

ФГАОУ ВПО «Белгородский государственный
национальный исследовательский университет»

А.И. Жиленков

**СРЕДНИЕ ВЕКА И ЭПОХА
ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИСТОРИИ
ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Учебное пособие

2-е издание дополненное



Белгород
2013

ББК 83.3 (0)4
Ж 72

Печатается по решению
кафедры русской и зарубежной литературы
и методики преподавания НИУ «БелГУ»
от 06.02.2013 г.

Рецензенты

Н.В. Бардыкова, канд. филол. наук, профессор кафедры русской
и зарубежной литературы и методики преподавания НИУ «БелГУ»;
М.А. Кулабухова, канд. филол. наук, профессор кафедры
гуманитарных дисциплин БГИКИ

Жиленков А.И.

Ж 72

Средние века и эпоха Возрождения в истории зарубежной ли-
тературы : учеб. пособие / А.И. Жиленков. – 2-е изд. доп. – Белго-
род : ИД «Белгород», 2013. – 124 с.

ISBN 978-5-9571-0629-6

Настоящее издание представляет собой учебное пособие для проведения практических занятий по курсу «История зарубежной литературы средних веков и эпохи Возрождения».

Выбор тем и произведений для анализа на практических занятиях определяется их художественной значимостью в мировой литературе, а также их изучением в средней школе.

По каждой теме предлагаются задания для подготовки к занятию, планы, глоссарии, библиография и комментарии.

Учебное пособие предназначено студентам гуманитарных факультетов.

ББК 83.3 (0)4

ISBN 978-5-9571-0629-6

© А. И. Жиленков, 2013
© НИУ «БелГУ» 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	4
<i>Практическое занятие № 1. Архаический эпос раннего Средневековья (кельтские саги, песни «Старшей Эдды»).....</i>	6
<i>Практическое занятие № 2. Французский героический эпос. «Песнь о Роланде». (Анализ фольклорной природы памятника)</i>	12
<i>Практическое занятие № 3. Жанрообразующие факторы романа о Тристане и Изольде</i>	17
Приложение к практическому занятию.....	32
<i>Практическое занятие № 4. Особенности городской литературы. Французские фавбрио</i>	41
<i>Практическое занятие № 5. Поэзия вагантов</i>	44
<i>Практическое занятие № 6. Проторенессансный характер «Божественной комедии» Данте</i>	47
<i>Практическое занятие № 7. «Декамерон» Джованни Боккаччо. Проблема художественного единства</i>	86
<i>Практическое занятие № 8. Художественное своеобразие романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»</i>	88
<i>Практическое занятие № 9. Замысел и воплощение романа Мигеля де Сервантеса «Дон Кихот».....</i>	90
<i>Практическое занятие № 10. Жанр сонета в западноевропейской литературе эпохи Возрождения (Ф.Петрарка, П. де Ронсар, У. Шекспир)</i>	93
Приложение к практическому занятию	109
<i>Практическое занятие № 11. «Гамлет» У. Шекспира. Проблема соответствия человека и эпохи</i>	112
Контрольные вопросы.....	116
Список художественных произведений	120
Примечания	121

ПРЕДИСЛОВИЕ

Литература Средневековья и эпохи Возрождения является вторым разделом, после античной литературы, общего курса Истории зарубежной литературы. Система практических занятий по данному курсу имеет огромное значение в освоении студентами зарубежной литературы.

Цель настоящего пособия – помочь студентам в подготовке к практическим занятиям.

Программа по изучению истории зарубежной литературы в ВУЗах распределяет учебное время для занятий средних веков и эпохи Возрождения 22 часа учебного времени, соответственно, в пособии представлены разработки одиннадцати тем занятий.

По каждой из выбранных тем предлагаются задания для подготовки к занятию, планы, библиографические списки, глоссарии.

Выбор тем произведений для анализа определяется, во-первых, их художественной значимостью в мировой культуре и литературе и, во-вторых, их изучением в средней школе.

Проблема, объединяющая все практические занятия – это жанровая проблема. Под жанровым углом зрения рассматриваются и героический эпос, и факторы, образовавшие «рыцарский» роман, и эволюция западноевропейского сонета и др. Жанр определяет поэтику произведения – его структуру, композиционные средства, образность, специфику слова, находится в тесном взаимодействии с идеологией произведения.

Поэтика жанра анализируется в ходе занятий при обсуждении вопросов плана и в виде сообщений. В отдельных случаях, из-за сложности проблематики, студентам предлагаются для подготовки сообщений тезисно оформленные материалы, например, такими материалами для подготовки сообщений снабжено практическое занятие, посвященное жанру романа о Тристане и Изольде.

В библиографию занятий, помимо первоисточников обсуждаемых текстов, а также фундаментальных работ корифеев отечест-

венной медиевистики – М.М. Бахтина, Е.М. Мелетинского, А.Д. Михайлова, – включены и новейшие исследования.

Для того чтобы студенты могли более полно представить объем требуемых по данному историко-литературному курсу знаний, в конце учебного пособия помещен список контрольных вопросов и художественных произведений для обязательного чтения.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 1
АРХАИЧЕСКИЙ ЭПОС РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
(КЕЛЬТСКИЕ САГИ, ПЕСНИ «СТАРШЕЙ ЭДДЫ»)

ПЛАН

I. ДВА ЭТАПА В ИСТОРИИ ЗАПОДНОЕВРОПЕЙСКОГО ЭПОСА. ОБЩИЕ ЧЕРТЫ АРХАИЧЕСКИХ ФОРМ ЭПОСА.

II. КЕЛЬТСКИЕ САГИ.

1. Исторические условия возникновения кельтского эпоса.
2. Циклы кельтского эпоса:
 - 1) мифологический эпос;
 - 2) героический эпос:
 - уладский цикл;
 - цикл Финна;
 - 3) фантастический эпос.

III. ПЕСНИ «СТАРШЕЙ ЭДДЫ».

1. Песни «Старшей Эдды» как памятник архаического эпоса:
 - 1) история находки сборника песен;
 - 2) споры о происхождении эддических песен;
 - 3) жанры и стиль эддической поэзии;
 - 4) основные циклы песен «Старшей Эдды».
2. Жанровая типология мифологического цикла:
 - 1) повествовательные песни (песни);
 - 2) дидактические песни (речи);
 - 3) диалогический тип песен (речей);
 - 4) эсхатологические песни-прорицания;
 - 5) драматическо-ритуальные песни-перебранки.
3. Особенности героического цикла песен:
 - 1) вопрос о происхождении героического эпоса;
 - 2) герои песен «Старшей Эдды»;
 - 3) рост лирического начала и появление жанра героической элегии.

IV. ЗНАЧЕНИЕ АРХАИЧЕСКИХ ЭПОСОВ В ИСТОРИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

«Кельтские саги»

1. Из рассказов о древнеисландском колдовстве и Сокрытом народе / А. Платов. – М.: ИД «София», 2003. – 176 с.
2. Ирландские саги. Антология. – М. – Л.: Худ. лит., 1961. – 300 с.
3. Исландские саги. Ирландский эпос / Сост. М.И. Стеблин-Каменский, А.А. Смирнов. – М. : Худ. лит., 1973. – 863 с.
4. Лики Ирландии. Книга сказаний. – М. – СПб.: Летний сад, 2001. – 286 с.
5. Похищение быка из Куальнге. – М.: Наука, 1985. – 506 с.
6. Поэзия Ирландии. – М.: Худ. лит., 1988. – 479 с.
7. Предания и мифы средневековой Ирландии / Г.К. Косиков. – М.: МГУ, 1991. – 284 с.

«Песни «Старшей Эдды»»

1. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / С. Шлапоберская. – М.: Худ. лит., 1975. – 770 с.
2. Поэзия скальдов. – Л.: Наука, 1979. – 186 с.
3. Скандинавская баллада. – Л.: Наука, 1978. – 271 с.
4. Старшая Эдда. – СПб.: Всемирное слово, 2001. – 272 с.
5. Мировое древо Иггдрасиль. Сага о Вельсунгах. – М.: Эксмо, 2002. – 432 с.
6. Снорри Стурлусон. Младшая Эдда. – Л.: Гослитиздат, 1956.

УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА:

«Кельтские саги»

Основная

1. Бахтин М.М. Лекции по истории зарубежной литературы. Античность. Средние века. – Саранск: Изд-во Морд. ун-та, 1999. – 209 с.
2. Бондаренко Г.В. Мифология пространства средневековой Ирландии. – М.: Языки русской культуры, 2003. – 416 с.
3. Гюйонварх К.-Ж., Леру Ф. Кельтская цивилизация. – СПб.; М.: Культурная Инициатива, 2001. – 271 с.

4. Иванов В.В. Происхождение имени Кухулина. // Проблемы сравнительной филологии. – М. – Л.: Наука, 1964. – С. 451–461.
5. Смирнов А.А. Кельтские литературы // Смирнов А.А. Из истории западноевропейской литературы. – М.; Л.: АН СССР, 1965. – С. 11-64.
6. Стеблин-Каменский М.И. Мир саги. Становление литературы. – Л.: Наука, 1984. – 246 с.

Дополнительная

1. Кендрик Т.Д. Друиды. – СПб.: Евразия, 2007. – 287 с.
2. Кельтская мифология. Энциклопедия. Мифы. Верования. Легенды. Божества. Герои. – М.: Эксмо, 2003. – 640 с.
3. Мифология Британских островов. Энциклопедия. Мифы. Верования. Легенды. Божества. Герои. – М.: Эксмо, 2003. – 640 с.
4. Левин Ю.Д. Оссиан в русской литературе. – Л.: Наука, 1980. – 202 с.
5. Леру Ф. Друиды. – СПб.: Евразия, 2001. – 288 с.
6. Стеблин-Каменский М. И. Культура Исландии. – Л.: Наука, 1967. – 182 с.
7. Типология и взаимосвязи литератур древнего мира / П.А. Гринцер. – М.: Наука, 1971.

«Песни «Старшей Эдды»»

Основная

1. Гуревич А.Я. «Эдда» и сага. – М.: Наука, 1979. – 192 с.
2. Мелетинский Е.М. «Эдда» и ранние формы эпоса. – М.: Наука., 1968. – 366 с.
3. Стеблин-Каменский М.И. Древнескандинавская литература. – М.: Высш. шк., 1979. – 192 с.

Дополнительная

1. Жирмунский В.М. Народный героический эпос: Сравнительно-исторические очерки. – М.; Л.: Худ. лит., 1962. – 241 с.
2. Скандинавская мифология. Энциклопедия. Мифы. Верования. Легенды. Божества. Герои. – М.: Эксмо, 2004. – 590 с.

ГЛОСАРИЙ

АНТИТЕЗА – композиционный прием, основанный на противопоставлении частей произведения, реализуется через контраст образов, ситуаций, пейзажей.

АРХЕТИП – ключевое понятие в учении К.-Г. Юнга о коллективном бессознательном. Первосхема, предпосылка образа. Реализуется в разновидностях: архетипа тени («анти-я»), соответствующего дочеловеческому, звериному началу; анима-анимус, выражающем бессознательное начало противоположного пола в человеке; самости-персоны, где самость – внутреннее «я» человека, персона – внешнее, социально ориентированное начало человеческой личности, мудрого старика (старухи) как воплощения знаний о мире, истинного смысла, скрытого за суетой повседневной жизни.

БОГ-ДЕМИУРГ – творец мира, отделяющий хаос от космоса или преобразующий хаос в космос.

ВЕРХНИЙ, НИЖНИЙ и СРЕДНИЙ МИРЫ – вертикальная организация пространства. Верхний мир принадлежит богам, средний населен людьми, нижний – предками и хтоническими чудовищами. Как правило, находит внешнее пространственное выражение в образе мирового дерева.

ГЕНЕЗИС – происхождение, возникновение какого-либо явления, в истории литературы, например, генезис жанра романа, восходящий к античности и Зрелому Средневековью.

ГЕРОИЧЕСКАЯ ЭЛЕГИЯ – выражение в лирике печали о смерти героя и возвеличивание подвигов, совершенных им при жизни.

ГОРИЗОНТАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА – деление пространства в архаических моделях мира на священные центры и профанную периферию; центр мира священен, населен богами и людьми, его окраины, особенно север, принадлежат демонам, силам, враждебным человеку. В кельтском эпосе ледяным демонам – фоморам.

КОРОЛЬ – ГЕРОЙ – центральная оппозиция в героическом и, отчасти, в архаическом эпосах, связанная с распределением активности между королем (в архаическом эпосе племенным вождем)

и героем и особенностями тех взаимоотношений, которые складываются между ними.

КОСМОГОНИЧЕСКИЕ МИФЫ – мифы о сотворении мира.

КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ – мифологический персонаж, обучающий людей земледелию, ремеслам и искусствам.

МИФ – в последнее время определяется не терминологически, а по набору критериев, из которых идентифицирующими выступают два:

а) циклическая концепция времени;

б) предперсональность (распыленность) личности героя.

ПАРАЛЛЕЛИЗМ – идентичное, но не исключающее вариации построение строф в лирике, сюжетных эпизодов в эпосе.

ПРОФАНЫЙ – мирской, светский, не посвященный в некие тайны. В период Раннего Средневековья профаном назывался монах, не владеющий грамотой.

РЕФЛЕКСИЯ – момент противоречивого состояния души героя, необходимости предпочтения и совершения выбора.

РИТУАЛ – словесные и игровые действия, рассчитанные на преобразование внешнего мира. Космогонический ритуал воспроизводит полностью или частично акт сотворения мира.

САГА (от древнеисландского *segga* – сказать, рассказать) – прозаическое, т.е. рассказанное повествование. В форме саг сложился эпос Исландии. Сага повествует о прошлом. Она предельно объективна и прозаична, ее стилизация минимальна, а повествование отличается сжатостью и реалистичностью.

САКРАЛЬНЫЙ – священный.

СКЕЛА – ирландское название отдельного произведения архаического эпоса, подчеркивающее его жанровое своеобразие, сравнительно с исландской сагой.

ТОПОНИМИЧЕСКИЕ МИФЫ – мифы, объясняющие происхождение названия того или иного места.

ТОТЕМИЧЕСКИЙ ПЕРВОПРЕДОК – родоначальник племени, освоивший для него определенную «свою» территорию в определенных границах. Наделяется чертами человека и животного, реже растения, которое покровительствует племени.

ФОРМУЛА ЭПИЧЕСКОГО СТИЛЯ – устойчивый стилистический прием, повторяющийся с вариациями в героическом эпосе.

ЭТИОЛОГИЯ – объяснение причины.

ЭТИОЛОГИЧЕСКИЕ МИФЫ – мифы, объясняющие причину того или иного явления.



ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 2
ФРАНЦУЗСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС.
«ПЕСНЬ О РОЛАНДЕ»
(Анализ фольклорной природы памятника)

Практическое занятие № 2 проводится в форме коллоквиума, то есть такого учебного занятия (научного собрания), на котором заслушиваются и обсуждаются доклады на определенную тему.

Предлагаемая тематика и планы докладов.

I. ТЕОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ «ПЕСНИ О РОЛАНДЕ»

1. Эпическое произведение в фольклоре и литературе.
2. Проблема авторского начала.
3. Эпическая идея и отражение в ней общественного идеала.

II. ЭПИЧЕСКИЙ МИР «ПЕСНИ О РОЛАНДЕ» И СПОСОБЫ ЕГО СОЗДАНИЯ

1. Общие тенденции построения эпического мира.
2. Характер изображения борьбы.
3. Гиперболизм.
4. Пространство и время.
5. Природа и человек.
6. Проблема чуда и чудесного.

III. ПРОБЛЕМА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ЭПИЧЕСКОГО ГЕРОЯ

1. Выделение главных героев, способы их обрисовки.
2. Образы Роланда, Оливье, Турпена.
3. Образы Ганелона и мавров.
4. Образ Карла.
5. Проблема замены героев.

IV. «ПЕСНЬ О РОЛАНДЕ» И ИСТОРИЯ

1. Характер отражения исторических событий, феодальных отношений.
2. Отражение материальной культуры, быта, нравов; религиозных представлений.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

1. Песнь о Роланде. – М.; Л.: Наука, 1964. – 192 с. (Серия «Литературные памятники»).
2. Песнь о Роланде. – М.: Худ. лит., 1976. – 656 с. (БВЛ, серия 1, Т. 10).

УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА:

3. История французской литературы. – М.; Л.: АН СССР, 1946. – Т. 1. – С. 23-56.
4. Пропп В.Я. Специфика фольклора // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1973. – С. 16-33.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – 456 с.
6. Смирнов А.А. Кто был автором «Песни о Роланде»? // Смирнов А.А. Из истории западноевропейской литературы. – М.: АН СССР, 1965. – С. 67-76.
7. Луков В.А. Французский героический эпос. «Песнь о Роланде» // Практические занятия по зарубежной литературе / Н.П. Михальская. – М.: Просвещение, 1981. – С. 58-66.

ГЛОССАРИЙ

АБСОЛЮТНОЕ ПРОШЛОЕ – предмет эпопеи, выбирающей в качестве объекта повествования общезначимый в истории государства и народа момент, связанный, как правило, с периодом национальной консолидации. К «абсолютному прошлому» отнесены события, описываемые в героических эпосах.

АБСОЛЮТНАЯ ЭПИЧЕСКАЯ ДИСТАНЦИЯ – время, отделяющее исполнителей эпоса (жонглеров во Франции, хугларов в Испании, шпильманов в Германии), составителей списков для исполнителей и их слушателей от событий, описанных в эпосе.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ИНВЕРСИЯ – принцип переноса современных событий или некоторых бытовых черт и признаков новой эпохи в период «абсолютного эпического прошлого». Например, Илья Муромец в русских былинах может называться «храбрым казак», но действует богатырь неизменно в Киеве времен Владимира Красного Солнышка.

СЕНЬОР – ВАССАЛ – система отношений взаимообмена, поручительства и взаимной зависимости между феодалами разного социального и имущественного статуса, например, между крупным землевладельцем (сеньором) и мелким (вассалом), получившим от сеньора во владение земельные угодья. За это вассал был обязан был платить сеньору (сюзерену) вассальный долг, выражающийся в верной службе (в первую очередь, военной).

ЗАБЕГАННИЕ ВПЕРЕД – показ эпической перспективы, первоначально, чтобы поддержать интерес у слушателей. Например, Ганелон, в числе прочих пэров Франции, сразу же вводится в повествование через характеристику – «предавший всех».

РЕТАРДАЦИЯ – замедление или приостановка развития основного действия путем введения вставных эпизодов, например, описание сна Кримхильды в начале «Песни о Нибелунгах».

ПОДХВАТЫВАНИЕ – развитие в следующей строфе или эпизоде действия или события, описанного в предыдущей строфе, например, описание в нескольких строфах смерти Роланда.

ХРОНОТОП – литературоведческий термин, введённый М.М. Бахтиным в работе «Формы времени и хронотопа в романе». Под хронотопом Бахтин понимает «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений». М.М. Бахтин выделяет несколько типов хронотопов. В общем смысле, хронотоп может быть определен как пространственно-временной континуум (например, в «Песни о Нибелунгах» А.Я. Гуревич выделяет три хронотопа: рыцарскую современность XIII века, локализованную в Вормсе, арахаичекий мир мифа, локализованный в королевстве Брюнхильды, и героический хронотоп времен Великого Переселения народов, локализованный в державе Этцеля. Эти хронотопы взаимопроницаемы, но перемещение между ними без изменения статуса чревато для героя трагическими последствиями, например, Гунтер в королевстве Брюнхильды должен стать могучим героем из мифологической древности, чтобы пройти через свадебные испытания и добиться Брюнхильды. Гунтер таким стать не может, поэтому прибегает к обману, за который потом несет неизбежную расплату.

ЭПОС – в средние века один из литературных жанров, имеющий две основных разновидности: архаическую и героическую. Ге-

роический эпос генетически восходил к историческому факту, он соотносим с конкретными историческими источниками и в изображении героев и событий утверждает государственные и патриотические идеалы.



Эпизоды из «Песни о Роланде» (витраж из Шартрского собора. XIII века)

РЫЦАРСКИЙ РОМАН

АНТИЧНЫЙ ЦИКЛ	БРЕТОНСКИЙ ЦИКЛ	ВИЗАНТИЙСКО- ВОСТОЧНЫЙ ЦИКЛ
Ламбир ле Тор Александр де Керн Роман об Алексадре	?	?
конец XII в.	середина XII в.	XIII в.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 3
ЖАНРООБРАЗУЮЩИЕ ФАКТОРЫ РОМАНА
О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ

ЗАДАНИЯ

1. Прочитать роман о Тристане и Изольде.
2. Подготовить индивидуальные сообщения:
 - Эпос и роман.
 - Истоки рыцарского романа.
 - Французский рыцарский роман.

ПЛАН

- I. ИСТОЧНИКИ ЛЕГЕНДЫ О ТРИСТАНЕ.**
- II. СТРУКТУРА ЛЕГЕНДЫ О ТРИСТАНЕ (с точки зрения личной судьбы Тристана, как выражение жанровой романной концепции)**
 1. Детство героя.
 2. Куртуазное воспитание героя.
 3. Эпизод с норвежскими купцами, мотив моря, плавания героя.
 4. Лес Моруа (образ леса).
- III. ОБРАЗЫ ПЕРСОНАЖЕЙ В ОТНОШЕНИИ К РОМАННОМУ ГЕРОЮ ТРИСТАНУ (король Марк, Изольда).**
- IV. КОНЦЕПЦИЯ КУРТУАЗНОЙ ЛЮБВИ В РОМАНЕ И ФУНКЦИЯ МОТИВА ЛЮБОВНОГО НАПИТКА.**
- V. ЭВОЛЮЦИЯ КОНЦЕПЦИИ ЛЮБВИ В ВАРИАНТАХ РОМАНА О ТРИСТАНЕ.**
 1. Валлийский этап эволюции.
 2. Французские и немецкие памятники (Беруль, Тома, Мария Французская, Готфрид Страсбургский, «предположительный вариант» романа Кретьена де Труа).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

1. Легенда о Тристане и Изольде. – М.: Наука, 1976. – 736 с.
2. Бедье Ж. Роман о Тристане и Изольде. – М.: Дет. лит., 1955. – 144 с.

УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975.
2. История всемирной литературы: в 9-ти тт. Т. 2. – М.: Наука, 1984. – С. 548–569.
3. Мелетинский Е.М. Средневековый роман. – М.: Наука, 1983. – С.39–90.
4. Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М.: Наука, 1976. – 352 с.
5. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение / М.П. Алексеев – М.: Высш. шк., 1987. – С. 96–97.

1. ИСТОЧНИКИ ЛЕГЕНДЫ О ТРИСТАНЕ

Изучение источников легенды в литературоведении шло двумя путями: во-первых, выяснялось, каков исторический фон легенды, изучались отразившиеся в легенде общественные отношения, отзвуки реальных событий или исторические персонажи, в трансформированном виде вошедшие в легенду, ее география, т.е. где и когда легенда зародилась; во-вторых, сопоставлялись мотивы легенды, ее сюжетная канва с рядом параллельных произведений, у которых с нашей легендой могут быть генетические связи, что позволило приблизительно реконструировать первоначальный вариант легенды, т.е. ее прототип.

В настоящее время большинство исследователей пришло к выводу, что какие-то очень отдаленные корни легенды о Тристане уходят в Шотландию, частично заселенную пиктами; на это указывает изучение валлийских текстов, сохранивших в обрывочной форме фрагменты нашей легенды, точнее же говоря – свидетельство о ее существовании. Речь идет, прежде всего, о так называемых валлийских «Триадах», созданных в XI-XII века. В суммарной

форме они передавали бытовавшие в валлийской среде старые легенды и мифы о местных королях и героях. Среди обширнейшей «артуровской» номенклатуры мы встречаем в «Триадах» упоминания и персонажей нашей легенды. Герой ее называется то Друстаном, то Тристаном.

Анализ текстов указывает на VI век как на то время, когда жили прототипы героев нашей легенды. Это столетие было очень важным в истории Северной Британии. Здесь заметно усилилось ирландское влияние, принесшее с собой зачатки латинской образованности.

Христианизация здесь была исключительно мирной; новая религия довольно органично вошла в сознание местного населения, потеснив старые верования, но не уничтожив их. Главными церковными центрами Шотландии стали не епископства (т.е. города), а монастыри. Помимо монастырей христианство приняло там еще одну специфическую форму – отшельничество (одиокая медитация, созерцательная жизнь, близость к природе) – это объясняет своеобразный характер кельтского искусства и литературы с их внимательным отношением к окружающему миру живых существ, растений и человеку. В легенде о Тристане этот интерес сохранился.

Сохранила наша легенда и еще одну древнюю примету – следы матриархата: король Марк выбирает себе в наследники именно Тристана, племянника по женской линии; мотив «сопротивляющегося любовника» – Тристан «сопротивляется» по меньшей мере дважды: без любовного напитка он не разделил бы ложа Изольды, а женившись на второй Изольде, он не прикасается к ней.

Исследователь З. Эйснер видит три основных источника предполагаемой древнейшей легенды о Тристане – «Друстансаги», вернее, он говорит об условиях, способствовавших появлению этого произведения. Во-первых, это монастыри, в которых поддерживалась устойчивая литературная традиция; во-вторых, это наличие исторических прототипов; в-третьих, знакомство с рядом древнегреческих мифов, снабдивших сагу основными сюжетными ходами. Например, З.Эйснер включил в схему источников предполагаемой «Друстансаги» ирландскую сагу «Как Ронан убил своего сына». Ее сюжет очень напоминает миф об Ипполите, известном студентам из

курса античной литературы: старый король Лейнстера женится на молодой девушке; королева проникается любовью к своему пасынку, но, отвергнутая им, оговаривает его перед отцом, в гневе убивающим сына.

Содержание «Друстансаги», согласно З. Эйснеру, довольно пространное (с ним можно ознакомиться по пересказу А.Д. Михайлова в «Легенде о Тристане и Изольде». – М., 1976. – С. 668-670).

Известный кельтолог Дж. Карней предлагает несколько иной вариант «примитивного Тристана». Здесь многие красочные подробности, приводимые Эйснером, отсутствуют. Содержание этого «Прототристана» таково.

У старого короля Марка молодая и красивая жена Изольда. Она влюбляется в приближенного Марка, юношу Тристана, но тот сопротивляется этой любви. Тогда Изольда прибегает к заклинаниям или волшебному напитку и принуждает молодого человека бежать с ней в лес. Там они ведут суровую и трудную жизнь, но Тристан не прикасается к своей возлюбленной; по ночам он кладет между ними обнаженный меч. Однажды, блуждая по лесу и переправляясь через ручей, Изольда говорит о «смелой воде», обрызгавшей ее ноги выше колен. Эти слова заставляют Тристана предаться любви. Марк продолжает разыскивать любовников. Отшельник Огрин убеждает короля в их невиновности и уговаривает его простить их. Изольда возвращается ко двору. Тристан же изгнан, но молодые люди продолжают постоянно встречаться и обманывать короля. После целой серии хитростей и ухищрений они все-таки пойманы, и юноша отправлен в изгнание за море. Перед расставанием Изольда обещает Тристану прийти на помощь по первому его зову. За морем герой участвует во многих битвах; в одной из них он опасно ранен и отправляется в плавание ко двору Марка, чтобы Изольда его вылечила. По-видимому, до этого Тристан предупреждает возлюбленную письмом, о котором как-то проведал старый король, Марк ждет на берегу и сообщает Изольде, что приближается корабль под черными парусами. Та в горе бросается со скалы, а прибывший Тристан умирает, как от своих ран, так и из-за смерти любимой. Их хо-

ронят рядом, и выросшие на их могилах розовый куст и виноградная лоза сплетают свои ветви.

Два варианта островного «прототипа» легенды о Тристане (Эйснера и Карнея) согласны в главном: во-первых, безусловная инициатива Изольды в ее отношениях с Тристаном, воздержание юноши, упреки «смелой водой»; во-вторых, это отсутствие «второй» Изольды; в-третьих, последовательность смерти любовников:

Изольда умирает здесь первой, обманутая Марком, и плывет на корабле не Изольда, а Тристан.

Такая гипотетическая конструкция легенды о Тристане и Изольде стала основой для ее литературных воплощений.

2. СТРУКТУРА ЛЕГЕНДЫ О ТРИСТАНЕ (с точки зрения судьбы Тристана, как выражение жанровой романной концепции)

На вопрос, о чем или о ком легенда, кто в ней главный герой, ответ, казалось бы, может быть только один: юноша из Леонуа Тристан и ирландская принцесса Изольда. Но большинство поэтов XII века, не сговариваясь, называли свои книги одинаково: «Роман о Тристане».

Это выдвигание в основные протагониста лишь одного героя не умаляет ни обаяния образа Изольды, ни его значительности. Нет здесь и отражения якобы рабского положения женщины, типичного, по мнению некоторых исследователей, для Средневековья.

Это не невнимание к Изольде, это – признак жанра, это – его концепция. Поэтому правильным будет смотреть на структуру сюжета не с точки зрения отношений героя и героини, а с точки зрения Тристана, его личной судьбы. В структуре можно выделить три части:

- восходящую – от рождения героя до рокового плавания и испитая любовного напитка (или до женитьбы короля Марка);

- нисходящую – от изгнания Тристана и его женитьбы на «второй» Изольде до смерти любовников;

- между ними располагается третья – это стадия непосредственных любовных отношений с Изольдой, так сказать, стадия «леса Моруа».

Рождение, детство героя – очень важный структурный момент. В ряде памятников оно изображено довольно подробно. Чем отли-

чается это детство, чему оно научило Тристана, какой отпечаток наложило на его жизнь?

Герой легенды – плод страстной, всепоглощающей любви его родителей, короля Леонуа Ривалена и принцессы Бланшефлер. Родители Тристана - люди незаурядные. Но любовь их, страстная и глубокая, с самого начала приносит обоим мучительные страдания. Причина – в складе характера обоих; у счастливой любви не может быть истории. Предметом поэзии может быть только несчастливая любовь. Печальная история родителей Тристана создает тональность всего дальнейшего повествования. Тристан, дабы оправдать наивную средневековую этимологию своего имени, «печальный» зачат в тоске и горе. Ривален погибает в схватке с врагом, Бланшефлер умирает от горя и родовых мук. Счастливая любовь завершается трагически.

Появление Тристана на свет было печальным. С первых дней жизни его подстерегают опасности: ребенку либо угрожает воинственный герцог Морган, захвативший земли Ривалена, либо попросту злые силы; воспитатель Тристана сенешаль Роальд Твердое Слово скрывает, что это дитя короля. Он воспитывает мальчика как своего собственного сына. Жизнь Тристана полна опасностей, и это оказывается изначально заданным.

Следующий эпизод – куртуазное воспитание Тристана. Если сравнить Тристана с другими героями куртуазной литературы, то нельзя не заметить, что сын Ривалена превосходит их всех по многосторонности и учености. Он и рыцарь, и охотник, поэт и музыкант, актер и навигатор, фармацевт и архитектор, художник и шахматист, а также полиглот... Он обладает великолепными душевными качествами. Тристана отличает и неудовлетворенность, вернее, постоянное стремление к новому, неизведанному, опасному; ему как бы тесно в рамках обычной повседневности, обычных человеческих норм. В этом смысле он близок героям многих рыцарских романов эпохи, но в отличие от них он не ищет ни личной выгоды, ни упрочения своего положения. Все замечательные качества Тристана обнаруживаются нами уже в начале повествования. По его ходу они оттачиваются и уточняются. Но новые не появляются, Тристан – не развивающийся, а раскрывающийся герой. Важно отметить его ис-

ключительность, которая является основой конфликта легенды: Тристан как бы принадлежит иному миру, у него иные жизненные принципы, иная мораль, иное представление о добре и зле.

Следующий важный эпизод – норвежские купцы. Здесь рассказывается: юноша зашел на норвежский корабль, увлекся игрой в шахматы, не заметил отплытия, оказался, таким образом, в плену. Купцы пользуются его разносторонними познаниями и намереваются, при случае, выгодно продать. Но тут появляется новое действующее лицо, которое будет выходить на сцену в самые ответственные моменты сюжета. Это – море. Море вмешивается в судьбу героя, перекраивая ее по своему усмотрению.

Во-первых, море относит корабль норвежских купцов к берегам Корнуэльса.

Во-вторых, Тристан, смертельно раненный Морхольтом, пускается по воле волн, в легкой ладье, без весел, без паруса, приплывает в Ирландию.

В-третьих, море способствует приплыву снова приводит Тристана к ирландским берегам во время его поисков девушки с золотыми волосами.

В-четвертых, Тристан и Изольда пьют любовный напиток, находясь в море.

В-пятых, Изольда спешит на корабле к умирающему возлюбленному.

Море обозначает не только существенные моменты сюжета. Оно определяет переломные моменты в судьбе героя.

Срединная часть сюжета целиком посвящена любви протагонистов. Здесь царит иная стихия, безбрежная, изменчивая и неуловимая, как море, но менее тревожная и угрожающая. Это лес. Как справедливо заметил А.Я. Гуревич, в ту далекую эпоху «лесной ландшафт присутствует в народном сознании, в фольклоре, в воображении поэтов».

Лес в судьбе Тристана играет особую роль. Он всегда герою дружелюбен. Здесь он охотится, прячется от врагов, подстерегает баронов-предателей, здесь проводит три трудных и суровых, но прекрасных, года с возлюбленной.

Лес, при всей его аморфности и бескрайности, символизирует некую надежную стабильность. Поэтому-то Тристан столь часто и охотно скрывается под сенью леса.

3. ОБРАЗЫ ПЕРСОНАЖЕЙ В ОТНОШЕНИИ К РОМАННОМУ ГЕРОЮ ТРИСТАНУ

Легенда о Тристане – это история взаимоотношений героя с целым рядом персонажей. Но во взаимоотношениях лишь с тремя персонажами раскрывается характер Тристана и, собственно, реализуется легенда. Это король Марк, Изольда Белокурая и Изольда Белорукая.

Король Марк – дядя Тристана. Но не этим определяются их отношения. Тристан называет Марка чаще не «дядей», а «отцом», и король относится к племяннику не как к обычному родственнику.

Марк – слабый король. Он не снаряжает военных отрядов, не бьется с воинственными соседями, он безропотно готов платить тяжелую и унижительную дань ирландцам. Он позволяет своим баронам спорить с ним и угрожать ему смутой.

Тристан для Марка как для слабого короля очень удобен. Это готовый наследник. Его не надо воспитывать, направлять, подталкивать. И он родственник, что снимает споры о законности передачи ему престола. Но, кроме того, лично Марку Тристан очень симпатичен: не только многочисленными знаниями и умениями, о которых говорилось уже. Симпатичен своей добротой, отзывчивостью, бескорыстием. Марк, конечно, очень одинок. У него нет ни одного друга. Только враги и завистники.

Мятежные бароны заставляют Марка жениться. Их желание – и впредь иметь дело со слабым королем. И он уступает баронам. В столкновении Тристана и баронов Марк всегда на стороне племянника. Марк испытывает к нему отцовские чувства, но всего дороже ему покой и стабильность. Поэтому, принимая в свой дом блудную жену после трех лет отсутствия, веря в ее невиновность, он все-таки удаляет Тристана. Эта разлука последовала после знаменитой сцены в лесу. Сцена – вершина в развитии характера короля Марка. Здесь он совсем не смешон, каким мог бы показаться из-за своей наивной доверчивости, отрицающей всякую логику и здравый смысл. Он да-

рует любовникам, тяжело его оскорбившим, жизнь, хотя мог отнять ее. И он оставляет свой меч, свой перстень и свою перчатку, напоминая о своих правах мужа, сюзерена и короля. Типично феодальный жест. В этой сцене весь Марк: для него главное – покой, он убеждает себя, что отношения любовников безгрешны; он великодушен, добр, широк душевно. Эти высокие моральные качества Марка и лежат во многом в основе конфликта.

Дочь ирландского короля – характер более цельный и сильный, чем Тристан и Марк. Она – человек одного порыва, одной страсти – яростной и целеустремленной. Она совсем не похожа на героинь куртуазной литературы. В ней много языческого, варварского. По народным представлениям она – колдунья; то есть знахарка, сведущая в таинственных свойствах трав, в сокровенных приметах и заговорах, в вещих снах и знамениях. Как натура импульсивная, Изольда легко переходит от яростного гнева к не менее пылким ласкам. Самый яркий в этом отношении эпизод – попытка умертвить Бранжьену. Столь же решительна Изольда, когда узнает в выздоравливающем Тристане убийцу Морхольта.

Полюбив Тристана, она всецело отдается этой любви. Она, конечно, не любит Марка, и до сцены с напитком мечется от бешенства: она не может простить молодому человеку, что, завоевав ее в поединке, он пренебрегает ею и передает ее другому. Считается, что Изольда полюбила первая. Но это не существенно. Важнее, что оба любят раньше эпизода с приворотным зельем. Любовный напиток лишь обостряет чувства обоих.

Человек одной страсти и одной цели, она отдается любви без колебаний. В ее душе нет конфликта.

4. КОНЦЕПЦИЯ КУРТУАЗНОЙ ЛЮБВИ В РОМАНЕ И ФУНКЦИЯ МОТИВА ЛЮБОВНОГО НАПИТКА

Совершенно очевидно, что в романе утверждается любовь, далекая от куртуазных норм. Изображается любовь пылкая, страстная, плотская. Вполне очевидно, что такая любовь не осуждается. На это указывает, в частности, постоянное вмешательство высшей божественной справедливости.

Любовник, дабы оправдаться и снова затем обманывать, непрестанно поминает имя божье всуе. И это им сходит с рук. Вмешательство провидения особенно очевидно в эпизоде «прыжка Тристана», когда юноша прыгает из окна часовни в пропасть, но остается цел и невредим. Или сцена с «мечом целомудрия» – провидение заставило положить Тристана свой меч между собой и Изольдой...

Вопрос о греховности любви Тристана и Изольды этим постоянным божеским благоволением по существу снимается. Конечно, как любая супружеская измена, эта любовь греховна, но греховна с точки зрения общепринятой морали. Морали, которая противоположна этой любви, но, тем не менее, не осуждается. У этой любви есть, по меньшей мере, три оправдания.

Во-первых, она родилась до брака, Тристан добыл себе невесту в честном поединке, и девушка по праву принадлежит ему.

Во-вторых, любовь эта не священна, а скреплена напитком. Напиток связал Тристана и Изольду друг с другом, но освободил их от обязательств ходячей морали.

В-третьих, любовь эта не может быть счастливой; не потому, что Изольда обвенчана с другим, не потому, что ее любовник связан с Марком сложными психологическими отношениями. Все коренится в характере Тристана.

Он, конечно, любит Изольду, но все время нагромождает препятствия для своей всепоглощающей любви. То есть, он постоянно преодолевает препятствия, которые сам же и создает. Но подлинные препятствия для Тристана – это препятствия психологические, внутренние. Внешние, социальные он легко преодолевает. Внутренние препятствия оказываются практически непреодолимыми. Тристан оказывается героем, постоянно раздираемым двумя противоположными, друг друга исключаящими чувствами: любовью к Марку и любовью к Изольде (или к двум Изольдам). И каждый раз попеременно принимает противоположные решения. Он обречен поступать так всю жизнь, до смерти.

Когда Тристан посылает за Изольдой, то он вынуждает молодую женщину пойти на общественный скандал, бросить мужа, убежать к любовнику, но не тогда; когда он тоскует в разлуке. Он по-

сылает Каэрдина тогда, когда начинает особенно страдать от ран. Ему нужна не просто Изольда, ему нужна Изольда, которая его вылечит. Поэтому можно сказать, что вторая Изольда поторопилась: Тристан не бросил бы ее, по крайней мере, не бросил бы надолго. Он вернулся бы. Ведь вернулся же он после поездки в Корнуэльс с Каэрдином. Вечно возвращаться – удел Тристана. Возвращаться к Изольде, к Марку, ко второй Изольде. И снова их покидать.

Таков характер нашего героя. Трагедия его – это во многом трагедия непоследовательности.

Лишь этим не объясняется трагический исход легенды (тут и роковая предопределенность любви-страсти, и нравственные препоны), но своеобразие характера героя во многом оказывается решающим.

5. ЭВОЛЮЦИЯ КОНЦЕПЦИИ ЛЮБВИ В ВАРИАНТАХ РОМАНА О ТРИСТАНЕ

Первый этап эволюции легенды о Тристане – валлийский. Отдельные мотивы легенды, закрепленные в письменных памятниках долгое время бытовали лишь в устной передаче. В устной, ибо у кельтов довольно долго существовал запрет на запись легенд и мифов. Поэтому от валлийских памятников сохранились фрагменты. Континентальные тексты также сохранились не полностью.

В относящихся к XII или XIII векам валлийских «Триадах» часто упоминаются герои легенды о Тристане и Изольде, но из-за крайней фрагментарности этот текст не позволяет судить о структурных компонентах сказания на его более ранней стадии.

Из «Триад» мы узнаем лишь, что Тристан (Друстан) был великим воителем, побеждавшим всех противников, с кем ему приходилось сражаться. Марк оказывается «названным» отцом юноши. Наиболее подробно разработан мотив Тристана-свинопаса, что указывает на древность валлийских легенд. Но главная тема легенды – любовь героя к жене дяди – в «Триадах» проведена последовательно и уверенно.

Эта тема является основной и для другого валлийского текста-совести о Тристане». В дошедшем до нас отрывке – важнейший эпизод легенды: бегство любовников в лес, где им приходится жить

в простом шалаше. Но разрешение эпизода совсем иное, чем в популярных версиях. Король Артур и рыцарь Гвальхмейн (Говен) вмешиваются в конфликт дяди и племянника, пытаются их примирить, но Тристан сначала с оружием в руках отстаивает возлюбленную. Затем все приходит к мирному соглашению: один из претендентов будет владеть Изольдой все то время, что деревья покрыты листвой, другой – остальную часть года. Марк выбирает второе. Но Изольда указывает на породы деревьев, которые никогда не сбрасывают листву. Тем самым она будет принадлежать любимому всегда.

Между валлийскими текстами и первыми французскими памятниками, посвященными легенде, – пустота, провал. Можно лишь гадать, какими путями легенда из Корнуэльса шагнула на континент.

К эпической традиции принадлежит «Тристан» Беруля. Дата его возникновения спорна. По некоторым данным роман может быть отнесен даже к 1191 году; то есть он оказывается на несколько десятилетий моложе «Тристана» Тома. Книга Беруля отразила более раннюю – типологически – стадию фиксации легенды.

Какая любовь изображена Берулем? Совершенно очевидно, что совсем не куртуазная. Любовники сознают, что нарушают общественные установления, что они не правы по отношению к Марку, как к королю и как к супругу. Но подлинного раскаяния они не испытывают. Причем внутренним оправданием служит им не только любовный напиток, но также – и, прежде всего – всепрощающее право любви. Такая концепция безоговорочной правоты любви не была чем-то исключительным для эпохи.

В известной мере переходом к «куртуазной» версии является небольшая поэма «Тристан-юродивый» (как называемая Бернская редакция), развивающая эпизод, очевидно, восходящий к несохранившейся части романа Беруля. Здесь очевидно воздействие любовных теорий, господствовавших в провансальской куртуазной лирике, – любовь как служение даме и т.д.

Роман Тома всегда рассматривался в составе «куртуазной» версии легенды. Но у Тома нет безоговорочного подчинения даме, нет капризной возлюбленной, нет утонченной игры в любовь, нет подвигов во имя любви, нет мотива любовной награды. Роман Тома

вобрал в себя опыт куртуазной лирики и романа, но прежде всего – в изображении своеобразной любовной риторики, то есть любви как сложного и противоречивого чувства. Поэтому применительно к этому памятнику можно говорить о «куртуазных» приемах раскрытия любовного чувства, но не о куртуазной концепции любви.

Отношение героев к своему чувству иное, чем у Беруля. Они не только убеждены в своей правоте, но и не считают, что нарушают какие-то общественные установления. Поэтому любовный напиток здесь – простой символ. Для автора высший закон и высшее право – это фатально неотвратимая сила любви. Изображение ее – основное в книге Тома. На первом месте у него – правда чувства, правда переживания.

Не осуждая героев в их неразрешимом конфликте с общепринятой моралью. Тома не осуждает и общественные установления, препятствующие счастью влюбленных. Для него трагический финал этой печальной повести неизбежен.

Совсем иначе подошел к своей задаче немецкий поэт начала XIII века Готфрид Страсбургский. Он был типичным горожанином. Ко многому в сказании он подходит с нескрываемой иронией и откровенно восхищается хитроумными плутнями любовников, ловко обманывающих и доверчивого простоватого Марка, и его рыцарственное окружение. В этом интересе обнаруживает себя бюргерское происхождение автора.

В любви Тристана и Изольды Готфрид не видел ничего мистического и рокового. В ней не было никакого наваждения или вмешательства внереальных сил. Тем самым поэт признавал законное право земной чувственной любви, пусть и нарушающей общепринятые нормы. Готфрид подчеркивает светлую, торжествующую сторону отношений героев.

Несколько особняком стоит небольшая лирическая поэма («лэ») талантливейшей поэтессы второй половины XII века, работавшей, по-видимому, при дворе английских Плантагенетов, Марии Французской. В «лэ» рассказывается всего лишь один эпизод: изгнанный дядей (после возвращения из леса Моруа), герой подает Изольде знак, вырезав свое послание на деревянной палочке. Коро-

лева приходит на свидание, и затем Тристан вспоминает об этой новой встрече, слагая о нем песню.

Эта маленькая поэма «Жимолость», ничего не добавляя к истории наших героев, привлекает своим лейтмотивом: невозможностью преодолеть охватившую Тристана и Изольду любовь, то есть прославлением большого и чистого чувства. Весьма показательно, что вопроса о виновности героев или об их праве на любовь не встает.

Мы не знаем, каков был роман Кретьена де Труа о «короле Марке и Изольде Белокурой», но подлинной реакцией на стихотворные романы о Тристане стал кретьеновский роман «Клижес». История Клижеса и Фенисы во многом напоминает историю Тристана и Изольды. Вернее, спорит с ней. Спорит в том смысле, что при внешне совершенно сходных ситуациях герои кретьеновского романа находят иные решения, чем те, к которым приходят Тристан и Изольда.

Клижес полюбил жену дяди и она полюбила его, но героиня не хочет повторять ошибки Изольды и принадлежать нелюбимому, не хочет отдаваться двоим. Однако эта добропорядочность героини, опаивающей мужа волшебным напитком, чтобы не разделять его ложа, а затем разыгрывающей свою мнимую смерть, дабы уединиться с любовником в заброшенной башне и окружающем ее саду, не делает из «Клижеса» «анти-Тристана», потому что в романе Кретьена герой не находится с мужем возлюбленной в столь сложных отношениях, как в нашей легенде. Клижес тоже любит жену дяди, но у него с императором Алисом, вероломно захватившим трон брата, могут быть только враждебные отношения. Это снимает остроту конфликта, выключает его из психологического плана. Поэтому вопроса о справедливости и законности любовного чувства героев здесь не встает. И Фениса, не желающая принадлежать нелюбимому, не испытывает душевных мук. Кретьен считал, что счастье не просто возможно в браке, но в браке оно необходимо и возможно как раз в нем. В противовес легенде о Тристане и Изольде, он считал, что «историю» может иметь и счастливая любовь.

ГЛОССАРИЙ

АВАНТЮРА – способ соединения мотивов любви и рыцарских подвигов в жанре романа путем их взаимной обусловленности: подвиги совершаются во имя любви к Прекрасной Даме, чтобы «прославить несравненную красоту и добродетели Дамы и добиться ее благосклонности».

ИДИЛЛИЯ – жанр литературы, использованный в рыцарском романе, обычно заканчивающийся счастливым финалом, в котором, несмотря на все злоключения, герои добиваются благополучия и счастья.

КОЛЛИЗИЯ – в художественном произведении интрига, столкновение героев, связанный с ним сюжетный узел.

КУРТУАЗНАЯ ЛЮБОВЬ – этическое понятие кодекса поведения дворянина-рыцаря; сводится к проявлению утонченной любви (*fin amor*), форме взаимоотношений между молодым рыцарем, как правило, вассалом, и Дамой, как правило, женой сеньора. Рыцарь обязан был поклоняться Даме, демонстрировать свою влюбленность и преданность, посвящать ей победы в сражениях и на турнирах. При этом куртуазная любовь допускала телесное влечение рыцаря к Даме, но исключала его удовлетворение. Страдания от невозможности достичь желаемого должны были совершенствовать рыцаря нравственно. В лирике куртуазная любовь находила выражение в жанрах канцоны и послания. Куртуазной любви противостояла «низкая», телесная любовь, направленная на простолюдинок (*fol amor*), этот тип любви нашел отражение в жанре пастореллы.

КУРТУАЗНЫЙ (от фран. *cour* – двор) – определение сословного поведения рыцаря, характерного для феодалов в XII–XIII вв. Куртуазный кодекс предполагал соблюдение «семи рыцарских добродетелей».

ПАМЯТЬ ЖАНРА – категория, разработанная М.М. Бахтиным, существо которой состоит в утверждении глубинной взаимосвязи произведений одного жанра как ориентированных на один «канон» (набор приемов повествования, построения характера и др.).

РОМАН – первоначально стихотворное произведение светского содержания на романском языке, по мере развития жанра приобретает черты большой формы эпоса, изображающей судьбы нескольких главных героев на протяжении значительного промежутка времени.

САМОРАЗВИТИЕ ХАРАКТЕРА – психологический рост героя под влиянием обстоятельств, обусловленный воздействием внешних причин, коллизий сюжета, а не произволом автора.

«**СЕМЬ РЫЦАРСКИХ ДОБРОДЕТЕЛЕЙ**» – верховая езда, фехтование, владение копьем, плавание, соколиная охота, игра в шашки или шахматы, умение слагать стихи в честь дамы сердца.

ПРИЛОЖЕНИЕ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ № 3

Материалы к индивидуальному сообщению по теме: «ЭПОС И РОМАН»

Из работы М.М. Бахтина «Эпос и роман» (Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975).

Роман явился эпосом частной жизни.

1. Если в предшествующем эпосе центральную роль играли образы представителей народа, общества, государства (вождей, полководцев, жрецов) или же образы героев, открыто воплощавших в себе силу и мудрость целого человеческого коллектива, то в романе на первый план выходят образы людей обыкновенных, людей, в действиях которых непосредственно выражается только индивидуальная судьба, их личные устремления.

2. Предшествующий эпос основывался на больших исторических (пусть даже легендарных) событиях, участниками или, точнее, прямыми творцами которых выступали основные герои.

Между тем как роман (за исключением особенной формы исторического романа, а также романа-эпопеи) основывается на событиях частной жизни и к тому же обычно на вымышленных автором событиях.

3. Эпическое действие разворачивается в отдаленном прошлом, своеобразном «эпическом времени», между тем как для романа типична связь с живой современностью или хотя бы с самым недавним прошлым, за исключением особого вида романа – исторического.

4. Эпос имел героический характер, был воплощением высокой поэтической стихии; роман же выступает как прозаический жанр, как изображение будничной, повседневной жизни во всей многогранности ее проявлений.

5. Роман – это эпос нового времени. В центре романа обычно стоит образ «частного» человека с его сугубо личной судьбой и переживаниями.

Отдельный человек не выступает более как представитель, прежде всего определенной группы людей; он обретает свою собственную личную судьбу и индивидуальное сознание. Но в то же время это означает, что отдельный человек непосредственно связан теперь не с известным ограниченным коллективом, но с жизнью целого общества или даже всего человечества. А это, в свою очередь, приводит к тому, что становится возможным и; более того, необходимым художественное освоение общественной жизни сквозь призму индивидуальной судьбы «частного» человека. Все изображение сосредоточено на частной жизни индивида. Однако частная жизнь неразрывно оказывается связанной со всей жизнью общественного целого; совершенно «частные» поступки и переживания предстают как художественное освоение целостной сущности породившего этих героев общественного мира.

Романная форма становится оптимальной формой выражения нового взгляда на человека.

Рыцарский роман как большая эпическая форма не случайно приходит на смену героическому эпосу. Судьбу общества и судьбу отдельного человека эпос изображает в нерасторжимом единстве. М.М. Бахтин замечает: «Эпический мир знает одно единственное и единственное сплошь готовое мировоззрение, одинаково обязательное и несомненное и для героев, и для авторов, и для слушателей».

Но по мере становления человека как личности эпическая целостность распадается. Человек, еще так крепко связанный с общим, начинает осознавать единственность своей судьбы, своего ин-

тереса, своих целей. Оказывается, что есть правда мира и правда человека. Теряет свою целостность и сам человек: желание вступает в противоречие с поступком, чувство с долгом.

Формирование индивидуального начала в человеке – процесс длительный, связанный со множеством факторов. В средневековом мире дополнительные импульсы этому процессу придавала христианская церковь, учившая человека быть лично ответственным за свои помыслы и поступки, уметь ценить их и покаяться. Свою роль сыграл и утверждавшийся новый порядок жизни. Крупные феодалы, отстаивая свою независимость от королевской власти, в своих владениях ярко проявляли личную волю, насаждали свой порядок. О пагубных последствиях феодального эгоизма уже громко говорит героический эпос. В свою очередь, полагаться только лишь на себя были вынуждены многочисленные средние или просто неимущие рыцари-одноштитники.

На севере Франции, где возник рыцарский роман, эти процессы проявились с особой полнотой. Турниры, праздники, приемы в замке, где одну из главных ролей играла знатная дама, занимали большое место в жизни рыцарей. Но в не меньшей степени интерес рыцарей был связан с воинским делом: северные французы были неизменными участниками близких и дальних походов, в том числе и крестовых. Сложившийся здесь рыцарский идеал не случайно определяют два жанрообразующих фактора: любовь и подвиг.

***Материалы к индивидуальному сообщению по теме:
«ИСТОКИ РЫЦАРСКОГО РОМАНА»***

Из статьи «Рыцарский роман» Р.М. Самарина и А.Д. Михайлова в «Истории всемирной литературы»: в 9-и тт. – Т. 2. – М., 1984.

Рыцарский роман возник и расцвел в XII столетии. Содержание его обычно сводилось к увлекательному повествованию о самоотверженной любви молодых героев, об испытаниях, выпавших на их долю, об их воинских авантюрах, о невероятных приключениях, воспитывавших и формировавших их характер.

Роман, отмеченный интересом к частной человеческой судьбе, ощутимо приходил на смену героическому эпосу, хотя последний продолжал существовать и в XII, и даже в XIII веке.

Термин «роман» появился именно в XII веке и обозначил на первых порах только стихотворный текст на живом **романском языке** в отличие от текста на **языке латинском**. Основным ареалом рождения романа были **страны романского языка**, точнее, французские земли, еще точнее, центральные и северные области Франции и сопредельные с ними обширнейшие владения английских королей Плантагенетов, чья «империя» охватывала огромные территории во Франции и соседних с нею странах

1. Таким образом, исключительное значение для рождения романа имело влияние романо-германо-кельтской словесной традиции.

2. К этим традициям, естественно включавшим и латинский язык, поскольку он был языком церковной письменности и науки, в XII веке прибавилась чужеземная **византийская литературная традиция**, очень богатая в силу своих связей не только с античным литературным пластом, но и с культурами Востока.

3. **Латинская христианская традиция**, и ортодоксальная, и во многом апокрифическая, вошла в рыцарский роман и как определенная моральная основа, противопоставлявшая христианина-рыцаря «неверному» и вообще дававшая рыцарю ощущение принадлежности к определенному моральному единству, к христианскому миру, и как источник огромного количества литературных мотивов чисто религиозного и собственно литературного характера.

4. Античное наследие – в латинском его одеянии – давало историческую мерку для переживаемых событий; отсюда сопоставление новых героев с героями легендарными (прежде всего с Александром Македонским), воинами Спарты, Аргоса, Трои и другими.

Христианская традиция и чудовищно перепутанные, но увлекательные сведения об античном мире внесли ощутимый вклад в формирование **романа как жанра**.

5. Большое значение в генезисе рыцарского романа имели **фольклорные основы**, малые повествовательные формы — сказки («конте») и песни («лэ»), на территории Франции, включая ее

кельтские районы. В роман был перенесен тот кельтский сказочный мир, который расцвел в землях, населенных кельтами в пору Раннего Средневековья. Именно в кельтской среде Британии и Уэльса возник цикл сказаний, который был связан с памятью о героической борьбе кельтов против англов и саксов – вожде одного из британских племен Арториусе. Это он превратился со временем в сказочного Артура. Стал образом народного справедливого владыки. Переплетаясь со сказаниями об Артуре, множество других кельтских преданий, как, например, предание о доблестном Друстане – Тристане и его несчастной любви к Есилт – Изольде, слились в прихотливый узор сюжетов о рыцарях Круглого Стола и их добром и мудром повелителе.

6. Одним из непосредственных предшественников рыцарского романа была **рифмованная хроника** на романском языке, восходящая к хронике латинской. В хронике особенно ощутим стык жесты, сказки и рождающегося нового жанра романа (одна из наиболее значительных хроник – «История королей Британии» Гальфрида Монмутского, написана около 1136 года).

*Материалы к индивидуальному сообщению по теме:
«ФРАНЦУЗСКИЙ РЫЦАРСКИЙ РОМАН»*

I. Явления, переходные от рифмованной хроники к роману

Французскую обработку Гальфрида осуществил поэт и историограф Вас. чья деятельность протекала при дворе Генриха II Плантагенета. На этой основе он создал важнейшие поэмы – «Роман о Бруте» и «Роман о Роллоне».

В поэме о Бруте получает первую разработку мотив рыцарского братства, столь важный и конструктивный в поэтике куртуазного романа; впервые появляется у Васа и волшебный Круглый стол, вокруг которого собираются соратники Артура.

Условно книгу Васа можно назвать романом «историческим». Чувство историзма проявлялось в том, что Вас пытался поставить описываемые вымышленные, легендарные события в привычный

исторический ряд, связать прошлое с настоящим. Во всех последующих, уже чисто романских обработках артуровских циклов чувство историзма было нарушено.

В рыцарский роман вошел не только атмосферой, но и сюжетнообразующим началом мир фольклорного вымысла, мир волшебной сказки о добрых и злых великанах, о коварных карликах, о благородных львах и таинственных единорогах, о заколдованных бродах, зачарованных замках, о сверхъестественной силе конях и необыкновенной крепости орудий и т.п.

II. Античный цикл романов

На полпути между «историческим» и авантюрным романами находятся произведения романного жанра, относящиеся к так называемому «античному» циклу.

Одним из наиболее ранних и блестящих образцов античного романа XII века стал роман об Александре Македонском. Во второй половине XII века сложился наиболее совершенный и законченный образец франкоязычной «Александрии» – роман Ламбер ле Тора и Александра де Берне, эпопея в 20000 строк, написанных **двенадцатисложным стихом, с тех пор и названным «александрийским».**

«Роман об Александре» еще не может быть назван «рыцарским» романом, потому что важнейший компонент последнего – описание взаимоотношения героя и его возлюбленной – в нем еще отсутствовал.

В этом отношении известным шагом вперед был анонимный «Роман о Фивах». В этом романе слышны отголоски крестового похода. Поэтому поход «семерых» против Фив воспринимается как экспедиция крестоносных отрядов. Фивы оказываются каким-то средоточием вселенского зла, а его обитатели – закоренелыми язычниками. В романе значительное место занимают описания празднеств и турниров, а также любовная интрига.

«Роман о Фивах», «Роман о Трое» Бенуа де Сент-Мор, как и другие романы 50-х годов XII века – произведения переходные, подготавливающие следующий этап развития средневекового рыцарского романа.

III. Классическая форма средневекового рыцарского романа.

Первым и самым значительным представителем жанра романа в литературе средневековой Франции стал Кретьен де Труа.

Кретьен – характерный тип французского трувера второй половины XII века. Жизнь этого ученого поэта, хорошо знавшего латынь и в молодости переводившего Овидия, текла при дворе крупных феодалов Франции (Марии Шампанской, Филиппа Фландрского).

Первым самостоятельным опытом Кретьена становится роман о Тристане, к сожалению не дошедший до нас.

Дальнейшие произведения Кретьена – романы, написанные на основе преданий и литературных произведений Артура цикла:

роман «Эрек и Энида» (около 1170 года) повествует о ленивом рыцаре, которого верная и беспокоящаяся о его славе жена Энида возвращает в число лучших членов братства Круглого Стола;

в «Клижесе» (около 1170 года) – любовный сюжет бретонского цикла соединен с придворной византийской историей, что говорит об осведомленности Кретьена и в этой ветви рыцарского романа;

в книге «Ланселот, или рыцарь телеги» (около 1180 года) особенно подробно разрабатывается идеал куртуазности у Кретьена;

«Ивейн или рыцарь со львом» (около 1180 года) славит верную супружескую любовь и говорит о характере подлинной рыцарственности, как ее понимал Кретьен;

роман «Персеваль» (около 1191 года) – логический и трагический конец эволюции понимания любви.

Современником Кретьена был французский трувер – Тома (или Томас), перебравшийся в Англию; и, очевидно, там изложивший для местной англо-романской знати историю Тристана и Изольды. Полностью этот роман до нас не дошел. Роман Тома обычно называют «куртуазной версией» легенды о Тристане и Изольде.

Роман Беруля сохранился также далеко не полностью. В нем больше событийности, больше напряженных ситуаций.

Жанр рыцарского романа во Франции разрабатывали также Мария Французская, Жан Ренар, Пайен из Мезьера и другие.

Фабула кельтского сказания о Тристане и Изольде

Тристан, сын одного короля, в детстве лишился родителей и был похищен заезжими норвежскими купцами. Бежав из плена, он

попал в Корнуол, ко двору своего дяди короля Марка, который воспитал Тристана и, будучи старым и бездетным, намеревался сделать его своим преемником. Выросши, Тристан стал блестящим рыцарем и оказал своей приемной родне много ценных услуг. Однажды его ранили отравленным оружием, и, не находя исцеления, он в отчаянии садится в ладью и плывет наудачу. Ветер заносит его в Ирландию, и тамошняя королева, сведущая в зельях, не зная, что Тристан убил на поединке ее брата Морольта, излечивает его. По возвращению Тристана в Корнуол местные бароны из зависти к нему требуют от Марка, чтобы тот женился и дал стране наследника престола. Желая отговориться от этого Марк объявляет, что женится только на девушке, которой принадлежит золотистый волос, оброненный пролетающей ласточкой. На поиски красавицы отправляется Тристан. Он снова плывет наудачу и снова попадает в Ирландию, где узнает в королевской дочери, Изольде Златовласой, девушку, которой принадлежит волос. Победив огнедышащего дракона, опустошавшего Ирландию, Тристан получает от короля Изольду, но объявляет, что сам не женится на ней, а отвезет ее в качестве невесты своему дяде. Когда он с Изольдой плывет на корабле в Корнуол, они по ошибке выпивают «любовный напиток», который мать Изольды дала ей для того, чтобы ее и короля Марка, когда они выпьют его, навеки связала любовь. Тристан и Изольда не могут бороться с охватившей их страстью: отныне и до конца своих дней они будут принадлежать друг другу. По прибытии в Корнуол Изольда становится женой Марка, однако страсть заставляет ее искать тайных свиданий с Тристаном. Придворные пытаются выследить их, но безуспешно, а великодушный Марк старается ничего не замечать. В конце концов, любящие пойманы, и суд приговаривает их к казни. Однако Тристану удается бежать с Изольдой, и они долгое время скитаются в лесу, счастливые своей любовью, но испытывая большие лишения. Наконец, Марк прощает их с условием, что Тристан удалится в изгнание. Уехав в Бретань, Тристан женится, прельстившись сходством имен, на другой Изольде, прозванной Белорукой. Но сразу же после свадьбы он раскаивается в этом и сохраняет верность первой Изольде. Томясь в разлуке с милой, он несколько раз, переодетый, является в Корнуол, чтобы тайком пови-

даться с ней. Смертельно раненный в Бретани в одной из стычек, он посылает верного друга в Корнуол, чтобы тот привез ему Изольду, которая одна лишь сможет его исцелить; в случае удачи пусть его друг выставит белый парус. Но когда корабль с Изольдой показывается на горизонте, ревнивая жена, узнав об уговоре, велит сказать Тристану, что парус на нем черный, Услышав это, Тристан умирает. Изольда подходит к нему, ложится с ним рядом и тоже умирает. Их хоронят и в ту же ночь из двух их могил вырастают два дерева, ветви.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 4
ОСОБЕННОСТИ ГОРОДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.
ФРАНЦУЗСКИЕ ФАБЛИО

ПЛАН

- I. ОСОБЕННОСТИ ГОРОДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЗРЕЛОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.**
- II. ФАБЛИО КАК ЖАНР СРЕДНЕВЕКОВОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.**
- III. ИСТОРИЯ ИЗДАНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ ФАБЛИО.**
- IV. ТИПОЛОГИЯ ФАБЛИО.**
 1. Характер комического.
 2. Сюжеты и герои фаблио.
 3. Значение и особенности морали в фаблио.
- V. ЗНАЧЕНИЕ ФАБЛИО В ЛИТЕРАТУРЕ СРЕДНИХ ВЕКОВ И ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.**

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Фаблио: Старофранцузские новеллы / Пер. со старофр. С. Выше-славцевой и В. Дынник. – М.: Худ. лит., 1971. – 344 с. Переизд. – 2004.

УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Основная

1. Даркевич В.П. Народная культура Средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв. – М.: Наука, 1988. – 344 с.
2. Михайлов А.Д. Старофранцузская городская повесть фаблио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. – М.: Наука, 1986. – 349 с. Переизд.: М., 2006.
3. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. – СПб.: Алетейя, 2002. – С. 409-411.

Дополнительная

1. Мелетинский Е. М. Проблемы сравнительного изучения средневековых литератур (Запад/Восток) // Работа размещена на сайте:

ГЛОССАРИЙ

МИРАКЛЬ – (фр. miracle, от лат. miraculum – чудо) – средневековая полулитургическая драма, сюжетом которой было житие святого или чудо Богородицы. В миракле присутствовали элементы как религиозной, так и народной драмы.

МИСТЕРИЯ – (от греч. mysterion – таинство, тайна), жанр литургической драмы XIV–XVI вв. Содержание мистерии составляли сюжеты Библии и Евангелия, перемежавшихся с бытовыми интермедиями и комическими номерами. Обычно мистерии показывались во время общих городских праздников.

МОРАЛЬ – (лат. moralis – касающийся нравов) сентенция, обобщающего характера, редко назидательная, чаще иронически-рекомендательная, констатирующая, которой завершается повествование в фаблю.

НОВЕЛЛА – (итал. novella – новость) – эпический жанр, характеризующийся лаконизмом, остросюжетностью и неожиданностью развязки. «Новелино» (novellino) – сборник коротких рассказов исторического, частью анекдотичного содержания, появившейся не ранее 1281 г.

СОТИ – (франц. sotie, от sot – глупый) жанр светской драмы во французской городской литературе, сформировавшийся на основе средневековых пародийно-шутовских представлений, которые создавались и разыгрывались любительскими театральными обществами, из которых наиболее известны «Беззаботные ребята» (Париж).

ФАБЛИО – (название произошло от латинского «фабула» в силу первоначального отождествления любой смешной, забавной истории с басней, уже известной под этим старинным латинским названием) представляли собою небольшие (до 250–400 строк, редко больше) рассказы в стихах, преимущественно восьмисложных, с парной рифмой, обладавших простым и ясным сюжетом и небольшим количеством действующих лиц.

ФАРС – вид народного театра, получивший распространение в большинстве западноевропейских стран в XIV–XVI вв. Легкие развлекательные сценки, разыгрываемые актерами-масками, действующими в рамках постоянных характеров, ведут свое начало из народных обрядов и игр. В период становления христианства этот вид зрелищ сохранялся в представлениях странствующих актеров.

ФАЦЕЦИЯ – (от лат. *facetia* – шутка, остроумие) эпический жанр городской литературы в Италии, получивший распространение в литературе Возрождения. Объектом насмешки или сатирического разоблачения в фацециях в основном выступают знать и духовенство. Распространению фацеций способствовал сборник итальянца Поджо Браччолини (XV в.). Написанный по-латыни, сборник фацеций был переведён на европейские языки, в том числе в XVI в. на польский, а в 1679 г. с польского на русский.

ШВАНКИ – (нем. *Schwank*, от средне-верхненемецкого *swanc* – весёлая идея) – эпический жанр немецкой городской средневековой литературы, аналогичный французскому фавлю, небольшой комический рассказ в стихах, а позднее в прозе, часто сатирического и назидательного характера.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 5

ПОЭЗИЯ ВАГАНТОВ

ПЛАН

I. ЛИРИКА ВАГАНТОВ КАК ЧАСТЬ КЛЕРИКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЗРЕЛОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ. СОЦИАЛЬНЫЙ И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ ВАГАНТОВ. РУКОПИСИ, ПРЕДСТАВЛЯЮЩИЕ ЛИРИКУ ВАГАНТОМ.

II. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭЗИИ ВАГАНТОВ.

1. Пародия.
2. Диспут
3. Жалоба.
4. Баллада
5. Пастораль.

III. Творчество ведущих поэтов-вагантов

1. Примас Орлеанский.
2. Архипиит Кельнский.
3. Вальтер Шатильонский.

IV. ТРАДИЦИИ ЛИРИКИ ВАГАНТОВ И ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

1. Ваганты. Колесо Фортуны. – М.: ТОО Летопись, 1998. – 506 с.
2. Лирика Вагантов. Немецкая народная поэзия: Колесо фортуны / Сост. Н.Р. Малиновская. – М.: Зеркало, 1998. – 190 с.
3. Поэзия вагантов. – М.: Наука, 1975. – 608 с.
4. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. – М.: Худ. лит., 1974. – 576 с.

УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Гаспаров М.Л. Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. – М.: Наука, 1975. – С. 412-514. (Работа также размещена на сайте: <http://svr-lit.niv.ru/>)

2. Даркевич В.П. Жонглеры // Даркевич В.П. Народная культура Средневековья. – М.: Наука, 1988.
3. Пуришев Б.И. Лирическая поэзия Средних веков // Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. – М.: Худ. лит., 1974.
4. Распопин В.Н. Поэзия вагантов // Распопин В.Н. Европейское Средневековье. Лекции по истории зарубежной литературы // Работа размещена на сайте: «Средние века и Возрождение»: <http://svr-lit.niv.ru/>

Дополнительная

1. Задорнова В.Л. Восприятие и интерпретация художественного текста. – М.: Высш. шк., 1984. – 152 с.
2. Репина Л.П. Образование, школы, университеты // Средневековая Европа глазами современников и историков / Отв. ред. А.Л. Ястребицкая. В 5 ч. – Ч. II. Европейский мир X-XV вв. – М.: Интерпракс, 1995. – С. 359–362.
3. Рутенбург В.И. Университеты итальянских коммун // Городская культура. Средневековье и начало Нового времени. – Л.: Наука, 1986. – С. 43–52.
4. Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...» – М.: Высш. шк., 1995. – 240 с.

ГЛОССАРИЙ

АЛЛЮЗИЯ – прием, состоящий в соотнесении явления, описываемого или происходящего в действительности, с устойчивым понятием или словосочетанием литературного, мифологического или исторического порядка.

БИЛИНГВИЗМ – осуществление двуязыковой речи в пределах одного текста.

ОКСЮМОРОН – (буквально – остроумно-глупое) соединение несоединимого, например, «Живой труп», «Бедняк-богач».

ПАРАДОКС – мнение, суждение, утверждение, резко расходящееся с общепринятым, противоречащее, иногда только на первый взгляд, здравому смыслу.

ПАРОДИЯ – заострение, доведение до абсурда ведущих художественных приемов, на которых основывается своеобразие того или иного жанра, или же творчества конкретного писателя.

САТИРА – совокупность художественных, в первую очередь, комических приемов, направленных на обличение социальных зол. Сатирический эффект рождается из несовместимости социального идеала и действительности, нормы и существующего положения вещей в реальности.

ТЕОРИЯ ЧТЕНИЯ – концепция сотворчества читателя и автора, участия читателя в творческом процессе, который разворачивается в обратном порядке: от произведения к смыслу.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 6
ПРОТОРЕНЕССАНСНЫЙ ХАРАКТЕР «БОЖЕСТВЕННОЙ
КОМЕДИИ» ДАНТЕ

I. Пропедевтическая часть занятия

ЗАДАНИЯ

1. Прочитать «Божественную Комедию» Данте.
2. Подготовить ответы на вопросы плана к пропедевтической части практического занятия, используя предлагаемые комментарии, а также учебную и исследовательскую литературу.

ПЛАН

1. Каковы замысел и построение «Божественной Комедии»?
2. В чем проявляются особенности жанра «Комедии»? Отметить средневековые традиции и обосновать новаторство Данте.
3. Объяснить смысл религиозно-нравственной концепции «Комедии».
4. Охарактеризовать концепцию человеческой личности в «Комедии», обосновав ее новизну, отметив основную тенденцию, выразившуюся в «реабилитации земного чувства» (по материалам первой кантики «Ад», в образах Франчески, Фаринаты, Улисса, Уголино).
5. Какова функция образа Вергилия в «Комедии»?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

1. Данте. Божественная Комедия (перевод М. Лозинского; любое издание).

УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение / М.П. Алексеев – М.: Высш. шк., 1987. – Гл. 17.
2. Баткин Л.М. Данте и его время. Поэт и политика. – М.: Наука, 1975. – 199 с.
3. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1972. – С.83–84,152–153.
4. Елина Н. Данте. – М.: Худ. лит., 1967. – 200 с.
5. Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура. – М.: Наука, 1971. – С. 51–58.

6. Абрамсон М.Л. От Данте к Альберти. – М.: Наука, 1979. – 174 с.
7. Мандельштам О.Э. Разговор о Данте. – М.: Искусство, 1967. – 88 с.

II. Основная часть занятия

Ко второму разделу занятия студенты приступают после освоения пропедевтической части, выполнения заданий и знакомства с рекомендованной литературой, а также проанализировав литературоведческую статью автора данного учебного пособия А.И. Жиленкова «Типология проторенессансных литературных форм» («Божественная Комедия» Данте и «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда) // Проблемы типологии русской и зарубежной литературы: Коллективная монография. – Белгород: Изд-во «БелГУ», 2003.

ЗАДАНИЯ

1. Выписать по словарю литературоведческих терминов определения понятий «поэтика», «историческая поэтика».
2. Подготовить реферативное сообщение на тему; «Актуальные проблемы дантологии и изучение «Божественной Комедии» (по материалам научных исследований «Дантовские чтения» о проблемах интерпретации «Комедии» и ее русских переводах).

ПЛАН

1. Проторенессанс как феномен переходного времени от Средневековья к Ренессансу в контексте проблем, изучаемых исторической поэтикой.
2. Место Проторенессанса в истории поэтик. Эпоха рефлексивного традиционализма (эйдетическая) и Проторенессанс.
3. Субъектная сфера «Комедии».
 - 1) Рождение осознанного личного авторства как главное событие эйдетической поэтики. Авторское начало в «Комедии»; взаимоотношения с каноном, традицией.
 - 2) Автор и герой в эйдетической поэтике. Формы воплощения времени героя.
 - 3) Динамика взаимодействия «авторской» и «чужой» речи.
 - 4) Своеобразие повествовательной ситуации в «Комедии».

- 5) Тип сюжетного построения.
4. Основные направления современной отечественной дантологии («Божественная Комедия» в исследованиях и переводах).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И.Тимофеев и С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
2. Шайтанов И.О. Жанровая поэтика // Вопросы литературы. – 1996. – № 2. – С. 17-21.
3. Михальская И.П., Луков В.А. История всемирной литературы // Филологические науки. – 1986. – № 4. – С. 84-88 (о понятии переходности и переходных периодов в истории мировой литературы).
4. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994.
5. Бройтман С.И. Историческая поэтика. – М.: Академия, 2004. – 352 с.
6. Доброхотов А.А. Данте Алигьери. – М.: Мысль, 1990. – 207 с.
7. Елина Н.Г. Проблема художественного своеобразия поэзии Данте. Из истории западноевропейской дангологии // Дантовские чтения. – М.: Наука, 1968.
8. Бэлза И.Ф. Некоторые проблемы интерпретации и комментирования «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. – М.: Наука, 1979.
9. Бицилли П.М. *Universus mundus* // Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. – СПб.: Мифрил, 1995. – С. 49-52.
10. Бицилли П.М. *The coronas* // Бицилли П.М. Место Ренессанса в истории культуры. – СПб.: Мифрил, 1996. – С. 8-12, 14-19, 32-34.

1. Комментарии к пропедевтической части занятия

1. Поэма Данте родилась в трудное время. Трудное для поэта, трудное для Италии.

Изгнанный из родного города, заочно приговоренный к смертной казни, утративший родной кров, друзей, близких, родного им-

ператора, Данте находился на грани отчаяния. Но столь же остро, как и личные беды, сердце поэта ранили беды Италии: раздоры, вражда, взаимная ненависть. Мир, казалось, безвозвратно заблудился в греховности; эсхатологические настроения преобладали в обществе.

Как и многие другие, Данте утратил Надежду, но не утратил Веру: в обновление в будущем каждого человека, в обновление Мира. Данте был убежден: именно поэзия может помочь нравственно возродиться миру. А спасти мир – значит спасти Душу свою и Душу каждого.

Книгу свою Данте писал с благородной целью – «вырвать живущих в этой жизни из состояния бедствия и привести к состоянию счастья» (из письма Данте к Кан Гранде делла Скала. // Данте. «Малые произведения». – М., 1968. – С. 384-394). Поэтому и поэма Данте, как он объяснил и сам, начинается «ужасно и смрадно, ибо речь идет об Аде, а в конце – счастливо, желанно и благодатно, ибо речь идет о Рае».

Путешествие по загробному миру Данте начинает в 1300 году, и все то, что произошло после этого года, облекается в форму пророчеств. Год 1300-й папой Бонифацием VIII был объявлен Юбилейным. Считалось, что это некая средняя века мировой истории – 6500 лет со дня сотворения Адама и 6500 лет до Страшного суда.

Рубежным этот год был и для Данте. В 1300 году ему исполнилось 35 лет, что считалось серединой человеческой жизни. Полпути прошло Человечество, полпути прошел один из человечества – Данте. И наступила пора остановиться, задуматься, собраться с силами, выбрать верный маршрут.

В структуре «Божественной комедии» отражены средневековые представления о Числе. Число имеет огромную роль в системе символично-исторического метода Данте.

Со времен Аврелия Августина принято считать: Числа – это мысли Бога, их знание – ключ к познанию высших истин. Числа имеют магическое и нравственное значение. Числа – залог порядка и совершенства. По законам Числа строится прекрасное, в Числах выражается мировая гармония.

Число 3 и производные от этого числа – 9, 33 – лежат в основе архитектоники поэмы. В поэме 3 части, каждая из которых завершается словом «светила». Это трижды названный конечный маршрут странствий Данте.

Во второй и третьей части 33 песни, в первой – 33 плюс 1. Последнее не случайно:

Ад – символ дисгармонии и поэтому стройная «троичность» здесь разрушена. С другой стороны, 34-я песня Ада придает поэме абсолютную законченность. Всего песен становится 100 – число, символизирующее совершенство.

Символикой числа пронизана вся художественная ткань поэмы. Например, Беатриче упомянута в поэме 63 раза, сложение этих двух чисел образует 9; ее имя рифмуется 9 раз. Христос упомянут только в 3-й части поэмы («Рай»), назван он 4 раза – число, символизирующее 4-х евангелистов, 4 элемента материального мира: землю, воду, огонь, воздух.

Поэма написана трехстишиями (терцинами). Сам способ рифмовки (АБА, БСБ, CDC) каждый средний стих подготавливает обрамляющие стихи последующих строф - выражают божественный ритм вечного движения.

2. Поэма строилась по типу средневекового «видения», хождения по мукам, то есть поэтических рассказов о том, как человеку удалось увидеть тайны загробного мира. Средневековые «видения» подготовили много деталей, вошедших в поэму Данте.

«Божественная комедия» имеет также и античные источники. Обращение Данте к ним объясняется его огромным интересом к античным писателям, что является одним из главных симптомов подготовки Ренессанса в его творчестве. Из античных источников поэмы Данте наибольшее значение имеет «Энеида» Вергилия, в которой описывается снисхождение Энея в Тартар с целью повидать своего покойного отца.

Но традиционная жанровая форма подверглась коренной трансформации под пером поэта. Обычно в «видениях» душа человека пассивно созерцает, безгласно подчиняется высшей воле. Задача средневековых «видений» заключалась в том, чтобы отвлечь че-

ловека от мирской суеты, показать ему греховность земной жизни и побудить его обратиться мыслями к загробной жизни.

Данте использует форму «видений» с целью наиболее полного отражения реальной земной жизни; он творит суд над человеческими преступлениями и пороками не ради отрицания земной жизни как таковой, а во имя ее исправления, чтобы заставить людей жить как следует. Данте не уводит человека от действительности, а наоборот, погружает человека в нее.

3. Данте не только признает могущество стоящей над ним божественной силы, но и понимает значение собственного «Я». Он поэт, пророк, избранник: на него возлагается великая миссия – спасти от греховности себя и человечество, вернуть людям «потерянный Рай». Спасая свою душу, поэт спасает и человечество: так лирическое неразрывно сливается с эпическим.

В целом путешествие-поэта по трем сферам потустороннего мира символизирует этапы искупительной жертвы Иисуса Христа: его смерть, воскресение, вознесение.

Ад – олицетворение греховности, символ Зла, пленившего Душу. Три зверя, преградивших дорогу поэту к холму добродетели – олицетворение трех видов греховности: рысь – сладострастие, лев – гордость, волчица – корыстолюбие.

Ад – построен по типу сужающегося конуса, разделенного на 9 сфер. В первом круге казнятся некрещеные, родившиеся до появления Христа. Со Второго по Шестой круг – место для невоздержанных. Формы этой греховности многообразны: сладострастники, чревоугодники, скупцы, гневные, еретики. Седьмой круг – насильники. Восьмой и девятый – обманщики, предатели.

Ад – это нарушенная гармония, поэтому здесь все угловато, контрастно. Две краски определяют цвета Ада: красная и черная – кровь и тьма. Здесь особое звучание – хриплые стоны, крики казнящихся грешников.

В Аду торжествует холод, неподвижность, ненависть, дисгармония, здесь нет места для любви, чести, движения, гармонии. Здесь нет солнца, ибо царство зла отрицает Свет. Путь поэта лежит к небу, в основе этого пути – мистическая вертикаль. Но обретение небесного блаженства есть отказ от блаженства земного. И хотя

первое блаженство так свято и желаемо, по уж очень привлекательна и земная жизнь. Как притягателен ее высокий драматизм, ее яркие страсти! Возникает драматическая ситуация: поэт должен восходить по вертикали, его же постоянно отвлекает горизонталь.

Движение по Аду – лицезрение греховности человечества. Пройдя через Ад, Данте признал и свою греховность, и греховность человечества. Боль и трагедия закалили его. Опираясь на Разум, он сумел многое понять. Увидев во всем ужасе неблагополучие мира, он научился еще больше ценить Любовь, Честь, Веру, Долг.

Пребывание в Аду вместе с Вергилием стало и великой школой мужества. Слова Вергилия, обращенные к Данте, были адресованы к каждому из живущих на Земле:

*Теперь ты ленность должен отмести, –
Сказал учитель. – Лежа под периной,
Да сидя в мягком, славы не найти...*

*Встань! Победи томленья, нет побед,
Запретных духу, если он не вянет,
Как эта плоть, которой он одет!
(«Ад», XXIV. Перевод М. Лозинского)*

Второе царство потустороннего мира, через которое предстояло пройти Данте, ранним христианством не было признано. Но сама идея очищения после смерти жила в сознании людей. Об этом говорилось в «видениях» Раннего Средневековья, а еще раньше о том же писал в «Энеиде» учитель Данте Вергилий: «У других пятно преступления выжжено будет огнем». Но именно Данте был великим архитектором Чистилища. По представлению поэта, Чистилище – это конусообразная гора, состоящая из двух уступов, предназначенных для нерадивых, и семи верхних уступов, где искупают грехи гордецы, завистники, гневные, унылые, скупцы, расточители, чревоугодники, сладострастники. На плоской вершине горы находится Земной Рай, сама же гора окружена водами океана.

В первой терцине каждой из трех частей поэмы есть ключевое по смыслу слово. Для Ада это будет Лес – символ заблуждения, для Рая – Сияние – символ блаженства, для Чистилища – Парус – символ Надежды. Надежды – манящей, пленительной, воскресающей,

лучезарной. И поэтому в Аду господствует ночь, а в Чистилище – день; свет прогонит тьму, вытеснит из души чернь греховности. Хаос Ада сменяется гармонией Чистилища. Здесь стираются контрасты, угасают страсти, краски становятся мягче. На смену драматическому приходит лирическое.

У подножия Чистилища Вергилий смывает с лица Данте грязь и копоть Ада. По трем ступеням раскаяния Данте поднялся к воротам Чистилища, где ангел начертал на лбу поэта семь латинских «Р» (начальной буквы слова «reccatum» - «грех»), означающих семь смертных грехов. Очиститься от грехов – это значит пройти по семи кругам Чистилища.

Подъем по Чистилищу – это освобождение от плоти, от земных забот. Но Данте прошел этот путь, думая о земле, о ее страстях и ее драмах. Данте очищает свою душу от мирского, размышляет о делах государства и церкви, печалится о «больной» Италии, восхваляет античность, восхищается величием человека.

Кульминационный пункт странствий Данте по Чистилищу – вступление в пределы Земного Рая. Здесь на цветущем лугу появляется юная и прекрасная Мательда – символ радостного земного счастья, свободного от насилия, стяжательства, алчности. Это мир нетронутой прекрасной природы. Но это и рубеж – от земного к небесному. Поток, протекающий в Земном Раю, разделяется на два: один – Лета – истребляет память о совершенных грехах, другой – Эвной – воскрешает память о делах добрых. Это и есть то место, где Вергилий должен оставить Данте. Разум сделал свое дело.

Теперь возможности разума исчерпаны. Вергилий говорит Данте: «Тебя мой ум и знания вели, теперь своим руководись советом». Вергилий вождь, учитель, проводник – оставляет Данте. Это знак расставания с земными интересами, с земными привязанностями, с земным миром.

На смену Вергилию появляется Беатриче. Вместе с ней, олицетворяющей божественную любовь и смирение, Данте дано вступить в Рай. Путешествие по Раю – это путь от одной небесной сферы к другой: Первая из них – Луна, область тех, кто вынужденно нарушил обет; затем Меркурий – место деятельных, Венера – любвеобильных, Солнце – мудрых, Марс – воителей за веру, Юпитер –

справедливых, Сатурн – созерцателей, Звездное Небо – область торжествующих.

Но у всех, кто находится в Раю, есть особая привилегия – они не прикреплены навечно к единой сфере и могут свободно подниматься в Эмпирей, созерцая там Тройное божество: «Ибо всякая страна на небе Рай, хотя и в разной мере».

В Аду свет молчит, в Раю – звучит, говорит, поет и даже пахнет. Свет – высшая красота. От неоплатонизма и ветхозаветной эстетики идет убеждение Данте в том, что свет – проявление божественной идеи. Свет говорит о святости, и потому божественное светится ярче, поэтому красота Беатриче все больше и больше светлеет. В светоносном Раю чувства очищаются и просветляются: здесь господствует Любовь, блаженство, созерцание.

Центральное событие дантовского странствия по Раю – лицезрение Райской розы. Поэта столь плотно обволакивает свет, что он теряет зрение, а затем сразу же прозревает. Но видит он теперь по-иному. Отныне его взор способен выдержать любой яркий пламень. Данте поражен открывшимся перед ним. Он хочет поделиться с Беатриче, но ее уже рядом нет, а на ее месте – святой Бернард. Это она, Беатриче, послала старца к Данте, чтоб «без преград свершился его путь».

Бернард – символ мистического созерцания.

Прототип героя – знаменитый мистик средневековья – Бернард Клервоский, который учил, что абсолютная истина постигается через озарение, экстаз, в результате мистического общения с божеством. И такой миг наступает у Данте – он видит Святую Троицу:

*Я увидал, объят Высоким Светом
И в ясную глубинность погружен,
Три равноемких круга, разных цветом.*

*Один другим, казалось, отражен...
(«Рай», XXXIII. Перевод М. Лозинского).*

И наступает полная гармония между человеческим и божественным, личным и мировым. Данте не сказал о том, что он увидел, передав лишь свои впечатления от увиденного.

Цель книги Данте – не в изложении вечных истин. «Комедия» не декларирует и не наставляет, а прославляет неустанный героический порыв к истине, к нравственному совершенству. И двигатель этого – Любовь, Любовь к земному и небесному, «Любовь, что движет солнца и светила».

4. Величайшая заслуга Данте в том, что он выдвинул принцип внутренней ценности человеческой личности.

Процесс формирования личности в Западной Европе, который, обычно относят к Возрождению, уже имел место в средние века. Но в средние века позитивную оценку в личности получает преимущественно лишь типическое, повторяющееся, а потому такие качества ее, которые делают ее пригодной к общению и к коллективному действию с себе подобными, вместе с другими членами социальной группы, корпорации. Не часть, но целое, не индивидуальность, а сверхиндивидуальное, общее выступают на первый план.

Средневековый богослов Фома Аквинский, рассматривая проблему отношений индивида и общества, провозглашал примат общего блага над индивидуальным. Но вместе с тем он не считал общество самостоятельной субстанцией – в отличие от индивида, ибо общество состоит из лиц, объединившихся для достижения определенной цели. Личность обладает бессмертной душой и способна лицезреть Бога, общество же на это не способно. Оно представляет собой средство, личность же – цель, и потому общество служит личности.

Значение индивида еще более подчеркивается в построениях другого богослова Дунса Скотта, утверждающего неповторимость каждого отдельного индивида.

Данте показывает целую галерею живых людей, наделенных различными страстями, изображая Ад; он едва ли не первый в западноевропейской литературе делает предметом поэзии изображение человеческих страстей, причем для нахождения полнокровных человеческих образов спускается в загробный мир. Данте конкретизирует и индивидуализирует образы грешников (в отличие от средневековых «видений», дававших самое общее, схематическое изображение их). Все персонажи «Божественной комедии», в особенности ее первой кантики, глубоко отличны друг от друга, хотя и об-

рисованы лишь двумя-тремя штрихами. Умение нарисовать образ на самом узком пространстве - одна из основных черт поэтического мастерства Данте.

Обнаруживая живой интерес к земной жизни, Данте пересматривает с этой точки зрения целый ряд церковных догматов. Для него поэзией становятся разные свойства человека, разные черты его духовной жизни.

Так, например, внешне солидаризируясь с учением церкви о греховности плотской любви и помещая сладострастных во втором круге Ада, Данте внутренне протестует против жестокого наказания, постигшего Франческу да Римини, обманом выданную замуж за Джанчотто Малатеста, уродливого и хромого, вместо его брата Паоло. Джанчотто заколол обоих. Лаконичный, поразительный по силе рассказ Франчески о ее грешной любви, которая привела ее вместе с возлюбленным в Ад, выслушивается поэтом с горячим сочувствием к их страданиям, и он лишается чувств по окончании рассказа Франчески (песнь V).

За небольшим исключением Данте выводит не легендарных персонажей, а лиц, хорошо известных читателю. Загробный мир не противопоставляется реальной жизни, а продолжает ее, отражая существующие в ней отношения. В дантовском Аду бушуют, как и на земле, политические страсти. Гордый гибеллин Фарината дельи Уберти, наказываемый в Аду среди еретиков, по-прежнему полон ненависти к гвельфам и беседует с Данте о политике, хотя и заключен в огненную могилу («Ад», песнь X). Данте восхищается могучей волей и героизмом Фаринаты, который спас родной город от разорения. Поэт сохраняет в загробном мире всю присущую ему политическую страстность и при виде страданий своих врагов разражается бранью по их адресу.

Данте критически пересматривает аскетические идеалы церкви. Временами соглашаясь с церковным учением о суетности и греховности стремления к славе и почестям, он в то же время устами Вергилия восхваляет стремление к славе. Поэт превозносит и другое свойство человека, столь же сурово осуждаемое церковью, - пытливость ума, жажду знания, стремление выйти за пределы узкого круга обычных понятий и представлений. Яркой иллюстрацией

этой тенденции является замечательный образ Улисса (Одиссея), казнимого в числе других лукавых советчиков. Внутри двурогого движущегося пламени в восьмом рве восьмого круга Данте услышал голос иной эпохи, В пламени заключен дух Улисса. Данте всматривается в темноту с вершины моста, нагнувшись так, что упал бы вниз, если бы судорожно не вцепился рукой в каменную плиту. В страстном желании узнать тайну, приподнять завесу запретного Данте походит на самого Улисса. Улисс предстает как трагический борец против всемогущего рока.

Улисс одержим жаждой знания, победившей в его душе любовь к ближним и к родной стране. Данте сам разделял страсть Улисса «изведать мира дальний кругозор и все, чем дурны люди и достойны», а также был убежден в том, «что знание является предельным совершенством нашей души и в нем заключено наибольшее блаженство» («Пир», III).

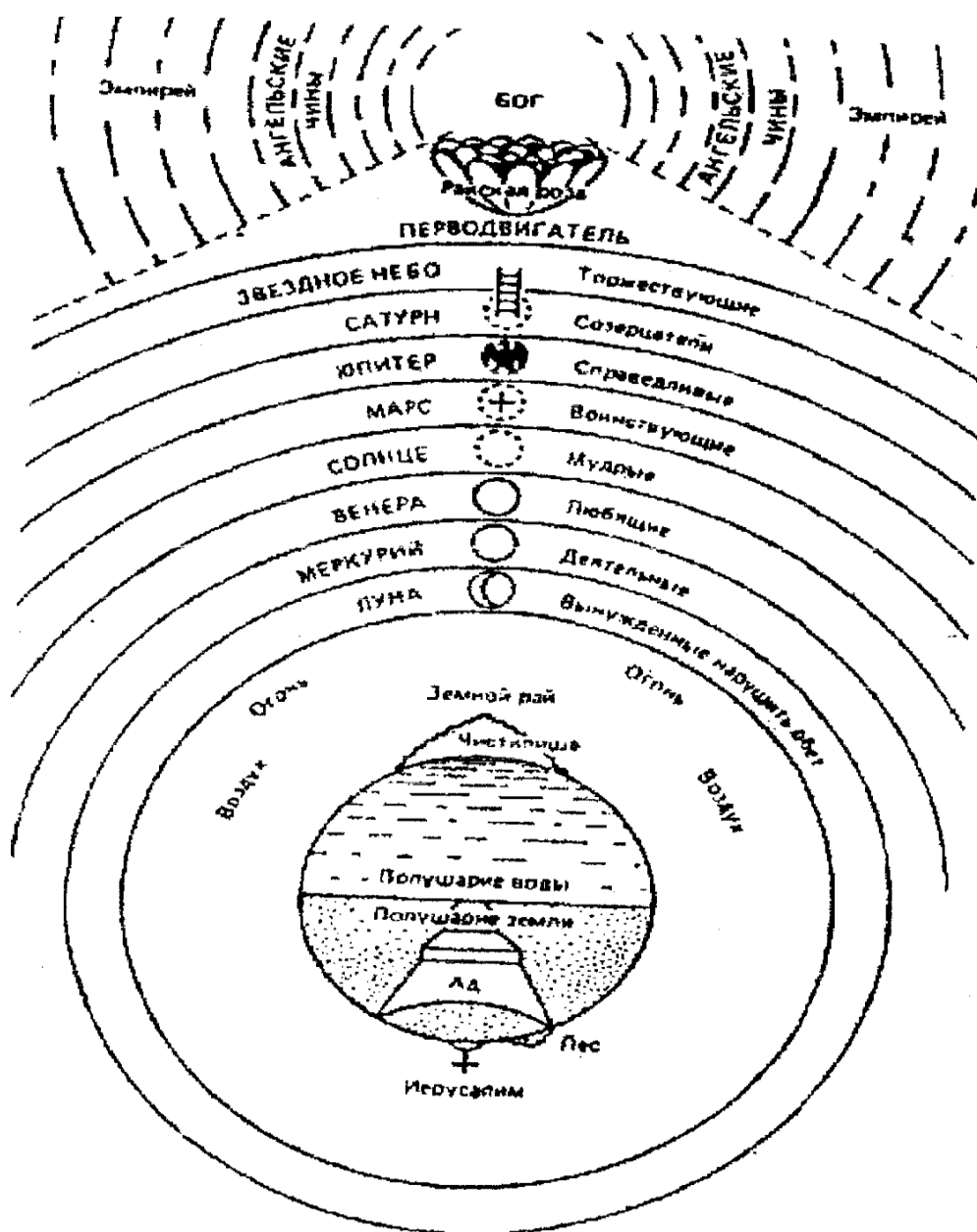
В мифе, созданном Данте, безумный полет в неизвестное ладьи Улисса продолжался пять месяцев, пока перед дерзновенным героем и его спутниками не предстала огромная гора, откуда налетел страшный вихрь. В водовороте погиб корабль, и спутники Улисса, и сам Улисс, нарушивший меру вещей. Героическое столкнулось с запретным. Так гибли и герои древнегреческих трагедий, противясь до конца воле богов.

Данте – моралист, бросивший окруженную пламенем душу Одиссея в восьмой ров Злых Щелей, снова противоречит сам себе, борется сам с собою, и в этой борьбе дух Возрождения побеждает в нем богослова. Раздается голос Улисса, взывающего к своим спутникам:

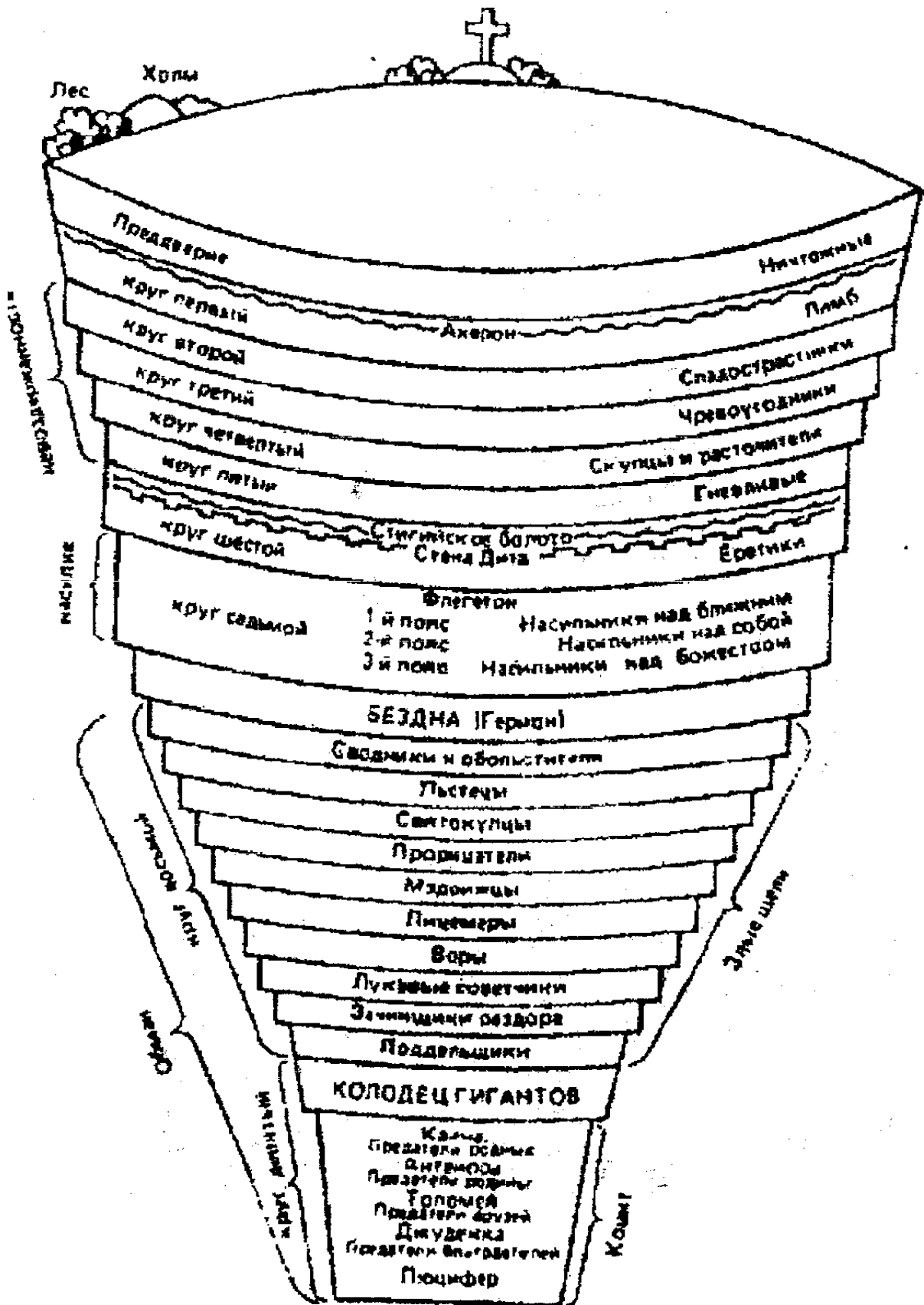
*«О братья, – так сказал я, – на закат
Пришедшие дорогой многотрудной!
Тот малый срок, пока еще не спят
Земные чувства, их остаток скудный
Отдайте постиженью новизны
Чтоб, солнцу вслед, увидеть мир безлюдный!»*
(«Ад», XXVI, 112-120. Перевод М. Лозинского).

Выразителен и один из самых страшных эпизодов поэмы – эпизод с Уголино, которого поэт встречает в девятом круге Ада, где наказывается величайшее, с его точки зрения, преступление – пре-

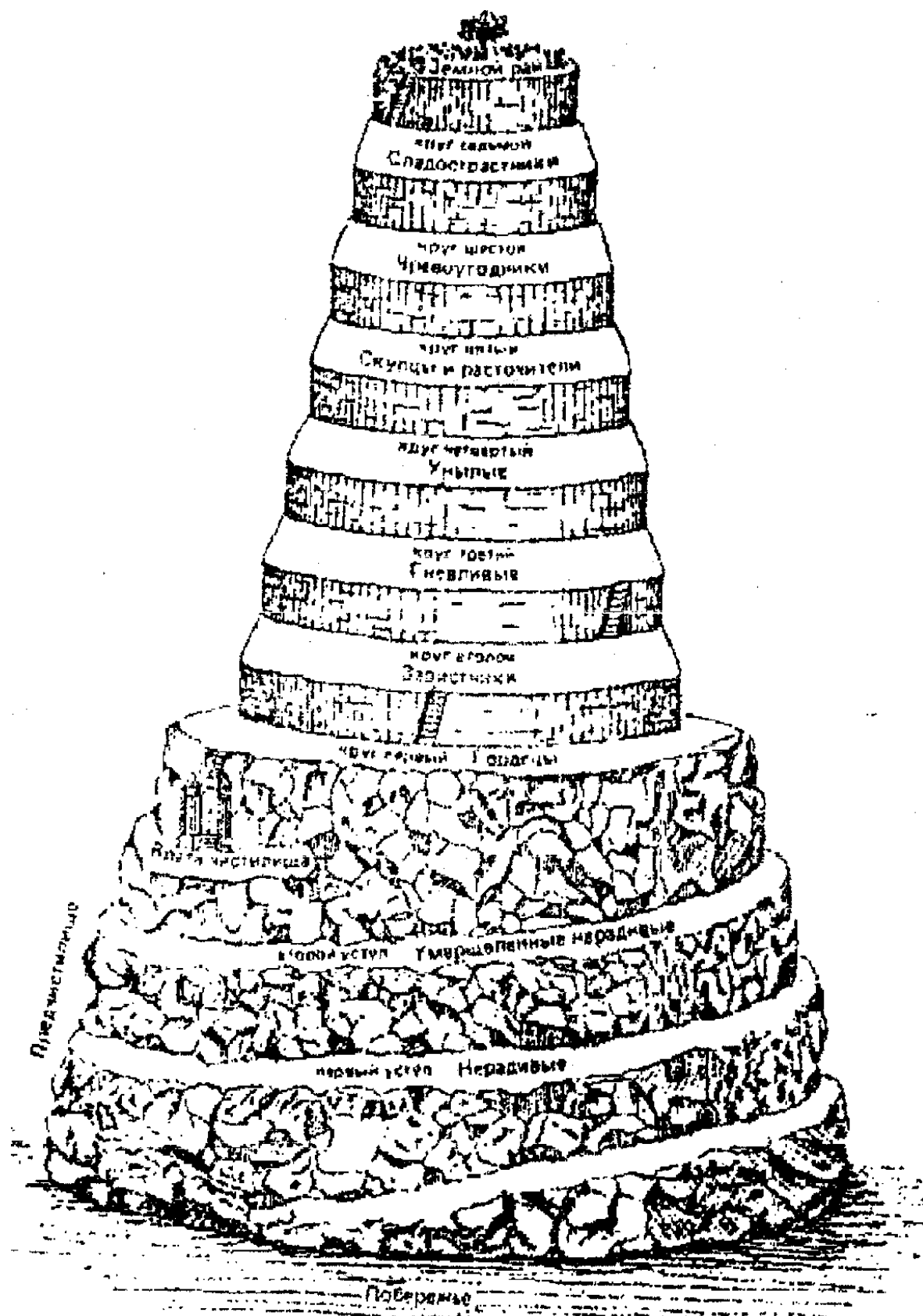
дательство. Уголино рассказывает, как предательски был умерщвлен былым союзником архиепископом Руджьери, чью голову грызет сейчас: заточен с детьми в башню, где сначала дети, а потом он умерли с голоду. До этого сам он был виновен в некоем предательстве, не имеющем сюжетного отношения к смыслу данного эпизода. Рассказ Уголино о муках, испытанных им в ужасной башне, где на его глазах умерли от голода один за другим его четыре сына и где он, в конце концов обезумевший от голода, набросился на их трупы, является одним из самых потрясающих мест «Божественной комедии».



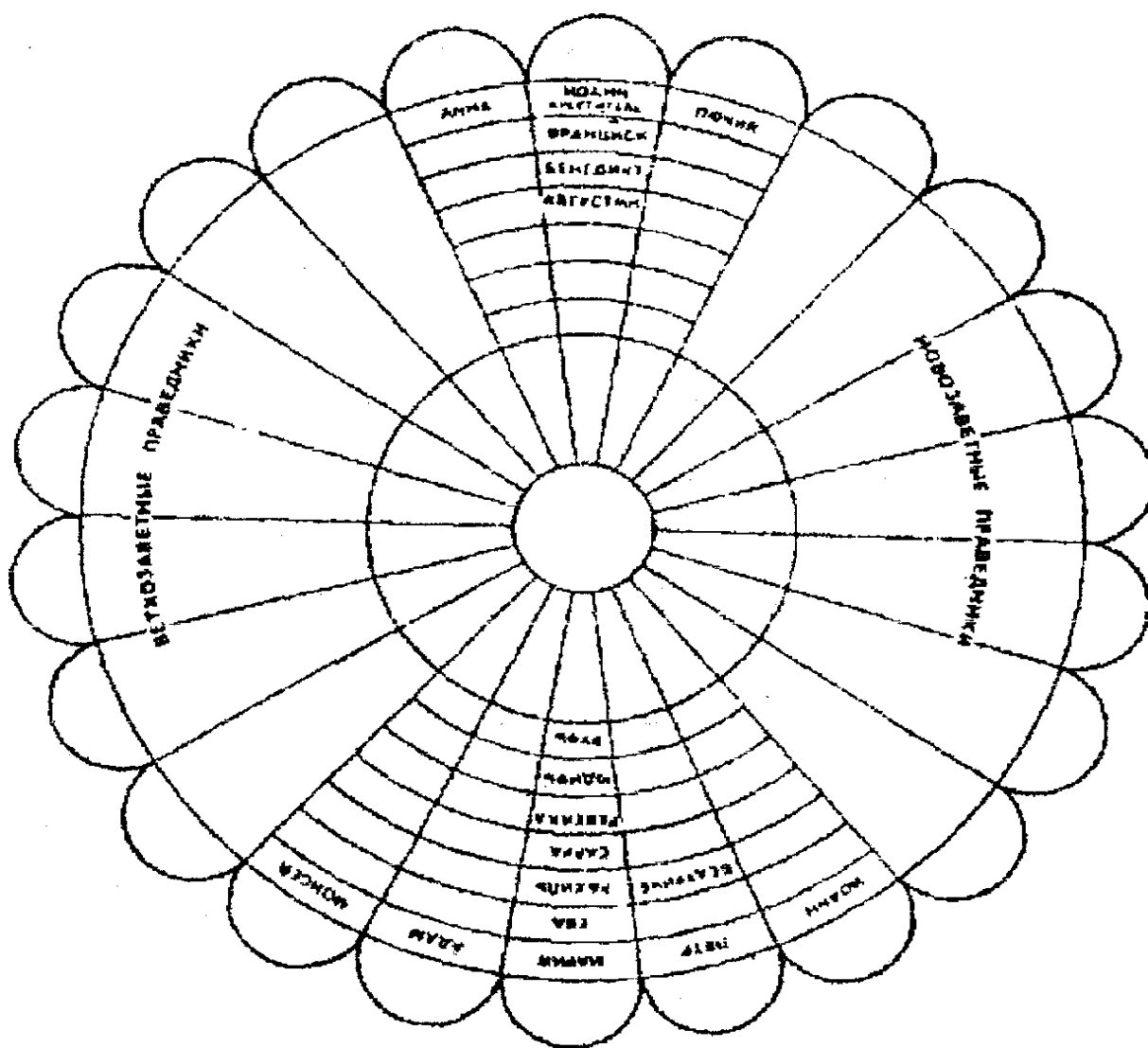
КОСМОС ДАНТЕ



АД



ЧИСТИЛИЩЕ



РАЙСКАЯ РОЗА

II. Статья к. основной части занятия

Типология проторенессансных литературных форм («Божественная Комедия» Данте и «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда)

Культура Проторенессанса как феномен переходного времени от Средневековья к Ренессансу становится предметом научных изысканий в последней трети XX века. Начало исследованиям было положено в области искусствоведения и продолжено литературоведами¹.

Проблема Проторенессанса как переходного периода в истории культуры, в целом, и в литературе, в частности, остается дискуссионной в такой же степени, как и проблема Ренессанса, что, впрочем, не мешает исследователям в пределах данной проблемы выработать принципы изучения переходных объектов и выявить их существенные признаки². Накопленный в этом направлении опыт позволяет более обоснованно выстраивать типологические ряды, включающие и проторенессансные формы. Центральное место в ряду форм закономерно отводится «Божественной Комедии» Данте, а также ее своеобразному английскому аналогу – памятнику литературы XIV века - «Видению о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда, хотя существуют не менее яркие примеры, относимые к эстетике переходного периода. В качестве образца «художественного продукта» английского Проторенессанса называются «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера; признаки переходности обнаруживаются и в «Романе о Розе» Гийома де Лорриса (и его продолжении Жана де Мена), и в «Похвале Глупости» Эразма Роттердамского, и в «Корабле дураков» Себастиана Бранта, и в лирике Франсуа Вийона, и во многих других произведениях рассматриваемого периода.

В типологическом анализе важно определить критерии сопоставления. Их поиск ранее приводил к выявлению социально-культурной подоплеки сближаемых явлений, к идеологическим параллелям, и к определяемой данными факторами общности художественных форм. При выяснении типологической проблематики методологически значимыми можно считать выполненные в соответ-

ствии с историко-типологическим подходом труды М.М.Бахтина, который и обратил впервые внимание на аналогию «Божественной Комедии» и «Видения о Петре Пахаре», отметив сходные черты в художественных структурах обоих произведений и усмотрев основу их общности в отражении кризисного состояния эпохи. «Самое замечательное в этих произведениях то, что в основе их ... лежит очень острое ощущение противоречий эпохи как вполне созревших и, в сущности, ощущение конца эпохи. Отсюда и стремление дать критический синтез ее»³. Типологическое сопоставление «Комедии» и «Видения» продолжено в трудах отечественных исследователей, значение же наблюдений М.М.Бахтина заключается не только в их конкретной убедительности, но и в продуктивности выработанного метода. Историко-типологический метод М.М.Бахтина – это результат вековой эволюции исторической поэтики: от сравнительно-исторического к генетическому и историко-типологическому. Необходимо отметить, что создатель исторической поэтики как науки А.Н. Веселовский подчеркивал не абстрактно-теоретический характер метода, а именно сравнительно-исторический, вложив в саму формулировку метода дополнительную двух аспектов – исторического и типологического, соотношение которых будет меняться в трудах последователей А.Н. Веселовского, но единство исторического и типологического подходов станет определяющей чертой науки.

В данной статье делается попытка распространить методологию исторической поэтики на типологическое сближение проторенессансных литературных форм, поэтому используются принципы периодизации истории художественной мысли, подходы и терминология из арсенала этой науки.

В результате исследований истории художественной мысли была предложена периодизация истории поэтики⁴. На сегодняшний день она выглядит трехчастной, хотя единая терминология не выработана до сих пор. Из трех стадий в связи с интересующим нас Проторенессансом внимание привлекает вторая, наименование которой – эпох рефлексивного традиционализма (традиционалистская, риторическая, нормативная, эйдетическая). Ее временная протяженность в Европе – от VII в. до н.э. до середины XVIII в. Этой ста-

дии предшествует эпоха синкретизма, охватывающая временные границы от предыскусства до античности. Завершающей считается эпоха индивидуально-творческая (неканоническая, не-традиционалистская), в которой реализуется поэтика художественной модальности, она складывается с середины XVIII века и длится по настоящее время.

Нашей целью является проведение типологического анализа проторенессансных литературных форм с точки зрения художественных принципов традиционалистской поэтики.

Определение поэтики в качестве традиционалистской достаточно условно, хотя и запечатлевает чрезвычайно важную ориентированность художественного феномена на традиционное, на «эстетику тождества» (Ю.М. Лотман). В ходе исследований обнаружены не менее важные принципы для характеристики тех или иных существенных сторон рассматриваемого периода – каноничность, риторичность, рефлексивность и эйдетичность – так же претендующие на исчерпывающие определения, что и закрепляется в обозначениях поэтики у разных исследователей. На сегодняшний день очевидна потребность выдвижения не просто важного принципа, но именно порождающего, позволяющего привести основные категории в систему. В качестве такового называется эйдос (греч. – идея, образ), платоновский термин, введенный в современный научный оборот А.Ф.Лосевым⁵, с точки зрения которого эйдос являет собой порождающий принцип предметов, их идею, и одновременно конкретно-чувственный образ⁶. Сращенность образно-понятийных начал в эйдосе обусловила своеобразие мысли и культуры целой эпохи, исходя из чего поэтика получила название эйдетической⁷. Неразличение идеи и образа в эйдосе характеризует предшествующую эпоху синкретизма. Противоположение идеи образу свойственно поэтике художественной модальности.

Принадлежность проторенессансных литературных форм эйдетической поэтике определила задачи их типологического изучения, и, прежде всего рассмотрение таких аспектов, как субъектная сфера (авторское начало и герой) и сюжет.

Первоочередное внимание к субъектной сфере при рассмотрении проторенессансных форм закономерно. Оно исторически связа-

но с интенсивным становлением в этот переходный период принципа индивидуализма в общественной жизни и принципа индивидуальности во всех ведущих религиозных и философских течениях. Необходимо сделать пояснение в связи с проблемой возникновения этих принципов именно в период Проторенессанса (Позднего Средневековья). Для предшествующих периодов – Раннего и Зрелого Средневековья – типична «корпоративная личность»; социальная память, традиция воспроизводят и передают именно этот преобладающий тип личности. Другие человеческие образы затушевываются и даже стираются до переходного периода к Возрождению, когда они начинают активизироваться, ибо «любое общество знает не только безличных статистов, но и творцов с широким кругозором и неординарным поведением»⁸. Эпохальный тип восприятия, связанный с установкой на всеобщность, типичность, на универсалии, на «деконкретизацию», противоречащих формированию четкого понятия индивида, в позднем «увядающем» средневековье начинает приносить редкие, но весьма заметные плоды индивидуализации. Таким образом, специфика Проторенессанса заключается в социально-детерминированной актуализации отмеченных принципов, совпадающих с главным событием в субъективной сфере эйдетической поэтики – рождением осознанного личного авторства. Литература Проторенессанса становится ареной столкновения между изменившимся самоощущением личности и традиционалистской установкой на канон, авторитет. Неслучайно, в литературных памятниках периода появляются убедительные свидетельства чувства личности, что ярко проявляется в субъективности⁹ «Комедии». С первого стиха «поэт говорит о себе и ни на один миг не оставляет читателя без себя»¹⁰. Поэт постоянно напоминает читателям о своем существовании в эпизоде с Франческой, читатель увлекается историей, трагической любви, но Данте сообщает, что сам он от потрясения упал без чувств:

И я упал, как падает мертвец...

Показателен другой эпизод с вакханалией чертей, которые подхватывают на вилы грешников из кипящей смолы, а Данте обыгрывает рассказ об их попытке напасть на него самого. В Чистилище он даже сам принимает муку огнем, чтобы освободиться от

греха сладострастия, и так по всему сюжету «Комедии» и по отношению ко всему, что в жизни было поэту дорого: любовь к Беатриче, научные и философские занятия, муки и думы, восторги и печали изгнанника. Пережитое поэт превратил из личного в общественное, из итальянского в мировое, из временного в вечное. Для средневековья вообще характерно, например, считать политику личным (или семейным, или клановым) предприятием (или религиозным подвижничеством, или рыцарской авантюрой), но никак не «работой подотчетных населению служащих» и его избранных представителей. Личный характер политики, религиозной системы (у Данте свой взгляд на религию), своя наука (знание Данте аффективно окрашено), всепроникающая эмоциональность обволакивает в авторском сознании, как и все самосознание средневековья, самые абстрактные понятия, свидетельствуя о слабой расчлененности интеллектуальной и эмоциональной сфер. Данте умеет отразить свойственный эпохе психологический склад средневековой личности¹¹.

Так же как и в «Комедии» Данте, в «Видении» Ленгленда исследователи наблюдают усиление субъективного авторского начала¹². По мнению М.И.Никола, это обстоятельство находит выражение в обширных авторских комментариях, непосредственно высказанных оценках, декларативном оформлении дидактической части и, наконец, в активном включении самого автора в действие «Видения». Ленгленд осуждает, возмущается, обвиняет, подвергает нападкам, обличает, проповедует:

Я слышал тех, что у святынь бывали:

Что ни рассказ, то лжи нагроможденье,

И с ложью, видно, свыкся их язык.

Однако необходимо заметить, что характеризуемому нами «чувству личности» не стоит навязывать современное представление о психологизме, внутреннем «Я», ибо оно еще недостаточно автономно, «не является суверенным пространством самого индивида»¹³, «в своем погружении во внутрь такое «Я» скорее могло повстречать Бога, нежели свою собственную сущность»¹⁴, «средневековье имеет ясную идею человеческой личности, ответственной перед Богом и обладающей метафизическим неуничтожимым ядром – душою...»¹⁵. На непосредственный контакт с Богом ориентированы

многочисленные в переходную эпоху мистические и еретические учения, художественно преломленные как в «Комедии», так и в «Видении». Все произведение Данте посвящено событию такой встречи с Богом. Для Ленгленда Бог - в Правде, в социальной справедливости, на поиски которой он отправляет паломников и устремляется сам.

Они взывали ко Христу и его Пречистой матери,

Чтобы получить милость идти с ними искать Правду (205)¹⁶.

«Чувство авторства в эйдетической поэтике развивалось на неавтономной причастности «Я» Богу и миру»¹⁷. Но эта причастность не означала отсутствия авторской личности и установки у нее на «новое» или «оригинальное», так как «новое» существовало внутри традиции. Овладение традицией, связующей художника с божественным прообразом соответствует состоянию внутренней свободы, тому самому состоянию, которое Данте определил как «земной рай», расположив его на вершине горы чистилища. Когда же он достигает порога рая, Вергилий говорит ему:

Отныне уст я больше не открою;

Свободен, прям и здрав твой дух; во всем

Судья ты сам; я над самим тобою

Тебя венчаю митрой и венцом¹⁸.

(«Чистилище», XXVII, 129-142)

Традиция в средневековой литературе, как известно, предполагает первообраз (извечно заданный образец – божественный акт творения), в стремлении к которому автор проявляет творческую активность («новое», «оригинальное»).

В сочинениях Проторенессанса внимание к образцу означало своего рода стимул для исследования собственных возможностей, т.е. творческий процесс «выбора себя в чужом, постижение себя через чужое»¹⁹. Поэт раннего и Высокого Средневековья такой задачи перед собой не ставил, он выбирал в стилистическом наборе традиционных тем и жанров, как «роль» или как «маску», которые и определяли его стиль. При всем же традиционализме мышления каждый крупный поэт Ренессанса обладает единым стилем, более узнаваем в индивидуальных приметах.

Роль творческой личности в период Проторенессанса все более сводится к роли посредника между первообразным и его собственным произведением. И только как посредник автор обретает свое собственное лицо, но «гарантом самости автора является не его «Я», а Бог, с которым он встречается в глубине своей души»²⁰. Обретение же себя здесь невозможно без «репрезентирующих Бога» посредников, которыми могут быть и предшественники в освоении традиции, исторически зримые автором, и герои его произведений. Для авторского самосознания Данте актуален вопрос:

А я? На чьем я оснуюсь примере?

(«Ад», II, 31).

Для ответа на обращенный к себе вопрос создатель «Комедии» выстраивает ряд величайших фигур истории человеческой мысли от Гомера и Вергилия до Бернарда Клервосского и Франциска Асизского; традиция обозначена как вся древняя и средневековая сумма знаний о Боге, мире и человеке. Закономерно Данте проявляет сильнейший интерес к вопросам поэтики и поэтической техники, особенно, в кантике «Чистилище», в которой рассыпаны сопоставления различных поэтических направлений: характеристика Якопо да Лентино, сицилийца, «нотариуса» и Гвиттоне как представителей отсталой манеры; афористическое изображение смены двух манер двух Гвидо (Гвидо Гвиницелли и Гвидо Кавальканте) и скромно возведенное наличие поэта самой последней манеры, который готовится «спугнуть из гнезда своих предшественников, чтобы принести торжество сладостному новому стилю». Во всех песнях, предшествующих картинам земного рая, Данте много говорит о поэзии и поэтах, что характерно для проторенессансной тенденции изменения отношения поэта к самому себе, когда титул поэта постепенно становится чрезвычайно высоким, когда поэзию захватывают и тема поэта-избранника:

Коль в некий день поэмою священной,

Отмеченный и небом и землей,

Так что я долго чах в трудах согбенный,

Смирится гнев, пресекавший доступ мой

К родной овчарне, где я спал ягненком

Не мил волкам, смутившим в ней покой,

*В ином руне, в ином величьи звонком
Вернусь, поэт, и осенюсь венцом
Там, где крещение принимал ребенком.
(«Рай», XXГ, 1-9)*

и тема поэтической славы:

*Твой голос будет горек и докучен
При первой пробе, но ведь станут здравы
Им те, кто ныне неблагополучен.*

*Твой крик — как вихрь, чей порыв величавый
Разит вершины, мчась над миром вольным
Тебе и это не убавит славы...
(«Рай», XVII, 130-136)*

Посредниками, «репрезентаторами Бога», без сомнения, надо назвать и проводников Данте по загробному миру, проводников к Божественному – Вергилия и Беатриче. К центру человеческого существа, райскому состоянию, от которого начинается восхождение к Небесам, символу «надформальных» состояний, через духовные миры ведут Данте, олицетворяющий дохристианскую мудрость Вергилий и Божественную мудрость – Беатриче.

«Видение» Ленгленда в соответствии с традициями религиозно-дидактической литературы представляет собой пророческую картину, пригрезившуюся поэту в состоянии сна. В повествовании разрабатываются библейские образы и мотивы.

В духе евангелических принципов создается образ идеального общества будущего. С образом Христа отождествляется на некоторое время ведущий персонаж «Видения» Петр Пахарь. В согласии с христианскими наставлениями персонаж дает советы жить в любви и законе, избрав своими руководителями Совесть, Разум, Кроткое Сердце. Отмеченные особенности демонстрируют, в каком аспекте Ленгленд воссоздавал и трансформировал традиционный жанр видения.

В рассматриваемый период автор присутствует в своем произведении в качестве непосредственного субъекта, имеющего заданную моральную цель, т.е. выполняя одну из функций произведения. Данте в знаменитом письме к Кан Гранде делла Скала упоминает об

одном из четырех смыслов «Божественной Комедии» – моральном: «... смысл этого произведения не прост, более того, оно может быть названо многомысленным, т.е. имеющим несколько смыслов...»²¹. Самый первый – это буквальный, второй – аллегорический, третий – моральный, четвертый – анагогический сверхсмысл. Средневековые богословы применяли метод толкования по четырем смыслам в Библии, поясняли, что буквальный смысл учит о произошедшем; о том, во что ты веруешь, – учит аллегория; мораль наставляет, как поступать, а твои стремления открывает анагогия. Анагогический открывает связь с вечностью. Данте, распространяя «многомысленное» толкование на светскую поэзию, утверждал, что прежде всего стоит говорить о буквальном, а затем об аллегорическом, иногда же прибегать и к другим, т.е. моральному и анагогическому. Моральная цель слита с эстетическим объектом (как понятийная сторона нерасчлененного эйдоса)²², и эта цель – познание Бога.

Дидактизм «Видения» Ленгленда – в моральной проповеди идеалов благоразумия, кротости, воздержания и совести, ведь неслучайно облик проповедника напоминает людям Христа. И здесь слитность моральной цели с эстетическим объектом особенно отчетлива.

Цель, естественно, также приобщает автора к традиции, от лица которой он и говорит, и которая дает ему «абсолютную перспективу видения» действительности, то есть качество «всезнания». Однако это не его личное качество, ибо оно сверхлично и воспринято от Бога (традиции).

*Искусство смертных следуя природе
Как ученик ее за пядью пядь;
Оно есть божий внук, в известном роде...
(«Ад», VI, 106-109).*

Проторенессансные тенденции как раз и усиливают притязания автора на «всезнание».

Привилегия всезнания позволяет Ленгленду вершить суд над грешной человеческой толпой перед лицом простого Пахаря, образ которого принимает на некоторое время божественный отблеск, хотя в целом представлен в исторически конкретном образе английского крестьянина.

Всеведение Данте проявилось в том, что он «сконструировал образ этого мира, населил его душами, расселил их по своему усмотрению; автор строг и объективен, раз ум его судит людей, но сердце жалеет осужденных»²³. И поэтому отношение Данте к миру вечности не остается отношением зрителя к спектаклю. Познание мира входит в субъективный опыт Данте, в его биографическое время, где оно играет особую роль: духовного перелома, направляющего жизнь Данте по новому руслу, перехода в качественно иное интеллектуальное и моральное состояние. Путешествие героя, по словам Беатриче, обращенных к Данте на вершине горы Чистилища, предстает необходимым этапом его биографии. Субъектная сфера как предмет исследований предполагает рассмотрение и биографического времени автора (героя), и форм его воплощения; это хорошо видно на примере «Божественной Комедии». Путь Данте по загробному миру совпадает с подчиненным строгому плану нравственным и интеллектуальным развитием героя поэмы, а очередные этапы пути, новые картины посмертного воздаяния – с вехами этого развития.

Почти любой момент содержания «Комедии» может быть рассмотрен и как момент внутренней жизни героя и, следовательно, является предметом описания наряду с изображением «состояния душ после смерти»²⁴.

При выяснении форм воплощения движущегося во времени героя обращает на себя внимание его личное время, как определяющее временную структуру произведения, что особенно характерно для произведений эпико-романных жанров.

Личное время героя «Комедии» в некоторых важных моментах совпадает со временем романного героя. Это становится очевидным в связи с теми романскими формами, которые разрабатывают биографическое время.

Путешествие по трем загробным царствам является неотъемлемой частью биографии автора-героя. Уже первая строка поэмы сообщает нам возраст Данте – тридцать пять лет. Личное время главного героя в некоторых аспектах совпадает со временем героя в романе испытательного типа, в котором организующее значение имеет идея испытания человека судьбой, событиями. «Роман, – по

мнению М.М. Бахтина, – в целом осмысливается именно как испытание героев... Молот событий ничего не дробит и ничего не куёт – он только испытывает прочность уже готового продукта. И продукт выдерживает испытание...»²⁵. В средние века романские формы испытательного типа были представлены не только рыцарскими романами, но и раннехристианскими житиями святых. Ф.Менар, исследовавший проблему времени в романах Кретьена де Труа²⁶, приходит к заключению, что в них восприятие и переживание времени находятся в зависимости от образа жизни персонажей.

Общего времени нет, для каждого героя оно протекает по-разному. Так рыцарь живет в атмосфере подвига и поиска приключений. Момент приключений неповторим, это время, когда герою представляется единственный шанс проявить себя; это время подвига, «разрывающее» ход обычного времени в романе.

В жанре жития изображается время духовного подвига. Христианский герой тоже «рыцарь», «рыцарь во Христе», но его героизм созерцателен.

В этом типологическом ряду героев «времени подвига» находится и путешествующий, созерцающий Данте, ведь его присутствие в загробном мире – тоже своего рода нарушение, «разрыв» хода обычного времени.

Если в «Божественной Комедии» путешествие в иной свет занимает четко очерченное место в биографическом времени, то есть духовный опыт укладывается в реальный биографический ряд, то у Ленгленда «иной мир» оформлен как сновидение (в отличие от традиционного), не вырывающее человека из его жизненных связей, и совсем не как мистический экстаз, имеющий дело лишь с нетленной, внеисторической сущностью человека. Личное время автора совпадает со временем разворачивающихся в произведении событий. Обнаруживается и внутреннее время визионера, обусловившее его нравственную и интеллектуальную эволюцию, его «прогресс» на протяжении повествования приходит в прямое соприкосновение с истинами, заключающимися в произведении, и дает им как бы наглядную, живую иллюстрацию²⁷.

Процессы, протекающие в субъектной сфере литературы, находят выражение и в наступлении авторского контекста на чужую

речь, что усматривается в динамике взаимодействия авторской и чужой речи и своеобразии повествовательных ситуаций.

Эйдетической поэтике известны так называемые «линейный» и «живописный» стили передачи чужой речи. В них отражена тенденция возрастающей роли косвенной формы передачи чужой речи. Линейный стиль в наррации способствует созданию «отчетливых внешних контуров чужой речи при слабости ее внутренней индивидуализации»; это почти прямая речь, преобладающая в поэтике синкретизма. Живописный стиль приводит к стиранию внешних контуров чужого слова. В обоих стилях инициатива принадлежит авторскому слову, своими интенциями пронизывающему чужую речь.

Во взаимодействии авторской и чужой речи проявляется тенденция развития от характерного для Средневековья линейного стиля к живописному эпохи Ренессанса. Литература Проторенессанса демонстрирует нарастающее влияние авторской гегемонии в процессе постепенного отделения автора от героя, «объективацию» и «завершение» героя.

Безусловно, стиль Данте в «Комедии» – линейный. Косвенная речь здесь проявляется в очень слабой степени, и отчетливые внешние контуры речи, оформленные прямой речью, еще напоминают стиль синкретизма. Все же переходность дантовского стиля заметна в усилении внутренней индивидуализации (в ее средневековом понимании). Данте не только декларирует, но и демонстрирует эмоциональное состояние говорящего – страх, жалость, боль, надежду, радость. В этом внимании к эмоциональности своих персонажей Данте запечатлел существеннейшую черту средневекового характера, усматриваемую историками в эмоциональной сфере. «Как правило нам трудно представить чрезвычайную душевную возбудимость человека Средневековья, его безудержность и необузданность»²⁸. В средневековой эмоциональности присутствует не только повышенная интенсивность, но и крайняя быстрота смены состояния. Причем переходы происходят между полярными эмоциями: от восхищения к гневу, от подавленности к эйфории, от неуверенности к самодовольству. «Когда мир был на пять веков моложе, все жизненные происшествя облекались в формы, очерченные куда более резко, чем в наше время. Страдания и радость, злосчастье и удача

различались гораздо более осязательно; человеческие переживания сохраняли ту степень полноты и непосредственности, с которой и поныне воспринимает горе и радость душа ребенка, – пишет И.Хейзинга и добавляет, – из-за постоянных контрастов, пестроты форм всего, что затрагивало ум и чувства, каждодневная жизнь возбуждала и разжигала страсти, проявлявшиеся то в неожиданных взрывах грубой необузданности и зверской жестокости, то в порывах душевной отзывчивости, в переменчивой атмосфере которых протекала жизнь средневекового города»²⁹.

Поляризованность эмоциональной сферы – характерная особенность речевых высказываний автора и персонажей «Божественной Комедии» и «Видения». Этим объясняется, в частности, почему так часто Данте «драматизирует» высказывания персонажей, представляя их как яркие сцены. Именно чрезвычайной, по тому, как средневековые исторические источники рисуют человека, предстает его чувствительность, которую притягивали драматические, часто кровавые зрелища. «Жестокое возбуждение и грубое участие, вызванное зрелищем эшафота, были важной составной частью духовной пищи народа»³⁰.

Как у Данте, так и у Ленгленда драматизированные диалоги способствуют созданию выразительных образов, даже цветовое оформление их вполне соответствовало ожиданиям средневекового человека, имевшего пристрастие к ярким, контрастирующим цветам. Гиперсензитивность (сверхчувствительность) характерна как для мужчин той эпохи, так и для женщин: весьма часты у героев и «Комедии», и «Видения» слезы, рыдания, заламывания рук, обмороки, достаточно вспомнить три обморока по ходу повествования самого Данте.

Подготавливая выступление персонажей авторскими характеристиками, Данте включает в них описательные элементы и факты биографии; он блестяще пользуется палитрой речевых манер, разрабатывая всякий раз иную в зависимости от образов, стоящих перед ним, и в соответствии с композиционными, художественными, политическими, философскими и моральными задачами произведения. В качестве примера приведем из кантики «Ад» образы двух светских людей, говорящих манерно и изысканно – Брунетто Лати-

ни и Пьера делле Винье. Их речь типична для речи придворных. Бывший канцлер императора говорит перифразами: «Я тот, кто оба сберегал ключа от сердца Федерика», то есть от него зависело благорасположение или немилость государя. Он не скажет просто: «Зависть во дворце меня погубила», но употребляет другую перифразу: «Развратница, от кесарских палат не отводящая очей тлетворных...». Брунетто Латини, сохраняя свою обычную изысканную вежливую манеру, говорит своему бывшему ученику, Данте: «Мой сын, тебе не неприятно, чтобы, покинув остальных, с тобой Латини чуточку прошел обратно?» В «Аде» изысканная куртуазная речь нередко сменяется просторечием. Особенно часто прибегает к нему Данте, демонстрируя язык чертей, а также воров, убийц и грабителей. В лексику этих персонажей поэт вводит воровские жаргонные слова, грубую речь улицы.

Вдруг кто-то крикнул: «Бокка, брось орать!

И без того уж челюстью грохочешь.

Разлялся! Кой черт с тобой опять?»

(«Ад», XXXII, 106-108).

Ленгленд разрабатывает свой стиль на границе между «линейностью» и «живописностью». Обличительная интонация, заданная автором в «Прологе», пронизывает весь речевой строй «Видения». Конечно, говорить о внутренней индивидуализированности в образцах чужой речи (в монологах персонификаций) при отчетливых внешних речевых контурах, нет оснований, хотя это и напоминает «линейный» стиль. Но стилистическая ситуация изменяется в тех эпизодах, в которых чужая речь звучит не столько из уст персонифицированной фигуры, сколько из уст конкретного «житейского» типа, наделенного индивидуальными деталями внешнего облика и характерной манерой речи. Таковы, к примеру, Гнев, представленный в облике монастырского повара с особой, присущей только ему речевой манерой; Жадность, воплощенная в лице бесчестного торговца; Пресыщение – в лице сэра Обьедало; Лениность и другие – эти олицетворенные пороки содержат художественно-логическое обобщение определенных человеческих характеров, т.е. являются типажам. Налицо тенденция к объективизации героя, его «завер-

шению», сопровождающаяся стиранием резких внешних контуров чужого слова.

Выражением глубинных процессов, протекающих в субъектной сфере литературы Проторенессанса, связанных с наступлением авторского контекста на чужую речь, является активность повествователя в нарративных ситуациях.

Из возможных в истории поэтики повествовательных ситуаций эйдетическая поэтика знает лишь аукториальную и «Я-рассказывание» (Ich-Erzählsituation)³¹. В аукториальной ситуации повествователь сохраняет дистанцию по отношению к изображенному миру, сам не является персонажем, но рефлектирует над событиями.

В ситуации «Я-рассказывания» повествователь является героем, принадлежит миру изображенной им жизни и ведет рассказ с точки зрения участника событий.

Надо иметь ввиду нарративно-ситуативную перспективу, формирующую в эпоху поэтики художественной модальности нейтральную или персональную нарративную ситуацию, при которой повествователь стремится устранить себя даже из события рассказывания, а героев сделать носителями точек зрения и слова. Все это совершенно отлично от эйдетической поэтики.

Для переходного проторенессансного периода эйдетической поэтики характерно отсутствие принципиального различия между позицией аукториального повествователя и Я-рассказчика (в Ich-Erzählsituation), то, что может быть названо «откровенной игрой границами повествовательных ситуаций»³².

В близости повествовательных ситуаций наблюдается (также как в динамике взаимодействия авторской и чужой речи) тенденция к доминированию авторского контекста.

Не возникает сомнений в принадлежности нарративной ситуации «Божественной Комедии» к «Я-рассказыванию». Рассказчик – Данте сам является героем, принадлежит к миру изображенной им жизни и ведет повествование с точки зрения участника событий. К особенностям нарративной ситуации «Комедии» следует отнести чрезвычайно активный метаповествовательный план, проявляющийся в простейших случаях в указаниях повествователем на разнообразные источники своего рассказа, даже мифологические:

*И со своим пусть Урания хором
Мне для стихов даст вдохновения крылья.
(«Чистилище», XXIX.41-42);*

и ссылки на традицию:

*Закон искусства тут не даст мне скидок...
(«Чистилище», XXXIII, 141)*

Более сложные метаповествовательные входы в рассказ возникают при обнажении механизмов сюжетного развертывания, в диалогах с сюжетом или со своим читателем:

*Не будь, читатель, у меня препятствий
Писать еще, я б славил тот напиток,
С чьим упоеньем было жаль расстаться.*

*Но не дозволен страницам избыток,
Второй кантики объем исчерпавшим.
(«Чистилище», XXIII, 136-140)*

В метаповествовательном плане «Божественной Комедии» происходит нарушение границ художественного и внехудожественного миров, как правило, обусловленное общим замыслом произведения. В текст вводятся имена реальных лиц, используются упоминания о действительно происшедших событиях. На фоне средневековой литературы «Комедия» чрезвычайно насыщена историческими событиями, относящимися как к истории светской, так и священной. Если в жанре видения «история проникает незваным гостем, то в «Комедии» она полноправная хозяйка»³³. В поэме почти исчерпывающе обрисована политическая ситуация 1300 года: папский престол, государи почти всех европейских стран. С датой путешествия соотнесено историческое прошлое, в большинстве случаев это история Италии последних десятилетий XIII века и историческое будущее, удаленное на пятнадцать лет.

В повествовательный ряд вписываются и «события Священной истории, в которых с наибольшей полнотой осуществилось единство земного и небесного, исторического и вечного, человеческого и божественного – творение, воплощение, искупление»³⁴.

Повествовательная ситуация «Видения о Петре Пахаре» является аукториальной, ибо повествователь сохраняет по отношению к изображенному миру дистанцию и не является персонажем. Он вы-

ступает как «Я», рефлексивует над событиями и дает метаповествовательные комментарии. В отличие от Данте Ленгленд не так часто осуществляет метаповествовательные выходы за пределы аллегоризма, но в итоге он все-таки создает обобщенную, убедительную в своей конкретности картину эпохи. Автор доходит до самого верха социально-иерархической лестницы и, например, в басне о коте и мышах подвергает нападкам даже короля. Иносказание отразило реальные события дворцовых интриг, борьбы за власть, которая позднее, в XV веке, привела к династической войне Алой и Белой розы. В образе повсюду царствующей госпожи Мид (Мзды) -

*...женщины, нарядно и богато одетой,
Наряженной в меха, самые красивые на земле,
Увенчанной короной, лучше которой, нет и у короля... (83) -*

современники усматривали намек на любовницу дряхлеющего Эдуарда III – Алису Перрерс, с помощью «мзды», творившей интриги и обманы.

В метаповествовательных комментариях Ленгленд, выходя за рамки современности, выражает положительные идеалы, говоря о будущем времени, когда

*... не Мид будет господином, как теперь,
Но Любовь, Кротость и Верность.
Они будут Господами на земле, чтобы охранять Правду. (83)*

В целом же, метаповествовательность в «Видении» носит весьма условный характер.

Эйдетическая поэтика обуславливает связь повествовательных ситуаций и типы сюжетных построений. По О.М.Фрейденберг, традиционализм выражается и в том, что «литературное произведение строится на готовом сюжетном материале»³⁵. Это означает заданность сюжета готовой архетипической схемой и строительство его из готовых блоков – мотивов.

Сюжет в эйдетической поэтике не принадлежит автору; так как не является его личным творением, а приходит к нему из традиции, представляет собой вариацию ранее созданного сюжета, что считалось более предпочтительным, чем придумывание нового. И «Комедия», и «Видение» являют пример использования традиционного сюжета о пребывании героя в ином мире. Общее в этих произ-

ведениях сводится к умению внести в традиционную форму видения живое актуальное содержание, сводящееся к критическому освоению современной авторам эпохи в ее основных исторических тенденциях. Следовательно, наличие готового сюжета в эйдетическую эпоху не означает отсутствия творческого начала.

Сопоставление типов сюжетного построения «Комедии» и «Видения» показательны и в плане взаимодействия древнейших сюжетных схем – «кумулятивной» и «циклической»³⁶. Эйдетическая поэтика соотносит эти схемы с единством образа и понятия в эйдосе, так как они тесно связаны и в разных случаях может быть востребована одна из них.

Кумулятивный сюжет, воспроизводящий конкретно-чувственное многообразие жизни, берет на себя функцию «образа», а циклический сюжет, выражающий идеальное начало целостности бытия, ближе к «понятию».

Внутренняя трансформация названных схем приводит к образованию исторических типов сюжета, в частности, иносказательного в двух вариантах – символическом, к которому явно тяготеет сюжет «Комедии», и аллегорическом – «Видения».

Образцом символического сюжета в европейской литературе является «Божественная Комедия». По мнению С.Н. Бройтмана, ее сюжет строится по традиционной циклической схеме «потеря – поиск – обретение»³⁷. Эта схема в эпоху синкретической поэтики, в мифе и в эпосе, имела прямой, не иносказательный смысл и изображала путь «другого» (героя). У Данте она оказалась «символически многослойной, но и отрефлексированной в качестве судьбы Я»³⁸.

*Земную жизнь, пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.
(«Ад», I, 1-3)*

Исходная потеря – утрата смысла жизни, но это и потеря любимой, причем не только внешняя, а и внутренняя – отлучение от воплощенной в Беатриче Божественной Премудрости, Души Мира. Ад, в который вступает герой, Чистилище, которое он проходит, и Рай, который обретает, – не только внешнее по отношению к герою пространство, но и внутреннее пространство души.

Паломничество героев «Видения» Ленгленда – это также путь Духа в царство Духа, но сюжет здесь как средство воплощения (анагогического) смысла носит чисто аллегорический характер, ибо иносказание его откровенно однозначно, а действие и герои – иллюстрация отвлеченной идеи.

В историко-литературной перспективе аллегорический и символический типы сюжетов постепенно трансформируют «готовый» сюжет, и в новую эпоху в области сюжетосложения намечаются иные тенденции.

Таким образом, анализ аналогий переходных феноменов приводит к выводам об их типологическом сходстве, которое обусловлено принадлежностью к одному из исторических периодов эпохи эйдетической поэтики – Проторенессансу.

Переход от Средневековья к Ренессансу отразился в рассмотренных нами субъектной сфере и сюжетостроении. Переходность проявилась в расширении границ личной инициативы автора, его гегемонии во взаимодействии с героем на уровне речевого высказывания и повествовательных ситуаций. Наблюдение над сюжетом позволило выявить новое качество, появившееся в результате внутренней трансформации кумулятивной и циклической схем – иносказательность либо в символическом виде, либо в аллегорическом.

В заключение необходимо отметить, что метод исторической поэтики позволяет обнаружить закономерности в художественном мышлении эпохи, выразившиеся в образовании специфических переходных проторенессансных литературных форм.

Примечания

1. Понятие Проторенессанс использовалось для обозначения периода в истории искусства Италии, замкнутого национальными рамками (см.: Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3-х т. – М., 1956–1959); Алпатов М.В. Итальянское искусство Данте и Джотто. – М., 1976).

2. Михальская Н.П., Луков В.А. История всемирной литературы // Филол. науки. – 1986. – № 4. – С. 84-88. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стиль. – Л., 1973.

3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 306.

4. О периодизации в исторической поэтике см.: Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981; Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. (Иные наименования и трактовки стадий поэтики см.: Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. – М., 1965).

5. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – М., 1969. – С. 148-161.

6. См. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М., 1995.

7. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2001. – С. 15.

8. Шкуратов В.А. Историческая психология. – М., 1997. – С.289.

9. Отмечаемый нами субъективизм, несомненно, одно из проявлений рефлексивности средневековой литературы, проникающий внутрь произведения, автор которого не только изображает, но тут же толкует свое создание, рассказывает о том, как рассказывается.

10. Дживелегов А.К. Творцы итальянского Возрождения: в 2 кн. – Кн. 1. – М., 1998. – С. 291.

11. Человеческий тип Средневековья вырисовывается благодаря работам И. Хейзинги, М. Блока, Л. Февра, Р. Мандру, Ж. Дюби, Ж. Ле Гоффа и других историков с психологическими интересами. Найденные этими авторами характеристики складываются в достаточно устойчивый образ.

12. Никола М.И. «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда как явление английского Предвозрождения // Художественное произведение в литературном процессе (на материале литературы Англии): Межвузовский сборник научных трудов. – М., 1985.

13. Бройтман С.Н. Указ. соч. – С. 148.

14. Лучников М.Ю. Литературное произведение как высказывание. Кемерово, 1989. – С. 33.

15. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1973. – С. 278.

16. Ленгленд У. Видение о Петре Пахаре. – Л., 1941. – С. 205. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию с указанием в скобках соответствующих страниц.

17. Бройтман С.Н. Указ. соч. – С. 146.

18. Данте Алигьери. Божественная Комедия. – М., 1992. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию (в переводе М. Лозинского) с указанием в скобках кантики, песни и строк.

19. Подгаецкая И. Поэты Возрождения // Поэты Возрождения. – М., 1989. – С. 10.

20. Бройтман С.Н. Указ. соч. – С. 150.

21. Данте Алигьери. Малые произведения. – М., 1968. – С. 367.

22. В модальной поэтике моральная цель осознается как фактор внеэстетический.

23. Полуяхтова И. Данте // Зарубежные писатели. Библиографический словарь: в 2 ч. – Ч. 1. – М., 1997. – С. 248.

24. Точка зрения М.Л. Андреева о том, что время Данте во всех отношениях детерминировано вечностью, ибо прошлое приводит Данте к необходимости потустороннего опыта, настоящее и есть этот опыт, а будущее им определено, может быть рассмотрена с иной стороны. Время загробных царств может быть понято как момент в личном времени Данте. Подобная тенденция проявляется, во-первых, в отождествлении этапов внутреннего развития и внешних рубежей пути; во-вторых, символику суточного времени можно рассматривать в связи с вечными царствами, которые в этом отношении как бы подчинены временным терминам, относящимся к путешествию Данте. – См.: Андреев М.Л. Время и вечность в «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. 1979. – М., 1979.

25. Бахтин М.М. Время и пространство в романе // Вопросы литературы. – 1974. – № 3. – С. 152-153.

26. Menard Ph. Le temps et la duree dans les romans de Chretien Troyes. – М., 1967. – Т. 73. – № 3/4.

27. Никола М.И. Указ. соч. – С. 27.

28. Хейзинга И. Осень средневековья. – М., 1988. – С. 7-8.

29. Там же. – С. 7-8.

30. Там же. – С. 9.

31. Терминология была предложена в работе Р. Штанцеля:

Stanzel F. Typische Formen Des Romas. – Göttingen, 1993. – С. 18-52.

32. Бройгман С.Н. Указ. соч. – С. 156.

33. Андреев М.Л. Указ. соч. – С. 160-161.

34. Там же. – С.161.

35. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 322.

36. Бройтман. Указ. соч. – С. 309.

37. Там же. – С. 209.

38. Там же – С. 209.

ГЛОСАРИЙ

«БОЖЕСТВЕННАЯ ПРОПОРЦИЯ», «ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ» – один из типов симметрии, способ гармонической организации художественного произведения, в том числе литературного. Коэффициент «золотого сечения» 1, 618, при его применении больший отрезок уравнивается меньшим, при этом меньший относится к большему, как больший к целому.

КОМЕДИЯ – во времена Данте литературное произведение с печальным началом и счастливым концом, показывающая восхождение героя от греха и отчаяния к добродетели и благу.

ПОПОЛАНЫ (от итал. – народ) – торгово-ремесленные слои городов, объединенные в цехи купцы и ремесленники. В XVI в. разделились на организации богатых горожан – «жирный народ» и ремесленников – «тощий народ».

«ПОЭЗИЯ СЛАДОСТНОГО НОВОГО СТИЛЯ» («dolce stil nuovo») – поэтическая школа, возникшая на рубеже XIII–XIV вв. в Болонье, окончательное развитие получила во Флоренции. Поэты этого направления, обращались к традициям куртуазной лирики трубадуров, но адаптировали куртуазный идеал к условиям высоко развитого итальянского свободного города: любовь к Даме выражается как поклонение и почитание, эта любовь – ступень для постижения любви к Богу. Дама – абстрактно-символическая фигура. Главным открытием стильновистов была формула истинного благородства, определяемого благородством души, а не родовитостью

происхождения (Гвидо Гвиницелли). Представителями стильновистов в Болонье были Чино да Пистойя, Гвидо Кавальканти, юный Данте Алигьери в годы учебы. Главой школы выступал Гвидо Гвиницелли. Кружок стильновистов был прообразом кружков гуманистов.

ПРЕДГУМАНИЗМ – философское течение, развивающееся в крупных итальянских городах (Болонье, Падуе, Флоренции, Пизе), направленное на изучение как античной, так и новой философии и культуры в аспекте, активно занятое поисками идеальной формы организации государственного правления. В центре внимания предгуманистов были Платон, Аристотель, Вергилий.

ТЕРЦИНА – строфа из трех строчек, с перекрестной рифмой, при этом вторая строка предыдущей строфы рифмуется с первой и третьей последующей. Исходя из этого принципа рифмовки А. Илюшин назвал терцину «бесконечной» строфой.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 7
«ДЕКАМЕРОН» ДЖОВАННИ БОККАЧЧО.
ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЕДИНСТВА

ПЛАН

1. Источники фабул новелл «Декамерона» Дж. Боккаччо. «Декамерон» и народная культура Раннего Возрождения в Италии.
2. Заголовок и подзаголовок «Декамерона». Роль двойного обрамления. Художественные и нравственные задачи книги и тип художественного мышления Боккаччо.
3. «Республика поэтов» – общество рассказчиков «Декамерона».
4. Тематическая и смысловая последовательность новелл «Декамерона». Проблема целостности книги.
5. Гуманистический пафос новелл X дня. Нравственный идеал Боккаччо. Особенности гуманизма Боккаччо.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

Основные

1. Боккаччо Дж. Декамерон. – М.: Худ. лит., 1970. – 704 с. (БВЛ).

Дополнительные

1. Боккаччо Дж. Малые произведения. – Л.: Худ. лит., 1975. – 608 с.
2. Боккаччо Дж. Фьяметта. Фьезоланские нимфы. – М.: Наука, 1968. – 324 с.

УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Основная

1. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М.: Высш. шк., 1989. – 408 с.
2. Смирнов А.А. Джованни Боккаччо // Джованни Боккаччо. Фьяметта. Фьезоланские нимфы. – М.: Наука, 1968.
3. Хлодовский Р.И. Декамерон. Поэтика и стиль. – М.: Наука, 1982. – 350 с.

Дополнительная

1. Санктис Ф. де История итальянской литературы: в 2 т. – М.: Прогресс, 1963. – Т. 1.
2. Дживелегов А.К. Очерки итальянского Возрождения. – М., 1929.

ГЛОССАРИЙ

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ – способ истолкования художественного произведения, определяемый личным опытом, ассоциациями читателя-интерпретатора, в современной науке используют иногда термин «прочтение».

ОБРАМЛЕНИЕ – композиционный прием, представляющий собой рассказ в рассказе; встроенное повествование, иногда система обрамлений может быть более сложной (двойная композиционная рама в «Декамероне» Боккаччо).

ОКТАВА – строфа из 8 строк, первые шесть из которых связаны перекрестной рифмой, а последние две – смежной. Изобретателем октавы считается Дж. Боккаччо. Развилась в итальянской поэзии XIV в., стала традиционной строфой стихотворного эпоса итальянского и испанского Возрождения («Неистовый Роланд» Л. Ариосто, «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо, «Лузиады» Л. Де Камоэнса).

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ – присутствие в виде намека, настроения, мотива, темы текста более раннего или современного художественного произведения в тексте произведения нового.

ФАБУЛА – фактическое содержание произведения, события, действия, состояния персонажей в их причинно-следственной и хронологической последовательности. В этом аспекте фабула отличается от сюжета, который представляет собой события, выстроенные с точки зрения их художественной целесообразности, согласно замыслу и воле автора.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 8
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Ф. РАБЛЕ
«ГАРГАНТЮА И ПАНТАГРЮЭЛЬ»

ПЛАН

I. ИСТОЧНИКИ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМА РОМАНА.

II. ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА Ф. РАБЛЕ.

1. Соотношение мифологического и реалистического.
2. Гуманистический идеал человека и народный идеал.
3. Гуманистический идеал устройства общества.
4. Значение двусторонней оппозиции: естественное – сверхъестественное; естественное – противоестественное.

III. М.М. БАХТИН – ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА Ф. РАБЛЕ.

IV. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ И СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ГРОТЕСКНОГО ОБРАЗА.

V. ИСТОЧНИКИ И ФУНКЦИИ ГРОТЕСКНЫХ ОБРАЗОВ В СТРУКТУРЕ РОМАНА.

VI. РОМАН Ф. РАБЛЕ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

1. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. Любое издание.

УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Основная

1. Ауэрбах Э. Мир во рту Пантагрюэля // Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М.: Университетская книжка, 2000. – С. 265-285.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.
3. Смирнов А.А. Рабле и его роман // Смирнов А.А. Из истории западноевропейской литературы. – М.-Л.: Худ. лит., 1965.
4. Шайтанов И.О. Ф. Рабле и гуманизм во Франции // Шайтанов И.О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения. – М.: Владос, 2001. – С. 105–128.

Дополнительная

1. Артамонов С.Д. Франсуа Рабле. – М.: Худ. лит., 1964. – 152 с.
2. Пинский Л.Е. Смех Рабле // Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. – М.: Худ. лит., 1981.

ГЛОССАРИЙ

АБСУРД – бессмыслица, нелепость, достигаемая совмещением несовместимого, искажением здравого смысла.

ГРОТЕСК – художественный прием, суть которого состоит в соединении явлений, принадлежащих к разным «смысловым рядам», по определению С. Эйзенштейна, построение сочетаний, не встречающихся в действительности (частей тела человека и животного, человека и растения, человека и неживой природы). Форма фантастического. Сатирическое или комическое значение гротескные образы получают в контексте.

ГИПЕРБОЛА – преувеличение изначально присущих явлению или предмету качеств и свойств. Как и гротеск, тоже форма фантастического.

КАРНАВАЛЬНОСТЬ – особое качество художественного произведения, открытое М.М. Бахтиным при анализе романа Ф. Рабле. Означает связь литературного произведения с народно-праздничной карнавальной традицией, обнаруживающей себя в формах создания всеобщности, пародировании официальной культуры, утверждении круговорота жизненных форм, реабилитации образов материально – телесного низа и соответствующей им лексики.

РАБЛЕЗИАНСКИЙ – эпитет, применяемый к образам и ситуациям, напоминающим те, которые были созданы и введены в художественный обиход в романе Ф. Рабле.

ЭЛОГИУМ – понятие, относящиеся к прозаическому произведению, включающему в себя стихотворные фрагменты. Применялся элогиум в античном красноречии, так первоначально определяли речь, содержащую стихотворные вставки, после Апулея стало применяться к художественным, литературным произведениям.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 9
ЗАМЫСЕЛ И ВОПЛОЩЕНИЕ РОМАНА
М. ДЕ СЕРВАНТЕСА «ДОН КИХОТ»

ПЛАН

- I. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИСТОЧНИКИ «ДОН КИХОТА».**
- II. ИСПАНИЯ ВРЕМЕН СОЗДАНИЯ «ДОН КИХОТА» – СИТУАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ОТРЕЗВЛЕНИЯ. ЖИЗНЬ СЕРВАНТЕСА – ОТРАЖЕНИЕ ПЕРЕЛОМНОЙ ЭПОХИ.**
- III. ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЙ ЗАМЫСЕЛ «ДОН КИХОТА» И ПРИЧИНЫ ЕГО ТРАНСФОРМАЦИИ.**
- IV. ПОСТРОЕНИЕ ХАРАКТЕРОВ В РОМАНЕ СЕРВАНТЕСА.**
1. Типическое и исключительное.
 2. Саморазвитие образов главных героев.
 3. Формы воплощения народности.
 4. Принцип пародии.
- V. СЮЖЕТ-ФАБУЛА И СЮЖЕТ-СИТУАЦИЯ.**

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

Основные

1. Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Правда, 1964.
2. Сервантес М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. – М.: Пушкинская библиотека: АСТ, 2002. – 603 с.
3. Мигель де Сервантес Сааведра. Дон Кихот Ламанчский. – М.: Молодая гвардия, 1976. – 416 с.

Дополнительные

1. Сервантес Сааведра М. де. Галатея. – М.: Худ. лит., 1973.
2. Сервантес М. Назидательные новеллы. – М.: Худ. лит., 1982. – 319 с.

УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Основная

1. Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. – М.: Наука: Наследие, 1993. – 253 с.
2. Багно В.Е. Дорогами «Дон Кихота». – М.: Книга, 1988. – 448 с.
3. Державин К.Н. Сервантес. Жизнь и творчество. – М.: Худ. лит., 1958. – 744 с.
4. Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте» // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991.
5. Пинский Л.Е. Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения // Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. – М.: Худ. лит., 1964. – С. 297–365.
6. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. – М.: Сов. писатель, 1989. – 416 с.
7. Пискунова С.И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI–XVII веков. – М.: МГУ, 1998. – 314 с.

Дополнительная

1. Багно В.Е. «Дон Кихот» Сервантеса и русская реалистическая проза // Эпоха реализма / М.П.Алексеев. – Л.: Наука, 1982. – С. 5–68.
2. Берковский Н.Я. Новеллы Сервантеса // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. – М.; Л.: Худ. лит., 1962.
3. Выгодская Э. Необыкновенные приключения испанского солдата Сервантеса, автора «Дон Кихота». – Л.: Дет. лит., 1962. – 166 с.
4. Диас-Плаха Г. От Сервантеса до наших дней. – М.: Прогресс, 1981. – 328 с.
5. Сервантес и всемирная литература / Н.И. Балашов, А.Д. Михайлов и И.А. Тертерян. – М.: Наука, 1969. – 296 с.
6. Снеткова Н.П. «Дон Кихот» Сервантеса. – Л.: Худ. лит., 1970. – 146 с.

ГЛОССАРИЙ

ВЕЧНЫЙ ОБРАЗ – образ героя, наделенного столь емким художественным и историко-философским значением, что его не может полностью исчерпать и объяснить породившая его конкрет-

ная историческая эпоха, передающая задачу понимания и истолкования этого образа последующим поколениям писателей и читателей. Существуют также термины: образ-символ (А.Ф. Лосев), традиционный образ (С. Нямцу), историко-культурный миф (Т. Саськова), мифема (Я. Погребная).

МАГИСТРАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ – развитие действия подчинено движению мысли главного героя, который стремится познать суть жизни и в финале утверждает свое, обретенное в поисках, знание сущности мира и человека

ПЛУТОВСКОЙ РОМАН (ПИКАРЕСКА) – определение, укоренившееся в XIX в. по отношению к жанру испанской прозы XIV – XVIII вв., изображавшему похождения пройдохи из низов или деклассированного дворянина. Название происходит от слова «пикаро» (pícaro) – ловкач, прихлебатель, пройдоха.

СЮЖЕТ-ФАБУЛА – повествование, основанное на событиях мифа или легенды, в котором автору принадлежит лишь трактовка традиционного образа.

СЮЖЕТ-СИТУАЦИЯ – тип сюжета, в котором событийная сторона произведения подчинена задачам построения и раскрытия образа главного героя и целиком принадлежит автору.

ТИПИЗАЦИЯ, ТИПИЧЕСКОЕ – способ обобщения фактов действительности с точки зрения той роли, которую они играют в формировании характера героя, его отношения к миру и людям. Среди разнородных факторов, воздействующих на формирование характера, один (или несколько типологически сходных) играет роль доминирующего (имеющего определяющее значение). Тот же принцип отбора характеризует и способ воссоздания модели действительности в произведении: отбираются факты наиболее значительные, всеобщие, важные, повторяющиеся, обуславливающие появление того или иного социально-исторического типа личности.

ФАБУЛА – сюжетная основа художественного произведения, предопределенная традицией расстановка лиц и событий.

ХАРАКТЕР – в литературоведении – совокупность внутренних качеств личности, как сугубо индивидуальных, так и всеобщих, общечеловеческих национальных, типических, детерминированных средой и эпохой, которые проявляются в поступках и поведении человека, нередко приходя в противоречие друг с другом.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 10
«ЖАНР СОНЕТА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ
(Ф. ПЕТРАРКА, П. ДЕ РОНСАР, У. ШЕКСПИР)»

ЗАДАНИЯ

1. На образцах русских переводов сонетов Петрарки и Ронсара назвать структурные отличия национальных вариантов жанра итальянского и французского сонета:

- соотношение строф.
- особенности рифмы.
- способ рифмовки.
- стихотворный размер.
- выучить наизусть самостоятельно выбранные примеры.

2. Сопоставить переводы сонета № 66 У. Шекспира различными авторами (см. Приложение к занятию) с подстрочником; объяснить художественные достоинства и своеобразие переводов.

3. Подготовить сообщение на тему «Сонеты Шекспира в русских переводах».

ПЛАН

1. Сонет – жанр ренессансной поэзии (закономерность появления сонета в эпоху Возрождения). Канонические признаки сонета.
2. Итальянский канон сонета. Петрарка. Петраркизм.
3. Французский национальный вариант сонета. П. де Ронсар.
4. Английский национальный вариант сонета. У. Шекспир.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

1. Петрарка Ф. Лирика. – М.: Худ. лит., 1980. – 381 с.
2. Ронсар П. Избранная поэзия. – М.: Худ. лит., 1985. – 368 с.
3. Шекспир У. Сонеты. – М.: Дет. лит., 2006. – 191 с.
4. Европейские поэты Возрождения. – М.: Худ. лит., 1974 – 736 с. (БВЛ).
5. Поэты Возрождения. – М.: Правда, 1989. – 560 с.

УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка: Поэзия гуманизма. – М.: Наука, 1974. – 176 с.
2. Виппер Ю.Б. Поэзия Ронсара // Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. – М.: Худ. лит., 1990.
3. Аникст А.А. Лирика Шекспира // Шекспир В. Сонеты. – М., Радуга, 1984.
4. Разова В. Сонеты Шекспира в русских переводах // Шекспир в мировой литературе / Б. Реизов. – М.: Худ. лит., 1964.

I. СОНЕТ-ЖАНР РЕНЕССАНСНОЙ ПОЭЗИИ (ЗАКОНОМЕРНОСТЬ ПОЯВЛЕНИЯ СОНЕТА В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ). КАНОНИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ СОНЕТА

Жанр сонета возник в преддверии Возрождения, и именно в эпоху Ренессанса (в Италии это XIV–XVI века, в других странах XV–XVI века) сонет переживает пору наивысшего расцвета.

Предположительно, появился сонет в начале XIII века в Италии. Само его обозначение (ит. sonetto) происходит от провансальского слова Sonet; (песенка), но в основе, конечно, лежит слово son (звук) и поэтому название этого жанра можно было бы перевести как «звонкая песенка».

Первый известный нам сонет принадлежал перу итальянского поэта Якопо (Джакомо) да Лентини, творившего между 1215 и 1233 годами, принадлежавшего к так называемой «сицилийской песенке».

Творчество поэтов этой школы знаменовало переход от рыцарской поэзии Прованса, бывшей до той поры властительницей дум в Европе, к итальянской предренессансной поэзии второй половины XIII века.

Как известно, рыцарская лирика представляла собой новый, важный этап в художественном развитии Европы. Она прославляла сословно-рыцарский идеал «благородства» и чести и вместе с тем утверждала в противовес безраздельно господствовавшей ранее аскетической религиозной догме жизнерадостный светский идеал, свидетельствовала о пробуждении интереса к краскам и формам реального мира и к душевным переживаниям человека. В рыцарской

поэзии Прованса вырабатываются нормы литературного языка, появляются новые сложные строфические формы; в дошедших до нас песнях трубадуров насчитывается около 900 различных стихотворных размеров, но их могло быть намного больше.

Большинство исследователей сходятся во мнении, что по самой своей сущности сонет и не мог появиться в средневековой поэзии.

Как писал Валерий Брюсов, «трубадуры средневековья считали строфу собственностью того, кто ее изобрел, и не позволяли себе пользоваться чужими строфами» (Брюсов В. Ремесло поэта // Собр. соч.: в 7 т. – М., 1974. – Т. 3. – С. 174). Дело, однако, не только в праве собственности на стихотворную продукцию, а в том, что в условиях господства схоластики и не мог возникнуть жанр поэзии, основа которого – внутренняя диалектика. «Сонетный канон – не следствие произвола, ... а поиски формы, наиболее адекватной содержанию, замыслу произведения». (Плавекин В.И. Четырнадцать магических строк. // Западноевропейский сонет XII–XVII века: Поэтическая антология. – Л., 1988. – С. 5).

Все основные требования сонетного канона прочно связаны с диалектическим характером этой поэтической формы и возникли в поисках наиболее совершенного способа воплотить диалектическое содержание,

Основные канонические правила написания сонета определились очень рано, уже в конце XIII и в XIV веках в Италии. В 1332 году падуанский юрист Антонио да Темпо в своем поэтическом трактате сформулировал эти правила. Позднее они неоднократно уточнялись, чаще всего ужесточались, вводя сонет в сравнительно небольшое число так называемых твердых форм, строгих, устойчивых строфических комбинаций.

Студенты должны иметь представление о наиболее устойчивых структурных признаках сонета:

- стабильный объем (четырнадцать строк);
- четкое членение на четыре строфы – два четверостишия (катрена) и два трехстишия (терцета);
- строгая повторяемость рифм (в катренах обычно две рифмы четырежды; в терцетах другие три рифмы дважды или две рифмы трижды);

– устойчивая система рифмовки (в классическом сонете — перекрестная или, предпочтительней, охватная рифма в катренах, несколько более разнообразная схема рифмовки в терцетах);

– постоянный размер: обычно это наиболее распространенный в национальной поэзии размер – одиннадцатисложный стих – в Италии, Испании, Португалии;

– александрийский стих – двенадцатисложный с цезурой по середине – во французском сонете;

– пяти или шестистопный ямб – в английской, немецкой, скандинавской, русской поэзии.

К этим основным требованиям сонетного канона можно добавить некоторые другие, имеющие также более или менее универсальное значение.

Так, каждая из четырех частей (катренов и терцетов) должна обладать, как правило, внутренней синтаксической законченностью и цельностью;

катрены и терцеты различаются и интонационно (на смену напевности первых приходит динамичность и экспрессия вторых);

рифмы должны быть точными и звонкими, причем рекомендуется регулярная смена мужских рифм (с ударением на последнем слоге) рифмами женскими (с ударением на предпоследнем слоге).

Канон предписывает также не повторять в тексте слова (это, конечно, не относится к таким частям речи, как союзы, местоимения и пр.), если только это повторение не продиктовано сознательным замыслом автора.

Известно, что тематика сонетов крайне разнообразна:

– человек с его деяниями, чувствами и духовным миром;

– природа, которая его окружает;

– общество, в котором он живет.

Сонетная форма одинаково успешно используется в любовно-психологической и философской, в описательной, пейзажной, политической лирике.

Сонету одинаково присущи и пафос, и сатира, и нежность, и добродушная улыбка.

И все же содержание сонета специфично: это поэтическая форма, прежде всего приспособленная для передачи ощущения

диалектики бытия. Если на внутренний драматизм сонетной формы исследователи обратили внимание еще до времени Шлегеля, то лишь в нашем столетии сонет определили как жанр не только драматический, но и диалектический. Наиболее подробно это определение раскрыто и обосновано в работе Иоганнеса Р. Бехера «Философия сонета, или Маленькие наставления сонету» (Вопросы литературы. – 1965. – № 10).

По мнению Бехера, сонет отражает основные этапы диалектического движения жизни, чувства или мысли от тезиса, то есть какого-то положения, через антитезу, то есть противоположение, к синтезу, то есть снятию противоположностей. Именно наличием трех фаз диалектического развития и определяется, в частности, деление сонета на два катрена и терцеты. В классической форме сонета первый катрен содержит тезис, второй - антитезис, терцеты (секстет) – синтез. При этом, однако, Бехер оговаривается, что «в чистом виде эта схема редко встречается в сонете. Она бесконечно варьируется...» (Бехер И.Р. Философия сонета // Вопросы литературы. – 1965. – № 10. – С. 194).

Реальные возможности для появления сонетной формы возникают только тогда, когда обнаруживается кризис средневековой идеологии, в том числе и схоластической логики. В Италии это происходит уже в XIII веке. Неслучайно, что первым автором сонета стал не рыцарь, а королевский нотариус, человек, по самому своему положению чуждый рыцарским сословным нормам и проникнутый тем стремлением к новым путям в науке и искусстве, которое столь характерно для окружения Фридриха II, покровителя естественных наук и поэзии, ярого противника папства.

Культура Возрождения имеет переходный характер. Сохраняя еще разнообразные связи со средневековой культурой, ренессанс вместе с тем знаменует новый этап в истории европейской культуры. Переходностью отмечены и социальные отношения, и наука. В борьбе против христианско-догматической морали рождается новая индивидуалистическая этика. Возникает новая, светская культура, в центре которой как мерило всего сущего стоит человек. Таким образом, все пришло в движение: старое уже вынуждено отступать, хотя и сохраняет достаточно сил; новое уже зародилось, развивает-

ся, но еще не способно одержать над прошлым решительную и безусловную победу. Культура Возрождения по своей природе «диалектична», тяготеет к синтезу противоположных начал.

И для ренессансного сонета характерны борьба противоречивых устремлений и их конечное гармоничное разрешение. Человек и природа, личность и общество, чувство и разум, тело и душа предстают не только в непрерывном борении, но и в конечном единстве и гармонии. Глубокая вера в достижение гармонии через преодоление противоречия – важнейшая особенность ренессансного сознания – получает выражение в диалектике ренессансного сонета. В ренессансном сонете мир имеет единственный центр – человека, который способен радоваться и страдать, любить и ненавидеть, но эти противоположные чувства нередко переплетаются, ибо все они заключены в природе человека. В стихотворении четко выявляется точка зрения автора (или лирического героя) на мир, универсальная и объективная. Композиция сонета, как правило, замкнутая, часто тяготеет к симметрии; образная система (сравнения, метафоры и пр.) подчеркивает связь человека с природой, раскрывает наиболее существенные черты описываемого явления, события, героя.

Таким образом, ренессансный сонет – наиболее совершенный способ воплотить диалектическое содержание в канонизированной поэтической форме. Все основные требования сонетного канона прочно связаны с диалектическим характером этой поэтической формы.

Как и всякая форма сонет с течением времени изменялся. В процессе эволюции формировались национальные типы сонета, выявлялись в каждой стране его национальные специфические черты.

Студентам важно обратить внимание на основные вехи этого процесса, начав, естественно, с родины сонета – Италии, затем перейдя к классическим образцам этого жанра во Франции и Англии.

2. ИТАЛЬЯНСКИЙ КАНОН СОНЕТА. ПЕТРАРКА.

ПЕТРАРКИЗМ

Напомним, что сонет родился в недрах «сицилийской» поэтической школы. «Изобретатель» сонетной формы Якопо да Лентини

нередко подражал провансальским трубадурам, но он не только отказался от провансальского языка, на котором писали многие его предшественники, ради родного диалекта, но и переносит в поэзию мотивы и тональность народной итальянской лирики.

Дальнейший путь сонета в XIII веке связан с творчеством последователей «сицилийской» школы в Северной и Центральной Италии. Культивировавшаяся здесь поэзия получила название «нового сладостного стиля». Ее родоначальником стал болонский поэт Гвидо Гвиницелли. Наиболее известные представители этой школы – флорентийцы Гвидо Кавальканти, Чино да Пистойя, молодой Данте и другие.

В сонетах этих поэтов, преемственно связанных с провансальской и сицилийской поэзией, под влиянием распространившегося в Европе культа девы Марии любимая женщина наделяется идеальными чертами, возводится на пьедестал, а самое чувство обретает возвышенный, облагораживающий и нередко платонический характер.

В творчестве поэтов «нового сладостного стиля» вызревали черты ренессансного искусства:

- отрицались сословные идеалы любви и красоты,
- земная женщина приравнивалась к мадонне,
- делались попытки проникнуть в духовный мир человека, разобратся в его сложных переживаниях,
- совершенствовался народный язык.

В русле «нового сладостного стиля» создает величайшие произведения в жанре сонета Данте Алигьери – «последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени», по определению Ф. Энгельса (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 22. С. 382.). Ранние сонеты из автобиографической повести «Новая жизнь» (1291-1292) рассказывает о платонической любви к Беатриче Портинари. В сонетах, написанных после смерти Беатриче, и в более поздних стихотворениях периода изгнания чувства героя не лишаясь глубины и одухотворенности, приобретают большую человечность и простоту выражения.

Художественные завоевания – от провансальских трубадуrows до Данте – поэтически синтезирует Франческа Петрарка. В его

творчестве уже полностью торжествует новое ренессансно-гуманистическое мировоззрение. Его с полным правом можно назвать зачинателем новой европейской поэзии.

Наиболее ярко новаторские черты поэзии Петрарки проявились в его «Канцоньере» («Книге песен»), сборнике стихов, написанных на родном итальянском языке. Эта книга была плодом многолетних трудов и завершена в окончательной редакции лишь незадолго до смерти поэта. В ней используются разные поэтические формы той эпохи – канцоны, баллады, секстины, мадригалы, но подавляющее большинство стихотворений – 317 – это сонеты, приобретающие здесь уже каноническую форму.

Известный русский ученый, академик А.Н. Веселовский назвал книгу Петрарки «поэтической исповедью» (Веселовский А.Н. Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere». – Спб., 1912). Как и «Новая жизнь» Данте – это рассказ о любви к женщине, о любви неразделенной.

Но между этими двумя произведениями есть и принципиальное различие. Беатриче для Данте – не только земная женщина, но и символ истины и веры, воплощение божественного начала на земле. Лаура у Петрарки – живая и реальная женщина, ее красота – это красота реального мира. Любовь, пробужденная Лаурой, осталась безответной, но это вполне земная страсть.

Жизненно правдив и образ лирического героя, в воспоминаниях которого читатель созерцает и его любимую, и окружающую их природу, и весь многокрасочный земной мир; это вполне реальный человек вполне реальной эпохи – эпохи Возрождения.

Творчество Петрарки – только начало Возрождения, и поэт не может забыть, что любовь к земному миру почитается греховной. Но поэту не свойственно противопоставление несовершенства земного существования идеальной красоте загробного мира: истинно прекрасна, по его представлениям, именно земная жизнь. Поэтому источник противоречивых чувств, обуревающих Петрарку, – в ощущении полноты бытия, богатства и полнокровности земной любви.

В сонетах сборника всепоглощающая радость реального существования великолепно воплощена в знаменитом 61-м сонете.

Благословен день, месяц, лето, час
И миг, когда мой взор те очи встретил!
Благословен тог край, и дол тот светел,
Где пленником я стал прекрасных глаз!

Благословенна боль, что в первый раз
Я ощутил, когда и не приметил,
Как глубоко пронзен стрелой, что метил
Мне в сердце бог, тайком разящий нас!

Благословенны жалобы и стоны,
Какими оглашал я сон дубрав,
Будя отзвучья именем МАДОННЫ!

Благословенны вы, что столько слав
Стяжали ей, певучие канцоны, -
Дум золотых о ней, единой, сплав!
(Перевод Вяч. Иванова)

Эта радость существования часто отступает перед печалью, оборачивается тревогой и даже отчаянием, что особенно заметно в тех сонетах, которые целиком построены на резком столкновении противоположных сил, как, например, в столь же знаменитом сонете 134.

Мне мира нет, – и брани не подъемлю
Восторг и страх в груди, пожар и лед.
Заоблачный стремлю в мечтах полет –
И падаю, низверженный, на землю.

Сжимая мир в объятых, – сон объемлю.
Мне бог любви коварный плен кует:
Ни узник я, ни вольный. Жду – убьет;
Но медлит он, – и вновь надежде внемлю.

Я зряч – без глаз; без языка – кричу.
Зову конец – и вновь молю: «Пощада!»
Клянусь себя – и все же дни влачу.

Мой плач – мой смех. Ни жизни мне не надо,
Ни гибели. Я мук своих – хочу...

И вот за пыл сердечный мой награда!

(Перевод Вяч. Иванова)

В финале возникает синтез, гармония противоположностей. Этой же гармонии, в конечном счете, служат и все поэтические приемы у Петрарки; игра на созвучии имени любимой со словами *Laure* (лавр), параллелизмы, повторы и прочее.

Творчество Петрарки породило многих последователей и в Италии, и в других странах Запада. Подражание Петрарке получило в литературоведении и критике название «петраркизм». Исследователи различают «ложный» и «подлинный» петраркизм.

Так, если одна сторона наследия Петрарки выпячивается, нарушая гармонию, например, спиритуализируется любовное чувство под влиянием неоплатонической концепции любви для выявления «божественных» задатков личности, или любви придают, по мнению Ю.Б.Виппера, «оттенок психологический и интеллектуально утонченный, но условной и рассудочной игры» (Виппер Ю.Б. Поэзия Плеяды. Становление литературной школы. – М., 1976. – С. 148), или когда содержание стихотворения сводится к привычным стереотипным ситуациям и штампам в изображении чувств, а «формальное совершенство становится самоцелью» (Виппер Ю.Б., С. 148), то такое следование Петрарке определяется неподлинным петраркизмом.

Те же поэты, которые не теряли своей индивидуальности, которых пример Петрарки вдохновлял на поиски собственного пути, такие назывались истинными петраркистами, например, Джованни Боккаччо, прославившийся гениальным «Декамероном», оставивший свой знаменитый след и в любовных сонетах, сделал еще один шаг к постижению действительности, объявив земную плотскую страсть возвышенной и благородной.

Сильное воздействие итальянского «петраркизма» испытали французские поэты эпохи Возрождения.

3. ФРАНЦУЗСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ВАРИАНТ СОНЕТА.

П. ДЕ РОНСАР

Во Франции первые сонеты создает в 1530-х годах Клеман Маро. С творчеством современных ему итальянских поэтов он по-

знакомился в Ферраре, то есть в самой Италии, где некоторое время (в 1534 году) скрывался от религиозных преследований.

Сонет осваивался поэтами «лионской школы». (Лион – крупнейший торгово-промышленный центр Франции той эпохи, поддерживал с Италией не только деловые, но и культурные связи).

Лионские поэты (Морис Сев, Антуан Эроз и другие) восприняли у своих итальянских учителей вместе с формой сонета и неоплатонический петраркизм. Любовь – единственный объект своей поэзии – лионская школа истолковала не только как целомудренно чистое и возвышенное чувство, но и как воплощение извечного мистического прорыва человеческой души к «идею прекрасного». «Лишь в сонетах Луизы Лабэ – одно из неувядаемых творений французской ренессансной поэзии, – пишет Ю.Б. Виппер. – Они представляют собой художественное явление, во многом родственное, духовно близкое лучшим достижениям участников Плеяды» (История всемирной литературы: в 9т. – Т. 3. – М, 1985. – С. 240).

Плеяда – название группы поэтов середины XVI века, сыгравших выдающуюся роль в реформе французской поэзии и формировании национального поэтического искусства. Ядро этой поэтической школы составляли семь поэтов, среди которых наиболее талантливыми были – Жоашен дю Белле и Пьер де Ронсар. Манифестом этой группы стал трактат дю Белле «Защита и прославление французского языка» (1549), где выдвигалось требование создать, в противовес придворной и латинской университетской поэзии, подлинно национальную поэзию, используя при этом античные образцы и всемерно обогатив французский язык за счет как латыни, так и простонародной речи. Решительно разрывая с пережитками средневековья, поэты Плеяды отказываются от многих утвердившихся во французской поэзии форм и вводят новые, в том числе сонет.

На раннем этапе творчество поэтов Плеяды испытывает сильное воздействие итальянского «петраркизма»: оно сказалось даже в первых поэтических произведениях Дю Белле (цикл сонетов «Олива», 1549) и Ронсара («Первая книга любви», иначе называемая «Любовь к Кассандре», 1552–1553).

Исследователь А.Д. Михайлов, характеризуя творчество Дю Белле, писал: «Дю Белле сумел... выразить в сонете и чувство люб-

ви к родине, и чувство тревоги за будущее мира и рассказать о личных невзгодах и утратах, выявив тем самым огромные возможности этой поэтической формы» (История всемирной литературы. – Т. 3. – С. 260).

Еще в большей мере эти слова могут быть отнесены к Пьеру де Ронсару. Человек огромного поэтического темперамента, Ронсар создал множество произведений, в которых стремился охватить поэтическим взором весь окружающий мир – жизнь двора и народа, красоту родной природы, глубины человеческого духа и клокочущие в сердце страсти. Наиболее ярко новаторские черты поэзии Ронсара сказались в его любовной лирике, развивавшейся от условностей петраркистской формы к изображению чистоты и естественности чувства, которое пробуждено простой крестьянской девушкой («Вторая книга любви, или любовь к Марии», 1556), а затем к циклу «Сонетов к Елене» (1578), написанному на склоне лет и запечатлевшему многие разочарования поэта, ощущение им кризиса идеалов Возрождения и, вместе с тем, решимость сохранить верность этим идеалам.

В этих двух последних книгах Ронсар выступает как подлинный реформатор сонетной формы. Ронсар узаконивает два возможных типа рифмовки секстета: ccd/eed или cdc/ede. Помимо этого, Ронсар вводит в качестве обязательного регулярное чередование мужской и женской рифм и, наконец, вместо архаичного десятисложного стиха окончательно утверждает в сонете двенадцатисложный александрийский стих.

Таким образом, Ронсар оформляет французский национальный вариант сонетного канона, которому поэты Франции следовали в продолжение нескольких столетий. Смысл этой реформы в том, чтобы приспособить наилучшим образом сонетную форму к требованиям французского языка и стихосложения, насытить ее ритмику внутренней музыкальностью. Не случайно сонеты Ронсара так часто перелагались на музыку уже современными ему композиторами. Поэтическое творчество Ронсара получило признание всех крупнейших поэтов Франции той поры, осталось вершиной французской ренессансной лирики и оказало огромное влияние на развитие лирической поэзии в других странах, в особенности, в Англии.

4. АНГЛИЙСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ВАРИАНТ СОНЕТА. У. ШЕКСПИР

Но прежде чем Ронсар стал учителем англичан в жанре сонета, английские литераторы отдали дань поклонения Петрарке. В Англии интерес к Петрарке и его «Канцоньере» проявляет еще автор знаменитых «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосер (1343–1400), побывавший в Италии и, может быть, даже лично познакомившийся с Петраркой. Он, в частности, перевел на английский язык 102-й сонет Петрарки, правда, не сохранив при этом сонетную форму.

Жанром английской поэзии сонет становится много позднее, в эпоху Возрождения, то есть в XVI веке. Поэты Т. Уайет Г. Говард, граф Сарри, создали свои сонеты в 1530-х годах. Несомненно, что стимулом для них послужило знакомство с сонетами Петрарки и его итальянских последователей: многие сонеты Уайета и Сарри более или менее близкие переводы из «Канцоньере». Эти поэты реформируют сонет, перестраивают структуру сонета: три четверостишия с перекрестной рифмой и заключительное двустишие с парной рифмой. Сонеты Уайета и Сарри приобрели популярность лишь после их смерти, когда были опубликованы в «Тотгелевском сборнике»(1557).

До начала 1580-х годов английские поэты обращались к жанру сонета от случая к случаю. Лишь в конце XVI – начале XVIII веков, то есть в период зрелого и позднего Возрождения, Англия переживает настоящий «сонетный бум». Начало ему положил Филипп Сидни, который не только окончательно утвердил сонетную форму в английской поэзии, но и закрепил за ней размер пятистопного ямба вместо свободного текста, принятого ранее.

В 1581–1583 годы Сидни создал цикл «Астрофил и Стелла», в который вошли 108 сонетов и 11 песен, повествующих о любви двух молодых людей. По определению исследовательницы Л.И. Володарской: «Астрофил и Стелла» – лиро-эпическое произведение, в котором сонетист стремится от своего героя провести его по пути нравственного совершенствования» (Володарская Л.И. Первый английский цикл сонетов и его автор // Сидни Ф. Астрофил и Стелла: Защита поэзии. – М., 1982. – С. 274). Именно этот сонет-

ный цикл породил всеобщее увлечение жанром сонета. За одно только последнее десятилетие XVI века их было опубликовано 3 тысячи, а написано, конечно, много больше. Только сонетных циклов с 1591 года по 1609 год было опубликовано около двадцати, в их числе книги С. Дэниела, М. Дрейтона, Э. Спенсера, У. Шекспира.

Эдмунд Спенсер, прозванный еще при жизни «Поэтом поэтов», – безусловно один из самых значительных художников английского Возрождения. В цикле «Аморетти» (1591–1595), в который вошли 88 сонетов, страстный поклонник Петрарки, автор сознательно стремится к поэтизации действительности, образа возлюбленной и своего чувства к ней. И в этом сборнике, и в эклогах их «Пастушьего календаря», и, в особенности, в грандиозной аллегорической поэме «Королева фей» Спенсер завершает реформу английского стиха, придав ему необычную пластичность, музыкальность.

Подлинной вершиной сонетного жанра в Англии эпохи Возрождения стали 154 сонета Уильяма Шекспира. Недаром, тот тип сонета, который ввел в английскую поэзию Сарри, получил название «шекспировского». «Рука гения сделала нормой то, что было лишь робкой попыткой у его предшественников; после Шекспира именно этот тип сонета стал национальным английским вариантом канона» – утверждает Г.В. Яковлева (Западноевропейский сонет. – С. 24).

Свой цикл Шекспир, по-видимому, создавал в 1590-х годах (уже в 1598 году в печати промелькнуло сообщение о его «сладостных сонетах, известных близким друзьям»), хотя изданы они были только в 1609 году.

О содержании шекспировских сонетов идут горячие споры. Одни, например, полагают, что в цикле есть три героя – автор (лирический герой), Друг и Она. Другие считают, что сонеты написаны в разное время и посвящены не трем, а многим лицам.

Но существенным является то, что сонеты в книге сгруппированы так, что первые 126 посвящены дружбе, остальные – любви к женщине.

В литературе Возрождения тема дружбы, в особенности мужской, занимает важное место: она рассматривается как высшее про-

явление человечности. Такая дружба лишена какой-либо корысти, в ней гармонически сочетаются веления разума с душевной склонностью, свободной от чувственного начала. Эту дружбу-любовь и славит Шекспир.

Сонет № 32

О, если ты тот день переживешь,
Когда меня накроет смерть доскою,
И эти строчки бегло перечтешь,
Написанные дружеской рукою, –

Сравнишь ли ты меня и молодежь?
Ее искусство выше будет вдвое.
Но пусть я буду по миру хорош
Тем, что при жизни полон был тобою.

Ведь если бы я не отстал в пути,
С растущим веком мог бы я расти
И лучшие принес бы посвященья
Среди певцов иного поколения.

Но так как с мертвым спор ведут они,
Во мне любовь, в них – мастерство цени!
(Перевод С. Маршака)

Не менее значительны сонеты, посвященные любимой. Образ ее подчеркнута нетрадиционен; она вполне земная и реальная – не слишком красивая и не слишком нравственная. Вызовом многочисленным подражателям и эпигонам Петрарки, на все лады обожествлявшим свою возлюбленную, звучат заключительные слова 130-го сонета:

... она уступит тем едва ли,
Кого в сравненьях пышных оболгали.

Самое примечательное в сонетах Шекспира – посвящены ли они Другу или Любимой – это постоянное ощущение внутренней противоречивости человеческого чувства: то, что является источником наивысшего блаженства, неизбежно порождает страдания и боль, и, наоборот, в тяжелых муках рождается счастье. Это проти-

воборство чувств самым естественным образом укладывается в сонетную форму; какой бы сложной ни была метафорическая система Шекспира, ибо сонету присуща от «природы» диалектичность.

Шекспир писал свои сонеты в первый период творчества, когда он еще сохранял веру в торжество гуманистических идеалов. Поэтому гармоничность его мироощущения не могло нарушить даже отчетливо осознаваемое поэтом несовершенство мира. В знаменитом 66-ом сонете он испытывает отчаяние, но в финальных строках присутствует оптимизм.

Любовь и дружба выступают силой, утверждающей гармонию противоположностей. Пройдет несколько лет – и победа гуманистического идеала отодвинется для Шекспира в далекое будущее.

Таким образом, сонет в своем развитии рождает национальные варианты, которые творчески развивают потенции диалектической формы, заложенные в каноне жанра.

ГЛОССАРИЙ

ПЕТРАРКИЗМ

РЕНЕССАНС

РИФМА

РИФМОВКА

СИЛЛАБИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

СОНЕТ – жанрово-строфическая форма стихотворения из 14 строк (возможны исключения: сонет с хвостом, безголовый сонет, «хромой сонет», полусонет). Наиболее философский жанр лирики Возрождения, в котором прервая строфа – теза, вторая – антитеза, терцины – синтез. С точки зрения строфической организации и рифмовки различают итальянский, французский и английский сонет. Изобретателем согнетной формы считается Якопо да Лентини (годы деятельности: 1215–1233), нотариус при дворе Фридриха II в Сицилии, из сицилийской стихотворной школы сонет перешел к стильновистам.

СТИХОТВОРНЫЙ РАЗМЕР

СТРОФА

ТИП СТИХОСЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ № 10

ЗАДАНИЕ

Сопоставить переводы сонета № 66 У. Шекспира различными авторами с подстрочником; объяснить художественные достоинства и своеобразие переводов.

ПОДСТРОЧНИК

Устав от всего, я зову смерть.
Потому что вижу, как унижается достоинство.
А духовное ничтожество пребывает в веселье,
Верность же злобно предается,
Позолоченное (мнимое) благородство бесстыдно возвышается,
Девичья честь грубо опозорена,
И сила в плену у неспособной власти,
И правда унижена ложью,
И власть давит искусство,
Глупость поучает с видом мудреца,
А простая правда выставляется как глупость.
Устав от всего, я хотел бы уйти,
Если бы не боялся оставить тебя в одиночестве.

Перевод С. Маршака

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,

И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную, грубо,
И неуместный почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой.

И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И нравственность на службе у порока.

Все мерзостно, что вижу я вокруг...
Но как тебя покинуть, милый друг!

Перевод О. Румера

Я смерть зову, глядеть не в силах боле,
Как гибнет в нищете достойный муж,
И негодяй живет в красе и холе,
Как топчется доверье чистых душ,

Как целомудрию грозят позором,
Как почести мерзавцам воздают,
Как сила никнет перед наглым взором,
Как всюду в жизни торжествует плут,

Как над искусством произвол глумится,
Как правит недомыслие умом,
Как в лапах зла мучительно томится
Все то, что называем мы добром.

Когда б не ты, любовь моя, давно бы
Искал я отдыха под сенью гроба.

Перевод А. Финкеля

Устал я жить и умереть хочу,
Достоинство в отрепье видя рваном,
Ничтожество одетое в парчу,
И веру, оскорбленную обманом,

И девственность, поруганную зло,
И почестей неправых омерзенье,
И Силу, что Коварство оплело.
И Совершенство в горьком униженье,

И прямоту, что глупой прослыла,
И Глупость, проверяющую Знанье.
И робкое Добро в оковах Зла,
Искусство, принужденное к молчанью.

Устал я жить и смерть зову скорбя.
Но на кого оставляю я тебя?!

Перевод Б. Пастернака

Измучась всем, я умереть хочу.

Тоска смотреть, как мается бедняк

И как шутя живетя богачу.

И доверять, и попадать впросак.

И наблюдать, как наглость лезет в свет

И честь девичья катится ко дну,

И знать, что ходу совершенству нет,

И видеть мощь у немощи в плену,

И вспоминать, что мысли заткнут рот,

И разум сносит глупости хулу,

И прямодушье простотой слывет,

И доброта прислуживает злу.

Измучась всем, не стал бы жить и дня.

Но другу будет трудно без меня.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 11
«ГАМЛЕТ» У. ШЕКСПИРА. ПРОБЛЕМА СООТВЕТСТВИЯ
ЧЕЛОВЕКА И ЭПОХИ

ПЛАН

1. Биография Шекспира и «шекспировский вопрос». Периодизация развития творчества Шекспира. Вопрос о творческой эволюции.
2. Трагедия как драматургически жанр. Жанровый канон и основные принципы формирования художественного содержания. Суть трагического конфликта.
3. Трагический период творчества Шекспира. Способы выражения трагического мироощущения.
4. Трагедия Шекспира «Гамлет»:
 - а) источники трагического сюжета;
 - б) соотнесение мифологического и исторического в событийной сфере, и в структуре характеров;
 - в) особенности конфликта трагедии, прикрепленность героев ко времени.
5. Особенности композиции в трагедии «Гамлет», параллелизм и удвоение.
6. Специфика трагического характера в эпоху Возрождения, система образов в трагедии.
7. Характер Гамлета, его содержание и способы раскрытия, проблема воли Гамлета:
8. Русские переводы «Гамлета».
9. «Гамлет» на сцене театра и в кино.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

Основные

1. Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах / Сост. И. Шайтанов. – М.: Интербук, 1994. – 671 с.

Дополнительные

1. Шекспир У. Полн. собр. соч.: в 8-ми т. / Сост. И. Шайтанов. – М.: Интербук, 1992–1994, 1997.
2. Шекспир У. Трагедии; Сонеты. – М.: Худ. лит., 1968 (БВЛ).

УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Основная

1. Аникст А.А. Трагедия У. Шекспира «Гамлет». – М.: Просвещение, 1986. – 223 с.
2. Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. – М.: Просвещение, 1974.
3. Гилилов И. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна великого Феникса. – М.: Международные отношения, 2000. – 512 с.
4. Комарова В.П. Личность и государство в исторических драмах Шекспира. – Л.: ЛГУ, 1977. – 224 с.
5. Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. – М.: ЛГУ, 1989. – 200 с.
6. Морозов М.М. Шекспир. – М.: Молодая гвардия, 1956. – 215 с.
7. Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. – М.: Худ. лит., 1971. – 607 с.
8. Пинский Л.Е. Комедии Шекспира. Образ Фальстафа // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. – М.: Сов. писатель, 1989. – С. 49-147.
9. Практические занятия по зарубежной литературе / Н.П. Михальская. – М.: Просвещение, 1981. – С. 66-75.
10. Хализев В.Е. Драма как род литературы. Поэтика. Генезис. Функционирование. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1991. – 135 с.
11. Холлидей Ф.Е. Шекспир и его мир. – М.: Радуга, 1986. – 168 с.
12. Шайтанов И. О. Шекспир Уильям // Энциклопедия литературных героев. Зарубежная литература: Возрождение; Барокко; Классицизм. – М.: Олимп АСТ, 1988. С. 508-693.
13. Шведов Ю.Ф. Эволюция шекспировской трагедии. – М.: Искусство, 1975. – 464 с.
14. Шенбаум С. Шекспир: краткая документальная биография. – М.: Прогресс, 1985. – 432 с.

Дополнительная

1. Барг М.А. Шекспир и история. – М.: Наука, 1979. – 215 с.
2. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. – М.: Апрель Пресс : ЭКСМО-ПРЕСС, 2002. – 636 с.
3. Волков И.Ф. Теория литературы. – М.: Просвещение, 1995. – С. 116–121, 137–139.
4. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. – СПб., 1996. – С. 100–159.
5. Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. – М.: Наука, 1988. – 328 с.
6. Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. Движение во времени. – М.: Наука, 1968. – 150 с.
7. Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. Его герои и время. – М.: Наука, 1964. – 208 с.
8. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 205 с.
9. Шведов Ю.Ф. Исторические хроники Шекспира. – М.: МГУ, 1964. – 307 с.
10. Шекспир в меняющемся мире / Ю.В. Шведов. – М.: Прогресс, 1966. – 381 с.

ГЛОССАРИЙ

ДРАМА – 1) как род литературы – обобщенный тип словесного творчества, совокупность произведений; построенных на особом соотношении человека и мира в создаваемых художником картинах жизни, которое находит выражение в действии и конфликте;
2) как вид (жанр) – пьеса с острой интригой, напряженным действием, психологически глубоким конфликтом. Жанр драматического произведения определяется, в первую очередь, исходя из характера конфликта.

ИСТОРИЗМ – один из художественных принципов реализма, связанный с восприятием и изображением действительности, как изменяющейся и закономерно развивающейся во времени, способ познания и изображения действительности и человека в конкретно-исторических условиях в аспекте детерминированности характера этими условиями и его постоянного взаимодействия с ними.

КОМЕДИЯ – драматическое произведение, основанное на комических, смешных ситуациях (комедия положений), на высмеивании пороков определенного сословия (комедия нравов), на обличении и высмеивании социальных недостатков (комедия характеров), с благополучным, как правило, концом.

КОНФЛИКТ – столкновение противоположных интересов, мировоззрений, важнейший компонент драмы как рода литературы.

МАГИСТРАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ – определение шекспировского сюжета, введенное Л.Е. Пинским, магистральный сюжет понимается исследователем как «коренное, субстанциональное в фабуле, характерах, построении и т.д., что как бы стоит за отдельными произведениями некоей целостностью, проявляясь, видоизменяясь в них – «явлениях», модификациях, вариациях жанра...». По сути, здесь имеется в виду сюжетный инвариант любого литературного жанра. Сопоставляя различные произведения с каждой из жанровых групп, Пинский выделяет отдельные жанровые разновидности и таким образом предлагает новый способ жанрологического подхода к шекспировскому литературному наследию.

МИФОЛОГИЗАЦИЯ СУДЬБЫ – в соответствии с этическими, эстетическими идеалами эпохи Возрождения и общей концепцией человека построение вымышленной судьбы вместо действительно прожитой собственной.

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ – в широком смысле (по Н.Н. Евреину), – неотчуждаемое свойство самой действительности; как драматургическая категория, согласно В.Е. Хализеву, – способ построения и раскрытия драматического характера в действии через самораскрытие или самоизменение. Гамлету свойственны оба эти вида театральности.

ТРАГЕДИЯ – драматическое произведение, конфликт которого обусловлен столкновением двух исторических эпох, двух типов нравственности, развитие конфликта делает неизбежной в финале гибель главного героя, нравственно опережающего свое время.

ХРОНИКА – особый жанр шекспировской драмы, сюжет которой выстраивается на основе действительных исторических фактов, получающих у Шекспира особую художественную интерпретацию. Главный конфликт хроник Шекспира – столкновение власти и хода истории.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

по курсу «История зарубежной литературы средних веков и эпохи Возрождения»

1. Периодизация средневековой литературы. Основные этапы литературной эпохи Средних веков и их краткая характеристика. Роль античности и христианства в развитие литературы Средних веков.
2. Литература распада общинно-родового строя и зарождения феодальных отношений (ирландский эпос – уладский цикл о Кухулине, англосаксонский эпос – «Беовульф», скандинавский эпос – «Старшая Эдда» – характеристика одного эпического памятника по выбору).
3. Общая характеристика литературы периода Реформации в Германии и Нидерландах. Деятельность гуманистов и их произведения (Мартин Лютер «Басни», Ульрих фон Гуттен «Письма темных людей», Эразм Роттердамский «Похвала глупости»).
4. Памятники народного героического эпоса периода средневековья. «Песнь о Роланде»: историческая основа, сюжет произведения.
5. Художественные особенности «Песни о Роланде».
6. Художественные особенности «Песни о Роланде». «Песнь о Роланде» и «Слово о полку Игореве».
7. «Песнь о Нибелунгах». Национальное своеобразие немецкого эпоса. Народные этические представления и жизненная практика феодального мира. Система образов. Художественный язык поэмы.
8. Средневековый рыцарский роман как жанр. Подходы исследователей к проблеме жанра рыцарского романа.
9. Циклы рыцарских романов. Роман о Тристане и Изольде, его содержание, отражение в нем древнейших исторических пластов и противоречий феодального мировоззрения.
10. Городская литература средних веков, ее антифеодалная и антиклерикальная направленность. Фабль и шванки.
11. Клерикальная литература средних веков, основные жанры.

12. Лирика трубадуров как новый этап в развитии лирической поэзии. Основные жанровые формы. Характер проблематики и основные образные средства лирики трубадуров.
13. Поэзия вагантов, ее антиаскетические мотивы. Традиции Овидия в поэзии вагантов.
14. Франсуа Рабле и его книга «Гаргантюа и Пантагрюэль». Жанр, композиция книги. Природа смеха. М. Бахтин о смехе Рабле. Основные идеи и образы I и II книг «Гаргантюа и Пантагрюэля».
15. Роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле. Источники произведения и его структура.
16. Художественное своеобразие романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле.
17. Предвозрождение в Италии. Данте. Биография. Краткая характеристика «Новой жизни» и трактатов Данте.
18. Общая характеристика творчества Данте. Периодизация творчества.
19. Характеристика эпохи Возрождения, представители литературы европейского Возрождения.
20. «Божественная комедия» Данте. Идейное содержание поэмы, основные эпизоды части I «Ад», части II «Чистилище», части III «Рай».
21. «Божественная комедия» Данте. Композиция поэмы, поэтическое мастерство. Русские переводы поэмы.
22. Петрарка – родоначальник итальянского гуманизма. Лирика Петрарки и ее ренессансный характер.
23. Поэзия Петрарки.
24. Боккаччо и его книги «Декамерон». Построение «Декамерона». Боккаччо как создатель новеллы нового типа. Концепция человека в «Декамероне».
25. «Декамерон» Боккаччо. Композиция, сатирические новеллы.
26. Тема любви и раскрепощения человека в «Декамероне» Боккаччо.
27. Литература эпохи Возрождения во Франции. Поэзия «Плеяды» (П. Ронсар).
28. Творчество Ронсара и новый этап французского гуманизма. Поэтический манифест «Плеяды» и лирика Ронсара.
29. Поэзия Ф. Вийона.

30. Особенности Возрождения в Германии. Реформация и Великая Крестьянская война и немецкий гуманизм. Литература немецкого Возрождения. (Письма темных людей. Ульрих фон Гуттен). Эразм Роттердамский и его «Похвальное слово глупости».
31. Предшественники литературы английского Возрождения. Общая характеристика содержания и художественных особенностей произведений Джеффа Чосера «Кентерберийские рассказы» и «Видение Уильяма о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда.
32. Общая характеристика творчества Шекспира. «Шекспировский вопрос». Периодизация творчества Шекспира.
33. Сонеты Шекспира. Тематика. (Два сонета наизусть).
34. Комедия Шекспира. Эволюция шекспировской комедии. Основные темы, природа смеха. Анализ одной из комедий Шекспира.
35. Комедии Шекспира («Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь»), анализ одной по выбору.
36. Средневековый фарс и характер фарсовых мотивов в комедии Шекспира «Двенадцатая ночь».
37. Трагедии Шекспира («Король Лир», «Отелло», «Ромео и Джульетта»), содержание, основные образы, проблематика одной из трагедий по выбору.
38. Ранние трагедии Шекспира и их общая особенность. Трагедия «Ромео и Джульетта». Построение трагедии, основные образы. Комическое и трагическое.
39. «Гамлет» Шекспира: идейное содержание, основные образы. В.Г. Белинский о трагедии.
40. Трагедия Шекспира «Отелло». Философская основа конфликта Яго и Отелло. Отелло как трагический характер. Величие героя и его трагическая вина. Смысл финала.
41. Историческая хроника как жанр. Специфика шекспировской исторической хроники (проблемы, конфликт, человек и время) на примере «Ричарда III» и «Генриха IV».
42. «Дон Кихот» и современный ему испанский роман. Роман Сервантеса как роман нового типа. Построение и содержание I части романа.

43. Роман «Дон Кихот» Сервантеса. Идейное содержание. Понятие «донкихотства».
44. «Дон Кихот» Сервантеса. Художественные особенности романа. В.Г. Белинский о «Дон Кихоте».
45. Драматургическое творчество Лопе де Вега, жанровые истоки героической драмы «Овечий источник».

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (ОБЯЗАТЕЛЬНЫХ)

**для чтения и занесения в читательский дневник
по курсу «История зарубежной литературы средних веков
и эпохи Возрождения»**

1. Песнь о Роланде.
2. Песнь о Нибелунгах
3. Песнь о моём Сиде
4. Беовульф
5. Старшая Эдда
6. Младшая Эдда
7. Роттердамский Э. Похвала глупости
8. Бедье Ж. Роман о Тристане и Изольде
9. Данте. Божественная Комедия. Новая жизнь
10. Петрарка Ф. Книга песен
11. Боккаччо Дж. Декамерон. (Новеллы: I. 1,2; II. 4; IV. 1, 9; VI. 10).
12. Ронсар П. Лирика
13. Вийон Ф. Лирика
14. Чосер Дж. Кентерберийские рассказы
15. Ленгленд У. Видение о Петре Пахаре
16. Шекспир У. Гамлет. Ромео и Джульетта. Король Лир. Отелло. Сон в летнюю ночь. Укрощение строптивой. Двенадцатая ночь. Ричард III. Генрих IV. Сонеты.
17. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль.
18. Сервантес. Дон Кихот.
19. Лопе де Вега. Овечий источник. Собака на сене.

ПРИМЕЧАНИЯ

В «Практикуме» использованы идеограммы О.Ф. Федотова «Французский героический эпос» и «Рыцарский роман», предлагаемые в учебнике-хрестоматии: О.И. Федотов «История западноевропейской литературы средних веков». – М., 1999, а также «Структура космоса Данте», составленная А.А. Доброхотовым и помещенная в его книге «Данте Алигьери». – М., 1990.

На обложке изображен книжный переплет, изготовленный по заказу герцога Оттона Страсбургского, 1260-1270 гг. Серебро, позолота. Церковь Санкт-Пауль в Лавантгале (Каринтия).

Для заметок

Учебное издание

Жиленков Александр Иванович

**СРЕДНИЕ ВЕКА И ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ
В ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Компьютерная верстка *Л.В. Проскурнина*
Оригинал-макет *Н.А. Гапоненко*
Дизайн обложки *Д.С. Школенко*

Подписано в печать 13.02.2013. Гарнитура Times New Roman.
Формат 60×84/16. Усл. п. л. 7,21. Тираж 100 экз. Заказ 59.
Оригинал-макет подготовлен и тиражирован в ИД «Белгород» НИУ «БелГУ»
308015, г. Белгород, ул. Победы, 85