.

Француз Рабле (≈ 1494 – 1553) – крупнейший представитель французского гуманизма, писатель, учёный, философ, общественный деятель.

Родился на юге Франции, в небольшом городке Шиноне в семье известного в тех местах адвоката и земледельца.

Однако точная дата его рождения неизвестна. Исследователи называют 1494, и 1495, и даже 1483 годы.

Зато точно известно, что он был младшим сыном в большой семье. У него было два старших брата и сестра. Мальчику едва исполнилось девять лет, как отец отдал его во францисканский монастырь. Там Рабле и получил начальное образование. Он учился очень хорошо и за время пребывания в монастыре изучил несколько иностранных языков, а также классические языки – греческий и латинский.

Однако уровень обучения во францисканской школе не удовлетворил Рабле, и местный епископ Д'Эдиссак, который покровительствовал талантливому юноше, предложил ему перейти в бенедиктинский орден, что тот и сделал. Причем разрешение на это дал сам папа римский Климент VII. Правда, вскоре Рабле оставляет монастырь и переезжает в дом епископа,

чтобы стать его секретарем. В это время Рабле знакомится с известными людьми своего времени – поэтом К. Маро, богословом Ж. Кальвином.

С разрешения архиепископа будущий писатель начал заниматься медициной и вскоре отправился в университет города Монпелье. Там находился древнейший в Европе медицинский факультет. В Монпелье Рабле пробыл два года и покинул университет, получив звание бакалавра медицины.

В 1532г. Рабле получает должность лионского врача. Вскоре Рабле совершил в свите парижского епископа, позже кардинала Жана дю Белле две поездки в Рим, где изучал римские древности и восточные лекарственные травы. После этого Рабле состоял на службе Франциска I, разъезжая по южной Франции, практикуя в качестве врача, получил в Монпелье степень доктора медицины, снова поступил на службу в королевскую канцелярию, ещё раз побывал в Риме и по возвращению получил два прихода, один из них – в Медоне. Он не исполнял священных обязанностей и в 1553г. совсем отказался от своих приходов. В этом же году смерть застала его в Париже.

б) история создания книги «Гаргантюа и Пантагрюэль».

Главным произведением Рабле, доставившим ему мировую славу, является роман «Гаргантюа и Пантагрюэль», в котором под покровом шуточных повествования о всяких небылицах автор дал чрезвычайно острую критику учреждений и навыков средневековья, противопоставив им систему новой гуманистической культуры.

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

Рабле заимствует у народного предания эпический материал о великих героях, великанах. Сам материал выглядит в его глазах простодушно-наивным, и он предлагает доверчивому сознанию небылицы, ещё более удивительные. В деле комического и авантюрного преобразования эпоса у Рабле есть предшественники – итальянские поэты (Пульчи, Ариосто). Однако Рабле пишет прозой и нагружает эпический сюжет историей не только подвигов, но и воспитания героя. Это важнейший шаг в сторону романа, с самого начала заинтересованного не только тем, что совершает герой, но и что он собой представляет. Внешний, событийный план действия дополняется внутренним – формированием личности. Мотив, подсказанный гуманистическим опытом. С его появлением эпос перерождается в роман.

в) жанровое своеобразие книги.

Это произведение можно назвать первым великим романом Нового времени.

Почему это роман?

1) роман представляет собой воплощение личного начала, сказывающегося в том, что у него есть автор, и в том, что его герой не обобщённый образ родовой силы, а индивидуальность;

2) роман волен выбирать предметом своего изображения любое время но, о чём бы он не повествовал, в нём звучит голос современности;

3) роман, имеющий дела с незавершённостью событий, представляет собой разноречивый комментарий;

4) старый эпос представлял собой авторитетное слово, не допускающее сомнения как в истинности происходящего, так и в его исходе.

Роман представляет собой многоголосный диалог, распадающийся на множество равноправных точек зрения. Как отмечал М. Бахтин, герой романа – «говорящий и беседующий человек».

Великие романы с необычной полнотой вбирают в себя всю современность. Так было и с романом Рабле. Ни один значительный факт времени не был обойдён авторским вниманием и не будет лишним в разговоре о Гаргантюа и Пантагрюэле.

Некоторые исследователи считают, что «Гаргантюа и Пантагрюэль» не может быть романом, т.к. в центре романа обычно находится судьба обычного человека, а в книге Рабле личность ещё не выделилась из окружающего мира. Рабле не интересуется ни судьба, ни переживания отдельного человека, отсутствует интерес к единичному. Всё это сближает произведения писателя с эпосом.

Вот почему «Гаргантюа и Пантагрюэль» называют комическим эпосом в прозе.

г) композиционное построение произведения.

Итак, первая книга Франсуа Рабле появилась осенью 1532г. и называлась «Ужасающие и устрашающие деяния и подвиги достославного Пантагрюэля, короля дипсодов, сына великого гиганта Гаргантюа. Новое сочинение мэтра Алькофрибаса Назье» (Анаграмма имени Francois Rabelais). Любители народных произведений уже встречались с героями этого произведения, новым для них было только имя автора.

Если героем народной книги был Гаргантюа, то Рабле написал о его сыне. К отцу он вернётся позже, после успеха своей первой по времени создания книги, которая будет второй в окончательном плане романа, состоящего из пяти книг. Рабле заимствует у народного предания эпический материал.

Как и следует порою, первая книга вполне точно воспроизводит сюжетную основу пародируемого материала. Эпический сюжет предполагает несколько обязательных стадий:

- чудесное появление героя;
- первое проявление ему дарованной силы;
- воспитание;

- подвиги.

Пантагрюэль рождается во время великого бедствия – страшной засухи, длившейся 36 месяцев, 3 недели, 4 дня и 13 с лишком часов... Эпосу присущ хронологический размах, однако что-то в этом временном обозначении есть настораживающее, особенно когда счёт пошёл на часы. Какая-то не эпическая степень точности.

Так же, как и в последовавшем описании самого бедствия, жертвами которого кто только не стал:

«несчастные рабы, коих покинула родная стихия, бились на земле и страшно кричали; из-за отсутствия росы птицы падали наземь; волки, лисицы, олени, кабаны, лани, зайцы, кролики, ласки, кунцы-белодушки, барсуки и другие животные валялись на полях мёртвые с разинутыми пастьями». Безусловно, эпос любит перечисление, чтобы подчеркнуть, что в его событиях задействован весь мир, но у Рабле наблюдается какая-то не эпическая зоркость, подробность зрения, позволяющая различить и отличить даже куницу-белодушку.

Пародия идёт по пути использования принципов пародируемого материала, делая это с преувеличением, с избытком.

Столь же невероятна и избыточна сила в Пантагрюэле, чьё рождение стоило жизни его матери. После того как он позавтракал громадным медведем, его отец Гаргантюа, «пологая, что так не долго и до беды, велел привязать младенца четырьмя железными цепями, а над колыбелью устроить надёжный свод». Автор, дорожащий точностью своей хроники, подробно рассказывает о судьбе этих 4-х цепей и о том, как от них освободился Пантагрюэль.

Детство заканчивается, начинаются юные годы – Пантагрюэль отправляется учиться. Как и чему учат героя, в этой книге не раскрывается подробно. Ясно только, что учение не отбивает здравого смысла, доставшегося ему от природы.

Главные подвиги Пантагрюэля, как и следует богатырю-герою, совершаются в ратном деле.

[Герой получает известие о том, что в земле его отца Гаргантюа, короля амавротов, вторгся король дигсодов (страждущих) Анарх. Пантагрюэль вместе со своим наставником Эпистемоном и несколькими верными друзьями срочно оставляет Париж, возвращается домой и принимает бой с несметным воинством, среди которого 300 великанов и ужаснейший Вурдалак. С ними бьётся Пантагрюэль, их повергает и, довершая дело, языком накрывает целое войско. Тут конец подвигам и, казалось бы, книге, но неожиданно появляется автор – Алькофрибас, совершивший путешествие во внутренний мир своего героя.]

Красноречивая метафора с важными жанровыми последствиями. В не легко увидеть обещание будущего романа, создаваемого обязательно в присутствии автора (в отличие от безличного эпоса), создаваемого с повышенным вниманием к психологии героя – его внутреннему миру.

Однако у Рабле психологическая метафора реализуется пока что буквально: автор побывал во рту своего героя и даже дошёл до двух больших

городов – Ларинга и Фаринга («вроде Руана и Нанта»), будучи не в силах следовать далее из-за зловонного испарения, происходящего от того, что герой наелся чеснока с мясом. Так завершается книга о Пантагрюэле. Завершается метафорическим предсказанием того, как будет развиваться жанровый сюжет будущих романов, предполагающий совершенно иные, чем в эпосе, отношения между автором и героем.

Наряду с Пантагрюэлем в этой книге выдвигается другой центральный герой эпопеи – неразлучный спутник Пантагрюэля – Панург. В переводе с греческого его имя обозначает «всеуляющий», «пройдоха», «плут». Это остроумный, ловкий малый, в котором реалистически отражены черты тогдашнего городского плебейства («знал 63 способа добывания денег, из которых...самым обычным была незаметная кража»).

Ободренный успехом своего замысла, Рабле в 1534 году выступил под тем же псевдонимом (Алькофрибас Назье) «Повесть об ужасающей жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля», которая составила первую книгу всего романа.

Книга о Пантагрюэле более откровенно пародийна в отношении эпоса. Книга о Гаргантюа в своём начале более карнавальна. Как и следует карнавалу, она наполнена радостным ощущением полноты жизни.

Карнавал – это пир на весь мир, вот почему книга открывается праздничным поеданием (даже – пожиранием) требухи и колбас, приготовленных из обычных кишек, сопровождающимся всеобщим пьянством и рождением Гаргантюа, явившегося на свет из глотки матери с истошным криком: «Лакать! Лакать! Лакать!» На этот крик его отец откликнётся изумлённо: «Ке гран тю а!» - что означало: «Ну и здоровенная же она у тебя!» Он имел в виду глотку. По этой фразе и окрестили новорождённого – Гаргантюа.

Рождённый среди разгула плоти, Гаргантюа совершает первые подвиги не физической силы, а живого природного ума (гл. «Об игрушечных лошадах Гаргантюа»). В этом нет ничего странного: плоть и смех – две стороны карнавального бытия.

В романе о Гаргантюа этап воспитания дан более подробно. Поспитатель Пантагрюэля Эпистемон является, неизвестно как и откуда. Воспитателя Гаргантюа ищут – и не сразу делают правильный выбор.

Первоначально Гаргантюа овладевает курсом латыни и богословия под руководством Тубала Олоферна, а затем магистра Дурако Простофиля. Однако Грангузье «стал замечать, что сын его, точно, оказывает большие успехи, что от книг его не оторвёшь, но что впрок это ему не идёт и что к довершению всего он глупеет, тупеет и час от часу становится рассеянное и бестолковее». Спасение приходит вместе с воспитателем нового типа – Панократом, чей принцип – не подавлять природу воспитуемого, а поощрять её (гл. «О том, как Гаргантюа был поручен заботам других воспитателей»).

Панократ – основоположник той идеальной системы гуманистического воспитания, программу которой изложит Гаргантюа в письме своему сыну Пантагрюэлю, побуждая его достичь «совершенства не только в добродетели, благонравии и мудрости, но и во всех областях вольного и благонравного

знания...». Сам Гаргантюа сожалеет, что не смог вполне усовершенствоваться, так как «время тогда было не такое благоприятное для процветания наук, как ныне, и не мог я похвастать таким обилием мудрых наставников, как ты». (кн. 2, гл. VIII)

Когда первая и вторая книги романа встали друг за другом в правильном хронологическом порядке, их герои должны были представить развитие гуманистической идеи.

Первым в ряду стоит патриархальный простак и добряк – Грангузье. За ним – его сын Гаргантюа, в детстве пораженный природным умом, который едва был не погублен богословами, но в конце концов был облагорожен усилиями Панократа. Пантагрюэль рождается в то время, о котором его отец говорит в письме к нему: «Ныне науки восстановлены, возрождены языки... Ныне разбойники, палачи, проходимцы и конюхи более образованы, нежели в моё время доктора наук и проповедники...»

За оптимистической видимостью этой фразы скрыт горький смысл: палачи и проходимцы стали куда более образованными, но от этого не перестали быть ни палачами, ни проходимцами. Мир стал просвещеннее, но стал ли он от этого лучше?

Рабле пишет в тот момент, когда по всей Европе нарастает разочарование в возможности осуществления гуманизма как жизненной общественной программы. Но всё более осознаётся как утопия (слово, изобрет. Томасом Мором).

Утопией Рабле называет страну, где царствует Гаргантюа, патриархальный мир, который оказывается ближе гуманистическому идеалу, т.к. природная доброта, человечность – более важные для него условия, чем изощрённость ума обширность знаний. Идеал остаётся в прошлом, устремлённый в будущее герой – Пантагрюэль оказывается постоянно удаляющимся от него, теряющим с ним связь. Так начинается смысловая перспектива всего романа.

Живя в гуще политической борьбы XVI в., Рабле не может не видеть, что начертанный им портрет идеальных королей – всего лишь прекрасная мечта, что гораздо больше монархов одержимы манией величия. И хотят они не мира, а войны. Тема войны проходит через все пять книг. Её разнообразные лики злы и уродливы.

Пикрошоль нападает на Грангузье, воспользовавшись ничтожным поводом – ссорой пекарей и пастухов из-за лепёшек. Пикрошоль мечтает о мировом господстве, а его войско, буйствуя, продвигается по стране великанов. Только храбрый монах брат Жан останавливает врагов, проникших в монастырский сад и перебивает их всех до единого в количестве 13622 человек. Рабле любит большие числа. Добавляя к тысячам какие-нибудь единицы, он словно посмеивается над слишком серьёзным читателем, требующим полного правдоподобия и не понимающим, что литературный вымысел не может быть точным слепком действительности.

Не похожа на обычные монастыри и Телемская обитель (в пер. с греч. «свободное желание»), которую Гаргантюа создаёт брату Жану в награду за его подвиги. Это даже не монастырь, а модель идеального человеческого

общества. В монастырях всё размеренно и подчинено церковным службам. Главная заповедь Телема: «Делай, что хочешь». Обыкновенно монахи дают три обета: целомудрия
бедности
послушания

В Телеме каждый может вступить в брак, быть богатым и пользоваться полной свободой. В монастырь идут хромые, кривые, уродливые, глупые. В Теллем принимают красивых и статных мужчин и женщин. Что касается возраста, то для женщин установлен предел от 10 до 15 лет, а для мужчин – от 12 до 15 лет. И все они умеют читать, писать, играть на музыкальных инструментах, а кроме того там свободно владеют 5-6-ю языками, что сочиняют на них стихи и прозу. А самое главное – живут они удивительно дружно.

Рабле изобретает это утопическое аббатство с самыми серьёзными намерениями. Надпись на воротах Телема – своеобразная программа европейского гуманизма. Средневековое общество не знало понятия свободы, в котором побуждения отдельной личности согласовывались бы с интересами коллектива. Рабле верит, что сама природа наделяет просвещённых людей стремлением делать добрые дела и избегать порока и что в человеке заложена внутренняя потребность к гармоническому общению. Он вводит в обиход понятие «компания» - свободный союз людей, объединённых общностью вкусов и интересов. У телемитов заведено, что все стремятся делать то, чего хочется одному, а один, в свою очередь, не отделяет себя от других.

Третья книга появляется в 1546г. 12 лет, отделяющих её от первых двух, отмечены переменами в религиозной политике Франциска I – репрессиями против сторонников Реформации и учёных-гуманистов. Теологи Сорбонны (высшая богословская школа, основанная в 1253 году монахом Сорбоном и ставшая во Франции оплотом католицизма в его борьбе со свободомыслителями) вновь добиваются запрещения «грешных» книг Рабле. Лишь получив от короля привилегию на дальнейшую публикацию романа, Рабле издаёт третью книгу, вновь осужденную в 1547 году богословским факультетом Парижского университета.

Рабле начинает третью книгу там, где он останавливается – с победы Пантагрюэля над дипсодами. Начиная с третьей книги Панург оказывается в центре повествования. Герой озабочен вопросом, следует ли ему жениться. Он боится одиночества, но в то же время боится быть обманутым. За советом он отправляется к оракулу Божественной бутылки, а Пантагрюэль с друзьями следует с ним за компанию.

«Четвёртая книга героических деяний и речей Пантагрюэля» выходила дважды – 1548 и в 1552 годах. Рабле переделывал её дважды. Это самая резкая и самая современная из книг. Она пишется в момент нового обострения отношений короля, теперь Генриха II, с папством.

В книге содержатся злые аллегории на церковников-фанатиков и перепуганных современников.

Фабульная канава книги – рассказ о плавании Панурга и его спутников к помещаемому Рабле в Китае оракулу Божественной бутылки, который должен был разрешить мучащие Панурга сомнения. Всё это путешествие представляет собой смесь точных географических данных, (отражающих всеобщий интерес к дальнейшим плаваниям в эту эпоху колониальной экспансии) с причудливой фантастикой, имеющей обычно аллегорико-сатирический смысл.

Во время путешествия Панург успеваеет поспорить с купцом, по имени Индюшонок, везучим на корабле с собой целое стадо жирных баранов. Желая отомстить своему обидчику, Панург выторговывает у него крупного барана – вожака и швыряет его за борт. Все другие бараны, крича и бляя, принимаются скакать один за другим так, что нет никакой возможности их удержать. Каждый торопится выброситься с корабля раньше других. Бараны – это иносказание. Привычку обезумевшей толпы следовать, не рассуждая, за вожаком, хотя бы и к верной гибели, называют стадным чувством.

Есть в «Четвёртой книге» и другая аллегория – эпизод морской бури. Мировая литература уже в античности пользовалась этим образом для обозначения смутных времён. У Рабле это одновременно поэтическая картина грозной, разбушевавшейся стихии и гражданской войны во Франции, вызванной религиозными распрями.

Как ведут себя герои во время бури? Пантагрюэль не хнычет и не пугается, противостоя бури, а брат Жан, Панократ, Гимнаст и прочие ему усердно помогают. Только Панург, полумёртвый от страха, только и может, что призывать на помощь святых угодников да творить молитвы, о которых в обычное время даже и не вспоминает.

Изображение бури для Рабле – повод показать, как меняются люди перед лицом опасности. Как порой вольнодумцы и забияки вдруг оказываются трусами и ханжами. В годы наступления реакции и угрозы церковного суда инквизиции Рабле нередко наблюдал такие превращения.

Путешествие и посещение островов – своеобразная аллегория на современное автору французское общество.

Путники посещают поочерёдно остров Прокурации, населённый кляузниками и сутягами, остров Каремпрена («соблюдающих католический пост») и соседний, населённый врагами его, колбасами; острова Папифиг («показывающих папе фигу», т.е. кальвинистов) и Папиманов (приверженцев папы), остров, где царит Гастер (господин Желудок), «первый в мире магистр искусств», которому приносят обильные жертвы съестным и т.п.

В 1564 году после смерти Рабле была издана «Пятая книга», началом которой является «Звучащий остров». По всей вероятности, это черновой набросок писателя, обработанный и приготовленный к печати кем-нибудь из его учеников или друзей.

Плавание Панурга в этой книге завершается. Из множества новых диковин, которые видят путники, наиболее интересны: Звучащий остров, где содержатся в клетках разные породы птиц с пёстрым оперением, объедающие весь мир, - клериконы, монаханы, епископаны, аббатаны и т.п. (католическая церковь)

Звучащий остров – ещё одно прозрачное иносказание о папском Риме, его нравах, его иерархии, ещё одна опасность на пути к Божественной Бутылке.

За этим островом находится остров Застенок, где живёт Цапцарап – эрцгерцог пушистых котов. Этой аллегорией Рабле почитается с судейскими. Мягкие лапы, острые когти, из которых не вырвешься. Только благодаря сообразительности Панурга. Сумевшего дать негодьям взятку, друзьям удаётся выскользнуть с острова Застенок. Затем царство Квинтэссенции (схоластики), которая питается только «абстракциями, категориями, мечтаниями, шарадами» и лечит больных песнями.

После долгих странствий путники причаливают к острову, где находится оракул Божественной Бутылки. Вместе с героями романа читатель попадает в атмосферу восточной сказки. Верховная жрица Будбук подводит Панурга к Божественной Бутылке, из которой исторглось заветное пророчество «Тринк» - «пей».

Это пророчество может быть истолковано по-разному: природы более низменные, вроде Панурга, понимают это лишь как призыв к выпивке, но из аллегорического комментария жрицы святилища должно вытекать, что – это приглашение пить из «родника мудрости».

Слова жрицы: «Мы здесь придерживаемся того мнения, что не способность смеяться, а способность пить всё подряд – этак умеют и животные, - нет, я разумею доброе холодное вино. Пьющие его становятся как боги, ему дана власть наполнять душу истиной, знанием, любомудрием».

Последние страницы романа не вполне ясны. Много в них не досказано. Но сущность программы, которую предлагает Рабле своим читателям, определена чётко:

работайте, трудитесь, обратитесь к незамутнённому источнику знания, отбросив предубеждения и схоластику, воспитывайте в себе гуманную невозмутимость и добрую силу, то настроение «весёлости духа», которое получает со временем Рабле название «пантагрюэлизма».

В этом и многом другом уроки книги Франсуа Рабле.

Композиция «Гаргантюа и Пантагрюэля», сводящаяся к свободному чередованию эпизодов и образов, близка композиции «Романа о Лисе», «Романа о Розе» или «Большого завещания» Вийона. Народно-средневековый характер имеет стихия гротеска, наполняющая роман. Однако эти моменты получают у Рабле новый смысл и новое назначение. Хаотическая форма его повествования отражает как бы выход человека Ренессанса на исследование действительности, предстающей перед ним во множестве аспектов, раскрывающейся с самых различных сторон, в зависимости от случайных, не подлежащих учету обстоятельств. Характерна в этом отношении тема III—V книг — консультации Панурга с целым рядом советчиков по тревожащему его вопросу и затей плавание по неведомым морям и островам. Здесь сказывается типичное для Ренессанса ощущение безграничности мира и тающихся в нем сил и возможностей.

д) проблематика произведения.

1. Беспощадная критика феодальных устоев.
2. Прославление гуманистического идеала свободы и счастья, прославлении идеала личности гармоничной, всесторонне развитой и глубоко человеческой (таковы в произведении оба героя – отец и сын).
3. Педагогическая проблема. Картина воспитания Гаргантюа его первым учителем Тубалом Олоферном представляет злую сатиру на схоластическую педагогику, которая отупляет ребёнка, убивает всякую активность: тут и вялый, сонный образ жизни, и обжорство, и скучные церковные обряды и, главное, тупая, бессмысленная зубрёжка. Схоласт «обучил Гаргантюа азбуке так хорошо, что он мог говорить её наизусть в обратном порядке: на это ушло 5 лет и 3 месяца». Этому противопоставляется идеал новой, гуманистической педагогики, воплощённой в системе второго воспитателя Гаргантюа – Панократа. Её назначение – вырастить активного, трудоспособного человека, всесторонне развитого. Панократ приучает своего воспитанника не терять ни минуты времени. Наряду с изучением книг Гаргантюа упражняется в верховой езде, гребле, атлетике, не забыта и военная тренировка.
4. Резкая сатира на феодальные захватнические войны (Пикрошоль и его политика).
5. Резкая сатира на религиозные войны (острова папафигов и папиманов).

е) характеристика главных героев.

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

философию «пантагрюэлизма». Вскоре образ Панурга оттесняет его окончательно на задний план. Второй по своей значительности характер в романе — Панург. Этот веселый авантюрист и остроумный насмешник, занятнейший собеседник и собутыльник, фантазер и хвастун, плут, «знавший шестьдесят три способа добывания денег, из которых самым честным и самым обычным была кража исподтишка», кутила и мот, который «поедал свой хлеб на корню», представляет собой общественный тип, весьма характерный для эпохи первоначального накопления. Принесенное Возрождением освобождение человеческого ума от старых предрассудков лишь в немногих случаях сочеталось с высоким моральным сознанием. Таков Панург, соединивший в себе, подобно шекспировскому Фальстафу, другому варианту того же типа, острый ум, разоблачающий все предрассудки, с абсолютной моральной беспринципностью. Ярче всего это соединение проявляется в речи Панурга о долгах (кн. III, гл. III), где он доказывает, что мир распался бы, не будь в организме животных, в круге небесных светил и т. п., — словом, во всей природе, — взаимных обязательств и одолжений. Эта глубокая, хотя и облеченная в шутовскую форму мысль служит в истолковании ее Панургом лишь целям реабилитации безделья и мотовства. Наконец, брат Жан, этот безрелигиозный монах, который, сбросив рясу, перебил древком от креста ворвавшихся в виноградник солдат Пикрошоля, силач, мастер поесть и выпить, диковатый, вспыльчивый и неукротимый, но всегда добродушный — воплощение народной мощи, народного здравого смысла и нравственной правды. Рабле нисколько не идеализирует и не приукрашивает народ. Брат Жан для него — отнюдь не совершенный тип человека. Он грубоват и неотесан. У него примитивные вкусы и потребности, ему далеко до умственной тонкости Панурга и особенно до морально-философской просвещенности Пантагрюэля. Но Рабле открывает в брате Жане огромные возможности дальнейшего развития. После своего подвига в винограднике он становится постоянным спутником и советчиком Пантагрюэля. Брат Жан — самая надежная опора нации и государства. Именно ему принадлежит замысел создания Телемского аббатства; основание им твердыни просвещения и радости жизни, прекрасной обители, доступной для всех, кто достоин ее, является лучшим реваншем со стороны брата Жана и ему подобных, которые сами были лишены и просвещения, и высших благ жизни.

ё) художественные особенности произведения.

К народно-средневековому началу восходят также многие черты художественной техники Рабле. Язык Рабле — причудливый, полный синонимических повторов, нагромождений, идиом, народных пословиц и речений — также имеет своей задачей передать все богатство оттенков, свойственное ренессансному материально-чувственному восприятию мира, освобожденному от всех пут и ограничений средневекового мировоззрения. Однако наряду с этим бурным потоком тонов и красок можно наблюдать в стиле Рабле огромную языковую культуру, использование всех грамматических средств, включение большого запаса научных и

технических терминов, латинских или греческих слов и выражений. Замечательна та свобода, с которой Рабле сочетает, в отношении как идейного содержания, так и языка, народные элементы и культурное наследие античности.

Гротескно-комическая струя в романе Рабле выполняет несколько назначений. С одной стороны, она служит целям «заманивания» читателя, должна его заинтересовать и облегчить ему восприятие сложных и глубоких мыслей, положенных в основу романа. С другой стороны, она же маскирует эти мысли, смягчая их выражение, служит для книги щитом против нападков цензуры. В средние века обличье шутовства делало возможными очень смелые высказывания и профессиональным шутам разрешалось говорить, паясничая, то, что считалось недопустимым в устах кого-либо другого. На это назначение своей забавной манеры повествования Рабле указывает сам в предисловии, где он сравнивает свой роман с античными ларчиками, украшенными всякими «веселыми ипотешными изображениями», а внутри таящими «тонкие снадобья», и предлагает «после тщательного чтения и зрелого размышления разломать кость и высосать оттуда мозговую субстанцию».

Мысли Рабле бывают иногда сильно завуалированы, и далеко не все его намеки расшифрованы современной критикой. Несомненно, однако, и то, что не все шутки Рабле имеют скрытый смысл. Многие из них являются просто выражением той ренессансной жизнерадостности, которая переполняет роман, особенно в двух его первых книгах. Такая двойственная функция смеха у Рабле иллюстрируется тем, как он обыгрывает постоянно встречающийся у него мотив вина. С одной стороны, вино в прямом, материальном смысле для него — источник веселья, радости жизни. С другой стороны, в переносном смысле, оно — источник мудрости, знания, и «пить» — значит черпать из этого источника. Так, призыв выпить в предисловии к роману и картина охраны братом Жаном родных виноградников от воинов Пикрошоля перекликаются с возвышенным толкованием оракула Божественной Бутылки в финале романа.

Частный случай гротеска Рабле — исполинские размеры Гаргантюа и всего его рода в первых двух книгах (начиная с третьей Пантагрюэль приобретает обычное человеческое обличье). Черту эту Рабле перенял из народной книги, но опять-таки она получила у него новое и притом сложное осмысление. Прежде всего это гиперболизированное выражение природных, стихийных влечений человеческой натуры, освобожденных от гнета средневековых аскетических норм, напоминающее тот разгул плоти, который несколько позже появится на картинах фламандских мастеров. Но в то же время здесь проступает замысел показать постепенное приобщение к культуре первобытных существ, не отравленных никакими предрассудками, — этих природных сил в человеческом образе, какими являются великаны Рабле.

«Гаргантюа и Пантагрюэль» — гимн человеку, это торжество жизни во всех ее высоких и низменных проявлениях. И закономерно, что имена героев

романа — великана Гаргантюа, его сына Пантагрюэля, весельчака Панурга — давно уже стали нарицательными.

Многие крупнейшие художники испытывают влияние Рабле. Мольер, Лафонтен, Вольтер, Свифт, Бальзак, Анатоль Франс, Ромен Ролан пользуются приёмами воссоздания комического, найденными автором. «Гаргантюа и Пантагрюэль» — его знаменитыми словесными цепочками, его профанацией чисел, его пародированием официальной речи и мёртвой латыни, его фарсовыми диалогами, закреплёнными в пословицах и поговорках.

Но эти же свойства, обуславливающие расхождение стиля Рабле с литературными нормами, господствующими с конца XVI до XX века, снискали автору «Гаргантюа и Пантагрюэль» славу труднейшего из классиков. Рабле не всем нравится. Он решительно не приходится ко двору теоретикам классицизма в XVII веке. Романтики, открывшие заново в литературе мир средневековья, а затем Ренессанс, оценивают Рабле по-разному. Чужим остаётся Рабле и для большинства писателей-реалистов.

В России творчество Рабле становится предметом серьёзного научного изучения раньше, чем во Франции. Начало ему кладёт обширная статья академика А.Н. Веселовского «Рабле и его роман», в которой произведение тесно связывается с историей ренессансного гуманизма. К исследованию творчества Рабле обращаются в послевоенные годы Л.Е. Пинский, Е.М. Евнина, Б.И. Пуришев, А.К. Дживелегов.

Новое прочтение Рабле осуществлено М.М. Бахтиным, включающем произведение Рабле в целостную народно-смеховую, карнавальную культуру. Анализ образной системы романа позволяет М.М. Бахтину говорить о существовании на протяжении веков образов неофициальной, внесударственной картины мира, без которой жизнь людей была бы неполной и искажённой.

Способствует славе Рабле в России и блестящий перевод Н.М. Любимова.

Белорусский перевод «Гаргантюа и Пантагрюэля» был сделан Г. Коноваловым и В. Бурносовым.

Самые известные иллюстрации к роману создал французский художник Г. Дорэ.

Литература

1. Анисимов, И.И. Рабле / И.И. Анисимов // Французская классика со времён Рабле до Романа Роллана: Статьи, очерки, портреты. Сост. Р.И. Анисимова. Комментарий В.П. Балашова. — М.: Худ. лит., 1977. — С. 5 — 24.
2. Артамонов, С.Д. Франсуа Рабле / С.Д. Артамонов. — М., 1964. — 152 с.
3. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. — М., 1965. — 527 с.
4. Дживелегов, А.К. / А.К. Дживелегов // Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. — М., 1973.

5. Ковалёва, Т.В. Литература средних веков и Возрождения / Т.В. Ковалёва, И.Л. Лапин, Н.А. Паньков; под ред. Я.Н. Засурского. – Минск: Университетское, 1988. – 216 с

6. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение: учеб. для филол. спец. вузов / М.П. Алексеев [и др.] под общ. ред. Я.Н. Засурского. – 4-е изд. – М.: Высш. школа, 1987. – 415 с.

Лекция № 7

Английское Возрождение. Шекспир. Драматургия Шекспира

План

1. Общая характеристика английского Возрождения.
2. Жизненный и творческий путь Шекспира:
 - а) краткая биографическая справка;
 - б) периодизация творчества Шекспира;
 - в) сонетный мир У. Шекспира;
 - г) жизнеутверждающий характер комедий Шекспира («Укрощение строптивой»).

1. Общая характеристика английского Возрождения.

Первые экономические и социальные сдвиги, характерные для эпохи Возрождения, наметились в английском обществе уже к концу XIV века. Но основы старого уклада оставались незыблемыми ещё около полутора столетий. В середине XV века постоянные распри родовой аристократии привели к войне Алой и Белой розы (1455 – 1485) между приверженцами соперничающих династий Ланкастеров и Йорков (розы изображались на их гербах). Безжалостное взаимоистребление старинной знати усилило позиции нового, незнатного дворянства и нарождающейся буржуазии. На их поддержку опирался захвативший в 1485 году Генрих VII, ставший родоначальником королевского дома Тюдоров. Генрих VII прекратил международную анархию, а его приемник, Генрих VIII, ещё более способствовал укреплению абсолютизма. В 1534 году Генрих VIII осуществил Реформацию «сверху», провозгласив себя главой англиканской церкви.

Уже в начале, а потом во второй половине XVI в. Буржуазия сделалась мощной силой. Она лихорадочно обогащалась, не гнушаясь даже морским разбоем. Во время длительного царствования Елизаветы Тюдор (с 1558 по 1603г.) Англия упорно проводила политику колониальной экспансии в Ирландии и Америке, воевала с Испанией за морское и торговое господство. На рубеже 1580-1590-х гг. Англия вступила в период общенационального подъёма, наибольшего единения различных общественных слоёв под эгидой королевской власти. Но полная социальная гармония была невозможна. Крепла дворянская оппозиция, стремилась к политическому первенству буржуазия, роптали народные массы.

Возрождение в Англии было более поздним и кратковременным, но зато более интенсивным, чем в других странах Западной Европы. Здесь особую значимость приобрело творческое усвоение предшествующих достижений европейского Ренессанса. Государственное единство ускорило духовное созревание нации, а напряжённость социальных противоречий до предела обострила восприятие действительности английскими художниками. Не случайно в литературе Возрождения в Англии мы наблюдаем и сильную линию лирической поэзии, и психологическую прозу, и первые попытки панорамного отражения

реальности в романе, и необыкновенно ёмкое, глубокое осмысление жизни в драматических жанрах, особенно в трагедии.

Своеобразие английского Ренессанса во многом определяется мощным подъёмом народного средневекового театра, на основе которого возникла драматургическая традиция, завоевавшая мировую славу.

Ренессансная литература в Англии прошла следующие этапы:

- 1) Предвозрождение (конец XIV - конец XV в.). Крупнейший представитель этого периода – Джеффри Чосер (1340-1400), автор «Кентерберийских рассказов» (1387), сборника новелл и повестей, объединённых общей сюжетной «рамкой»: ситуацией беседы, чередованием рассказчиков.
- 2) Раннее Возрождение (первая половина XVI в.) усилило и широко распространило новаторские веяния предыдущего этапа. В самом конце XV в. в Оксфорде сложился научный кружок Джона Колета (≈ 1466-1519), Уильяма Гросина (≈ 1446-1519), Томаса Линэкра (1460-1524), очень много сделавший для изучения античности и развития просвещения в Англии. Томас Уайет (1503-1542) и Генри Серрей (1517-1547) первые в Англии использовали стихотворную форму сонета.

Наиболее ярким представителем этого этапа является Томас Мор (1478-1535), автор «Золотой книжечки, столь же полезной, как и забавной, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия» (1516).

Продолжателем Мора был философ, писатель и политический деятель Фрэнсис Бэкон (1561-1626), автор романа «Новая Атлантида» (1624) о вымышленной стране Бенсалем.

- 3) Зрелое Возрождение (вторая половина XVI в.) оказалось золотым веком английской культуры. Поэты Филипп Сидней (1554-1586) и Эдмунд Спенсер (1552-1599), опирались на традиции Петрарки, Ариосто и французской «Плеяды», создали оригинальные и глубокие произведения (цикл сонетов Сиднея «Астрофел и Стела», поэма Спенсера «Королева фей» и др.). Проза зрелого Возрождения заложила основы классического английского романа. В конце XVI века появились первые в Англии образцы воспитательного романа – «Эвфуэс» Джона Лили (≈ 1554-1606), бытового – «Джек из Ньюбери» Томаса Делони (≈ 1543-1600), плутовского – «Злополучный путешественник» Томаса Нэша (1567- ≈ 1601), пасторального – «Аркадия» Филлипа Сиднея.

Наиболее значительных свершений художники Зрелого Возрождения достигли в сфере театра. Именно в этот период возникла английская ренессансная драматургия, соединившая в себе особенности простонародного площадного представления (широкий размах, динамика и разветвлённость сюжета, чередование множества сцен, далеко отступающих друг от друга по месту и времени действия, смешение трагического и фарсового начал) с отточенной драматургической техникой античных мастеров (искусство построения интриги, умелая мотивировка поведения персонажей, органичность риторических приёмов и т.п.). На литературную арену вышла целая плеяда молодых драматургов (Томас Кид (≈ 1558-1594), Роберт Грин (1558-1592), Кристофер Марло (1564-1593).

Раннее творчество Уильяма Шекспира является кульминацией зрелого Возрождения в Англии.

- 4) Позднее Возрождение (начало XVII в.). В это время наступает кризис гуманизма, объяснявшийся разочарованием передовых людей Англии в своих радужных надеждах. Сурово-правдивое и мужественное восприятие противоречий мира и человека исследователи вслед за А.А.Смирновым именуют «трагическим гуманизмом». Помимо «трагического гуманизма» в культуре Англии начала XVII века можно выделить другое течение: маньеризм (от итал. *maniere* – манера, стиль). Взаимодействием этих двух стилей художественного мышления отмечено творчество Бенджамина Джонсона (1573-1637).

В творчестве Шекспира наиболее ярко претворён «трагический гуманизм» и осязаемы элементы маньеризма.

Жизненный и творческий путь Шекспира. а) краткая биографическая справка

У.Шекспир (1564-1616)

Мы владеем лишь немногими достоверными фактами, относящимися к биографии Шекспира. Нам неизвестна точная дата его рождения, но метрические церковные записи свидетельствуют о том, что он был крещён в соборе Святой Троицы в Стрэтфорде-на-Эвоне 26 апреля 1564 года. Его отец, Джон Шекспир, был продавцом шерсти, преуспел в торговле и стал мэром Стрэтфорда в 1568 году. Мать, Мария Арденн, была дочерью преуспевающего помещика. С семи лет Шекспир учился в местной грамматической школе, где изучались главным образом латинский и греческий языки, а также основы средневековой схоластической логики и риторики. Курс учения он не закончил: разорился отец, и будущий драматург вынужден был поступить к торговцу мясом (согласно другой версии, репетитором в сельскую школу)

В возрасте 18 лет Шекспир женился на Энн Хетевэй, дочери фермера. Вскоре ему пришлось покинуть Стратфорд. Около 1585 года он оказался актером лондонской театральной труппы. Впервые имя Шекспира упоминается в печати в 1592 году. Свою драматическую деятельность Шекспир начал с того, что подновлял пьесы, написанные другими авторами, но настолько обогащал сюжеты, так ярко расцвечивал характеристики действующих лиц, так углублял и усложнял проблематику и конфликты пьес, что они становились совершенно новыми произведениями.

Драматурги и актеры занимали в Англии того времени скромное общественное положение. Сочинительство пьес не считалось настоящим искусством. Большая часть театральных трупп вела кочевой образ жизни. Закон приравнивал актеров к бродягам, к нищим и жуликам. От преследования властей их спасало только покровительство знатных вельмож. Именно это позволило некоторым труппам осесть в Лондоне, где к концу 70-х годов XVI века насчитывалось примерно девять театров.

Эти театры подразделялись на публичные и частные. Публичные наряду с аристократами и знатными горожанами посещали подмастерья, матросы, фермеры, слуги. Постоянными зрителями там были студенты.

На актерском поприще Шекспир достиг немногого. Но как сочинитель пьес он оказался необходимым английскому театру. Попробовав свои силы в драме, он пытался завоевать призвание как поэт, издав поэмы «Венера и Адонис» и «Лукреция». Поэмы были замечены и даже имели успех у образованных читателей. Но средств к существованию поэзия не давала, если не считать подачек меценатов. Шекспир вернулся к драматургии и писал для своей труппы по одной-две пьесы в год. Впрочем и писания для театра не приносили автору большого вознаграждения. Средства к существованию Шекспир получал как автор и пайщик труппы, признанной среди лондонских актерских товариществ.

Эта труппа построила для себя большое театральное здание «Глобус», она удостоилась в 1603 году наименования королевской труппы. Актеры играли обычно для самой разнообразной городской публики, а в праздники их приглашали играть при дворе.

Так жил Шекспир год за годом, сочиняя пьесы, участвуя в исполнении их (а также пьес других авторов), копируя деньги и вкладывая их в недвижимость в родном городе. В 1612 или 1613 г. ему было немногим за сорок лет, когда он оставил актерскую профессию и вернулся в Стратфорд, где приобрел для себя самый большой каменный дом в городке. Здесь он прожил последние годы в кругу семьи, с женой и двумя дочерьми, в покое, радушно принимая лондонских друзей, но уже прочно отошедши от бурной творческой деятельности. На первый взгляд, эта жизнь кажется обыденной, лишенной эффектных деталей. Но достаточно представить себе, сколько сделано за четверть века пребывания в Лондоне, чтобы понять, что эти годы были наполнены, прежде всего, титаническим трудом. На прочее просто не оставалось времени. Тридцать шесть пьес, две поэмы, книга сонетов - вот плоды неустанной работы человека, который должен был еще заниматься театральными делами как актер, затем как руководитель большого театра. В пятьдесят два года, в 1616г., Шекспир скончался и был похоронен в местном храме как один из самых почтенных горожан Стратфорда.

Жизнь Шекспира была так же многогранна, как и созданные им произведения. Его личная жизнь осталась для нас загадкой. Мы больше знаем о другом Шекспире - деловом человеке, который вступил в самостоятельную жизнь почти без всяких средств и должен был зарабатывать упорным трудом. От этого Шекспира остались купчие и закладные, исковые заявления в суд, инвентарные описи и прочие документы, связанные с приобретением имущества и денежными операциями. Этот Шекспир был совладельцем театра и выступал на сцене как актер. Была у него и жизнь человека театральных подмошток, с ее профессиональными заботами, мелкими дрызгами, привычкой преображаться, быть на виду у тысяч глаз, испытывать восторг от сценических удач.

О Шекспире правды не знает никто, есть лишь легенды, мнения, некоторые документы и его великие произведения.

Бедность биографических данных привела к возникновению в западном литературоведении так называемых антишекспировских теорий, т. е. предположений о том, что актер Вильям Шекспир не был на самом деле автором пьес, известных под его именем, что их написал тот или иной из его современников-аристократов, уплативший Шекспиру за право подписываться его фамилией. Сторонники этих теорий

приписывали творения Шекспира различным лицам, например выдающемуся английскому ученому и философу Бэкону или графу Ретленду, в биографии которого ряд фактов совпадает с некоторыми моментами шекспировских пьес. Отечественные шекспироведы, а также наиболее серьезные ученые за рубежом отвергают эти теории как лишенные всякого научного основания.

б) периодизация творчества Шекспира;

Творчество Шекспира составляет целую эпоху мировой драматургии.

Шекспир написал 37 драм (17 комедий, 10 трагедий, 10 исторических хроник), 2 поэмы и 154 сонета. Творческий путь драматурга принято делить на три периода.

1. Первый период (1591 – 1601). Литературная деятельность Шекспира в 90-е годы протекала в обстановке относительного единства всех прогрессивных сил в стране. Англия процветала в экономическом и хозяйственном отношении. Королева Елизавета I, опираясь на новое дворянство и буржуазию, проводил прогрессивную политику. Этим определяется оптимизм и жизнерадостность произведений Шекспира этого времени. В это время автор создаёт сонеты, исторические хроники и большинство своих комедий. В конце первого периода были написаны две трагедии: «Ромео и Джульетта» и «Юлий Цезарь».
2. Второй период (1601 – 1608). В начале 600-х годов наметились изменения в общественной и политической жизни Англии. Перед Шекспиром раскрываются во всей полноте общественные противоречия. Он ощущает глубину трагических противоречий, понимает, что потребуются упорная борьба и много жертв, прежде чем высокие принципы человечности восторжествуют. Вот почему светлые оптимистические настроения первого периода сменяются трагическим мироощущением. В это время были созданы великие трагедии: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан», «Тимон Афинский». По сравнению с первым периодом значительно расширяется тематика произведений Шекспира. Автор ставит сложные моральные, психологические, общественные, политические, философские проблемы. Его понимание общественных противоречий и человеческой психологии углубляется.
3. Третий период (1608 – 1612) уступает первым двум по глубине раскрытия общественных противоречий и человеческой психологии, по художественной яркости воплощения в жизни. Этот спад объясняется изменениями в общественно-политической и культурной жизни Англии. В годы правления короля Якова I Стюарта реакция усилилась. Труппа, в которой работал Шекспир, часто выступала при дворе. Поэтому Шекспиру приходилось ориентироваться на придворного зрителя. Особенным успехом пользовались трагикомедии, которые были рассчитаны на развлечение зрителя. Большое место в них занимали музыка, танцы и пение. Трагикомедия имела обязательно благополучную развязку. В этом жанре Шекспир написал пьесы «Перикл», «Цембелин», «Зимняя сказка», «Буря». Используя придворный жанр трагикомедии, Шекспир стремился вложить в него более глубокое социальное содержание.

В каждый из периодов своего творчества Шекспир создает произведения непреходящей идейной и художественной ценности. Шекспир всегда писал о современной ему действительности, хотя действие его пьес происходит не в Англии (Италия - «Ромео и Джульетта» и «Отелло», древняя Дания - «Гамлет» древняя Британия - «Король Лир», старинная Шотландия - «Макбет»). Шекспироведы объясняют это двумя обстоятельствами: во-первых, тем, что зритель шекспировской эпохи был воспитан на традициях устной средневековой литературы - на легендах, сказаниях, сагах; во-вторых, прямо говорить о действительности в то время было опасно.

Но сквозь иноземные легендарные и мифологические образы трагедий проступает современная драматургия Англии.

Схема творческого пути Шекспира

Театральный сезон	Исторически е хроники	Комедии	Трагедии
1	2	3	4
1590-91	Генрих VI		
1591-92	(I, II, III част.)		
1592-93	Ричард III	Комедия	
1593-94		Укрощение строптивой	Тит Андроник
1594-95	Король Джон	Два веронца	Ромео и Джульетта
		Тщетные усилия любви	
1595-96	Ричард Л	Сон в летнюю ночь	
1596-97		Венецианский купец	
1596-98	Генрих IV		
	(I, II части)		
1598-99	Генрих V	Много шума из ничего	
1599-1600		Как вам это понравится	Юлий Цезарь
		12-я ночь	
1600-01		Виндзорские насмешницы	Гамлет
1601-02		Троил и Крессида	
1602 -03		Конец - делу венец	
1604-05		Мера за меру	Отелло
1605-06			Король Лир
1606-07			Антоний и Клеопатра
1607-08			Кориолан
			Тимон Афинский
1608-09		Перикл	
1609-10		Цембелин	
1610-11		Зимняя сказка	
1611-12		Буря	
1612-13	Генрих VIII		

в) сонетный мир У. Шекспира

К выдающимся поэтическим произведениям Шекспира относятся его 154 сонета, созданные между 1592 и 1598 гг., которые были опубликованы в 1609г.

Сонет [ит. sonetto < прованс. sonnet < son звук] - ямбическое четырнадцатистишие из четырех законченных строф, обладающее канонической системой рифмовки и строгими стилистическими законами. Среди различных видов сонета выделяются два основных - итальянский и английский. Классическая (итальянская) схема сонета - два четверостишия (катрена) со сквозными рифмами и два трехстишия (терцины); шекспировская - три четверостишия и двустишие.

Традиционные стилевые требования к сонету: возвышенная лексика и интонация, точные и редкие рифмы, запрет на переносы и на повторение знаменательного слова в одном и том же значении. Все эти ограничения обусловлены художественной целью сонета как интеллектуального жанра лирики, где каждая строфа - шаг в развитии единой диалектической мысли.

История сонета начинается с XIII в. Родился он в Италии. Известен даже его создатель - это адвокат, поэт Якопо да Лентини, живший в Палермо в первой половине XIII в. По общему мнению, высшей точки итальянский сонет достигает в творчестве Фр. Петрарки. Блестящие образцы итальянского сонета оставили Микеланджело, Дж. Бруно, Дж. Марино, Т. Тассо. В конце XVII в. этот сонет теряет свое место в итальянской поэзии вплоть до XIX в., когда ряд прекрасных произведений в этом жанре создает Дж. Леопарди.

Сонет был введен в английскую поэзию ещё в царствование короля Генриха VIII подражателями Петрарки – Уайаттом и Серрейем. Но они успели лишь наметить путь, т.к. оба умерли в молодые годы: здоровье Уайатта было подорвано пятилетним заключением в Тауере, Серрей сложил голову на плахе. На настоящую высоту сонет в английском языке поднялся вместе с расцветом Ренессанса в Англии. Об этом говорят сонеты Спенсера, Филиппа Сиднея и т.п.

Шекспир начал писать сонеты, вероятно, ещё в начале 90-х годов. В ранней комедии «Тщетные усилия любви» диалог приближается к форме сонета. Как предполагают биографы, Шекспир в то время посещал дворец графа Саутгэптона, которому он посвятил две свои поэмы – «Венера и Адонис» и «Лукрецию». В этом дворце, украшенном резьбой по дереву, красочными стенными коврами и картинами итальянских мастеров, часто слышалась итальянская музыка и, вероятно, ещё чтение сонетов.

В 1598г. Мерес в своей «Сокровищнице Паллады» упоминает о «сладостных сонетах Шекспира, известных в кругу его друзей». В 1599 году издатель Вильям Джаггорд напечатал 2 шекспировских сонета. И, наконец, в 1609г. знаменитые 154 сонета вышли отдельной книжкой. Весь цикл распадается на тематические группы:

А. Сонеты, посвященные другу: 1 – 126.

1. Воспевание друга: 1 – 26.

2. Испытания дружбы: 27 – 99.

а) Горечь разлуки: 27 – 32.

б) Первое разочарование в друге: 33 – 42.

в) Тоска и опасения: 43 – 55.

г) Растущее отчуждение и меланхолия: 56 – 75.

д) Соперничество и ревность к другим поэтам: 76 – 96.

е) «Зима» разлуки: 97 – 99.

3. Торжество возобновленной дружбы: 100 – 126.

Б. Сонеты, посвященные смуглой возлюбленной: 127 – 152.

В. Заключение - радость и красота любви: 153 – 154.

Исследователи давно обратили внимание на тесную связь сонетов и драматургии Шекспира. Эта связь проявляется не только в органическом сплаве лирического элемента с трагическим, но и в том, что идеи страсти, одухотворяющие шекспировские трагедии, живут и в его сонетах. Как же, как в трагедиях, Шекспир затрагивает в сонетах коренные, от века волновавшие человечество проблемы бытия, ведет речь о счастье и смысле жизни, о соотношении времени и вечности, о бренности человеческой красоты и ее величии, об искусстве, способном преодолеть неумолимый бег времени, о высокой миссии поэта.

Как и в классическом итальянском сонете, каждое стихотворение посвящено одной теме. Как правило, Шекспир следует обычной схеме: первое четверостишие содержит изложение темы, второе - ее развитие,

третье - подводит к разрядке, и заключительное двустишие в лаконичной афористической форме выражает итог.

Вечная неисчерпаемая тема любви, одна из центральных в сонетах, тесно переплетена с темой дружбы. В любви и дружбе поэт облетает подлинный источник творческого вдохновения независимо от того, приносят ли они ему радость и блаженство или же муки ревности, печаль, душевные терзания.

Тематически весь цикл принято делить на две группы: считается, что первая (1-126) обращена к другу поэта, вторая (127 - 154) - к его возлюбленной - «смуглой леди». Стихотворение, разграничивающее эти две группы (возможно, именно в силу своей особой роли в общем ряду), строго говоря, сонетом не является: в нем лишь 12 строк и смежное расположение рифм.

Лейтмотив скорби о бренности всего земного, проходящий через весь цикл, отчетливо осознаваемое поэтом несовершенство мирз не нарушает гармоничность его мироощущения. Иллюзия загробного блаженства чужда ему - человеческое бессмертие он видит во славе и потомстве, советуя другу увидеть свою молодость возрожденной в детях. Только потомство может стать «защитой против косы времени». Шекспир жалуется на свою тяжелую долю, в которой любовь к другу единственное утешение.

В литературе Возрождения тема дружбы, в особенности мужской, занимает важное место: она рассматривается как высшее проявление человечности. В такой дружбе гармонично сочетаются веления разума с душевной склонностью свободной от чувственного начала.

Первые 99 сонетов обращены к другу. Шекспир считал дружбу самым высоким и прекрасным чувством (он воспел верность дружбы, например, в «Двух веронцах» - в образе Валентина, в Гамлете – в образе Горацио). По мнению Шекспира, дружба обладает всей полнотой любовных переживаний: и радостью свидания, и горечью разлуки, и муками ревности. Поэт в своих сонетах уговаривает друга отказаться от одиночества и «восстановить» себя в потомстве, ибо потомство является защитой против «косы времени». Поэт жалуется на свою судьбу, в которой любовь к другу является единственным утешением. По догадкам толкователей, сонеты 100 – 125 посвящены тому же другу. Но в них атмосфера становится более тревожной, сумрачной. В сонетах 127 – 152 на сцене

появляется новое лицо – «смуглая дама», которая поселяет рознь между поэтом и другом. Поэт страстно её любит и вместе с тем сетует на неё за те страдания, которые она причиняет ему и другу. Её образ подчёркнуто нетрадиционен. В облике этой женщины нет ничего мистического, что приравнивало бы ее к божеству. В ней все сугубо человеческое, и этим она интересна:

*Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.*

*С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить оттенок эти щек.
А тело пахнет так, как пахнет тело,
Не как фиалки нежный лепесток.*

*Ты не найдешь в ней совершенных линий,
Особенного света на челе,
Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.*

*И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравненьях пышных оболгали.*

(Сонет 130)

В эпоху Шекспира неперменным признаком красоты считались белокурые волосы. Но Шекспир считал иначе - человек красив независимо от цвета волос.

*Прекрасным не считался черный цвет,
Когда на свете красоту ценили.
Но, видно, изменился белый свет -
Прекрасное позором очернили.*

*С тех пор как все природные цвета
Искусно подменяет цвет заемный,
Последних прав лишилась красота,
Слывет она безродной и бездомной.*

*Вот почему и волосы и взор
Возлюбленной моей чернее ночи, -
Как будто носят траурный убор
По тем, кто краской красоту порочит.*

*Но так идёт им черная фата,
Что красотой стала чернота.*

(Сонет 127)

О радости и красоте любви ещё никто не сказал так прекрасно, как Шекспир в сонетах 153 и 154:

*Божок любви под деревом прилѣг,
Швырнув на землю факел свой горящий. Увидев,
что уснул коварный бог, Решились нимфы
выбежать из чащи.*

*Одна из них приблизилась к огню, Который
девам бед наделал много, И в воду окунула
головню, Обезоружив дремлющего бога.*

*Вода потока стала горячей.
Она лечила многие недуги.
И я ходил купаться в тот ручей,
Чтоб излечиться от любви к подруге.*

*Любовь нагрела воду, - но вода Любви
не охлаждала никогда.*

(Сонет 154)

С темами любви и дружбы связан один из самых сложных и многозначных образов в сонетах - образ Времени, благодаря этому образу личные чувства поэта воспринимаются как проявление общих законов развития и изменения. В первых сонетах варьируется одна мысль: поэт заклинает друга жениться и тем сохранить свою красоту в потомстве - только так он сможет победить всемогущее Время. С образом Времени связаны картины увядания в природе, которые должны напомнить другу о грозящей ему старости. Время выступает как живое существо, как могущественная разрушительная и созидательная сила. Оно не знает отдыха, оно служит воплощением разрушительной деятельности людей: я вижу, говорит поэт, как благородные башни сравниваются с землей, как вечная медь становится жертвой ярости смертных людей, как государства клонятся к упадку, голодный океан поглощает королевства. Эти метафорические картины завершаются горьким выводом: значит, и любимый друг обречен на смерть, Время иссушит его кровь, проведет глубокие борозды по его лицу, уничтожит его красоту. Время разрушает не только замки и памятники, но и духовные ценности - в сонете 60 содержится метафорическое описание движения Времени: подобно волнам, набегающим на покрытый галькой берег, минуты нашей жизни спешат к концу, сменяя друг друга, все рожденное «ползет» к зрелости, «коронование» успехом сменяется «сгорбленными затмениями», которые «сражаются» с его славой. В этом сонете Время выступает сначала как «даритель» красоты и успеха человеку, но затем «оно прорывает борозды на челе красоты», кормится редкостями природной истины («Feeds on the rarities of nature's truth»), т. е. оно пожирает самое совершенное в природе, - оно скашивает все своей косой.

О «тирании Времени» поэт говорит и в сонете 115: миллионами случайностей Время «вползает, нарушая обеты, меняет законы королей, заставляет померкнуть священную красоту, притупляет острейшие намерения, увлекает сильные умы на путь изменения вещей». В этом буквальном переводе сохраняется одна из важнейших метафор: Время не только разрушает, оно и порождает новое, и творцами нового, творцами изменения: становятся «сильные умы» или «сильные духом».

Поэт объявляет войну Времени. Оружие поэта - его стихи, а силу в этой борьбе ему даст любовь к другу. Личная тема любви сплетается с темой бессмертия искусства: оно призвано сохранить в веках такие ценности, как любовь, мысль, красота, истина. Душа поэта живет в его стихах, «дети», порожденные его мозгом, будут жить в листках бумаги.

Поэт называет еще одну силу, которая не склоняется перед Временем - свою любовь. Если вдуматься в метафоры, связанные с этой глубоко личной темой, то легко увидеть, как любовь поэта к другу и возлюбленной - таинственной «смуглой леди» - впитывает весь мир, все отношения в природе и обществе, даже очень далекие от темы любви. Например, сонет 4 целиком состоит из слов, обозначающих деловые отношения: наследство, дар, торговля, душеприказчик, прибыль, скряга, растрата, - и все образы находятся в движении, общая картина лишена искусственности и помогает выражению главной мысли: друг должен жениться, чтобы породить детей и тем отдать долг природе.

В некоторых сонетах поэт говорит о своей личной судьбе, мы ощущаем горечь его суровой жизни, полной труда и борьбы. В 66-м сонете характер образов напоминает о монологе Гамлета «Быть или не быть».

*Зову я смерть: мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,*

*И прямо ту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока...*

*Все мерзостно, что вижу я вокруг,
Но жаль тебя покинуть, милый друг.*

(Сонет 66)

Поэт страдает не только от личных бед и горестных утрат, но и от господства зла в мире: чистейшая вера предана, совершенство поругано, язык искусства связан властями, глупость властвует над мудростью, простая истина слывет наивностью. Оценка века завершается трагическим выводом: «пленник - добро влачится за господином - злом». Это глубоко социальное стихотворение

завершается личной темой: от самоубийства его удерживает любовь к другу, он не хочет оставить друга в одиночестве.

Из описаний чувств поэта мы видим большой и сложный образ главного лирического героя сонетов. Лирический герой возникает перед нами еще не очень испушенным в жизни, полным идеалов и иллюзий. Затем он проходит через испытания, его дух закаляется, обретая понимание действительности во всей ее сложности и противоречиях. Он сознается в своих слабостях, но не замыкается в мире личных переживаний. Ему открывается зрелище бедствий, оскверняющих всю жизнь. И, однако, чем пристальней всматриваешься сонеты, тем настойчивей становятся сомнения. Уж слишком различны сонеты по настроению и по самому характеру выраженных в них мыслей и чувств. И невольно склоняешься к тому предположению, что сонеты Шекспира по содержанию не образуют единого сюжетного цикла; что Шекспир ведет в них речь не о двух, а о многих лицах; что отражают они самые различные факты столь мало известной нам биографии великого поэта, так как они были написаны в разное время и при разных обстоятельствах.

Шекспир писал свои сонеты в первый период творчества, когда еще сохранял веру в торжество гуманистических идеалов. Даже отчаяние в знаменитом 66-м сонете находит оптимистический выход в «сонетном ключе». Любовь и дружба пока выступают, как в «Ромео и Джульетте», силой, утверждающей гармонию противоположностей. Разрыв Гамлета с Офелией еще впереди, как и разорванность сознания, воплощенная в принце датском. Пройдет несколько лет — и победа гуманистического идеала отодвинется для Шекспира в далекое будущее.

Самое примечательное в сонетах Шекспира - постоянное ощущение внутренней противоречивости человеческого чувства; то что является источником наивысшего блаженства, неизбежно порождает страдания и боль, и наоборот, в тяжких муках рождается счастье.

Это противоборство чувств самым естественным образом, какой бы сложной не была метафорическая система Шекспира, укладывается в сонетную форму, которой диалектичность присуща «от природы».

То, что сонеты начинаются гимном жизни, а завершаются настроениями, близкими к трагизму, отражает в этом цикле всю духовную, реальную историю эпохи. Сонеты - лирический синтез эпохи Возрождения.

г) жизнеутверждающий характер комедий Шекспира («Укрощение строптивой»).

Жизнерадостность молодого Шекспира сильнее всего выражена в его комедиях 90-х гг. Оптимистическое настроение властвует в «Комедии ошибок» (1592), «Укрощение строптивой» (1593), «Двух веронцах» (1594), «Сне в летнюю ночь» (1595), «Много шума из ничего» (1598), «Как вам это понравится», «Двенадцатой ночи» (1599). Это пьесы со счастливым финалом.

Сюжет комедии включает в себя главным образом события частной жизни, перипетии любви, дружбы, неожиданных знакомств и встреч. Автор беззлобно подсмеивается над своими героями, а последние беспрестанно подшучивают друг над другом. Так, в «Виндзорских насмешниках» действующие лица соревнуются в том, чья проделка окажется изобретательнее.

Насмешка делается язвительней, когда шекспировский герой сталкивается с глупостью. Этот порок высмеивается без всякого снисхождения. Пример тому – Мальволио из «Двенадцатой ночи», ставший всеобщим посмешищем. Или полицейские и сторожа в «Много шума из ничего», у которых недостаток ума сочетается с раздутым самомнением. Глупость комична, потому что ей непонятна суть жизни и потому что она претендует на роль авторитетного судьи в делах человеческих.

Контраст глупости – разум. Т.к. в комедиях предстают события частной жизни, интеллект героя обычно проявляется в беседе или шуточной выходке.

Герои шекспировских пьес считают, что остроумие – одно из самых ценных достоинств человека. Состязание в остроумии – их любимое занятие. Даже умственно ограниченный Батиста из «Укрощение строптивой» понимает, как действенно меткое слово. Услышав неотразимую, как ему кажется, реплику в адрес Петруччо, Батиста восклицает: «Ого, Петруччо! Это выстрел в цель».

Как сказал английский исследователь Э. Дауден, «Шекспир мог смеяться». Это свойство его характера, это отношение к жизни, и это школа.

Разрабатывая свои комедии, Шекспир использовал традиции античного драматурга Плавта, у которого заимствовал фабулу «Комедии ошибок».

В отличие от желчного Аристофана Плавт всегда снисходителен и добродушен. В своих комедиях Плавт воспроизводит неожиданные совпадения, крутые повороты событий и судеб. Во всем этом римский драматург видит неиссякаемый источник комического. И всем этим он близок раннему Шекспиру.

Однако Шекспир всегда остаётся самим собой. У Плавта характеры статичны и схематичны – у английского драматурга они полны жизненности и движения.

Шекспир удивительно весел и изобретателен в обрисовке всякого рода чудачеств, походов, превращений и забав.

Однако и в самых жизнерадостных комедиях подмечены противоречия реальной действительности. Смех Шекспира редко бывает сатирическим, но у него всегда есть своя направленность. Достаточно рассмотреть, в чём заключена суть конфликта, на котором основывается комическое действие. В «Укрощении строптивой» и в «Много шума из ничего» деятельные, самостоятельные характеры сопоставлены с натурами слабовольными, тяготеющими к устаревшим жизненным традициям.

Не только глупость, но и косность служит объектом осмеяния. Иногда оба этих качества составляют суть комического характера.

И всё-таки не надо думать, что у Шекспира комическое всегда синоним отрицательного. Комическое пронизывает всю жизнь, составляя неотъемлемую особенность положительных характеров.

Беатриче («Много шума из ничего») и Розалинда («Как вам это понравится») – благородные, умные и начитанные девушки. Однако это не мешает им попадать в комические ситуации и вести себя довольно странно.

Т.о., у Шекспира можно обнаружить 2 разновидности комического: комическое порицаемое и комическое привлекательное. И второй вывод: комизм ситуаций сочетается в его пьесах с комизмом характеров.

Центральное место в комедиях занимает тема любви. Шекспир прославляет любовь земную, плотскую, чувственную. Тема любви становится часто средством

разоблачения старых феодальных отношений. Во многих комедиях Шекспир показывает, как сословные предрассудки, средневековые домостроевские обычаи становятся препятствием на пути любящих. Комедии Шекспира проникнуты уверенностью в победе нового над старым. Поэтому влюблённые – носители новых чувств и взглядов – разрушают все преграды и торжествуют победу. Так, в комедии «Виндзорские насмешницы» простая городская девушка Анна Пейдж выходит замуж за молодого дворянина Фентона; в комедии «Сон в летнюю ночь» Деметрий женится на Гермин вопреки деспотической воле родителей, а царица эльфов Титания влюбляется в простого парня.

Любовь разрушает все искусственные, противоречащие природе человека преграды. Однако не правильно было бы считать, что любовь в трактовке Шекспира – это только торжество чувственного начала. Любовь раскрывается Шекспиром в её глубоко человеческом содержании. Истинная любовь заставляет человека быть добрым и самоотверженным. Именно такой любовью наделена Виола в комедии «Двенадцатая ночь».

«Укрощение строптивой» (1592)

Эта комедия вызывает у читателей и зрителей недоумение: неужели великий драматург выступает защитником Домостроя. Где же в этом случае гуманистическое уважение к женщине, защита её прав. При внимательном чтении эта пьеса не выпадает из творчества Шекспира. Эта комедия о странностях любви, о человеческих чувствах, которые не подчиняются никаким законам. Характер Катаринины не прост. Она превосходит всех остальных женщин комедии силой характера. Она страшно свобододлюбива и не терпит над собой никакого закона. И её образ предстаёт как вариант проблемы человеческой свободы. Драматург тонко чувствует, что всё позволять человеку нельзя. У свободы должны быть разумные границы. Вот почему Катаринина пришла к противоречию сама с собой. Она молодая женщина, и ей так же хочется любви, как и всякой другой (Бьянке). Она желает выйти замуж, хотя и кричит о противном на всех перекрёстках.

Катаринина: *«А не отстанете, так причешу
Я вам башку трёхногим табуретом
И, как шута, измажу вас при этом».*

За криками Катаринины – жажда обратного. Её раскованность обернулась против её же самой. Как же теперь, не уронив достоинства, выйти замуж. И помочь Катаринине может незаурядная личность. Таким является в пьесе Петруччо. Это тоже яркий характер. Он не ищет, где легче, а смотрит, где труднее. Он весел и нагл. И в этой наглости есть своё обаяние, потому что происходит оно от избытка жизни. Петруччо не пугается Катаринины. Намного больше его интересует вопрос: есть ли у неё деньги? И Петруччо удаётся жениться на Катаринине даже легче, чем он думал. Она дала ему несколько раз по физиономии, а потом, как и все женщины, сказала «да». Однако Петруччо преподнёс ей много пикантных неожиданностей: вырядился как шут на свою свадьбу, экстраординарным способом вёл себя в церкви. Так начинается укрощение строптивой. И Петруччо выбирает политику «кнута и пряника». Петруччо очень умён. Он подбирает ключ к характеру Катаринины. Он не запугивает её. Слова любви предназначены именно

ей. Она радуется им. И Катарине хочется, чтобы мужчина был мужчиной, а Петруччо именно такой. Поскольку Катарина превосходит женщин, настолько Петруччо – мужчин. И она подчиняется ему, но не потому, что боится. Она сама подбирает к нему ключ. Женщина, чтобы повелевать, должна подчиняться мужчине. Это великая и простая тайна, на которой держится супружеская жизнь.

И в конце комедии Катарина делает очень женственный ход. Она произносит свой монолог не для женщин, а для Петруччо. Не будь его, она подобного не сказала. И эта комедия из «Укрощения строптивой» превращается в «Укрощение строптивого».

Литература

1. Аникст, А.А. Шекспир. Ремесло драматурга / А.А. Аникст. – М.: Прогресс, 1974.
2. Гражданская, З.Т. От Шекспира до Шоу: английские писатели XVI – XX вв. / З.Т. Гражданская. – М.: Просвещение, 1992. – 192с.
3. Дубашинский, И. А. Вильям Шекспир / И.А. Дубашинский. – М.: Просвещение, 1965. – 226с.
4. Ковалёва, Т.В. Литература средних веков и Возрождения: учеб. пособие / Т.В. Ковалёва, И.Л. Лапин, Е.А. Паньков; под ред. Я.Н. Засурского. – Минск: изд-во Университетское, 1988. – С. 187 – 202.
5. Морозов, М.М. Статьи о Шекспире / М.М. Морозов. – М., 1964.
6. Пинский, Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии / Л.Е. Пинский. – М., 1971. – 322с.
7. Смирнов, А.А. Шекспир / А.А. Смирнов. – Л.: Искусство, 1963. – 192с.
8. Шекспир, У. Избранное: Трагедии. Комедии. Сонеты / У. Шекспир. – Минск: Маст. літ., 1997. – 682с.
9. Шекспир, У. Сонеты / У. Шекспир. – М.: Дет. лит., 1988. – 191с.

Лекция № 8.

Основы трагического у Шекспира

План

1. Общая характеристика исторических хроник Шекспира.
2. Идеино-художественное своеобразие исторической хроники «Ричард III».
3. Апофеоз любви в ранней трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта».
4. «Отелло» как трагедия обманутого доверия.
5. «Король Лир» как трагедия прозрения.
6. Проблематика, главные герои, художественные особенности трагедии У. Шекспира «Макбет».

1. Общая характеристика исторических хроник Шекспира.

Исторические хроники создавались одновременно с комедиями и были посвящены английской истории. Интерес Шекспира к истории Англии не случаен. Автор всегда брал такой этап, когда завершалась одна эпоха и начиналась другая. Мы можем видеть людей, живущих на переломе эпох. Осмысливая историю, Шекспир намечал дальнейшие перспективы жизни своей страны. Характеризуя исторические хроники, мы можем вполне использовать термин «философские истории».

Исторические хроники Шекспира – размышления всего Ренессанса над проблемами истории, так как само понятие «историчность» появилось вместе с Ренессансом. До него жизнь была статичной и неприятной. И Шекспир обобщил позицию великой эпохи, сыном которой являлся. Феодалный строй ломался, уступая место новым социальным формам. И это движение истории ощущалось Шекспиром с необычайной остротой. Новый строй на первых порах казался драматургу лучше, чем старый. И Шекспир объединяет изменчивость бытия с изменением жизни конкретной личности. Так возникает проблема личности и истории. Решая эту проблему, Шекспир выдвигает идею о том, что творцом истории является человек. Идея высшей силы, определяющей ход истории, для драматурга в прошлом. История – дело рук людей, а потому люди сами могут определять свою судьбу. И Шекспиру открылась диалектика истории. Люди творят историю, но и история создает людей. Человеком движут и внешние обстоятельства, и внутренние законы жизни людей.

Начиная с первой исторической драмы «Генрих VI» (1590 -1591) и кончая последней - «Генрих VIII» (1612), Шекспир неустанно изучает национальную историю. Он пытается выяснить, какие процессы предшествовали состоянию современной ему Англии, по каким законам развивается общество.

«Параллельные жизнеописания Плутарха», давшие Шекспиру материал для римских драм, и хроника Холиншеда, изданная в 1587 году, которой Шекспир пользовался при написании драм о прошлом Англии,

были хорошими источниками сюжетов. Но в этих книгах не было ответов на сложные философские и социальные вопросы, волновавшие художника.

Шекспир должен был искать ответы в жизни.

Старая Англия свободных крестьян и свободных ремесленников ушла в область преданий. Все сословия и классы были вовлечены в разные сферы буржуазных отношений и чувствовали свою зависимость от материальных условий в большей мере, чем когда-либо раньше. Одних это устраивало, других - угнетало. Одни извлекали выгоду, а другие разорялись. Всех объединяло стремление понять свое время. Вот почему шекспировское исследование истории было связано не только с интеллектуальными запросами драматурга. Вот почему из 37 написанных им пьес более трети (13) посвящено прошлому.

Действительность в понимании Шекспира не была скоплением стихийно и хаотически нагромождавшихся событий. Историю Англии он представил как историю медленного и трудного укрепления ее государственного могущества, как историю, борьбы сил, стоящих на страже закона против тех, для кого личная воля - превыше всего. Что касается народа, то его положение всегда оставалось бедственным - и тогда, когда он молчаливо осуждал произвол, и тогда, когда он с кольями и дубинами поднимался против поработителей.

Во всей сложности и противоречивости своего средневекового облика предстает народ в исторической драме Шекспира. Уже это одно пристальное внимание к народу, понимание его важной роли в жизни страны ставит Шекспира выше других драматургов современной ему Англии.

Народность и мудрость Шекспира выявились особенно полно в постановке и решении проблемы власти, той проблемы, которая позволяла вскрыть существенные стороны английской истории, и прежде всего развития государства.

Тема власти пронизывает все исторические драмы Шекспира. Драматург оценивает тот или иной период истории Англии в зависимости от того, какова была власть.

Шекспир вводит в действие образы монархов не потому, что это наиболее выдающиеся деятели истории, а потому, что это люди, в руках которых бразды правления страной.

Чаще всего Шекспир изображал королей в критическом свете. В исторических драмах один только король Генрих V обрисован с чувством горячей симпатии. Остальные же монархи у Шекспира - либо люди преступного образа жизни, либо настолько недалёковидные или слабовольные политики, что власть в их руках неустойчива, часто подвергается угрозам и внутри и извне.

Итак, главная тема исторических драм разрешается в двух вариантах: либо власть короля содействует закону и процветанию страны, и тогда она заслуживает всеобщей поддержки; либо власть короля наносит ущерб всей нации, и тогда короля необходимо свергнуть. В последнем случае Шекспир

оправдывает и восстание против короля-преступника («Ричард III»). Отсюда видно, что драматург не слепо верит в монархию. Взгляды Шекспира весьма далеки от феодально-дворянской концепции власти как данного свыше и навсегда права единолично распоряжаться судьбами государства и подданных.

В решении проблемы власти одновременно обнаруживается и государственный ум Шекспира, и его глубокая народность: способность ценить человека по его делам, а не по титулу и богатству.

Историзм Шекспира устанавливает важные социальные связи (хотя драматург не всегда в состоянии проникнуть в их причинную обусловленность).

В исторических пьесах Шекспира, по точному наблюдению А.А. Смирнова, «интерес сосредоточен не столько на личности, сколько на целом, на общем ходе истории и судьбах народа, просвечивающих сквозь индивидуальные взлеты и падения. Отсюда - мощное национальное чувство и страстный патриотизм, пронизывающие хроники Шекспира еще в большей степени, чем пьесы любого из его современников».

Социально-политические взгляды Шекспира представляют собой стройную систему, действие которой обнаруживается во всех исторических драмах. Но в то же время каждая из этих пьес - особый мир борьбы и стремлений, отличающихся своеобразием и неповторимостью.

Да, Шекспир нигде не повторяется. Одна и та же проблема рассматривается по-разному в зависимости от того, в каком историческом материале она воплощена.

Сквозная проблема власти развивается, не подавляя, а, проясняя другие, соподчиненные темы, которые в каждой исторической драме имеют свою жизненную наполненность. Вот почему правильнее, пожалуй, говорить не о стремлении Шекспира решить заранее сформулированную тематическую задачу, а о воплощении историко-художественного замысла, о создании картины жизни. И в этой целостной картине Шекспира рассматривается вполне определённый лейтмотив – тема власти.

2. Идеино-художественное своеобразие исторической хроники «Ричард III».

Действие пьесы разворачивается в переломную эпоху войн Алой и Белой Розы. Главный герой Ричард III. «Тиран кровавый и убийца», - так оценивает короля Ричарда III вождь восставших Ричмонд. Таким предстает перед читателем незаконный монарх задолго до того, как в финале прозвучат эти слова.

В начале пьесы характер героя строится как бы не по-шекспировски. На сцену выходит герой и подобно тому, как впоследствии Франц Моор в «Разбойниках» Шиллера, уведомляет всех, что он злодей и замыслил недоброе дело:

Раз не дано любовными речами

*Мне занимать болтливый пышный век,
Решился стать я подлецом и проклял
Ленивые забавы мирных дней.
Я клеветой, внушением опасным
О порицаньях пьяных и о снах
Смертельную вражду посеял в братьях –
Меж братом Кларенсом и королём. (I, 1)*

пер. А. Радловой

Преступность этого персонажа выявляется в поступках, в отношениях Ричарда с людьми, в его помыслах. Кроме того, Ричард Глостер – горбун и урод.

Чем же «Ричард III» отличается от драм «Генрих VI», «Генрих IV», «Король Джон»? В анализируемой драме сильнее, чем в других хрониках, разработан образ центрального героя. Остальные персонажи мене значительны, менее влияют на ход истории, чем Ричард III.

Вернемся к началу пьесы.

После провозглашения своей опасной программы герцог Ричард Глостер приступает к её осуществлению. Его цель – овладение тронном. Именно теперь незаконный претендент на престол в полной мере проявляет себя как «тиран кровавый и убийца». В драме Глостер наносит смертельные удары своим же близким родственникам: брату, жене, племянникам. И все это после того, как сопротивление Ланкастеров (враждебная ему династия, умертвившая его родителей) было сломлено и наступил долгожданный мир. Ещё совсем недавно брат Ричарда Глостера Эдуард, воцарившись после кровавых войн на престоле, умиротворенно воскликнул:

*Греми труба! Прощайте все невзгоды!
Счастливые нас ожидают годы!*

Но счастья годы тогда не пришли, престол английский сотрясился от преступных действий Ричарда Глостера. В стране по-прежнему не было порядка. Сила не охраняла закон, а сама выступала в роли закона, то и дело оборачиваясь беззаконием.

Король Эдуард IV показал себя правителем никчемным, слабовольным, погрязшим в мелких удовольствиях распутной жизни. Встречаясь на улицах, горожане высказывают обеспокоенность, их тревожит тяжелое положение английского государства, вызванное злыми кознями правящей верхушки:

*Опасен герцог Глостер, и гордый,
Надменны королевы нашей братья;
И бедная страна не отдохнет,
Пока предел их власти не положен. (II, 3)*

Незаурядный ум коварного политика раскрыт Шекспиром во всей его полноте. Герцог расчетливо распределяет свои усилия по двум направлениям.

Во-первых, Глостер стремится обезопасить себя от народного гнева, завоевать доверие лондонских горожан.

Путь к власти «по мукам любви» обрисован с большой изобразительной силой. В арсенале Глостера – «обычные» для феодала методы устранения неугодных лиц (использование убийц).

Автор произведения вскрывает бесчеловечность Глостера не прямолинейным изображением убийства. Тиран ещё более опасен, оттого что умело скрывает свои кровавые планы. Глостер приходится дядей обоим принцам и, как близкий родственник, он довольно благодушно беседует с племянниками, которым вскоре суждено стать его жертвами.

Глостер расчищает путь к престолу не одними убийствами. Когда ему нужно, он, невзирая на физическое уродство (эта особенность внешнего облика лишь усиливает роль изобретательного ума Ричарда), действует как заправский Дон Жуан. Он никого никогда не любил, он способен только ненавидеть, но в его расчеты входит соблазн.

Он действует с неистовой энергией: обольщает безвольную Леди Анну, сговаривается с перепуганной королевой о браке с её дочерью – женитьба на принцессе Елизавете сулит большие выгоды. Хитроумная дипломатия Ричарда сочетается с самой изощренной жестокостью. Глостер, расчистив себе дорогу к власти, пытается утвердить свои права на корону. С этой целью он предпринимает сложные маневры, стремится завоевать авторитет у народа, и прежде всего у ненавидимых им горожан. Эту задачу Глостеру решить значительно труднее, чем устранить этого или иного соперника. Драматург очень точно раскрывает степень участия народа в решении вопросов власти. Когда жителям Лондона объявили о предстоящем восшествии Глостера на престол, они, как «глыбы безъязычные», молчали. Делясь своими впечатлениями с Глостером, го пособник Бекингем красноречиво передает насколько многозначительным было молчание народа:

*Я говорил, что вы щедры, смиренны
И доброжелательны; я ничего
Не упустил, что было б вам полезно.
Когда же кончил речь, я предложил,
Всем тем, кто родине желает блага,
Кричать: «Да здравствует король наш Ричард».
Глостер: Ну, а они кричали?
Бекингем: Помилуй бог, ни слова не сказали,
Как будто камни или истуканы,
И, бледные, глядели друг на друга (III, 6) .*

Грозное безмолвие означало, что народу ненавистен кровавый герцог. Оно же свидетельствует о подавленности народа, о том, что не в его силах было изменить создавшееся положение. «Народ безмолвствует» - спустя века это стало важным элементом сценического действия, а не пересказа в трагедии Пушкина «Борис Годунов». Опираясь на Шекспира, русский поэт в новых условиях решительно подчеркнул роль масс в истории.

Однако Шекспир смотрел оптимистически на английскую историю. В 5-м акте драматург убеждает нас в том, что Ричард одержал пиррову победу, за которой неминуемо должны последовать поражение и наказание.

В финале драмы все громче звучит осуждение тирании, обнаруживаются не только сила, но и слабость Ричарда, его бессилие, неспособность повернуть историю вспять.

Ричард постепенно утрачивает свое мрачное величие не только ввиду побед Ричмонда (будущего Короля Генриха VII), но и потому, что в нем самом происходит надлом. На смену былой уверенности приходит осознание обреченности. Из-под ног его выбита почва, он теряет равновесие. Он становится нервным, мнительным, мысли его мечутся в какой-то лихорадочной пляске:

*Коня сменить! Перевяжите раны!
Помилуй, боже! – Ши... все это сон.
О совесть робкая, как мучишь ты!
Огни синеют. Мертв полночный час.
В поту холодном трепетное тело.
Боюсь себя? Ведь никого здесь нет.
Я-я, и Ричард Ричардом любим.
Убийца здесь? Нет! Да! Убийца я!
Бежать? Но от себя? И от чего?
От мести. Сам себе я буду мстить?
Увы, люблю себя. За что? За благо,
Что самому себе принес? Увы!
Скорее сам себя я ненавижу
За зло, что самому себе нанес! (V, 3)*

пер. А. Радловой

На первый взгляд кажется, что король бредит. В сущности же в его «скачущих» мыслях есть своя логика. До Ричарда III дошло, что его ждет возмездие за совершенные преступления. Из приведенного монолога следует, что при этом совесть несколько не беспокоит Ричарда. Закоренелый эгоист, он способен только пожалеть себя.

И все же рано поставить точку: Шекспир еще раз дает герою проявить себя. Незадолго до полного разгрома Ричард III как будто вновь воспринял духом. Он находит в себе достаточно сил, чтобы обратиться с горячим призывом к своим войскам. В критический момент он с презрением отвергает предложение спастись бегством.

Ричард призывает своих соратников:

*Пришпорьте гордых коней боевых
Сильней, сильней – и вскачь по лужам крови!*

пер. А. Дружинина

Вскачь по лужам крови! Никто лучше самого Ричарда не сформулировал его жизненной программы. Образ действий и образ мыслей короля свидетельствует о том, что никакого перерождения не произошло.

Последняя вспышка активности после надлома не что иное, как агония

загнанного и разбитого зверя. Когда на карту поставлено все – и власть и жизнь, Ричард проявляет силу. Это напоминание автора о силе Ричарда логически вытекает из идейной направленности всей драмы. Читатель должен осознать трудность одержанной победы и ее значение: победа над Ричардом открыла новые перспективы для Англии.

Тема власти ставится и решается в исторической драме «Ричард III» как тема временного торжества и неизбежного свержения тирании.

Шекспир запечатлел один из важных моментов развития английского государства. В этом смысле его пьеса исторична.

3. Апофеоз любви в ранней трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» (1595).

Тема любви – вечная, почти всегда трагическая тема. В древней Греции со всей силой гения ее запечатлел Еврипид. Там это безумное не мудрое, а сжигающее сердца, доводящее человека до забвения всех норм поведения.

Ту же силу страстей показал и Данте, заставив кружиться в вечных вихрях ада Франческу да Рамини и Паоло за их грешную любовь. Восток оставил нам историю любви Лейлы и Меджуна, любви, доводящей до умопомешательства.

Шекспир столкнул чистую, естественную и безгрешную любовь, «мудрое безумие» с неустроенностью мира.

В ранних пьесах Шекспира появляются поэтические образы людей, прекрасных и человечных, полных жизни, активно добывающих счастья. Критика Шекспира в этих произведениях направлена преимущественно против феодальных устоев, ставших преградой для счастья людей.

Именно такое идейное содержание известной трагедии «Ромео и Джульетта». Это первая трагедия Шекспира, написанная для юношеской аудитории. Ее герои тоже молоды. Однако какие тяжелые события происходят вокруг них.

Эскал, князь Веронский, видит страшную сцену. В фамильном склепе Капулетти лежат мертвые тела Ромео, Джульетты и Париса. Вчера еще молодые люди были полны жизни, а сегодня их унесла жизнь.

Трагическая гибель детей примерила, наконец, семейства Монтекки и Капулетти. Но какой ценой достигнут мир! Правитель Вероны делает горестное заключение: «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте». Пьеса противится распространенному мнению, будто она представляет собой трагедию любви. Напротив, если иметь в виду любовь, то она торжествует в «Ромео и Джульетте». Трагедия «Ромео и Джульетта» – настоящий гимн любви. По словам Белинского, «пафос шекспировской драмы «Ромео и Джульетта» составляет идея любви... Это пафос любви, потому что в лирических монологах Ромео и Джульетты видно не одно только любование друг другом, но и торжественное, гордое, исполненное упоения признание любви как божественного чувства».

Любовь – главная сфера жизнедеятельности героев трагедии, это критерий их красоты, человечности.

В комедиях Шекспира вдохновение любви, её романтическая сторона сочетается со странностями, с причудами страсти, так как она выводит человека из обычного ритма жизни, делает его «большим», смешным.

Джульетта в некоторых сценах смешна. Страстное и нетерпеливое чувство девочки, впервые познавшей любовь, комически сталкивается с лукавством кормилицы. Джульетта требует от многоопытной служанки, чтобы та побыстрее рассказала о действиях Ромео, а кормилица то ссылается на боль в костях, то на усталость, намеренно откладывая сообщение. Получается очень смешно. Пылкий Ромео попадает под холодную струю рассудительности своего наставника.

Благодаря юмору, более жизнерадостному, чем в любой другой трагедии, происходит разрядка нарастающего трагизма, любовный сюжет из сферы высокой романтики опускается на почву живых человеческих отношений.

Сюжет шекспировской трагедии противостоит тем историям рыцарской любви, которая изображается в средневековом романе как чувство, отрешенное от социальной действительности. Петрарка, с одной стороны, Боккаччо, с другой, разрушали феодально-рыцарское представление о любви неземной, «идеальной» и взгляд церкви на любовь как чувство греховное.

Поэт итальянского возрождения в сонетах, посвященных Лауре, оживил облик дамы сердца, засушенный в рыцарском романе. Автор «Декамерона» противопоставил нечестной игре церковников благочестие.

У Шекспира мы наблюдаем синтез обеих тенденций: в «Ромео и Джульетте» высокий пафос Петрарки сочетается с жизнелюбием Боккаччо.

Новое состоит также в том, что у Шекспира – небывалая широта взгляда. Все или почти все действующие лица выражают свое отношение к любви Ромео и Джульетты. И они оцениваются в зависимости от своей позиции. Художник исходит из того, что подлинная любовь обладает всепроницающей силой, она является чувством всеобщим. В то же время она индивидуальна, неповторима, единственна.

Ромео вначале лишь воображает, что любит Розалину. Эта девушка даже не показывается на сцене, так что её отсутствие подчеркивает иллюзорность увлечения Ромео. Он грустит, ищет уединение. Он избегает друзей и проявляет, по словам мудрого Лоренцо, глупый пыл. Меланхоличный Ромео совсем не похож на трагического героя. Он, скорее, смешон. Это отлично понимают его товарищи Бенволио (друг Ромео, племянник Монтеки) и Меркуцио (друг Ромео, племянник князя), которые подтрунивают над ним.

Встреча с Джульеттой преобразует юношу. Ромео, вымысливший себе любовь к Розалине, исчезает. Рождается новый Ромео, всецело отдавшийся настоящему чувству. Вялость уступает место действию. Меняются взгляды: раньше он жил собой, теперь он живет Джульеттой: «Небеса мои там, где

Джульетта». Для неё он существует, ради неё – и тем самым для себя: ведь и он любим.

Любовь преобразила и очистила внутренний мир человека. Она повлияла и на его отношение с людьми. Враждебное отношение к семейству Капулетти, слепая ненависть, которую нельзя было оправдать никакими доводами разума, сменилась мужественной сдержанностью. Надо поставить себя в положение юного Монтеки, чтобы понять, что ему стоило его миролюбие, когда драчливый Тибальт (племянник леди Капулетти) оскорблял его. Никогда бы не простил прежний Ромео бы заносчивому дворянину его язвительности и грубости.

Любящий Ромео терпелив. Он не станет сгоряча ввязываться в дуэль: она может закончиться смертью одного или даже обоих участников боя.

Любовь делает Ромео рассудительным, по-своему мудрым.

Обретение гибкости не происходит за счет потери твердости и стойкости. Когда становится ясно, что мстительного Тибальта не остановить словами, когда разъяренный Тибальт набрасывается, подобно зверю, на добродушного Меркуцио и убивает его, Ромео берётся за оружие. Не из мстительных соображений. Ромео карает Тибальта за убийство. Что ему ещё оставалось делать?

Любовь требовательна: человек должен быть борцом. В трагедии Шекспира мы не обнаруживаем безоблачной идиллии: чувства Ромео и Джульетты подвергаются суровому испытанию. Ни Ромео, ни Джульетта ни на минуту не задумываются чему отдать предпочтение: любви или ненависти, по традиции определяющей отношения Монтеки и Капулетти. Они слились в едином порыве. Но индивидуальность не растворилась в общем чувстве.

Не уступая своему любимому в решительности, Джульетта более непосредственна. Она совсем ещё дитя. Мать и кормилица точно устанавливают: осталось две недели до того дня, когда Джульетте исполнится 14 лет.

Джульетта не научилась скрывать своих чувств. Их три: она любит, она восхищается, она горюет. Ей незнакома ирония. Она удивляется, что можно ненавидеть Монтеки только потому, что он Монтеки. Она протестует. Когда кормилица, знающая о любви Джульетты, полушутя, советует ей выйти замуж за Париса (родственника князя), девочка сердится на старушку. Джульетте хочется, чтобы все были постоянны, как она. Чтобы все достойным образом оценили несравненного Ромео. Девочка слышала или читала о непостоянстве мужчин, и она вначале отваживается сказать об этом любимому, но тут же отвергает всякую подозрительность: любовь заставляет верить в человека.

И эта детскость чувств и поведения тоже преобразуется в зрелость. Полюбив Ромео, она начинает разбираться в человеческих отношениях лучше, чем её родители. По мнению супругов Капулетти, граф Парис – отличный жених для их дочери: красив, знатен, обходителен. Они вначале полагают, что Джульетта с ними согласится. Для них ведь важно одно: жених

должен подойти, он должен соответствовать неписанному кодексу порядочности.

Дочь Капулетти возвышается над сословными предрассудками. Она предпочитает умереть, но не выйти замуж за нелюбимого. Это, во-первых. Она не колеблясь, свяжет себя супружескими узами с тем, кого полюбит. Это, во-вторых.

Красота Джульетты, сила её характера, гордое осознание правоты – все эти черты полнее всего выражены в её отношении к Ромео. Чтобы передать напряжение высоких чувств, найдены высокие слова:

*Да, мой Монтекки, да, я безрассудна,
И ветреной меня ты вправе счесть.
Но верь мне, друг, - и буду я верней
Всех, кто себя вести хитро умеет. (II, 2)*

Однако любовь Ромео и Джульетты окружена враждой. Джульетта погибает, едва испытав счастье любви, о которой мечтала и которую создала. Никто не может заменить отравившегося Ромео. Любовь не повторится, а без нее жизнь теряет для Джульетты смысл.

Однако есть ещё одна причина, заставившая Джульетту воспользоваться кинжалом Ромео. Она знала, что Ромео наложил на себя руки, уверившись в её смерти. Она должна была разделить его участь. Она видела в этом свой долг, и таково было её желание. Против кого же подняли мятеж герои?

Одни считают, что в пьесе показано столкновение отцов и детей, косных родителей и прогрессивно настроенных молодых людей. Это не так. Шекспир не случайно рисует образ молодого Тибальта, ослепленного злобой и не имеющего иной цели, кроме истребления Монтекки. С другой стороны, старый Капулетти, хотя он и не в силах что-то изменить, признает, что давно пора положить конец вражде. В противовес Тибальту, он желает мира с Монтекки, а не кровавой войны.

Любовь противостоит человеконенавистничеству. Ромео и Джульетта не тайно восстали против старых взглядов и их отношений. Они дали пример новой жизни. Их не разделяет вражда, их объединяет любовь. Любовь противостоит мещанской косности, во власти которой находятся Капулетти. Это всечеловеческая любовь, рождающаяся от восхищения красотой, от веры в величие человека и желания разделить с ним радость жизни.

«Ромео и Джульетта» - это утверждение прав молодости и трагедия гибели молодости под прессом жизни. Все действующие лица являются молодыми.

За всем этим стоит неизжитый ренессансный оптимизм. И сам Шекспир, создавая трагедию, был молод. Однако, несмотря на оптимизм, - это все-таки трагедия. Человеку мешают жить так, как он хочет. Есть враги у радости жизни. И эти враги – не только воплощение каких-то социальных сил феодализма, но есть нечто в характере людей, которые завидуют, когда кто-то слишком счастлив, и потому люди желают загнать молодое чувство в

могильный склеп. И Джульетта не случайно прячется от людей в родовой усыпальнице. И Ромео ищет её там.

У любви всегда будут враги, всегда найдется кто-то, стоящий на дороге у влюбленных. В этом заключается объективный смысл трагедии. В ней ещё царит весна, которую загоняют в могильный склеп, несмотря на то, что она является законом самой природы. Но все-таки в финале трагедии Шекспир остается оптимистом, так как гибель Ромео и Джульетты позволила людям осознать, как неправильно они жили до сих пор.

4. «Отелло» как трагедия обманутого доверия.

Нет ничего страшнее, когда берёшь руку
Врага, думая, что это рука друга.
С. Сартаков

Трагедия «Отелло, венецианский мавр» была написана в 1604 году. Источником ее послужила новелла Джиральди Чинтио «Венецианский Мавр» из его сборника «Сто рассказов» (1566), ставшей известной Шекспиру, по всей видимости, в чьем то пересказе или в не дошедшем до нас английском переводе (итальянского языка Шекспир не знал), трагедия Шекспира тем не менее в главном кардинально отличается от своего первоисточника. И это главное — характер ее центрального героя. У Чинтио Мавр, подстрекаемый кознями своего Прапорщика (в новелле личное имя имеет только Дездемона), коварно убивает свою жену, причем делает это не сам, а воспользовавшись услугами все того же Прапорщика,— так, чтобы самому избежать всяческих подозрений. И даже представ перед судом, он отрицает совершенное им злодеяние. Отталкиваясь от уже существующего сюжета, Шекспир преобразует его так, что достаточно заурядная авантюрно-криминальная история

Приобретает черты высокой трагедии духа. Вместо истории преступления Шекспир написал историю человека, отличающегося от остальных не только цветом кожи («Черен я!»), но и своими душевными свойствами: честностью, прямоотой и детской доверчивостью.

Сюжет трагедии «Отелло» в целом несложен. Родовитый мавр на венецианской службе, генерал венецианской республики Отелло женился на юной дочери знатного сенатора Брабанцио прекрасной Дездемоне, которая, вопреки воле отца, сама убежала к чернокожему военачальнику, так сильно она полюбила Отелло. Отелло воспринял любовь Дездемоны как дар небес за все тяжкие испытания своей жизни. Им владеют две страстные идеи - любовь к Дездемоне и долг по отношению к своей второй Родине - Венеции. С благословения дожа Венеции, высоко ценящего Отелло, конфликт с Брабанцио, препятствующим неравному, по его мнению, браку, счастливо разрешается - Отелло и Дездемона вместе.

К тому же Венеция нуждается в услугах Отелло - получены сведения, что турецкий флот готовится к захвату важного владения республики - острова Кипр. Отелло назначается командующим против турок и комендантом неукрепленного Кипра. Генерал воспринимает назначение как должное и немедленно направляется к месту назначения. Дездемона с согласия мужа в сопровождении поручика Яго, которому всецело доверяет Отелло, следует за ним. Само провидение способствует успешности миссии Отелло: жестокий шторм разметал турецкую эскадру, сорвал планы захватчиков. Действие из Венеции переносится на Кипр, куда прибывает Отелло, его заместитель лейтенант Кассио, Дездемона, влюбленный в нее венецианский дворянин Родриго, поручик Яго, его жена Эмилия, завязывается сложная интрига: замысливший отомстить Отелло и Кассио за то, что не он назначен заместителем Отелло, Яго, пользуясь безграничным

доверием генерала, подспудно, исподволь внушает Отелло мысль о том, что Дездемона изменяет ему с Кассио. Путем подтасовки и неправильного истолкования фактов Яго убеждает Отелло в виновности Кассио и Дездемоны. Ослепленный мнимым предательством людей, которым он доверял, Отелло решает восстановить справедливость: отдает Яго приказ убить Кассио, а сам убивает Дездемону. Прибывший на Кипр брат Брабанцио Грациано, его родственник Лодовико отстраняют Отелло от командования, назначают на его место Кассио. Лодовико приказывает Кассио казнить интригана Яго. Прозревший Отелло закалывается на глазах венецианцев.

Все трагедии Шекспира – трагедии познания. И в «Отелло» есть тоже этот проклятый вопрос. Очень часто трагедию считают трагедией ревности.

Пушкин был первым, кто восстал против ложных толкований трагедии Отелло. Он писал: «Отелло от природы не ревнив - напротив; он доверчив». Действительно, вначале он относится к Дездемоне с доверием и уважением. Позже Отелло становится подозрительным, грубым, ревнивым. Это ненормальное для него состояние. Оно вызвано Яго, оно цель действий Яго.

Причины разочарования в любви и, шире, в жизни - вне Отелло. Они кроются в наличии зла, в распространении зла. В таком его воздействии на Отелло, что он теряет самообладание, теряет веру в человека. И в какой-то момент он сам становится носителем зла, не будучи в силах противиться

ему. Трагическое содержание жизни предстает перед нами в истории отношений: Отелло - Яго и Отелло - Дездемона. За ними встают действующие лица второго плана: Брабанцио, Кассио, Родриго, Эмилия.

Трагическое возникает как мотив с первым появлением Яго. Не нужно удивляться столь неожиданному решению Шекспира: через отрицательный персонаж передать чувство тревоги, неумолимое приближение худших времен. Драматург при этом не отступает от логики художественного изображения, поскольку не Яго выступает как носитель трагического чувства. Но он заявляет о своих недобрых чувствах и намерениях. И его монологи - предвестье бед - сигналы о надвинувшейся буре. Он развязно противопоставляет себя Отелло: «На этой службе я служу себе... Я - Яго, а не мавр, и для себя, а не для их прекрасных глаз стараюсь» (I, 1, 284). Это уверенное самоутверждение необузданного эгоизма Яго, философия индивидуализма.

Гуманность Отелло бесит Яго, он объявляет войну Отелло: «Я ненавижу мавра». Однако он не раз подчёркивает, что это тайная война.

Яго хотел гибели Отелло потому, что мавр, человек, стоял на пути хищника. Замысел Шекспира состоит в том, чтобы сначала дать картину торжества человека и война Отелло, показать Дездемону в ореоле счастья, уверенную, сильную, чтобы мы, читатели и зрители, до конца поняли, какова потеря наша, оттого что Отелло и Дездемона обречены на гибель.

И Шекспир хочет проследить трагическое чувство в возникновении, в развитии из состояния гармонии.

Вначале Отелло победитель. Его любовь безоблачна, необычна. Она совсем не похожа на юношескую страсть Ромео. Небывалое, быть может,

чудо: до конца продуманное чувство. Оно имеет основу - духовную общность Отелло и Дездемоны.

А он уже не молод. За плечами десятилетия походной жизни, лишений. Ему ли после всех испытаний, выпавших на его долю, закружиться, подобно щепке, в водовороте страсти, ему ли слепо отдаться влечению, пусть даже очень сильному! Нет, Отелло мечтал о человеке, которого бы он полюбил серьезно, осознанно и который бы его понял.

Он встретил Дездемону. Она отвечала его идеалу. Если раньше он не знал, как это совершенство выглядит, то теперь оно предстало в человеческом облике.

Это было его открытие, самое значительное событие его жизни. Но старый воин не потерял головы. Как и прежде, он исполнял служебный долг. О своих чувствах он мог и считал необходимым рассказать. Его счастье не было тайной. Он все взвесил на весах разума, понял и разъяснил другим, на чем зиждется его любовь:

*Я ей своим бесстрашием полюбился,
Она же мне - сочувствием своим. (I, 3)*

Дездемона сопереживала с Отелло его былые невзгоды, трудности. И это их сблизило. Так возникло родство душ, так родилась любовь.

Любовь Отелло была окрылена смелостью и решительностью Дездемоны. Девушка выступила против предрассудков патрицианской среды, отстояла свое право стоять рядом с Отелло.

Да, вначале Отелло - победитель. Старый Брабанцио вынужден признать тайный брак своей дочери. Сенат Венеции становится на защиту Отелло, стремясь, конечно, прежде всего сохранить на службе доблестного генерала.

Прекрасно сознавая, какова роль полководца Отелло в обороне венецианских владений, дож ценит в нём именно то самое благородство, которому не суждено одержать победу над миром наживы, лжи, подлости. Дож обращается к удручённому Брабанцио:

*...Ваш темный зять
В себе сосредоточил столько света,
Что чище белых, должен вам сказать. (I, 3)*

Цельность характера, сила и гуманность Отелло подчёркнуты также в высказываниях других действующих лиц, например, Кассио. Даже Яго признаёт достоинства Отелло.

Трагическое действие начинается с того, что Отелло меняется. Гармоничный человек теряет равновесие, рассудительность, расположение к людям. Доверие к Дездемоне сменяется подозрительностью. Уважение - грубой бранью, нежность - побоями.

Не умаляя трагической вины Отелло, о которой ещё будет идти речь, Шекспир детально раскрывает преступную роль Яго в эволюции Отелло. Чрезвычайно усложнёнными становятся действия героя.

...Итак, Яго переходит к действиям, зло созрело. У него есть цель крупная - разрушить Отелло, убить в нём человека, расщепить его

сознание. Как отмечал Ю. Юзовский в своей работе «Шекспир и советская сцена», «Яго старается вышибить из-под Отелло опору разума и сбросить его в пучину хаоса. Когда разум у Отелло становится игрушкой инстинктов, Яго, торжествуя, вздымает руки. На его улице праздник». Вместе с тем у Яго есть цели мелкие. Например, набить потуже кошелек за счёт глуповатого Родриго. Например, получить должность лейтенанта, занятую Кассио. Но главные усилия Яго направляет против Отелло. Он стремится не просто вызвать ревность, но прежде всего лишить его веры в Дездемону. А поскольку для Отелло Дездемона - совершенное творение, то разочарование в ней неизбежно распространяется на весь мир.

Приёмы Яго не блещут оригинальностью, но они изобретательно применены: украденный платок, подслушивание, так устроенное, чтобы Отелло принимал болтовню Кассио о Бьянке за разговор о Дездемоне, ложь во всех разновидностях - прямая, скрытая, полная, частичная. Эти приёмы соответствуют низменным целям Яго, для которого, вообще говоря, все средства хороши. И он их искусно комбинирует, приспособляясь к каждой ситуации. Как проводник зла, он более изобретателен, чем доверчивый к нему Отелло. Гуманизм в лице Отелло оказался слепым, не различая в Яго лиходея.

Отсюда трагическое заблуждение Отелло – один из мотивов трагического действия: герой верит одному лишь «честному Яго» и не доверяет именно тем, кто действительно честен.

Отелло, находящийся между Дездемоной (честность, любовь, добро) и Яго (зло, ложь, ненависть), становится зависимым от Яго. Он верит его клевете. И Отелло можно понять: «аргументы» Яго имели видимость достоверности, их было много. Дездемона же не заботится о правдоподобии: правда и любовь не нуждаются в расцветивании. Ей претит притворство не менее, чем несправедливость: она открыто защищает Кассио.

Вот почему искусный тактик Яго ни разу не сомневался в своих силах; ему бы только Отелло свалить, а Дездемона для него не страшна. Так, видимо, считает Яго. Но он тоже кое в чём ошибается. Дездемону можно лишить жизни, но вытравить ее из сердца Отелло нельзя.

И тут уместно будет сказать ещё об одном мотиве трагического действия.

Находясь под действием рассказней Яго, Отелло становится подозрительным по отношению к Дездемоне. Происходит то, о чём уже говорилось выше: Отелло оскорбляет Дездемону, а затем душит и закалывает её. Но он поступает так, считая, что Дездемона заслуживает кары. Он полагает, что она действительно «уличная тварь». Он судит её за измену человеку, человечеству, человечности. «...Она должна умереть, иначе она обманет и других».

Отсюда видно, что Отелло не просто ревнивец. Ему претит всякая измена, и он считает своим личным и общественным долгом стоять на страже бескомпромиссной морали. В то же время он не бесчувственный автомат, слепо карающий без оглядки.

Это для Яго не существует ничего святого, он презирает всех. Отелло же не позволил бы себе оскорблять невинную Дездемону. Всегда между ним и Яго есть стена, как бы они ни сближались. Но раздирающее Отелло противоречие заключается в том, что он, потеряв веру в любовь и честность Дездемоны, продолжает в ней любить ту свою подругу и жену, с которой связаны недолгие лучшие дни его жизни: «Я задушу тебя, и от любви сойду с ума... Я плачу и казню, совсем как небо, которое карает, возлюбив».

Отелло никогда не перестает быть человеком. И в этом - принципиальное отличие трагедии Шекспира от новеллы итальянского писателя Чинтио, откуда взята фабула «Отелло».

Там Мавр деловито обдумывал, как бы ему остаться безнаказанным после убийства Дездемоны. С этой целью Прапорщик набил чулок песком и, по указанию Мавра, который сам не убивал жену, наносил удары невинной женщине. Всё было продумано до деталей: чулок с песком понадобился, чтобы не оставлять следов на теле; расчёт был и на обвалившуюся балку, которая могла «случайно» придавить Дездемону. Действительно, никто не догадался, как и кем была убита жена Мавра. Вот эта бездушная расчётливость карателя лишает героя новеллы того человеческого величия, которое присуще страдающему Отелло.

Всё так, однако, если Отелло ни в чём не виноват, по какой причине он кончает жизнь самоубийством? Спору нет, главный виновник трагедии - Яго. И если сопоставить с ним Отелло, то достоинства последнего становятся еще более очевидными. Но мы вправе сопоставить Отелло с Дездемоной. Ведь и она имела основания проникнуться подозрительностью, отвечать резкостью на резкость, когда обнаружила в Отелло перемены к худшему. Эмилия приводила довольно веские доводы, доказывающие неправоту Отелло. Несмотря ни на что, Дездемона оставалась прежней - верящей Отелло, любящей его.

Впрочем, даже не это главное. Отелло совершил суд над собой за то, что лишил жизни невинного человека. Сколько бы он ни заблуждался прежде, он бывал бесчеловечен с Дездемоной. Уже в некоторых сценах 3-го акта мы перестаем узнавать гуманного Отелло - в нём вспыхивает что-то зверское, особенно в те напряжённые минуты, когда между Отелло и Дездемоной возникает и развивается конфликт. Бывает так, что Дездемона оказывается абсолютно права, а Отелло прав и неправ или совсем неправ. Каждый стоит на своем, и построение диалога передаёт противоположность их целей, разрушение духовной общности, подрыв любви:

*Дездемона Прими обратно Кассио на службу!
Отелло. Так принеси платок. Мне в этом всем
Мережится недоброе.*

*Дездемона. Послушай,
Ты никого достойней не найдешь.*

Отелло. Платок!

Дездемона. Давай о Кассио сначала.

Отелло. Платок!

Дездемона. Он трудности делил с тобой

*И на слепой любви к тебе построил Всю
жизнь свою.*

Отелло. *Платок!*

Дездемона. *Нет, так нельзя.*

Отелло. *Прочь с глаз моих!* (III, 4)

В этом настойчивом требовании: «Платок!», в нежелании выслушать жену и понять человечность Дездемоны чувствуется и глубокое страдание Отелло, и его неоправданная жестокость. Перед смертью он, наверно, подумает об этих минутах, о том, какое горе из-за него пережила Дездемона. Но если бы речь шла только о благородном Кассио! Наступает момент, когда Дездемона должна защищать собственное право на жизнь.

Борьба между любовью к Дездемоне и отвращением к ней настолько опустошает Отелло, что он в суждениях своих становится совсем несправедливым. Последний разговор Отелло с Дездемоной яснее всего обнаруживает признаки духовной деградации героя.

Отелло. *О грехах своих подумай.*

Дездемона. *Единственный мой грех - любовь к тебе.*

Отелло. *За это ты умрёшь.* (V, 2)

Так мог сказать только Яго, для которого он сам - единственная ценность в мире, для которого любовь - пустой звук. Так не мог сказать Отелло. Но это его слова.

И ответ Дездемоны звучит как суровый приговор: «Бесчеловечно отплачивать убийством за любовь». Но Отелло глух, он не слышит доводов разума. Яго не только разбил его идеалы, он лишил его способности логически мыслить, рассуждать.

Так складывается трагическая вина Отелло, которую он осознаёт потом как вину перед Дездемоной и, следовательно, перед обществом. Перед всем миром. Потому он и казнит себя. Тем самым он преодолевает свою двойственность, становится прежним, цельным Отелло. Он сбрасывает с себя оковы. Яго и умирает как человек - таким, каким мы его знали в Венеции, в лучшие дни его жизни. Но он не живет, не радуется своему счастью, а именно умирает. А какова цена «реабилитации» Дездемоны? Её жизнь. Пробуждение человека в Эмилии тоже не завершается расцветом её способностей - она погибает. И одураченный Родриго становится жертвой Яго.

Картина развёртывается не менее мрачная, чем в «Гамлете». Здесь даже более густые краски, чем там, резче контрасты характеров. И борьба острее.

В «Гамлете» герой трагедии противостоит всему миру (характер его друга Горацио едва обозначен). В большинстве противников Гамлета, даже в королеве Гертруде, проявляются некоторые черты Клавдия. В Клавдии все мерзости собраны воедино.

Иное дело «Отелло». Здесь каждый персонаж - индивидуальность,

каждое действующее лицо неповторимо, наделено своей особенной судьбой.

Величественный, не лишенный налета патриархальности дож. Он глава республики, руководитель её армии, неустанный страж интересов Венеции. А все же и в его «государстве» что-то подгнило. Выползает Яго.

Брабанцио - аристократ старой формации. Он достаточно «смел», чтобы пригласить в свой дом Отелло, но превращается в злобного и сварливого обывателя, когда узнаёт о бесповоротном решении дочери. Он готов прислушаться к голосу любого осведомителя и советчика, даже не знакомого ему Яго.

Честный, но слабовольный Кассио - игрушка в руках Яго. На него может повлиять любой. А его любовные забавы с Бьянкой, как, впрочем, и «деловое» супружество Яго и Эмилии, служат контрастом возвышенной любви Отелло и Дездемоны.

Такой же игрушкой в руках Яго стал слабовольный, избалованный Родриго.

Интересен образ жены Яго Эмили. Яго убежден, что ему удалось подмять под себя Эмилию. Он пренебрежительно-грубо относится к жене, наверняка упрекая ее за якобы имевшую место связь с Отелло. Эмилия, которая хочет быть любимой, сблизиться с Яго, терпит его грубости, пренебрежение, старается смягчить сердце мужа, помочь, быть полезной ему. Поэтому она и отдает платок Дездемоны Яго, скрывает от Дездемоны судьбу платка. По-видимому, она видит двоедушие Яго в общении с разными людьми, но когда узнает, что гибель Дездемоны - дело рук мужа, то восстает против Яго, говорит о нем то, что думает и знает - и гибнет от его руки. В предсмертных словах она предстает настоящей героиней. Недаром, умирая, Эмилия сравнивает себя с лебедем, безголосой птицей, которая, согласно народному преданию, поет только один раз в жизни - перед смертью.

Однако богатое, соцветие образов, живописность - не самоцель автора. В сложной гамме тонов выделяется борьба Отелло с Яго в качестве главного направления сюжета. Это столкновение гуманизма с бесчеловечностью, ставшей нормой, законом отношений. Это сложный конфликт, который нигде не носит характера прямого столкновения противников.

Но при всей его сложности он лишён абстрактности. Он очень конкретен и непосредственно отражен в жизни и смерти Отелло и других действующих лиц.

Это столкновение всякий раз оценивается в зависимости от того, какая его сторона волнует эпоху, воспринимающую бессмертную трагедию.

Развивая тему гибели лучших людей, внутреннего их разлада, поставленную в «Гамлете», Шекспир делает носителями новых, гуманных отношений между людьми Отелло и Дездемону, к какой-то мере Кассио. Они гибнут в борьбе с силами зла, сконцентрированными в образе Яго. Носители зла у Шекспира вообще воплощают, концентрируют различные социальные пороки, становятся виновниками несправедливости, обид, унижений, ускоряют гибель положительных героев. Образ Яго - большое художественное достижение Шекспира. Это один из наиболее титанических злодеев. Типические черты людей нового для Шекспира типа - стяжателей,

приобретателей, карьеристов - в сочетании с огромной волей, энергией, умом, психологизмом, проницательностью, умением планировать и осуществлять задуманное достигают в Яго огромных, необычайных масштабов. И все это подчинено страшной силе, властвующей над поступками людей в буржуазном обществе, - корыстолюбию, бесчеловечному эгоизму, который доведен у Яго до человеконенавистничества.

Однако как ни силен и страшен Яго и подобные ему, окончательная победа в трагедии «Отелло» остается не за ними. Узнав правду, Отелло освобождается от влияния Яго. Он вновь обретает гуманистическую мудрость, совершает над собой суд за невольно совершенное преступление. Яго разоблачен и обречен понести заслуженное наказание. Моральная победа в этой трагедии Шекспира остается на стороне гуманизма. «Отелло» пробуждает новые силы к борьбе против мира эгоизма и корыстолюбия, вызывает чувство уверенности в победе над ними.

Трагедией «Отелло» Уильям Шекспир продолжает призывать людей к человеколюбию, на борьбу против зла, как бы ни была велика его сила в обществе.

5. «Король лир» как трагедия прозрения. «Король Лир» (1605)

Гамлет в одноимённой трагедии произносит замечательные слова: «Что за мастерское создание человек! Как благороден разумом! Как точен и беспределен в своих способностях, обличьях и движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на некого бога! Краса вселенной! Венец всего живущего!»

Прославление человека врывается звонкой оптимистической темой в симфонию горестных переживаний, в рой раздумий. Думы о человеке и становления борца – всё связано.

То, что было ярким эпизодом в трагедии «Гамлет», вырастает во всепронизывающую тему «Короля Лира». Познание истинной сущности, познание цены человека выдвинуто в этой пьесе на первый план и составляет одну из основ трагического действия.

В трагедии «Король Лир» понимание человека достигается не умозрительно, а в ужесточённой борьбе, в страданиях. По этой причине и размышления и суждения Лира о людях мало похожи на радостное раздумье Гамлета. Они мучительны, более конкретны. Гамлет говорит о красоте человека вообще. И о том, что Дания – тюрьма, он тоже говорит вообще. Лир видит разделение в человеческом обществе. Одних он осуждает, другим сочувствует.

К этим зрелым заключениям, к народности суждений Лир приходит после жесточайших испытаний: после разрыва со старым феодальным миром, на вершине которого возвышался.

В отличие от Гамлета Лир не знает колебаний и сомнений: он ни разу не задумывается над тем, какой путь избрать: покориться или бороться. Тем труднее ему отказаться от взгляда и привычек, обретённых за 80 лет его жизни. Но то, что увидел и пережил Лир, заставило его по-иному взглянуть на мир, по-иному судить о людях. Осознание того, что старые истины оказались несостоятельными, ошеломило короля, вышибло из его колен. Он

даже сам понял, что стал другим, «ненормальным», то есть перестал жить и думать, как феодальный монарх. Лир назвал своё новое состояние «безумием». В известной степени он был прав. Вслед за высшей зрелостью мысли обнаружилось расстройство ума.

Лир видел свою трагедию в предательстве дочерей.

Он решил разделить государство на три части и отдать дочерям:

*Ярмо забот мы с наших древних плеч
Хотим переложить на молодые
И доплестись до гроба налегке*

(пер. Б. Пастернака)

При этом он проявляет слепоту и глупость, веря клятвенным и явно лицемерным признаниям Гонерильи Реганы:

*Моей любви не выразить словами.
Вы мне милей, чем воздух, свет очей,
Ценней богатств и всех сокровищ мира... -*

таковы заверения.

Бессердечие его старших дочерей проявилось, как только они получили независимость от отца и власть. Вчерашний король был просто выброшен на улицу.

Гонерилья и Регана – хищницы. Их снедает одна страсть – похоть, и предмет их вожделений один и тот же человек, побочный сын графа Глостера, красавец Эдмонд. Тот охотно поддерживает в них эту страсть.

Впервые глубокое раскрытие шекспировской трагедии осуществлено Н.А. Добролюбовым. Великий русский критик не писал специального исследования о Шекспире. Но его анализ «Короля Лира», сделанный мимоходом, ценнее многих монографий. В своей статье «Тёмное царство», где речь идёт о драматургии А. Островского, Добролюбов обнажает подлинные причины трагедии Лира. Он видит их в бесчеловечности социальных отношений, позволивших деспотичному Лиру возвыситься, и тех бедственных условий жизни, в которых он оказался, отрёкшись от власти.

Прозрев, Лир начинает думать не только о своих личных невзгодах. Его кругозор расширяется: король обрушивается на своих противников, т.к. они отравляют жизнь не одному ему, а всему роду людскому. Он не томно испытывает на себе силы зла, но и осмысливает его проникновение во все поры жизни. Это становится одним из лейтмотивов трагедии. Вслед за Лиром, и другие герои выражают тревогу, наблюдая за трагическими событиями:

Кент. *Не это ли кончина мира!*

Эдгар. *О мир, о мир превратный!* (IV, 1)

(пер. Б. Пастернака)

Из переживаний героев, из их раздумий над действительностью создаётся общее настроение, общее трагическое мировосприятие.

Но основу трагедии составляет действие, в центре которого – борьба Лира и резкий перелом во взглядах, вызванный столкновением с действительностью.

В конфликте Лира с окружающим обществом выделяются две стадии.

Первый этап борьбы характеризует Лира как весьма ограниченного феодала. Он жесток, нетерпим к элементарному проявлению независимости, но отличается от других представителей своего класса равнодушием к богатству, щедростью. Это человек сильной воли. Положение, занимаемое им в обществе, обусловило одностороннее развитие его личности и до абсурда раздутое самомнение. Как самодур, он набрасывается на невинного Кента и ссылает самого верного служителя. Не в меньшей мере он отталкивает читателя, когда изгоняет Корделию.

Власть Лира столь же неограниченна, как и творимая им несправедливость. Таким рисуется герой в сцене раздела государства.

Почему же Лир добровольно сошёл с трона? Почему он отдал всё, чем владел? Как он мог так ошибиться?

Л.Н. Толстой, находил, что заблуждение Лира противостоит естественности: « ... читатель или зритель не может верить тому, чтобы король, как бы стар и глуп он ни был, мог поверить словам злых дочерей, с которыми он прожил всю их жизнь, и не поверить любимой дочери, а проклясть и прогнать её...»

Между тем у Шекспира всё оправдано. Лир, обожествляя себя, не мог не заблуждаться в людях. Он просто не знал их. Он видел только себя, слышал только себя. От Реганы и Гонерильи он услышал вначале то, что сам о себе думал.

Оказавшись в положении бесправного изгнанника, Лир отмечает привычные для него представления о величии. Его начинают волновать подлинные значительные проблемы жизни. Так заканчивается его трагическое заблуждение.

Завершается первый этап трагедии. И начинается трагедия человека, а не короля. Лир вначале осознаёт её как трагедию отца. Но теперь он думает не о почестях, которые должны были быть и не были возданы. Он обличает бесчеловечность дочерей. Генерилья и Регана рвут с Лиром, т.к. не могут терпеть бедняка, да ещё с претензиями.

Шекспир подчёркивает, что богатство и власть, обесчеловечивают одних и приносят несчастья другим.

Как в таких условиях могла сложиться судьба Лира? Ему оставалось либо смириться с участью раба своих дочерей, либо восстать против несправедливого мира. Лир предпочёл бунт. Он проклял Регану и Генерилью. Он вырвал из своей души всё, что связывало его с прошлым. Его мучили страдания о народе. Ему покоя не давала безнаказанность тех, в чьих руках была власть. Он дошёл до этого человеческого величия своим беспокойным умом, своей бедностью, своим бесправием. Шут и Эдгар были ему школой. Устами шута, его афоризмами, едкими шутками выражал своё неприятие несправедливости обездоленный народ. Нагота бедного Тома открывала Лиру трагедию отверженных людей, составляющих большинство нации.

Лир услышал голос народа и увидел его трагедию:

*Бездомные, нагие горемыки,
Где вы сейчас? Чем отразите вы
Удары лютной непогоды –*

*В лохмотьях, с непокрытой головой
И тощим брюхом? Как я мало думал
Об этом прежде? (III, 4)*

(пер. Б. Пастернак)

Думы Лира благородны, полны исторического смысла, тревоги за судьбу «горемыки». Этот монолог – «самостоятельный» идейно-психологический центр трагедии. В приведённом отрывке социальные противоречия выражены столь остро, что даже исследователь Георг Брандес, по традиции усматривавший истоки трагедии в предательстве дочерей, заметил всё же: «Страдание наиболее обездоленных, как проблема, - уже существовала до Шекспира».

Лир хочет стать таким же, как народ. Идея переходит в действие.

Но действие это по-детски наивно и конкретно. Лир кричит: «Долой, долой с себя всё лишнее!». И срывает с себя все одежды. Но как чиста эта наивность – ведь Лир, духовно очистившийся, порвавший со своим прошлым, хочет теперь освободиться и от тех одежд, которые носят его противники. Роскошному платью соответствует нищая душа. Под внешней позолотой скрыт порок.

Итак, в сознании Лира и произошёл перелом. Столкновение с враждебностью, перемена социального положения, личная трагедия Лира и социальная трагедия бесправного человека – всё это нашло своё отражение в изменившемся взгляде Лира на мир.

Жизнь наступала на Лира. Однако он не струсил, а выстоял. Однако нельзя сказать, что сражение с невзгодами и несправедливостью обошлось для него безболезненно, без потерь.

Полученные им удары («Я ранен в мозг!») привели к умопомрачению, которое не усилило, а обессилило Лира. Первый признак расколотого сознания, раздвоенного мышления мы обнаруживаем после того, как Лир познал истинную цену дочерям, после того как он проникся симпатией к «бездомным, нагим горемыкам».

Трагедия смятенного ума достигает наивысшего напряжения в сцене «суда» Лира над неверными дочерьми. Он выступает как суровый обвинитель «лисиц» и «кошек» и пострадавший от них изгнанием. Мудрец Лир обличает «двуличье» хищников, а безумен жалуется на то, что на него лают» маленькие шавки».

Однако Лир надеялся, что если Корделия жива, то убито добро. И стоило жить, чтобы быть с Корделией. Однако Корделия была казнена. Тем самым у Лира отняли величайшее и единственное сокровище, тем самым у него отняли жизнь. В тот момент, когда его сердце было преисполнено не одной ненависти к «лисицам» и «кошкам», но и любви – к народу, к Корделии, любви, которой, он никогда раньше не знал.

[В других трагических пьесах Шекспира героя убивают с помощью холодного оружия или яда. Отелло забивает себя кинжалом.] Лир умирает иначе. Он умирает от душевной муки, от страдания, к которому его приговорили «лисицы». Эта казнь более изощрённая, чем та, которую придумал Клавдий.

Однако трагедия вовсе не вызывает такого ощущения, что борьба против

несправедливости бессмысленна и обречена. Сопоставим эту пьесу с «Гамлетом» или «Отелло». Тема сопротивления злу решается здесь с большей уверенностью в конечном торжестве добра, чем в предыдущих трагедиях.

В «Гамлете» после смерти героя остаётся Горацио, чтобы поведать людям о происходившей борьбе, чтобы побудить их следовать по пути Гамлета. Однако относительно активных намерений самого Горацио ничего не известно. Он только лишь добросовестный исполнитель воли Гамлета. Насколько он самостоятелен, трудно или совсем невозможно судить.

После смерти Отелло остаются ему преданные Кассио, Лодовико и Грациано. Они намериваются строго судить преступного Яго. Однако эти люди как характеры недостаточно раскрыты. Трудно надеяться, что они будут продолжать борьбу за справедливость.

То, чего нет в других трагедиях, есть в «Короле Лире». Лир не затем задумывается над сущностью человека, чтобы удовлетвориться мысленным разделением людского рода, на «лисиц» и страдающих «нагих горемык».

Напористости Гонерильи, Эдмонда и Реганы противостоят неподатливость и возрастное сопротивление Лира.

В критике стало общим местом провидение параллели между Лиром и Глостером. В древнем предании и в пьесе неизвестного автора о Глостере ничего не говорится. Шекспир ввёл этот образ.

Лир противопоставлен смирившемуся и растерявшемуся Глостеру. Глостер – жертва, Лир – боец. Наступлению хищных сил общества сопутствует не одно непротивленчество Глостера.

Вначале Корделия, шут и Кент (бессознательно) образуют единство людей непокорных. Затем встаёт во весь рост фигура страдающего, но борющегося Лира. К нему тянутся Кент и шут, но они, как и Корделия, даны без существенных изменений в характере. Это статичные фигуры. Динамика развития Лира как-то мало соотнобразуется с неподвижностью этих характеров.

Наступлению хищных сил общества сопутствует не одно непротивленчество Глостера. Динамика развития Лира как-то мало соотнобразуется с неподвижностью характеров Кента, шута, Корделии. Это статичные фигуры. Иное дело Эдгар. Он не раз проявляет самостоятельность и лировскую непримиримость по отношению к «лисицам» и «кошкам». Достаточно вспомнить его участие в «суде» над ними, его расправу с Освальдом и поединок с Эдмондом.

Из малоопытного юноши он становится человеком действия, подлинным героем. И что особенно привлекательно в нём, так это необычайно изобретательный и глубокий ум. Он так перевоплощается в бедного Тома, что перед нами встаёт новый типичный характер необычайной трагической силы. Перевоплощение необходимо Эдгару, чтобы обезопасить себя, чтобы на его след не напал Эдмонд.

Портрет Тома – это портрет человека из народа. Бесправие сделало Тома безумным. Эдгар мог создавать этот образ потому, очевидно, что осознавал, какова жизнь народа. Он нарисовал картину, изумившую Лира. Но и сам Лир был учителем Эдгара. Эдгар не Горацио и не Кассио. Он выстрадал и обрёл свои идеи, идеи Лира в борьбе:

*Какой тоской душа не сражена,
Быть стойким заставляют времена.
Всё вынес старый, твёрд и несгибаем.
Мы, юные, того не испытываем. (V, 3)*

(пер. Б. Пастернака)

После гибели Лира остаётся не один Эдгар. Есть ещё упоминаемые им «юные». Они того не испытывают, что вынес Лир. Они начнут с того, чем кончил Лир, - они познали, как устроен этот мир, как он несправедлив. Времена заставляют их быть стойкими.

Не поддаваться «лисицам» и «кошкам» - в этом сущность человека, открытая Лиром.

Эдгару надо ещё многое обдумать. Всем людям надо, как это сделал Лир, поразмыслить над жизнью, над их местом в мире, над тем, в какой мере их судьба, их радости и печали – судьба, радости и печали народа. Человеком может овладеть отчаяние. Пусть оно не перейдёт в безысходную грусть.

Надо постичь суть зла. Не желая ещё ополчиться против него, даже когда мозг ранен. Это понял Лир. Это понял Эдгар. Это понял безымянный Первый слуга, поднявший меч на палача – герцога Корнуэльского «Будем драться» - слова, произнесённые им, - «конечный вывод мудрости земной», высшее предназначение человека, суть, до которой доискивался Лир. [Спустя 200 лет после написания трагедии шекспировская идея получила новое развитие у Гёте. Автор «Фауста» с высоты своего времени смог огласить великий закон:

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

6. Проблематика, главные герои, художественные особенности трагедии У. Шекспира «Макбет».

Трагедия была написана в 1606 году. Её сюжет заимствован из «Истории Британии». Это самая короткая из трагедий Шекспира (в не всего 1993 строки). Но её краткость несколько не отразилась на художественных и композиционных достоинствах произведения.

Суров и строг сюжетный строй трагедии «Макбет». Нет в ней богатства красок, присущего «Гамлету», нет в ней силы чувства, которая обнаруживается в отношениях Отелло и Дездемоны. Её героям не свойственна мудрость Лира, и нет в ней шута, который бы высмеял ослеплённого властью короля.

Шекспир отказывается от экспозиции к трагедии, которую можно обнаружить в более ранних пьесах, и с первой сцены, с появления ведьм трагическое действие развёрнуто. Где-то впереди должна быть кульминация – не подвиг, не обретение истины ценой гибели, а, наоборот, крушение, нравственное падение героя.

От первой встречи с ведьмами до «самоубийства» совести Макбета – таковы рамки и героя, развивающейся вместе с трагедией Шотландии.

Это ставится ведущим принципом Шекспира в воссоздании трагического: поражение человека ставится в зависимость от общего хода развития.

Не в пример Гамлету и Лиру Макбет интеллектуально ограничен, он не осознаёт своей трагедии. Однако у Макбета есть свои достоинства: мужество воина и совесть. Подавление её означает крах Макбета – героя и человека.

Первый удар по ней – вероломное убийство короля Дункана.

Путь к королевской власти «по лужам крови» не раз до этого становится темой исторических драм Шекспира – так проходило становление английского государства.

В «Макбете», как и в «Ричарде III», завоевание короны сопровождается множеством преступлений, поражающих своей жестокостью.

Повторение одного и того же сюжетного мотива наполнено глубоким смыслом, сводящимся к тому, что Ричард и Макбет в равной степени не считаются со средствами, когда речь идёт об удовлетворении их необузданного честолюбия.

Между тем атмосфера трагедии напряжённей, чем в исторической драме. Это заметно в Действиях.

- Герцог Глостер воцарился на трон, который и до него был обagrён кровью. Макбет же вероломно пресёк жизнь миролюбивого, доверчивого Дункана.

- Ричард III одинок. Он самостоятельно разрабатывает свои коварные планы. Макбет действует с союзницей – леди Макбет. Зло «удвоилось». Оно осознало себя, оно проявляется не в одних только действиях, но и в стремлениях. Оно заявило о себе устами леди Макбет, когда она обратилась к духам смерти:

Меня от головы до пят

*Злодейством напитайте. Кровь мою
Сгустите. Вход для жалости закройте... (I, 5)*

(пер. Ю. Корнеева)

Ещё никогда у Шекспира человеконенавистничество не было столь прямолинейно и беспощадно раскрыто. К тому же требуется время, и появляется новый носитель зла: Банко тоже мечтает о власти. И ему злые вещуньи нагадали, что его потомки унаследуют престол от Макбета. Банко ждёт своего времени.

Зло распространяется «внутри» и «вне» Макбета, но есть в самом герое и в других людях силы противодействия.

Верные вассалы умерщвлённого Дункана при поддержке Англии, во главе с сыном короля Малькольмом развёртывают военные действия против самоуверенного тирана. И их борьба получает в трагедии высокую политическую оценку, т.к. ими движет не столько ненависть к Макбету, сколько желание освободить родину от деспотизма.

Макдуф. *Мечи из ножен вырвем, как мужи,*

Чтоб за отчизну падшую вступиться. (IV, 3)

Кэтнес. *Прольём мы, чтоб отчизну исцелить,
Всю нашу кровь.* (V, 2)

(пер. Ю. Корнеева)

Шекспир, по словам Пушкина, не питал, наряду с В. Скоттом и Гёте, «холопского пристрастия к королям и героям». Но он не был равнодушен к судьбам государства и героям, отстаивающим узаконенные, признанные формы правления.

Грубому индивидуализму Макбета, его супруге и Банко противопоставлено воинственное и патриотическое чувство сторонников Малькольна.

Патриот Росс с великой горечью говорит о поруганной стране:

*Она сама себя узнать страшится,
Не матерью для нас – могилой став.
Там тот, в ком разум жив, не улыбнётся;
Там горьких воплей, в воздухе звенящих,
Не замечают; там обычным делом
Стал взрыв отчаяния; там не спросят,
Услышав похоронный звон: «По ком?»
Там люди, не болея, увядают
Быстрее, чем цветы на шляпах.* (IV, 3)

(пер. Ю. Корнеева)

Гамлет глубоко переживает трагедию страны. А Макбет слеп, он не замечает трагедии убитого горем народа, не понимает, что восставшие против него будут встречены в Шотландии как освободители. Честолюбие лишило его проницательности. Оно сделало его неразборчивым в средствах. Но не сразу. Вначале совесть мучит Макбета. Страдания его огромны, но он опять же не осознаёт, насколько они очищают его душу. Когда он начинает действовать расчётливо и хладнокровно, когда перед ним больше не проходят призраки убитых, тогда мы его уже перестаём воспринимать как трагического героя. Мы тогда уже только говорим о его трагической судьбе.

Вокруг Макбета действуют люди, устремления которых очень разумны. Одни целиком отвергают образ действий Макбета. Это его открытые противники, становящиеся для него грозной силой. Эта сила предстаёт перед Макбетом в фантастическом образе движущегося на него Бирнамского леса, символизировавшего восставшую Шотландию.

Банко и некоторые другие персонажи занимают выжидательную позицию. И, наконец, леди Макбет – верная союзница, наставница Макбета.

Так возникают три вида связей героя со средой. Наиболее пагубно для него единодушие с леди Макбет.

Эта женщина наделена не только решительностью и целеустремлённостью, но и чрезвычайно чутким умом.

Наедине с духами смерти она может в предельно циничной форме обнажить свои истинные помыслы, она хочет уверить Макбета в том, что неограниченная жестокость лучше всего гарантирует прочность власти. И

тут она прибегает к доводу, который может подействовать только на Макбета:

*Но разве зверь тебе твой план внушил?
Его задумав, был ты человеком.
И больше был бы им, когда б посмел стать
Большим, чем ты был. (I, 6)*

(Пер. Ю. Корнеева)

Она понимает, что в её супруге до конца не убит человек. Она хочет, чтобы сознание Макбета отожествило убийство и гуманность – человека и зверя, добро и зло. Это дьявольский призыв снести границу между добром и злом вновь звучит в заклинаниях ведьмы, но им уже нет необходимости вести разговор о величии человека.

Таким образом, мы видим, в этом произведении автор поднимает вопрос о губительном влиянии единоличной власти и в особенности – борьбы за власть, которая превращает храброго Макбета, доблестного и прославленного героя, в ненавистного всем злодея. Ещё сильнее звучит в этой трагедии У. Шекспира его постоянная тема – тема справедливого возмездия. Справедливое возмездие обрушивается злодеев, – обязательный закон шекспировской драмы, своеобразное проявление его оптимизма. Его лучшие герои погибает часто, но преступники погибают всегда. В «Макбете» этот закон проявляется особенно ярко.

У. Шекспир вводит в трагедию «Макбет» фантастические образы. Это не только призрак убитого Банко, являющийся Макбету на пиру, но и сказочные ведьмы. У Шекспира нет другой трагедии, которая открывалась бы явлением сверхъестественных существ, и некоторой они играли бы столь значительную сюжетно-композиционную роль. У. Шекспир в данном случае воспользовался традиционными представлениями своей эпохи, а также тем материалом, который ему давала старая шотландская легенда. Но Шекспир усложнил эти образы. У Шекспира всякого рода фантастическая чертовщина становится приёмом позволяющим зримо представить

Внутренний мир человека, его психологической метафорой. С одной стороны, перед нами предстают сказочные персонажи, но они же олицетворяют дурные страсти и эгоистические стремления человека. Действие трагедии открывается появлением трех ведьм, договаривающихся о новой встрече. Они произносят следующую фразу: «Прекрасное - гнило, а гнилое – прекрасно...». Затем третья сцена первого акта, в которой впервые предстает Макбет, начинается словами самого героя: «Такого ужасного и прекрасного дня я еще никогда не видел». Сам Макбет заключает в себе сочетание прекрасного и ужасного. Пьеса раскрывает нам трагедию величественного воина, опустившегося до убийств из-за угла и уничтожения невинных детей и женщин. Мотив видимости и сущности необходим здесь, чтобы подчеркнуть всю противоречивость человеческой природы.

Ведьмы превращают сокровенные и пассивные желания Макбета в осознанные, действенные и целеустремленные. Их участие в душевном переломе Макбета накладывает мрачную печать на его

честолюбивые желания, характеризуя их как силу темную и злую – демоническую, гибельную для сознания и человечности. Сомнения и колебания, которые испытывает при этом превращении Макбет, касаются нравственной сферы, вызваны сопротивлением долга и совести бесчеловечным намерениям. Мечты Макбета о короне и честолюбие полководца Банко как бы воплощаются в образах ведьм и в их предсказаниях. И, наконец, ведьмы выступают в трагедии как олицетворение судьбы и неизбежности. Последняя встреча Макбета с вещими сестрами пронизана трагической иронией: «Человек, забывший мудрость, честь и стыд», по словам Гекаты, слеп перед тайнами судьбы. Все двусмысленные предсказания, олицетворенные в страшных картинах будущего, Макбет понимает наоборот: как уверения судьбы в «несокрушимости Макбета». Это очевидно, что деяние Макбета не может исходить с небес. Но оно имеет своим истоком и не землю, – вот почему главный герой заклинает ее не слышать его шагов, потому что и камни восстанут против неслыханного и ужасного злодеяния. Геката – вот кто стоит за Макбетом, готовым вонзить кинжал в своего правителя. Темные силы подземного мира еще не один раз появляются в этой трагедии. И уже в финале Макдуф называет Макбета «адский пес». Он же говорит Макбету, что тот «служил дьяволу», но силы ада не спасут его от мести. Малькольм называет Леди Макбет «дьяволоподобной королевой». Таким образом, в трагедии предстает страшное царство зла, созданное Макбетом, после его гибели должно уступить место царству «милосердия, исходящего от высшего милосердия». В финале борьба между «адам и небесами заканчивается победой последних» (А.А. Аникст). Фантастика, связанная с образами «роковых сестер» объясняется критикой неоднозначно: одни хотели видеть в них просто ведьм (В.Г. Белинский), поскольку в эпоху Шекспира никто не сомневался в возможности прямых ношений человека с нечистой силой. Другие представляли их как олицетворение страстей Макбета (А.В. Шлегель), третьи – поэтические аллегории, «воплощающие стихию примитивных темных инстинктов, которые могут полностью завладеть душой человека» (А.А. Аникст), четвертые – параллельную мотивацию происходящего сверхъестественным, как у Гомера (Л. Пинский).

Фантастическое население трагедии включает в себя и призраки невинно убитых людей. Эти духи по-своему активны: их функция состоит в том, противостоять ведьмам, постоянно напоминать герою о его вопиющей бесчеловечности, выражать его беспокойную совесть. Вспомним, как в «Ричарде III» королю тоже являлись призраки умерщвлённых им людей. Они вызывали страх Ричарда, Мысль о неминуемом возмездии. В «Макбете» они выражают благородные нравственные мучения героя, и они исчезают, когда зло побеждает в нём человека, когда сбываются пророчества ведьмы.

Хотя трагедия У. Шекспира «Макбет» раскрывает перед нами огромную силу зла, но она – наиболее оптимистическая из всех четырех великих трагедий. Оптимизм ее заключается не только в том, что тирания Макбета

повержена, но она заключается и раскрытии и понимании внутреннего конфликта в сознании главного героя. Макбет может вступить на путь полного уничтожения, только уничтожив большую часть самого себя. По мнению Дж. К. Уолтона, «само зло в «Макбете» – это нечто неестественное. А «Макбет» соответствует основному направлению гуманизма эпохи Возрождения...» На примере этого великого произведения можно увидеть, насколько последовательно отражено сознание того, что человек – часть вселенной.

Кстати сказать, это первая в европейской литературе тема преступления и наказания, поставленная за 250 лет до Достоевского.

Литература

1. Аникст, А.А. Шекспир. Ремесло драматурга / А.А Аникст. – М.: Прогресс, 1974.
2. Артамонов, С. Д. Литература эпохи Возрождения: кн. для учащихся ст. классов / С. Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1994. – С. 124-129.
3. Гражданская, З. Т. От Шекспира до Шоу: английские писатели XVI – XX в.в. / З. Т. Гражданская. – М.: Просвещение, 1992. – 191с.
4. Дубашинский, И. А. Вильям Шекспир / И. А. Дабашинский. – М.: Просвещение, 1965. – С. 152 – 176.
5. Пинский, Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии / Л. Е. Пинский. – М., 1971. – 322 с.
6. Урнов, М.В. Веки традиции в английской литературе / М. В. Урнов. – М.: Худ. лит., 1986. – 382с.
7. Шведов, Ю. Ф. Эволюция шекспировской трагедии / Ю.Ф. Шведов. – М.: Искусство, 1975. – 658с.
8. Шекспир в меняющемся мире: сборник статей / пер. с англ. – М.: Прогресс, 1966. – 382с.
9. Шекспир, У. Трагедии / У. Шекспир. – М.: Правда, 1983 – 672с.
10. Гецик, А. В. Творчество Петрарки и Шекспира в школьном изучении / А. В. Герцик. – Мозырь: ООО ИД Белый ветер, 2002. – С. 4-17.
11. Дубашинский, И. А. Вильям Шекспир / И. А. Дабашинский. – М.: Просвещение, 1965. – 226 с.
12. Морозов, М. М. Статьи о Шекспире / М. М. Морозов – М., 1964.
13. Шекспир, У. Избранное: Трагедии. Комедии. Сонеты / У. Шекспир. – Минск: Маст. літ., 1997. – 682 с.

Лекция № 9

Возрождение в Испании Мигель Сервантес де Сааведра и его роман «Дон Кихот»

План

1. Краткая биографическая справка о писателе.
2. Культурно-историческое истолкование романа. Проблематика произведения.
3. Характеристика главных героев.
4. Народность произведения.

1. Краткая биографическая справка о писателе.

Мигель Сервантес де Сааведра (1547 – 1616)

Родился в городке Алькала де Энарес. Отец будущего писателя, Родриго де Сервантес, относился к разорившимся идальго. Зарабатывая на жизнь врачебной практикой, он вместе с семьёй колесил по стране, время от времени останавливаясь то в Севилье, то Вальядолиде, то в Мадриде. Поэтому Мигелю не удалось получить систематического образования. Но всё же он закончил университет в Мадриде.

В 21 год Сервантес поступил на службу к папскому послу в Испании, кардиналу Аквавиве, вместе с которым уезжает в Италию.

После смерти кардинала (с 1570 – 1575) Сервантес служит в армии (в Италии), отмечается в сражении под Лапанто. Там же он получает тяжёлое ранение в грудь и плечо, отчего левая рука на всю жизнь останется изувеченной. По пути домой из Италии в 1575г. он попадает в плен алжирским пиратам. Лишь в 1580г. с великим трудом его выкупают на свободу. Дома он нашёл разорённую семью, а о военных заслугах все уже забыли в Испании.

Сервантес пытается зарабатывать на жизнь пером.

В 1583 – 1587гг. на испанской сцене было поставлено около 20 пьес, лучшая из которых – героическая трагедия «Нумансия» (антич. сюжет, ок. 1584г.). 1597г. – тюрьма по обвинению в растрате (даёт в долг банкиру казенные деньги).

Последние 15 лет жизни Сервантес провёл в большой нужде. Тем не менее это был период высшего расцвета его творчества.

В 1605г. вышла в свет I часть романа «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», начатого во время его второго заключения. В 1614г. вышло поддельное продолжение «Дон Кихота», что побудило Сервантеса ускорить докончание своего романа, в 1615г. вышла в свет его вторая часть.

В 1613г. опубликовал «Назидательные новеллы».

В 1614г. он закончил литературную сатиру «Путешествие на Парнас».

Последним произведением Сервантеса был рыцарский роман «Персилес и Сихизмунда» (1612). [*Персилес, сын короля Исландии, любит Сихизмунду, дочь фризского короля, которая обручена с недостойным братом Персилеса Максимилианом. Персилес и Сихизмунда совершают паломничество в Рим, чтобы умолить папу расторгнуть это обручение. По дороге они попадают в разные приключения, Персилес совершает разные подвиги. Папа исполняет их желание: любящие женятся. Персилес занимает отцовский престол.*]

2. Культурно-историческое истолкование романа. Проблематика произведения.

Сегодня на занятии мы поговорим о произведении, интерес к которому не иссякает и по сей день. О произведении, которое считается самым читаемым в мире после Библии. О произведении, которое признано лучшим романом в мировой литературе членами жюри из 100 лучших произведений писателей из 54 стран мира. Произведение, которое оставило на втором месте Марсия Пруста «В поисках утраченного времени», за которыми следуют творения Гомера, Толстого, Достоевского, Кафки Фолкнера.

Роману Сервантеса «Хитроумный Дон Кихот Ламанчский» в 2005г. исполнилось 400 лет.

В 1605г. была опубликована первая часть романа, через 10 лет – вторая. В 1612г. первую её часть читала уже Англия, двумя годами позднее – Франция. В Россию роман пришёл в конце XVIII века в переводе с французского. Но «Дон Кихот», как звали вначале героя Сервантеса россияне, сразу стал обязательной для чтения книгой для всякого претендующего на образованность человека. Хорошо зная Рыцаря Печального Образа Александр Пушкин, который с восторженностью писал об этом произведении в письме издателю «Московского вестника».

Ф.М. Достоевский так отзывался о романе Мигеля Сервантеса де Сааведра: «На страшном суде люди смогут оправдаться перед Господом Богом, предъявив одну эту книгу».

«Когда переведутся такие люди как Дон Кихот, пускай закроется навсегда книга истории: в ней нечего будет читать», – сказал И.В. Тургенев.

«Вечным спутником Человечества» назвал роман Сервантеса русский поэт Дмитрий Мережковский.

Глубокое проникновение в душу Дон Кихота всегда было свойственно представителям российской культуры. Как признают испанцы, один из лучших фильмов по роману Сервантеса, а сняли их десятки, во всём мире, был создан советским кинорежиссёрами Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом с Николаем Черкасовым в главной роли.

Мало кому известно, что в 1976г. Королевская академия изящных искусств Сан-Феонандо избрала своим членом советского художника Савву Бродского за его иллюстрации к «Дон Кихоту», хотя, казалось бы, после работ француза Гюстова Доре уже ничто не могло удивить.

Показательно и то, что среди многочисленных театральных постановок по «Дон Кихоту», приуроченных к юбилею, знатоки считают одной из

лучших работу испанского режиссёра Анхеля Гутьерреса, выпускника московского Гиттиса, который, перед тем, как вернуться на родину, долгое время работал режиссёром в театрах Таганрога и Москвы. Об этой постановке на сцене руководимого Гутьерресом Камерного театра имени Чехова в Мадриде газета «El Pais» написала: «Главной особенностью Гутьерреса-режиссёра, который сложился как творческая личность в России, явления утверждения им нравственного начала, а потому и в этом спектакле режиссёр сосредоточился на показе нравственного величия Дон Кихота», его высоком этическом примере, действующем до сих пор даже на самых убеждённых прагматиков типа Санчо Пансы»

Проходят века, поколения людей сменяются, и каждое из них находит что-то важное для себя на страницах бессмертной книги.

Современники писателей, пожалуй, увидели лишь в ней забавную сатиру на рыцарские романы. Французские правители – сатиру на феодализм, а романтики XIX в. – изображение извечного конфликта между мечтой и действительностью.

Генри Гейне с некоторой обидой говорит, что Сервантес «написал величайшую сатиру не человеческую восторженность». Той же обидой за «развенчанный романтизм» полон и отзыв Байрона.

С давних пор в литературе и жизни утвердились обидные прозвища «Дон Кихот» и «донкихотство». Ими клеймили оторванность от жизни, пустое прожектёрство, наивные и прекрасные порывы к неосуществимым целям.

Однако нарицательное хождение этих слов в речевом обиходе не раскрывает всей сложности и значительности идей Сервантеса. Мартин Андерсен-Ненсё, говоря о Дон Кихоте, заявил однажды: «Ни один писатель, кроме Сервантеса, не создал человека столь великого и столь несчастного». Великий и несчастный – вот оценка благородного безумца, сражавшегося с ветряными мельницами.

В 1860г. И.С.Тургенев произнёс речь «Гамлет и Дон Кихот». Это была восторженная хвала герою Сервантеса. Тургенев выступал за защиту идеалов, против скептицизма и нигилизма. «Дон Кихот, бедный, почти нищий человек, без всяких средств и связей, старый, одинокий, берёт на себя исправлять зло и защищать притеснённых (совершенно ему чужих) на всём земном шаре».

Попробуем понять Тургенева. Его пугали Базаровы, с их нарочито приземлённым практицизмом. Потому Тургенев осудил Гамлета, колеблющегося, анализирующего, и возвеличил Дон Кихота.

Я уже обращала ваше внимание на отношение Ф.М. Достоевского к роману. Русский классик заявил, что «во всём мире нет глубже и сильнее этого сочинения». Для него – «это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выдумать человек».

Сервантес и Достоевский – люди разных эпох, народов – но, в сущности, очень похожи. Есть нечто общее в их характере, в стоическом благородстве

души, в их пристальном взгляде на человеческие беды, в их неяркой манере письма с каким-то глубоким философским подтекстом и даже в их личной судьбе – оба носили кандалы, оба испытали ожидание неизбежной насильственной смерти.

Мы знаем, что Сервантес служил в испанской армии, действующей в Италии, где получил тяжёлое увечье левой руки. Он хочет вернуться домой, но корабль, на котором он плывёт в Испанию, подвергается нападению алжирских пиратов. В плену 5 лет → выкуп → скудность и не надёжность денежного заработка заставляют принять должность сборщика зерна для армии, затем сборщика недоимок. Доверил деньги одному банкиру → обвинили в растрате → 5 лет тюрьмы.

Что же представляет собой книга Сервантеса? Какое заключение о жизни содержит она?

Проблематика произведения

«Дон Кихот» - на это честно указывает автор в прологе к первой части романа и в заключительных строках его – был задуман прежде всего как пародия на рыцарские романы. Дон-Кихот, бедный провинциальный идалго, сведённый с ума чтением рыцарских романов и решивший восстановить древний институт странствующего рыцарства, подобно героям рыцарских романов, выезжает на подвиги в честь своей воображаемой «дамы» для защиты всех обиженных и угнетённых в этом мире. Но его доспехи – ржавые обломки вооружения его предков, его конь – жалкая кляча, спотыкающаяся на каждом шагу, его оруженосец – хитрый и грубоватый местный крестьянин, который соблазнился перспективой быстрого обогащения, дама его сердца – скотница Альдонса Лоренсо из соседнего села, переименованная Дон-Кихотом в Дульсинею Тобосскую. Точно так же пародируются в романе все рыцарские обряды и обычаи: церемония посвящения в рыцари, этикет рыцарского поединка, детали «рыцарского служения» даме (например, когда Дон-Кихот приказывает «побеждённым» противникам отправиться к Дульсинее и предоставить себя в её распоряжение), или «обожания» её (самобичевания Дон-Кихота в горах Сырра-Морены).

Разгоряченное воображение Дон Кихота заставляет его во всём видеть блистательные авантюры или волшебство, принимать ветряные мельницы за великанов, постоялый двор – за роскошный замок, таз цирюльника – за чудесный шлем, каторжников – за угнетённых рыцарей, даму, едущую в карете, – за похищенную принцессу.

Все подвиги Дон-Кихота, совершаемые им для восстановления справедливости на земле, приводят к совершенно противоположным результатам: поступок Андрес, за которого Дон-Кихот заступился, после его отъезда подвергается ещё большим побоям; каторжники, освобождённые им, разбегаются; нападение на похоронную процессию заканчивается переломом у ни в чем не повинного человека; стремление помочь испанскому рыцарю, окружённому маврами, приводит к разгрому кукольного театра, на сцене которого это изображалось.

Все те, кого Дон-Кихот пытается «защитить», молят небо «покарать и уничтожить его милость со всеми рыцарями, родившимися когда-либо на свет»: Дон-Кихота оскорбляют, бьют, проклинают, над ним издеваются, и, в довершение позора, его топчет стадо свиней. Наконец, измученный морально и физически, рыцарь Печального Образа возвращается к себе домой и там, тяжело заболев, перед смертью прозревает: он снова становится доном Алонса Кихана, прозванным за свои поступки Добрым, отрекается от рыцарских бредней и составляет завещание в пользу племянницы, с оговоркой, что она лишится наследства, если выйдет замуж за человека, любящего читать рыцарские романы.

Сатира на рыцарские романы была жанром, весьма распространённым в эпоху Возрождения (народные книги о Гаргантюа), но Сервантес совершенно трансформировал этот жанр, углубив ситуацию и усложнив образ главного героя.

1. Прежде всего он наделил своего героя не только отрицательными, но и положительными чертами, а кроме того, дал ему двойную жизнь – в здоровом и бредовом состоянии, что его почти двумя различными персонажами.

2. Сервантес дал Дон-Кихоту спутника, который отчасти контрастен ему, отчасти его дополняет.

3. Не менее существенно, Сервантес, привёл Дон-Кихота в постоянное состояние и многообразное столкновение с реальной жизнью, обрисованной в виде серии картин различного рода общественной среды, обстановки ситуаций, через которые последовательно проходит герой.

Благодаря всему этому не только нелепость поведения Дон-Кихота выступает отчетливее на фоне реальной жизни, но и само его поведение становится средством оценки действительной жизни, изображаемой в романе критически.

Не следует забывать, что Сервантес в своём романе предал осмеянию не только рыцарские романы как литературный жанр, но и саму идею рыцарства!!! Осмеивая рыцарские романы, он боролся со старым, феодальным сознанием, которое подкреплялось ими и находило в них своё поэтическое выражение. Он протестовал в своём романе против всего мировоззрения правящей верхушки Испании, пытавшейся возродить на новых основах «рыцарские» идеи.

Сервантес осуждает не самого Дон-Кихота, а наделённого чертами редкого душевного благородства, доброты и рассудительности, а те бредовые рыцарские идеи, которые овладели воображением бедного идальго. Последнее могло случиться лишь оттого, что Дон-Кихот весь устремлён в прошлое, оттого, что он, по выражению Белинского, «лишился всякого такта действительности». Это прошлое – мир рыцарства, который Дон-Кихот пытается восстановить. Он действует слепо, следуя готовым нормам и правилам, отжившим свой век, он не хочет и не умеет считаться с реальными возможностями, с подлинными нуждами и требованиями людей.

Несоответствие между стремлениями фантазирующего Дон-Кихота и его возможностями порождает грустный комизм его образа. При этом Дон-Кихот в положении «рыцаря» не только комичен, но и социально вреден. Отвлечённость его принципов, отрыв от действительности порождает целый ряд пагубных недоразумений.

В своих авантюрах Дон-Кихот не только постоянно терпит неудачи, но и сеет вокруг себя разрушения. Его безумие тем опаснее, что оно заразительно, как это видно на примере Санчо Пансы.

Французский поэт XII столетия в эпосе рассказывал о гибели отряда Роланда. Пылкому герою нужно было только протрубить в рог, позвать на помощь войско Карла, как советовал ему его друг Оливье, и разгром отряда был бы предотвращён. Это было бы разумно, но Роланд не слушает совета друга. Он красиво гибнет (лицом к врагу). Рядом с ним полегли его воины, весь цвет Карлова рыцарства. Автор «Песни» осудил его: «Роланд бесстрашен, но Оливье разумен». Более того, он заставил Оливье высказать горькую правду:

*вы всему виною,
Ибо истинная храбрость
Не то же, что безумие,
А сдержанность лучше неистовства.
Французы погибли из-за вашего
легкомыслия.*

Русский поэт, автор «Слова о полку Игореве», тоже порицает своего героя. Князь самонадеян, горяч, неопытен. Понадеялся на собственные силы. Погубил войско и сам попал в плен.

Сервантес судит своего героя строже. Показывая анахронизм рыцарских идей и вместе с тем вред их, испанский писатель обличает всё то, что перекликалось с ними в современной ему действительности.

4. Характеристика главных героев.

Но если Сервантес и высмеивает Дон-Кихота, то вместе с тем он полон глубокого сочувствия к нему. Средства, применяемые героем, нелепы, но цель его высока. Сервантес всячески подчёркивает высокие нравственные качества, бескорыстие, великодушие Дон-Кихота, его искреннее желание принести человеку пользу. По словам Санчо Пансы, его господин обладает «голубиным сердцем». В минуты умственного просветления, когда Дон-Кихот забывает свои рыцарские фантазии, он необыкновенно – привлекателен – со всеми прост в обхождении, человечен и разумен. Его речи вызывают восхищение слушателей, они полны высокой гуманистической мудрости.

Замечательны в этом отношении советы, которые Дон-Кихот даёт Санчо Пансе перед вступлением того в управление «губернаторством».

«Загляни внутрь себя и постарайся себя познать, познание же это есть найтруднейшее из всех, какие могут только быть. Познавши самого себя, ты

уже не станешь надуваться, точно лягушка, пожелавшая сравниться с волком» (заметьте, басенный образ, вполне применимый к официальной Испании, стремившейся превратиться в мировую державу, что окончилось полным её банкротством). Дон-Кихот продолжает: «О своём худородстве, Санчо, говорил с гордостью и признавался не краснея, что ты из крестьян, ибо никому не придёт в голову тебя этим стыдить, коль скоро ты сам этого не стыдишься... Помни, Санчо: если ты вступишь на путь добродетели и будешь стараться делать добрые дела, то тебе не придётся завидовать делам князей и сеньоров, ибо кровь наследуется, а добродетель приобретается, и она имеет ценность самостоятельную, в отличие от крови, которая таковой ценности не имеет».

Совсем в другом виде предстаёт Дон-Кихот, когда им снова овладевают навязчивые идеи. Однако полного разрыва между этими двумя его обликами нет. Иногда в состоянии безумии он высказывает глубокие и благородные мысли; таковы, например, в эпизоде с каторжниками его слова, произнесённые непосредственно перед нападением на Конвойных:

«...превращать же в рабов тех, кого господь и природа создали свободными, представляется мне крайне жестоким». Особенно возвышается Дон-Кихот в тех главах второй части романа, где изображается его жизнь при герцогском дворе: на фоне царящих там пошлости и бездушия его душевное благородство выступает ещё отчётливее.

Т. о., мы видим, что Сервантес осмеивает своего героя, но и возвеличивает его. Здесь мы сталкиваемся с непостижимой диалектикой художественного образа. Вспомним «Героя нашего времени» Лермонтова. Мы осуждаем лермонтовского Печорина. Но чем-то он нам мил, как и добрейшему Максиму Максимычу.

Я приводила строки из «Песни о Роланде» и «Слова о полку Игореве», осуждающие героев этих произведений, но не следует забывать, что эти произведения написаны для прославления Роланда и Игоря.

Сколько любви, восхищения к ним высказали авторы. «Безумству храбрых поём мы песню!». Эта горьковская строфа могла бы стать эпиграфом к героическим сказаниям древних поэтов. И, как ни странно, подошла бы и к книге Сервантеса.

Безумие отваги доведено здесь до гротескных пределов, но сама отвага и то, во имя чего она проявляется, возведены на высоту совершенства. Это единственный пример в мировой литературе, когда в одном произведении, в одном образе соединены трагическое и гротескно-смешное, возвышенное и тривиальное, высшая мудрость и непостижимая интеллектуальная слепота.

Вот почему взгляд на эту книгу Достоевского более плодотворен и глубок. Он увидел в ней самый искренний, самый правдивый автопортрет человечества, показавшего всё великое, что оно в себе имеет.

Дополнением к образу Дон-Кихота является образ С. Пансы. Он также имеет прецеденты в средневековой литературе. Во французском героическом эпосе встречается комический тип оруженосца-весельчака, бастуна и

обжоры. Но Сервантес превратил эту незначительную гротескную фигуру в сложный, глубоко реалистичный образ, отражающий существенные стороны испанской жизни того времени и очень важный для общего замысла романа. Санчо Панса прежде всего старается ублажить свою плоть и послужить самому себе. Он больше всего любит поспать и поесть (его имя выразительно: panza по исп. – «брюхо»). Он хочет стать графом и губернатором, хочет, чтобы его жена Тереза Панса ездила в золочёной карете. Размечтавшись, как он станет властелином, Санчо спрашивает, сможет ли он продать своих подданных в рабство, а денежки положить в карман.

Он весь в практике, в настоящем, в то время как Дон-Кихот весь в мечтах о прошлом, которое он хочет оживить. Но в то же время между ними есть глубокое внутреннее сходство. Оба они:

- хотят каждый на свой лад – отличиться большой добротой, отзывчивостью, человечностью, беспечностью в жизни, чистотой сердца и активностью;
- судьба их аналогична: оба, увлечённые своими фантазиями отрываются от семьи, чтобы пуститься по свету в поисках удачи, и оба в конце концов исцеляются от своих бредней, убедившись, что они были во власти миражей.

Но разница между ними та, что Дон-Кихот пленился мечтой об искоренении зла на земле и о рыцарской славе, а Санчо Панса под влиянием безумного Дон-Кихота прельстился идеей лёгкой наживы.

Есть разница также в том, как они исцеляются от своих миражей.

Дон-Кихот, несмотря на сыплющиеся на него неудачи, остаётся во власти своих рыцарских иллюзий, пока, наконец, пелена не спала с его глаз. Но тот второй, здоровый человек, который в нём живёт, на протяжении романа под влиянием его соприкосновения с жизнью, так и общения с чистой душой С. Пансы.

Санчо Панса, наоборот исцеляется умственно и нравственно задолго до конца романа. От бредней, воспринятых им от Дон-Кихота, он освобождается в результате суровых испытаний, последним из которых было его «губернаторство». Санчо Панса сопровождает Дон-Кихоту в третьем выезде уже не из соображений выгоды, а из сердечной привязанности к своему господину, которого он искренне полюбил. В конце романа не вспоминает даже о жаловании, которое тот ему задолжал. Под влиянием Дон-Кихота Санчо Панса становится добрее и великодушнее в отношении к людям, им начинает руководить уже не жажда обогащения, а любовь к справедливости и человечность.

Но это влияние Дон-Кихота, так же как и окружающей действительности, расширившее умственный кругозор Санчо Пансы, был лишь толчком для раскрытия в нём природных свойств представителя народа, заглушённого условиями жизни феодальной деревни и отупляющим действием католической церкви. Эти природные способности Санчо Панса ярче всего проявились в его знаменитых «судах», так же как и во всём его

управлении «островом», во время которого он выказал гораздо больше ума, чем все его окружающие придворные. Вспомним последние слова при уходе с должности губернатора: Дайте дорогу, государи мои! Дозвольте мне вернуться к прежней моей свободе, дозвоьте мне вернуться к прежней моей жизни, дабы я мог восстать из нынешнего моего гроба....Оставайтесь с богом, ваши милости, и скажите сеньору герцогу, что голышом я родился, голышом весь свой век прожить ухитрился: я хочу сказать, что вступил в должность губернатора без гроша в кармане и без гроша с неё уйду – в противоположность тому, как обыкновенно уезжают с островов губернаторы....Пускай вот здесь, в конюшне, остаются те же самые муравьиные крылышки, которые на беду вознесли меня ввысь для того, чтобы меня заклевали стрижи и прочие птахи, а мы лучше спустимся на землю и будем по ней ходить попросту – ногами».

Т.о., мы видим, что если сумасброд Дон-Кихот – носитель самых высоких гуманистических идей, то простодушный весельчак Санчо Панса – воплощение народной мудрости и нравственного здоровья. Оба кровно близкие друг другу, что особенно отчётливо выступает в эпизоде губернаторства Санчо, где благородные гуманистические идеалы Дон-Кихота скрещиваются с практическим разумом, честностью и здоровой человечностью Санчо Пансы.

Другой момент их глубокого и окончательного сближения – финал романа, когда Санчо, слезами, прощается с умирающим господином, который освободился от своих заблуждений и уже больше не Дон-Кихот Ламанчский, а снова – Алонсо Кихана Добрый.

Разоблачая в одинаковой мере как попытки оживить старую идею рыцарства, так и новый культ денег и наживы, Сервантес ополчается против всего современного ему уклада и мировоззрения официальной Испании:

- против тирании абсолютизма;
- против безумных военных авантюр;
- против засилья духовенства;
- против чванства и привилегий аристократии;
- против хищнического управления страной, приводившего к обнищанию наибольшей части населения.

Свои гуманистические идеалы он выразил как в показе широких картин народной жизни, на фоне которых развёртываются приключения его героев, так и в высказываниях главных персонажей романа, устами которых говорит сам автор. Некоторый из таких мыслей, например о знатности и благородстве, уже были приведены выше. Ввиду крайней сложности цензуры, Сервантесу, не желавшему видеть свою книгу сожжённой да и самому попасть на костёр, приходилось быть осторожным и нередко маскировать свои мысли. В этом отношении весьма показательны не только прямые высказывания Сервантеса, но и его умолчания.

Очень характерно, что в романе, в котором выведено несколько сот персонажей, показано немного представителей аристократии. И если они

появляются, то обрисованы самыми глупыми и общими штрихами. Таковы например, герцог и герцогиня во второй части, похожие на марионеток в сравнении с остальными персонажами романа, живыми и яркими. Сервантес очень тонко даёт почувствовать всю пустоту и скуку их пышной, наполненной церемониями жизни, заставляющей их обрадоваться как желанной встрече с Дон-Кихотом и его оруженосцем.

Такая же «фигура умолчания» встречается в интересных рассуждениях Дон-Кихота о «военном деле и науках», иначе говоря, о сравнительном достоинстве солдата и грамотея-чиновника. Дон-Кихот отдаёт предпочтение воину на том основании, что цель военного дела – обеспечить людям мир, а мир – высшее благо, существующее на земле. Таким способом, Сервантес, не компрометируя себя, достаточно ясно выразил своё отношение к военной политике Филиппо II и его преемников.

Зато в уста Санчо Пансы, пользуясь шутовским с виду характером этого персонажа, Сервантес вкладывает очень смелые и откровенные замечания. Собираясь стать губернатором, Санчо говорит: «Я сам не раз видел, как посылали ослов управлять, так что если я возьму с собой своего, то никого этим не удивлю». Когда же его вздумали в честь губернатора величать Доном Санчо Пансой, он сразу же отклонил эту честь, заявив: «Меня зовут просто Санчо Пансою, а отца моего звали Санчо, и Санчо был мой дед, и все были Панса, безо всяких донов да распродонов. Мне сдаётся, что на вашем острове донов куда больше, чем камней, ну да ладно, господь меня понимает, и если только мне удастся погубернаторствовать хотя бы несколько дней, я всех этих донов выведу: коли тут такая гибель, то они, уже верно, надоели уже всем хуже комаров».

Если Сервантес уклоняется от изображения верхов общества и духовенства, то даёт широкую картину народной жизни, изображая правдиво и красочно крестьян, ремесленников, погонщиков мулов, пастухов, бедных студентов, солдат. Всех этих маленьких людей он описывает объективно и разносторонне, не скрывая грубоватости, жадности, сварливости, но в то же время подчёркивая таящийся в них огромный запас трудолюбия, активности, оптимизма и добродушия., причём, автор старается показать их с лучшей стороны.

Грубая трактирная служанка на последние деньги покупает кружку пива для Санчо Пансы. Хозяйка постоялого двора заботливо лечит избитого погонщиками мулов Дон-Кихота.

Эту полунищую, но полную живых творческих сил Испанию Сервантес противопоставляет официальной Испании, хищной, подлинной, богомольной, идеализировавшей себя в напыщенных картинах рыночных районов или слащавых образах романов пасторальных.

4. Народность произведения.

Глубокая народность романа заключается:

- 1) во вдумчивом и сочувственном изображении широкого фона народной жизни;
- 2) в сближении Дон Кихота с Санчо Пансой;
- 3) в показе творческих возможностей, таящихся в этом персонаже;
- 4) в ясном и трезвом отношении к жизни;
- 5) в обличении всякой социальной неправды и насилия;
- 6) в глубокой любви и уважении к человеку, о котором говорит эта книга;
- 7) в том оптимизме, которым она дышит, не смотря на грустный характер большинства её эпизодов.

Всему этому соответствует реалистический язык романа, вобравший в себя множество элементов народной речи. Язык персонажей Сервантеса различен в зависимости от их общественного положения и характера. Вспомним, размеренно важный, иногда даже несколько архаичный язык Дон Кихота и не всегда правильную, но сочную и выразительную, пересыпанную пословицами и поговорками, междометиями, подлинно народную речь Санчо Пансы.

Язык персонажей Сервантеса меняется в связи с характером ситуации или душевного состояния говорящих, принимая то ораторский, то разговорный, то шутливый, то фамильярный оттенок.

Итак, мы видим, что Сервантес уловил основные тенденции и проблемы своей эпохи. Обобщив их в образах двух главных героев своего романа, он вложил в них большое общественное содержание. Благодаря этому центральные образы, отражая действительное состояние Испании XVI – XVII вв., вместе с тем приобрели гораздо более широкое значение, сохранив свою жизненность и выразительность и в последующие века.

Значение «Дон Кихота» для дальнейшего развития европейского романа очень велико. Разрушая старый рыцарский роман, Сервантес вместе с тем закладывает основы нового типа романа, означающего значительный шаг вперёд в развитии художественного реализма. Основная черта этого нового типа романа – правдивая картина народной жизни и судьба центральных персонажей, развёртываясь на этом фоне, внутренне объединяется и взаимно уравновешивают друг друга.

Литература

1. Артамонов, С. Д. Литература эпохи Возрождения / С. Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1994. – С. 156-166.
2. Державин, К.Н. Сервантес. Жизнь и творчество / К.Н. Державин. – М.: Гос. изд. худ. лит., 1958. – 743 с.
3. Iberica. К 400- летию романа Сервантеса «Дон Кихот». – Спб.: Наука, 2005. – 295 с.
4. Ковалёва, Т.В. Литература средних веков и Возрождения: учеб. пособие для вузов / Т.В. Ковалёва, И.Л. Лапин, Е.А. Паньков; под

ред. Я.Н. Засурского. – Минск: изд-во Университетское, 1988. – С. 165 – 173.

5. Сервантес, М. Хитроумный идальго Дон-Кихот Ламанчский / М. Сервантес. – Минск: Маст. літ., 1977. – 464с.
6. Штейн, А.Л. История испанской литературы / А.Л. Штейн. – 2-е изд. – М.: Едиториал УРСС, 2001. – С. 124 – 159

