



МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

В. Н. Ганин, Вл. А. Луков, Е. Н. Чернозёмова

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVII—XVIII ВЕКОВ

УЧЕБНИК ДЛЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО БАКАЛАВРИАТА

Под редакцией доктора филологических наук,
профессора **В. Н. Ганина**

*Рекомендовано Учебно-методическим отделом высшего образования
в качестве учебника для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по гуманитарным направлениям и специальностям*

Книга доступна в электронной библиотечной системе
biblio-online.ru

Москва ■ Юрайт ■ 2016

УДК 82(075.8)

ББК 83.3я73

Г19

Авторы:

Ганин Владимир Николаевич — доктор филологических наук, профессор кафедры всемирной литературы Института филологии и иностранных языков Московского педагогического государственного университета, профессор кафедры литературы Московского государственного лингвистического университета (предисловие; гл. 1—2; гл. 3: 3.1; гл. 5—6; гл. 7: 7.1—7.3, 7.4.1, 7.5, 7.8—7.9; гл. 9: 9.1—9.3; гл. 11);

Луков Владимир Андреевич — доктор филологических наук, профессор, директор Центра теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета (гл. 4: 4.1—4.7, 4.9; гл. 8);

Чернозёмова Елена Николаевна — доктор филологических наук, профессор кафедры всемирной литературы Института филологии и иностранных языков Московского педагогического государственного университета (гл. 3: 3.2—3.3; гл. 4: 4.8; гл. 7: 7.4.2—7.4.3, 7.6—7.7; гл. 9: 9.4; гл. 10).

Рецензенты:

Трыков В. П. — доктор филологических наук, профессор кафедры всемирной литературы Института филологии и иностранных языков Московского педагогического государственного университета;

Толкачёв С. П. — доктор филологических наук, профессор кафедры литературного мастерства Литературного института имени А. М. Горького.

Ганин, В. Н.

Г19 История зарубежной литературы XVII—XVIII веков: учебник для академического бакалавриата / В. Н. Ганин, Вл. А. Луков, Е. Н. Чернозёмова; под ред. В. Н. Ганина. — М.: Издательство Юрайт, 2016. — 415 с. — Серия: Бакалавр. Академический курс.

ISBN 978-5-9916-5617-7

Учебник содержит основные материалы курса истории зарубежной литературы XVII—XVIII веков. Его задача — сориентировать обучающегося в основных тенденциях литературного процесса, ознакомить со знаковыми именами и произведениями литературно-художественного творчества и положениями критической и эстетической мысли.

Содержание учебника соответствует актуальным требованиям Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования.

Для студентов и преподавателей филологических направлений начального вузовского уровня образования.

УДК 82(075.8)

ББК 83.3я73

© Ганин В. Н., Луков Вл. А.,
Чернозёмова Е. Н., 2015

© ООО «Издательство Юрайт», 2016

ISBN 978-5-9916-5617-7

Оглавление

Предисловие	6
-------------------	---

Раздел I. ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII ВЕКА

Глава 1. XVII век как особая культурно-историческая эпоха	13
1.1. Кризис гуманизма и новая концепция человека	15
1.2. Классицизм и барокко.....	18
<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>25</i>
<i>Список литературы.....</i>	<i>25</i>
Глава 2. Литература Испании XVII века	26
2.1. Испанская драматургия «Золотого века»	28
2.1.1. Лопе де Вега	28
2.1.2. Педро Кальдерон	35
2.1.3. Тирсо де Молина.....	43
2.1.4. Хуан Руис де Аларкон.....	46
2.2. Поэзия и проза испанского барокко.....	47
2.2.1. Луис де Гонгора.....	47
2.2.2. Франсиско де Кеведо и Сантьебаньес Вильегас.....	54
2.2.3. Дальнейшее развитие испанской прозы	55
<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>56</i>
<i>Список литературы.....</i>	<i>56</i>
Глава 3. Английская литература XVII века	58
3.1. Английская метафизическая поэзия и творчество Джона Донна	63
3.2. Джон Мильтон.....	74
3.3. Пуританское движение и творчество Джона Бэньяна	90
<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>98</i>
<i>Список литературы.....</i>	<i>99</i>
Глава 4. Французская литература XVII века	100
4.1. Основные направления литературы XVII века. Контекст французского классицизма: прециозная литература, бытовой реализм	101
4.1.1. Литературные направления XVII века	101
4.1.2. Прециозная литература	103
4.1.3. Бытовой реализм.....	104
4.2. Становление классицизма и его теории (Франсуа Малерб, Рене Декарт, Никола Буало)	106
4.2.1. Франсуа Малерб	106
4.2.2. Эстетика классицизма.....	107

4.3. Жанр трагедии во французском классицизме: этап Пьера Корнеля.....	110
4.3.1. Проблематика «Сида».....	110
4.3.2. Другие произведения	113
4.4. Жанр трагедии во французском классицизме: этап Жана Расина.....	115
4.5. Становление жанра комедии во французском классицизме: ранний Мольер.....	119
4.6. «Высокая комедия» классицизма: зрелое творчество Мольера.....	121
4.7. Проза классицизма.....	132
4.8. Басни Жана де Лафонтена.....	136
4.9. Сказки Шарля Перро	143
<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>147</i>
<i>Список литературы.....</i>	<i>148</i>

Глава 5. Немецкая литература XVII века..... 149

5.1. Мартин Опиц	150
5.2. Пауль Флеминг	152
5.3. Фридрих фон Логау.....	153
5.4. Андреас Грифиус	155
5.5. Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен	158
<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>161</i>
<i>Список литературы.....</i>	<i>161</i>

Раздел II. ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

Глава 6. Эпоха Просвещения..... 165

<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>175</i>
<i>Список литературы.....</i>	<i>176</i>

Глава 7. Английская литература XVIII века 177

7.1. Становление просветительской мысли в Англии. Поэзия Александра Поупа	178
7.2. Ранний просветительский роман. Даниэль Дефо	188
7.3. Творчество Джонатана Свифта	198
7.4. Расцвет просветительского романа. Ричардсон. Филдинг. Смоллетт.....	206
7.4.1. Самюэль Ричардсон.....	206
7.4.2. Генри Филдинг.....	212
7.4.3. Тобайас Джордж Смоллетт.....	224
7.5. Становление сентиментализма в английской поэзии первой половины XVIII века: Томсон, Юнг, Грей.....	229
7.5.1. Джеймс Томсон	230
7.5.2. Эдуард Юнг.....	232
7.5.3. Томас Грей.....	234
7.6. Новый этап в эволюции просветительского романа: творчество Лоренса Стерна	237
7.7. Английская драматургия. Шеридан.....	243
7.8. Английский предромантизм.....	258
7.8.1. Предромантическая поэзия.....	260
7.8.2. Готический роман.....	266

7.9. Поэзия Роберта Бернса.....	277
<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>284</i>
<i>Список литературы.....</i>	<i>284</i>
Глава 8. Французская литература XVIII века	286
8.1. Литература рококо	287
8.2. Просветительский классицизм.....	288
8.3. Энциклопедисты.....	290
8.4. Шарль-Луи Монтескье.....	291
8.5. Антуан-Франсуа Прево.....	292
8.6. Просветительский реализм.....	293
8.7. Сентиментализм.....	293
8.8. Вольтер.....	294
8.9. Дени Дидро.....	299
8.10. Жан-Жак Руссо и руссоизм.....	303
8.11. Литература Великой французской революции.....	319
8.12. Драматургия Бомарше.....	325
<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>326</i>
<i>Список литературы.....</i>	<i>327</i>
Глава 9. Немецкая литература XVIII века	328
9.1. Готхольд Эфраим Лессинг.....	331
9.2. Гердер и движение «Бури и натиска».....	338
9.3. Фридрих Шиллер.....	347
9.4. Иоганн Вольфганг Гете.....	357
<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>381</i>
<i>Список литературы.....</i>	<i>381</i>
Глава 10. Итальянская драматургия XVIII века	383
<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>401</i>
<i>Список литературы.....</i>	<i>401</i>
Глава 11. Американское Просвещение	402
11.1. Бенджамин Франклин.....	404
11.2. Томас Джефферсон.....	407
11.3. Томас Пейн.....	408
11.4. Филип Френо.....	410
<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>415</i>
<i>Список литературы.....</i>	<i>415</i>

Предисловие

Настоящий учебник адресован студентам филологических факультетов российских вузов, изучающим историю зарубежной литературы. Он состоит из двух разделов: первый посвящен литературе XVII в., второй — литературе эпохи Просвещения. Оба периода занимают важное место в литературном процессе Западной Европы и Америки (хотя в последнем случае — речь может идти только о XVIII столетии), и потому требуют особого внимания от студентов, приступающих к изучению данного курса. К этому моменту студенты должны были освоить историю античной литературы и историю зарубежной литературы Средних веков и эпохи Возрождения. В нашем учебнике мы постарались следовать принципу преемственности, поэтому изложение нового материала осуществляется с опорой на уже известную студентам информацию, а также нередко встречаются отсылки к литературным явлениям предшествующих эпох.

XVII век традиционно считается трудным для характеристики его как самостоятельной культурно-исторической эпохи. В качестве ведущей черты этой эпохи в настоящем учебнике выделена *переходность* от Возрождения к Просвещению, которая и определила во многом своеобразие литературного процесса данного периода. Устанавливая зависимость XVII столетия от эпохи Возрождения, мы обратились к такому понятию, как *трагический гуманизм*, которое было включено в теоретический оборот еще советским литературоведением (А. А. Смирнов), но и по сей день не утратило актуальности. Кризис ренессансного гуманизма заметно повлиял на формирование новой концепции человека, утвердившейся в XVII в. Наиболее известной иллюстрацией к новой концепции стало уподобление человека *мыслящему тростнику*, которое появилось в трудах французского философа Блеза Паскаля.

В описании литературного процесса основной акцент был сделан на противостоянии *классицизма* и *барокко*, обусловленном их различным отношением к тем радикальным переменам, которые захватили почти все сферы жизни западноевропейского общества и были порождением упоминавшейся переходности. Барокко долгое время воспринималось отечественной наукой о литературе с известной долей недоверия. Причиной этому была тесная связь этого направления с религиозной идеологией, тяготение к мрачным темам и макабрической образности. Мы постарались занять более объективную позицию по отношению к данному явлению западноевропейского искусства. При этом мы опирались не только на работы отечественных исследователей (Ю. Б. Виппер, И. Н. Голенищев-Кутузов, А. В. Михайлов, А. Л. Штейн), но и на идеи французских ученых (Ж. Ж. Дюбуа, Ж. Руссе, В. Л. Тапье), которые давно стали «классиками»

в этой области литературоведения. Одной из главных задач при характеристике барокко и классицизма в первом разделе стало стремление донести до студентов мысль об относительности их оппозиции в живом литературном потоке. При анализе творчества отдельных авторов XVII столетия основное внимание уделено той особенности, что в сочинениях многих писателей данной эпохи можно обнаружить как элементы стиля барокко, так и классицизма.

Характеристика литературы классицизма и барокко дается в контексте сходных процессов, наблюдавшихся в западноевропейском искусстве. Подобная соотнесенность должна сформировать у студентов более объемное представление об этих культурных стилях.

Не выпадают из поля зрения учебника и реалистические тенденции. Хотя их влияние на литературный процесс XVII столетия было не столь значительным, как воздействие барокко и классицизма, но без учета этого воздействия картина была бы неполной. Традиционно реалистические элементы в литературе этой эпохи объединяют под условным названием «бытовой реализм». Во французской литературе с ним, в первую очередь, связывается творчество Шарля Сореля и Сирано де Бержерака, в испанской — Франсиско Кеведо. Внимание студентов обращается на условность термина «реализм», так как он весьма далек от того понятия, с которым студенты познакомятся при изучении литературы XIX в.

Во втором разделе речь идет о литературе эпохи Просвещения. Здесь основной упор делается на саму просветительскую идеологию и различные варианты ее эстетической объективации. Учитывая важность данного понятия для выстраивания концепции курса, в учебнике дается не только развернутый анализ самой категории «Просвещение», но и идей таких мыслителей, как Рене Декарт, Бенедикт Спиноза и Томас Гоббс, которые стимулировали становление новой концепции мира и человека. В самой просветительской идеологии выделяются в качестве основополагающих три понятия: «естественный человек», «разум» и «общественный договор».

В главе «Английская литература XVIII века» центральным явлением становится жанр романа. Учебник прослеживает эволюцию английского просветительского романа на протяжении полувека. Опорными для анализа выбраны такие категории, как авторская позиция, хронотоп и нарративная техника. Уже при характеристике «Робинзона Крузо» Даниеля Дефо, которым обычно открывают историю английского просветительского романа, обращается внимание на стремление автора выдать свое произведение за образец документального жанра и скрыть собственное участие в его создании. В этом обстоятельстве сказывается влияние растущей популярности документальных жанров в период раннего Просвещения, когда литература стремилась сблизиться с реальной жизнью. Та же тенденция просматривается и в творчестве Самюэла Ричардсона. Но уже Генри Филдинг не скрывает своего авторства и условности создаваемого в его произведениях художественного мира, а у Лоренса Стерна эта условность становится поводом для пародийной игры с читателем. В его романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» воцаряется тот тип повествователя, который литературоведением классифицируется как *всемогущий автор*. Отмечается и роль пародии

дийных элементов в преодолении кризиса, пережитого просветительским романом в середине столетия. Пародия выделяла приемы и сюжетные ходы, которые от многочисленных повторов превратились в штампы и утратили способность воздействовать на читателя. Тем самым пародия подталкивала романистов к обновлению жанра. Проявление логики развития просветительского романа должно способствовать формированию у студентов более диалектичного представления о таком важном понятии, как жанр.

Анализ «Робинзона Крузо» Дефо включает и религиозный аспект, который отечественное литературоведение долгое время игнорировало. Однако религиозный план книги не только связывал ее с предшествующей традицией, но и занимал важное место в творческом замысле Дефо, родившегося в пуританской семье и получившего соответствующее воспитание. Без учета религиозной темы романа его идейная основа не может быть раскрыта полностью.

Готический роман также представлен в контексте эволюции английского романа XVIII в. Новый жанр формируется в некоторой оппозиции к просветительскому роману: авторы готических романов уже не стремятся к правдоподобию, а открыто признают свои сочинения плодом воображения и фантазии. Не привлекает их и современность, они предпочитают переносить события своих произведений в прошлое.

Готический роман тесно связан с предромантическим движением в английской литературе. Предромантизм долгое время был предметом споров и дискуссий в отечественном и зарубежном литературоведении. В нашем учебнике были учтены исследования последних десятилетий, посвященные этой теме (Вл. А. Луков, Н. А. Соловьева, И. В. Вершинин). Предромантизм рассматривается нами, в первую очередь, как комплекс переходных явлений, порожденных кризисом Просвещения и открывающих дорогу романтизму.

Новую концептуальную основу получило и изучение английской поэзии первой половины XVIII в. Традиционно творчество таких авторов как Джеймс Томсон, Эдуард Юнг, Томас Грей рассматривалось либо как самостоятельное явление, находившееся под некоторым влиянием просветительского движения, либо как явление полностью и безоговорочно принадлежащее литературе сентиментализма. В нашем учебнике поэзия упомянутых авторов представлена как подготовительный этап в формировании сентиментализма. Анализ произведений Томсона, Юнга и Грея акцентирует внимание на тех элементах, которые вошли составной частью в поэтику и эстетику сентиментализма.

В разделах, посвященных немецкой и итальянской литературе, на первый план выдвигается драматургия. Именно с ней связаны высшие достижения Просвещения в этих странах. В каждом случае при характеристике драматургии Германии и Италии отмечается, что своеобразие проблем, которые поднимают авторы пьес, во многом определяются национальной спецификой Просвещения. В Италии — это более позднее начало просветительского движения, а в Германии — отсутствие единого культурного центра, откуда могло бы исходить координирующее влияние на становление новой идеологии, а также значительное воздействие на литературный

процесс движения «Буря и натиск», которое находилось в некотором конфликте с традиционными просветительскими идеалами.

При характеристике французской и американской литературы в качестве главного фактора, определившего оригинальность литературы этих культурных регионов, выделяется их активное участие в подготовке грядущей революции.

Студентам окажутся полезными завершающие каждую главу нашего издания вопросы и задания для самоконтроля. Они позволят самим учащимся оценить, насколько глубоко и вдумчиво усваивается материал учебника. Отметим также, что каждая глава нашего учебника сопровождается подробной библиографией, которая включает как современные отечественные работы по истории зарубежной литературы, так и работы, которые стали классикой отечественного литературоведения. Кроме того, в свод рекомендуемой литературы включены исследования зарубежных ученых на нескольких языках.

Успешное освоение содержания данного учебника будет способствовать овладению следующими профессиональными компетенциями. Студент будет:

знать

- основные критерии, используемые при выделении XVII и XVIII вв. в самостоятельные культурно-исторические эпохи;
- ведущие черты, определяющие специфику каждой из эпох; особенности идейного и художественного содержания каждой из них, основания для определения хронологических границ;
- связь литературного процесса с историческими событиями, с изменениями в картине мира и концепции человека, продиктованными научными открытиями и философскими исканиями;
- национальную специфику литературы XVII в. и эпохи Просвещения в западноевропейских странах и в США;
- основные эстетические принципы главных литературных направлений и школ;
- художественную проблематику каждой из эпох, основные темы, образы и мотивы;
- творчество наиболее значимых авторов XVII в. и эпохи Просвещения и их произведения, вошедшие в классический канон мировой литературы;

уметь

- оперировать кругом основных понятий, имеющих отношение к культуре XVII столетия и эпохи Просвещения;
- самостоятельно анализировать художественные тексты, выявляя в них специфические черты эпохи, признаки тех или иных направлений, стилей и жанров;
- использовать приобретенные знания и умения в научной деятельности;

владеть

- основными категориями исторического литературоведения и исторической поэтики, имеющими отношение к данному курсу;
- навыками практического анализа прозаических, драматических и поэтических художественных текстов;
- представлением о месте и значении XVII в. и эпохи Просвещения в общем литературном процессе.

Раздел I
ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА
XVII ВЕКА



Глава 1

XVII ВЕК КАК ОСОБАЯ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭПОХА

Изучив данную главу, студент будет:

знать

- о существовании различных принципов периодизации культурно-исторического процесса;
- причины кризиса ренессансного гуманизма;
- содержание новой концепции человека, сформировавшейся в XVII столетии;
- основные принципы эстетики и поэтики классицизма и барокко;

уметь

- выделить ведущую черту в содержании XVII в., определяющую его специфику как особой культурно-исторической эпохи;
- охарактеризовать изменения в мироощущении и мировоззрении человека XVII столетия;
- выявлять элементы барочной и классицистической поэтики в художественном произведении;

владеть

- представлением об основных тенденциях в историческом и культурном процессе XVII в.;
 - представлением об относительности противостояния барокко и классицизма;
 - основными положениями поэтики и эстетики классицизма.
-

Среди современных историков и исследователей культуры встречаются такие, кто с недоверием относится к существующим принципам периодизации истории человеческого общества. Одни из них полагают, что «человеческая природа во все времена стремится к постоянству» и поэтому поиски различий между следующими друг за другом поколениями принципиально бессмысленны. Другие же уверены, что изменения происходят не в соответствии с какой-то исторической логикой, а под влиянием отдельных ярких личностей, поэтому исторические периоды было бы разумнее называть именами подобных деятелей («Эпоха Бетховена», «Эпоха Наполеона» и т.п.). Однако данные идеи пока еще не оказали заметного влияния на историческую науку, и большинство гуманитарных дисциплин опирается на традиционную периодизацию.

Вместе с тем XVII век создает некоторые трудности при определении его специфики как самостоятельной культурно-исторической эпохи. На сложности указывает уже само терминологическое обозначение — «Семнадцатый век». Смежные эпохи носят названия «Возрождение» и «Просвещение», и уже в самих названиях заложено указание на содер-

жание этих эпох и принципиальные идеологические установки. Термин же «Семнадцатый век» отмечает лишь положение на хронологической оси. Неоднократно предпринимались попытки подыскать другие обозначения для данного периода (эпоха Контрреформации, эпоха Абсолютизма, эпоха Барокко и др.), однако ни одно из них не прижилось, так как не отражало в полной мере характер эпохи. И все же, несмотря на противоречивость и неоднородность этого исторического отрезка, многие ученые указывают на *переходность* в качестве главной черты XVII столетия как культурно-исторической эпохи.

В широкой исторической перспективе любая эпоха является переходной от одного исторического этапа к другому, но XVII век занимает в этом ряду особое положение: он выступает в качестве связующего звена между Возрождением и Просвещением. Многие тенденции в самых разных сферах жизни европейского общества, зародившиеся в недрах Ренессанса, получили логическое завершение и оформление лишь в XVIII в., поэтому «промежуточное» столетие стало временем радикальных перемен. Эти изменения затронули в первую очередь экономику: феодальные отношения активно вытеснялись капиталистическими, что повлекло усиление позиций буржуазии, которая стала претендовать на более влиятельную роль в западноевропейском обществе. В немалой степени борьба нового класса за место под солнцем послужила причиной социальных катаклизмов в различных странах — буржуазная революция в Англии, которая закончилась казнью короля Карла I, попытка государственного переворота во Франции в середине столетия, получившая название Фронды, крестьянские восстания, прокатившиеся по Италии и Испании.

Так как укрепление новых экономических отношений в странах Западной Европы происходило разными темпами, то и соотношение сил на международной арене также претерпело изменения в XVII столетии. Утратили былую экономическую мощь и политическое влияние Испания и Португалия, на авансцену европейской истории вышли Англия, Голландия и Франция, где капитализм развивался более динамично. Этот новый передел Западной Европы стал поводом для Тридцатилетней войны (1618—1648), одной из самых длительных и кровопролитных войн Нового времени. В этом военном конфликте, в котором Габсбургской Лиге, объединившей в основном католические страны (Испания, Австрия, католические княжества Германии), противостояли протестантские князья Германии, Франция, Швеция, Дания, поддержанные Англией и Голландией. По подсчетам историков только со стороны Габсбургской Лиги погибло более 7 млн человек из 20-миллионного населения. Не удивительно, что современники сравнивали это событие со Страшным судом. Описание ужасов Тридцатилетней войны часто встречается в произведениях немецкой литературы этого периода. Развернутую и весьма мрачную картину бедствий, которые обрушились на Германию в военные годы, представил Ганс Якоб Кристоффель Гриммельсгаузен в своем романе «Похождения Симплиция Симплициссимуса» (1669).

Основой для конфликта между европейскими государствами послужили не только экономические и политические противоречия, но и рели-

гиозные. В XVII в. католическая церковь, чтобы поправить свои пошатнувшиеся позиции и вернуть былое влияние, начинает новый виток борьбы с Реформацией. Это движение получило название *Контрреформации*. Церковь, хорошо осознавая пропагандистские возможности искусства, поощряет проникновение в него религиозных тем и мотивов. Более открытой для подобного внедрения оказалась культура барокко, она чаще и охотнее обращалась к религиозным сюжетам и образам. Закономерно, что одной из стран, где барокко пережило свой расцвет, была Испания, главный оплот Контрреформации в Европе.

1.1. Кризис гуманизма и новая концепция человека

Разительные перемены, происходившие в жизни западноевропейского общества, не могли не сказаться на сознании человека той эпохи. Меняется его представление о мире, меняются его представления о самом себе и о своем месте в системе мироздания. Известный исследователь культуры и литературы Д. Буш считает, что сознание человека начала XVII в. по многим своим параметрам еще близко к сознанию средневекового человека, а в конце столетия оно уже ближе к современному типу¹. Среди факторов, повлиявших на такую революционную перестройку сознания в столь короткий срок, можно выделить два главных. Первый имеет отношение к кризису ренессансной гуманистической философии.

Возникновение понятия «Возрождение» традиционно связывают с интересом к традициям античной культуры. Обращение к опыту искусства и литературы Древней Греции и Древнего Рима способствовало новому подъему европейского искусства. Изучение памятников античной литературы стало одним из источников, оказавших воздействие на формирование ренессансной концепции человека. Эта концепция стала составной частью возрожденческого гуманизма. Она меняла и оценку человека, и его положение в системе мироздания. Если в Средние века церковь стремилась насадить веру в то, что земная жизнь имеет второстепенное значение и является подготовительным этапом для христианина перед переходом в мир горний, то гуманизм Возрождения, не отменяя сверхважности небесного плана, реабилитирует земное существование человека. И опорой для гуманистов в подобной перестройке была как раз античная культура и, в первую очередь, греческая, для которой все формы земной жизни были проявлением божественного. Поэтому греки не противопоставляли телесное духовному в человеческой природе, стремясь достичь гармонии в отношениях между ними. Гуманисты вступили в борьбу с идеей христианской аскезы, которую пропагандировала церковь. Согласно этой идее духовное совершенство достижимо лишь через «умерщвление плоти», при этом «духовность» понималась в узком религиозном смысле.

Некоторые из мыслителей этой эпохи пытаются доказать тесную связь души и тела. Козимо Раймонди, защищая учение Эпикура от нападок стоиков, в большей степени полемизирует с идеалом христианского аскетизма:

¹ *Bush D. English Literature in the Earlier Seventeenth Century. L. : N.Y., 1962.*

«Почему заботятся о душе и презирают тело — обиталище души? Ведь если у вещи, составленной из частей, чего-то недостает, то эту вещь при определении ее совершенства нельзя, на мой взгляд, считать совершенной и вполне законченной... Что же касается утверждения стоиков о том, что счастье только в душе, поскольку она как бы главенствует и повелевает телом, то, я думаю, весьма глупо по этой причине совсем не принимать во внимание тело, ибо душа часто следует природным свойствам тела и без него обычно ничего не может сделать»¹.

Другие гуманисты делают упор на божественности человеческой природы. Если Бог создал человека «по образу и подобию своему», то все составляющие его элементы должны нести на себе печать его создателя, и человек должен уже в земной жизни реализовать эти божественные возможности. О божественности человека заявляли в своих трактатах многие итальянские мыслители времен Ренессанса, такие как Леон Баттиста Альберти, Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола и др. Именно они заложили основы антропоцентрической концепции мира, где человек был *мерой всех вещей*.

Однако в реальной жизни чаще получалось так, что человек, осознав свою «божественность» и самоценность земного существования, стремился реализовать эту высокую природу в погоне за наслаждениями, богатством и властью. Кризис гуманистических идеалов нашел отражение и в литературе. Особенно выразительно он был представлен в елизаветинской драматургии. Герои Марло и Шекспира (Тамерлан, Ричард III, Макбет), титаны по масштабу своего духа, мятущиеся в пределах отведенного им судьбой круга, рвутся за его границы, чтобы достичь высот с иной перспективой, способных приблизить их к бесконечности, но в своем порыве они утрачивают человечность и демонизируются.

Столкновение с реальностью не уничтожает ренессансного гуманизма, но в результате такого столкновения он вступает в новую фазу, которую известный исследователь литературы Ренессанса А. А. Смирнов определил как «*трагический гуманизм*». В его понимании «трагический гуманизм — это осознание трагедии человека в частнособственническом и притом рефеодализирующемся обществе, сознание всей тяжести борьбы, которую человек ведет с этим обществом, — борьбы, не всегда сулящей успех и порою почти безнадежной, но все же всегда и во всех случаях необходимой. А вместе с тем — это осознание того, что ренессансное мировоззрение с его идиллическим оптимизмом и упрощенностью недостаточно вооружает для такой борьбы, что для нее нужен более сложный арсенал идей, чем заготовленный ренессансным гуманизмом»². Сам гуманизм не отвергается, но возникает разочарование в возможности его воплощения. Трагический гуманизм накладывает отпечаток и на концепцию человека, которая рождается в недрах культуры XVII столетия.

Другой фактор, существенно изменивший взгляды на человека, это стремительное разрушение привычной картины мира под напором откры-

¹ Раймонди К. Речь в защиту Эпикура против стоиков, академиков и перипатетиков // Эстетика Ренессанса : в 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 71.

² Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. М. ; Л., 1965. С. 195.

тий, которые совершают естественные науки. В 1609 г. профессор математики Падуанского университета Галилео Галилей сконструировал первый телескоп-рефрактор и с его помощью совершил больше астрономических открытий, чем все астрономы до него. Итальянский ученый расширил границы видимого космоса, и вслед за Коперником и Кеплером начал бороться за утверждение *гелиоцентрической системы мира*. Согласно новой астрономической теории Земля не является центром мироздания, как было принято думать в Средние века¹, сама она вместе с другими планетами вращается вокруг Солнца. Меняются и пространственные представления о космосе, на протяжении XVII в. астрономы укрепляются в мысли, что вселенная бесконечна.

Вся эта информация, вступающая в противоречие с устоявшимися представлениями, не только удивляла, но и пугала человека этой эпохи. Возникло сомнение и в его собственном статусе. Раньше он был «венцом творения», и эта позиция подкреплялась центральным его положением в системе мироздания. Теперь же оказывалось, что он лишь пылинка в безбрежных просторах космоса. Открывшиеся масштабы заволаживали и пугали. Состояние сознания человека, оказавшегося в подобном положении, очень убедительно передал английский поэт Джон Донн:

Все в новой философии сомненье:
Огонь былое потерял значенье.
Нет Солнца, нет Земли — нельзя понять,
Где нам теперь их следует искать.
Все говорят, что смерть грозит природе,
Раз и на небе и на небосводе
Так много нового; мир обречен,
На атомы он снова раздроблен,
Все рухнет и связь времен пропала,
Все относительным отныне стало...

(Пер. Б. В. Томашевского)

Человек уже не воспринимался как ренессансный титан, а скорее виделся существом противоречивым и трагическим. Новый образ, более созвучный самоощущению личности XVII в., предложил французский философ Блез Паскаль:

«Человек — всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он — тростник мыслящий. Чтобы его уничтожить, вовсе не надо всей Вселенной: достаточно дуновения ветра, капли воды. Но пусть даже его уничтожит Вселенная, человек все равно возвышеннее чем она, ибо осознает, что растает с жизнью и что слабее Вселенной, а она не осознает.

Итак, все наше достоинство в способности мыслить. Только мысль возносит нас, а не пространство и время, в которых мы — ничто»².

¹ Сама геоцентрическая система мира начала формироваться в античные времена. Древнегреческий мыслитель Аристотель (IV в. до н.э.) первым набросал основные контуры геоцентрической модели вселенной, его представления развил и завершил александрийский астроном Птоломей (II в. н.э.).

² Паскаль Б. Мысли. СПб., 2004. С. 93.

Паскаль признает ничтожность человека как объекта физического в свете новых представлений о Вселенной, но он не лишает человека величия и значительности, которыми наделяли его ренессансные гуманисты. Только теперь они в большей степени связаны с духовной сферой и в первую очередь — с разумом. Это несоответствие физического и духовного усиливает трагизм, возникший на последнем этапе Возрождения, в концепции человека XVII столетия.

1.2. Классицизм и барокко

В XVII столетии происходит и заметное усложнение литературного процесса. Появляются два противостоящих друг другу направления или стиля — *барокко* и *классицизм*. Следует учитывать, что их противостояние достаточно условно: очень часто в барочных произведениях можно обнаружить черты, которые традиционно приписываются литературе классицизма, и, наоборот, в произведениях, традиционно относимых к классицизму, мы находим выраженные барочные черты. Барокко и классицизм — это скорее два полюса, между которыми и развивалась литература XVII в.

Некоторые исследователи считают барокко и классицизм порождением двух противоборствующих устремлений, которые изначально были присущи искусству. Другими словами, с самых незапамятных времен в искусстве присутствуют две тенденции, одна тяготеет к упорядоченности, статичности, апеллирует к разуму, другая же отличается большей бурностью, динамичностью, эмоциональностью, желанием нарушать всяческие нормы и установления. Первую очень часто ассоциируют с классицизмом, вторую — иногда с барокко, иногда с более поздним романтизмом.

Порой наличие подобной двойственности в искусстве ученые объясняют особенностями человеческой природы. Так, отечественные исследователи С. Ю. Маслов и Г. С. Померанц связывают эту дихотомию с различием функций правого и левого полушарий головного мозга: левое отвечает за аналитическую деятельность, правое в большей степени имеет отношение к образному мышлению и воображению. Поэтому и два упомянутых выше стиля определены ими как «*левополушарный*» и «*правополушарный*»¹. Французский литературовед К. Ж. Дюбуа в своей характеристике барокко и классицизма в большей мере исходит из психических свойств личности и опирается на понятия, заимствованные им из учения австрийского психиатра К. Г. Юнга². Барокко он ассоциирует с *анимой* (бессознательная женская сторона личности мужчины), а классицизм — с *анимусом* (бессознательная мужская сторона личности женщины).

Однако в XVII в. своеобразие барокко и классицизма во многом определялось особенностями мироощущения человека. Кардинальные перемены, затронувшие почти все сферы жизни человека данной эпохи, нередко

¹ См.: Маслов С. Ю. Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия // Семантика и информатика. М., 1982. Вып. 20. С. 3–34 ; Померанц Г. С. Дороги духа и зигзаги истории. М., 2008.

² Dubois C.-G. Le Baroque en Europe et en France. Paris, 1998.

вызывали впечатление хаоса, который воцарился на месте привычного, но рухнувшего порядка. Выше цитировался отрывок из стихотворения Джона Донна, очень точно передающий отношение к новой реальности современников поэта. Искусство, стремящееся к установлению гармонии, почти всегда воспринимает подобное состояние как враждебное и стремится к его преодолению. Классицизм и барокко избирают разные пути для этого.

Классицизм предпочитает опираться на разум, так как чувства зачастую порождают иллюзии и заблуждения. Подобный поворот искусства к разуму по своему вектору совпадает с процессами, которые имели место в западноевропейской философии. И в первую очередь, здесь необходимо выделить *рационалистический метод* французского философа Рене Декарта (1596—1650). Декарт полагал, что разум человека обладает врожденными идеями, истинность которых не может вызывать никаких сомнений. И если от этих истин переходить к недоказанным и более сложным положениям, используя рационалистическую методологию, которая предполагает «расчленение трудностей» на составляющие элементы и переход от известного к неизвестному, не допуская при этом логических пропусков, то можно открыть любую истину.

Основой классицистической эстетики становится принцип «подражания» или *мимесис*, заимствованный из учения Аристотеля. Подражать искусству должно природе. Однако этот принцип вовсе не предполагает реалистичного воспроизведения жизни. Подражание должно быть «разумным», т.е., опираясь на разумные нормы и правила, творец создает более гармонизированную и упорядоченную, более эстетически значимую «природу», чем хаотическая реальность. «Только поэт... воспаряет на крыльях собственного замысла и, по существу, создает вторую природу, в которой вещи оказываются или более совершенными, нежели естественные, или же совсем новыми...»¹, — отметил в своем трактате «Защита поэзии» английский поэт Филип Сидни. Помочь автору в борьбе с этим хаосом реальности должен был опыт античных мастеров, которые уже открыли основные законы истинной красоты и гармонии. По этой причине художник должен подражать не только «природе», но и античным образцам, поэтому иногда, характеризуя эстетику классицизма, используют понятие *двойного подражания*. Отсюда и название направления «классицизм», т.е. речь идет о направлении в искусстве, которое было ориентировано на классические античные образцы и следовало нормам, изложенным античными теоретиками искусства (прежде всего, Аристотелем и Горацием).

В начальный период формирования теории классицизма, который пришелся на XVI в. и связан главным образом с итальянской критикой, античные правила и разум были взаимодополняющими, но не тождественными элементами творческого процесса. Именно с таким значением и в такой взаимосвязи использованы они в лекциях по литературе итальянского гуманиста Бенедетто Варки (1503—1565), прочитанных во Флорентий-

¹ Сидни Ф. Защита поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 137.

ской академии: «Разум и Аристотель — два моих главных руководителя»¹. Для французских теоретиков классицизма XVII столетия они уже сливаются в одно неразделимое целое. Так, Пьер Корнель в «Рассуждениях о трех единствах» замечает, что единство времени можно было бы считать тираническим законом, «если бы оно основывалось только на авторитете Аристотеля; но что заставляет принимать его — это здравый смысл, на который оно опирается»².

Другой важной категорией классицистической эстетики является принцип правдоподобия. Опять же это понятие не подразумевает правдивости в изображении действительности, оно лишь требует от представленных в произведениях искусства явлений наличия внутренней логики и соответствия разумным правилам. Даже если какое-то событие имело место в реальной жизни, это еще не является основанием для изображения его в художественном произведении: жизнь бывает слишком алогична и хаотична в своих проявлениях, и потому автор не должен слепо копировать ее. Принципом правдоподобия нередко мотивировали использование в драматургии классицизма знаменитого *правила трех единств*: действия, времени и места. Единство действия предполагало наличие в пьесе только одной сюжетной линии и отсутствие побочных, единство времени ограничивало время действия 24 часами, а единство места требовало, чтобы все события драматического произведения происходили в одном месте.

Влияние рационализма можно усмотреть и в том, что в литературе классицизма между жанрами существуют иерархические отношения: одни жанры занимают более высокое положение, чем другие. К *высоким жанрам* классицисты относили трагедию, героический эпос, оду, к *низким* — комедию, пастораль, сатиру, эпиграмму. Иногда выделяют *средние жанры*, которые не попадают ни в первую, ни во вторую категории, такие, например, как элегия, послание, сонет, песня и др. Высокие жанры обращались к значительным историческим или государственным событиям, их героями становились представители высших классов: цари, полководцы, знатные вельможи, мифологические персонажи; в низких жанрах изображалась жизнь людей из низших классов: мещан, слуг, крестьян и т.п. В зависимости от положения жанра в произведении мог использоваться высокий или низкий стиль. Теоретики классицизма выступали против смешения жанров, настаивали на соблюдении *жанровой чистоты* при создании художественных произведений.

Нужно заметить, что определения жанров как «высокие» и «низкие» не имело оценочного характера, так как для литературы важны были все жанровые формы. С одной стороны, такая жанровая система отражала строение мироздания, где также существовала иерархия и где каждый элемент был важен, так как без него невозможно было существование целого. С другой стороны, в такой организации жанров можно усмотреть параллель с декартовским методом «расчленения трудностей» на отдельные элементы для достижения истины. А открытие истины — одна из определяющих задач, которую ставило перед собой искусство классицизма.

¹ Varchi B. Lezioni, lette nell' Accademia Fiorentina. Firenze, 1590. P. 600.

² Корнель П. Рассуждения о трех единствах — действия, времени и места // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 388.

Другая задача, которая также рассматривалась теоретиками классицизма как необычайно важная, — это воспитательное воздействие произведения искусства на читателя и зрителя. Никола Буало в «Поэтическом искусстве», главном манифесте французского классицизма, призывает авторов:

Учите мудрости в стихе живом и внятном,
Умея сочетать полезное с приятным.
(Пер. Э. Л. Линецкой)

Барокко очень часто характеризуется как прямая противоположность классицизму по многим параметрам. «Порядок, чувство меры, разум, правило — это классицизм; беспорядок, чрезмерность, воображение, свобода — это барокко. Космос и хаос, равновесие и извержение...», — так намечает традиционные линии раздела между барокко и классицизмом известный французский исследователь литературы Жан Руссе¹ и тут же указывает на их ограниченность. Однако оппозиция «космос/хаос» имеет принципиальное значение для различения классицизма и барокко. Выше уже говорилось о том, что классицизм стремится преодолеть восприятие реальности как хаоса, характерное для человека XVII столетия, выстраивает над ней новую реальность («природу»), более упорядоченную и гармонизированную. И использование понятия «космос» вполне уместно для этой новой реальности, так как первоначально это греческое слово означало «порядок, гармонию и красоту», и лишь позднее его стали употреблять со значением «мир или вселенная». По преданию, древнегреческий философ Пифагор впервые назвал мир этим словом, подчеркивая гармонию и пропорциональность его частей.

В отличие от классицизма барокко не стремится к замене хаоса более гармонизированной и упорядоченной системой отношений. Оно принимает сам хаос как гармонию, но гармонию нового типа. Если традиционная гармония опирается на принципы симметрии и логики, то барочная гармония в основе своей имеет противоположные принципы, которые условно можно назвать *асимметрия и алогизм*. Название условное, так как значение этих категорий не вытекает из прямой оппозиции традиционной симметрии и логике, их отношения гораздо сложнее. В итоге барочная вселенная, где действуют законы новой гармонии, оказывается более подвижной и многомерной. Она лишена жесткой структурности, которая отличает картину мира в искусстве классицизма. На важную роль асимметрии в барокко указывает и этимология термина: считается, что название восходит к португальскому словосочетанию *regola bagossa*, т.е. «жемчужина неправильной (асимметричной) формы».

Подвижность и многомерность барочного мира позволяют искусству, которое принимает законы новой гармонии, соединять предметы и явления в новых неожиданных сочетаниях. В разных видах искусства эта способность может проявляться по-разному. В поэзии барокко, например, она дает знать о себе в причудливых, парадоксальных образах, именующихся *концептами*.

¹ *Rousset J. Le baroque et le classique // Bench Classicism / ed. by J. Brody. Englewood Cliffs, 1966.*

Чаще всего концептами являются сравнения или метафоры, которые сводят вместе далекие друг от друга понятия и явления, и это отличает их от традиционных сравнений и метафор, где родственная связь между составляющими их членами почти всегда проявлена. В качестве примера подобного поэтического концепта нередко приводят образ циркуля из стихотворения Джона Донна «Прощание, запрещающее печаль», с которым сравниваются души влюбленных. Чтобы создавать такие образы и видеть привычный мир в новых неожиданных ракурсах, поэт должен обладать особым типом мышления, который в барочной теории определяется как *остроумие* или *быстрый разум*. Испанский теоретик барокко Бальтасар Грасиан, автор трактата «Остроумие, или искусство изощренного ума» (1642), утверждал, что остроумие отличается от рассудка тем, что рассудок стремится к истине, а остроумие — к красоте. Для Грасиана красота не является антонимом истины, она выступает как истина более высокого порядка.

Законы барочной гармонии давали о себе знать и большей проницаемостью границ между различными видами искусства. В результате, живопись, например, пытается имитировать реальное пространство архитектуры и для этого прибегает к различным иллюзионистским трюкам. Поэтому в барочном храме, где такая практика применяется, очень сложно определить реальные размеры помещения. Другое следствие утверждения барочной гармонии в живописи — утрата ведущей роли линии, на первый план выходят цвет и колорит. Контур утрачивает резкость и обретает некоторую размытость. Характерной иллюстрацией этой тенденции в живописи XVII в. могут служить полотна Рубенса.

Принципиальной в противостоянии барокко и классицизма стала проблема движения. Движения, понимаемого широко, не только как перемещение в физическом пространстве, но и всякое изменение. Эта проблема приобрела особую актуальность именно в XVII столетии, так как решительные перемены, происходившие в жизни западноевропейского общества, воспринимались как главная причина хаоса. Классицизм пытается игнорировать движение, или предельно замедлить его. Уверенность классицистов в неизменности эстетических идеалов, сформировавшихся в античной культуре, одно из следствий подобной позиции. Ограничение пространства и времени также можно рассматривать как попытку ограничить движение. Художники-классицисты разработали целый арсенал приемов, которые должны придать статичность картине, даже если она изображает движение, а фигуры людей превратить в подобие скульптур, размещенных в театральных декорациях.

Барокко же относилось к движению как главному источнику новой гармонии, оно стремилось уловить и передать его в своих произведениях. Потому работы барочных авторов полны динамики. Различие становится особенно очевидным, если сравнить скульптуру Микеланджело «Давид» и скульптуру с тем же названием Лоренцо Бернини. Произведение Микеланджело вполне соответствует эстетическим принципам классицизма (хотя и у Микеланджело есть работы, которые не вписываются в классицистический канон). Его библейский герой статичен, самодостаточен, уверен в себе, напряжение сосредоточено где-то внутри него и почти никак

не отражается во внешнем облике. Бернини, которого считают одним из самых ярких представителей барочного искусства, исходит уже из иных эстетических законов. Он изображает Давида в момент атаки: тело его скручено вращательным движением, лицо перекошено от напряжения. Возникает ощущение, что через мгновение камень вырвется из пращи и полетит в сторону врага. Порыв Давида настолько стремителен и энергичен, что в композиции возникает явный дисбаланс. Чтобы уравновесить ее, должна появиться фигура Голиафа. Однако барокко чуждается равновесия и баланса сил, так как в них слишком явно просматривается влияние принципа симметрии. К тому же разорванность пространства вокруг скульптуры позволяет достичь большего эмоционального воздействия на зрителя. И в этом просматривается еще одно различие между барокко и классицизмом: произведения барокко обладают большей экспрессивностью. Классицизм ждет от зрителя и читателя более взвешенной реакции, в которой важную роль играют разум и память. Разум должен оценить тонкость расчета в соотношении элементов произведения и верность в следовании классицистическим законам, а память — помочь узнать реминисценции и аллюзии из античных сочинений. Конечно, искусство классицизма не могло удержаться в границах, которые намечала для него теория. Авторы-классицисты нередко (особенно в драматических жанрах) стремились вызвать такой же сильный эмоциональный отклик у своих зрителей и читателей, что и создатели барочных произведений.

Интерес к движению у барокко находит выражение и в том, что среди явлений природы оно особое предпочтение отдает тем, которые лишены жесткой фиксированной формы. Текущая вода, плывущие по небу облака, пылающий огонь входят в число излюбленных образов барокко. Жан Руссе, выделяя эту особенность барочного искусства, заметил, что эмблемой его могло бы стать мифологическое божество Протей, который обладал способностью изменять свою форму. Широкое распространение в барочном искусстве получают мотивы сна и театрального представления. Создавая с помощью этих мотивов ситуацию несимметричного отражения действительности, автор произведения провоцировал в зрителе сомнение, какая же из картин является более истинной, и тем самым приносил в каждую из них некоторую нестабильность, ненадежность, а значит — динамику. В барочной поэзии одним из источников движения была многозначность. К многозначности тяготеет *концепт*, так как соединение в нем далеких друг от друга предметов или явлений активизирует ассоциативную работу сознания, побуждает читателя к поискам возможных связей между членами концепта, чтобы понять основание их сближения. Кроме того, барочные поэты пытались придать многозначность не только образности, но и отдельным словам. Классицизм, напротив, стремился к сужению словаря, чтобы избежать ситуации, когда слова, не знакомые широкой аудитории зрителей или читателей, могли толковаться по-разному. Один из основоположников французского классицизма Франсуа Малерб, проводя реформу поэтического языка, настаивал на том, что у каждого слова есть только одно «правильное» значение, и только с этими значениями поэт и должен использовать слова в своих сочинениях.