Т.В. Зырянова

ТРИ ЦИКЛА ЛИТЕРАТУРЫ СРЕДНИХ ВЕКОВ



АТ, 2025

Проект оформления книги: Т.В. Зырянова
Художник: Е.Д. Левинская

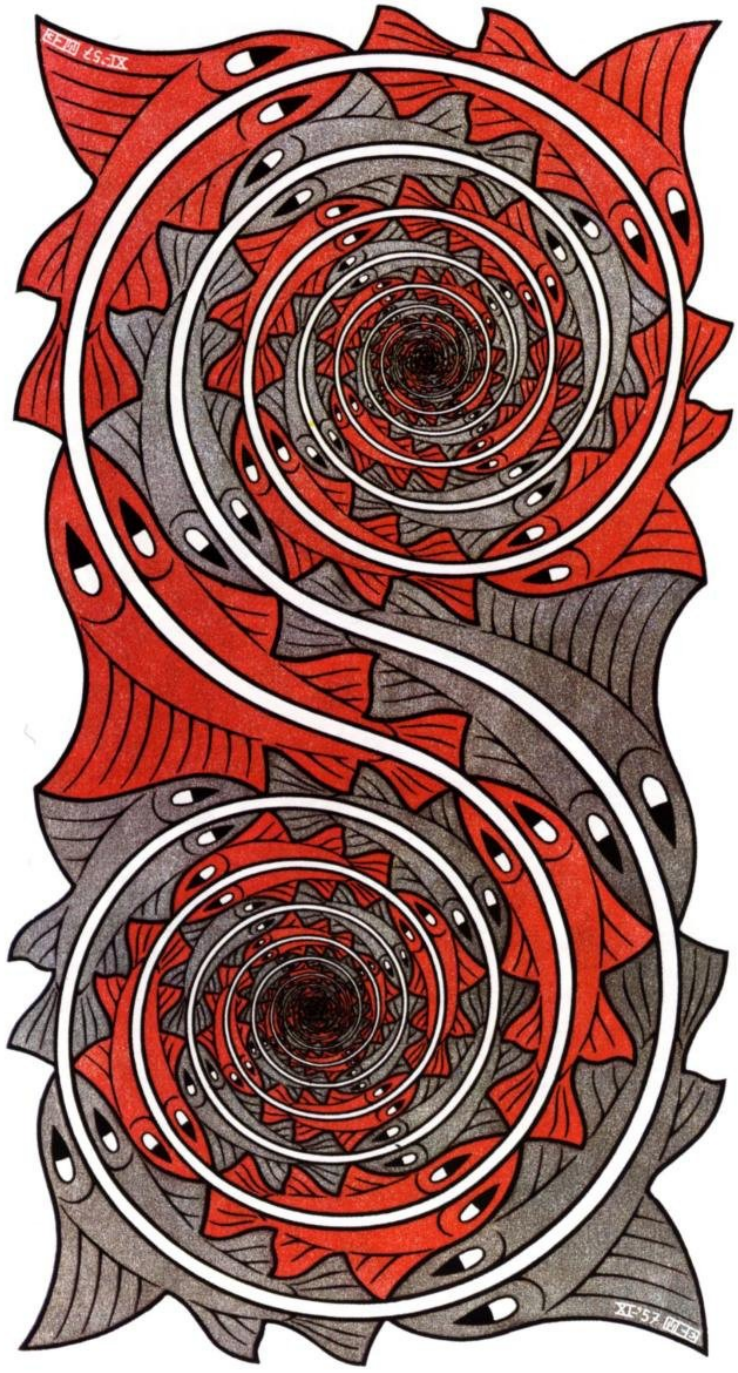
Иллюстрации в оформлении:

Братья Лимбурги. «Апрель».
Миниатюра Великолепного часослова
Герцога Жана Беррийского.

М.К. Эшер. «Завихрения»

Михаэль Лассель. «Сфера».

Книга посвящена осмыслению закономерностей развития мировой литературы Средних веков. Тысячелетний цикл Средневековья рассматривается как ментальное целое. Анализ позволяет убедиться в том, что данные закономерности инвариантны в истории любых циклов: 1000-летних, 300-летних, 100-летних и т.д.



СОДЕРЖАНИЕ

Часть 1. Методология изучения курса «Мировая литература (мировая художественная культура): герменевтический аспект».....5

Часть 2. Критерий определения границ средневековой литературы.....21

Часть 3. Зарождение средневековой культуры (IV-V века н.э.: 320-419 гг.н.э.).....26

Часть 4. Категория трагического: героический эпос средних веков (V-XI вв.).....32

Часть 5. Категория возвышенного, или переходный период к категории прекрасного.....38

Часть 6. Категория прекрасного, или средневековая литература в фазе расцвета (XI-XIV вв.: 1020-1319 гг.).....39

Часть 7. Категория комического, или переходный период к категории низменного (Возрождение).....55

Часть 8. Категория низменного: Возрождение (XIV-XV века:1320-1619 гг.).....59

Заключение.....98

Литература.....107



ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ



Часть 1. Методология изучения курса «Мировая литература (мировая художественная культура): герменевтический аспект»

Метод художественной герменевтики – как исследовательский – приложим к любой сфере культуры: научной, технической, образовательной, правовой и т.д., – поскольку своей целью он ставит развитие понимания [6].

В то же время метод ориентирован на освоение художественного мира. Поэтому фокус его целей и задач по изучению артефактов концентрируется на мировой художественной культуре. Она в свою очередь вбирает в себя множество аспектов. Но неизменно при этом её ядро составляет литература как *высший вид искусства*. Такое определение, «высший», подразумевает иерархию, и если следовать от простого к сложному, то можно проследить уже в градации путь развития искусства: от декоративно-прикладного вида, живописи, скульптуры – до архитектуры *(пространственные)*, от хореографии, актёрского искусства, музыки – до поэзии, литературы в целом *(временные)*. Сюда же входит любой из *синтетических* видов искусства: театр, балет, опера, кино и т.д. В этом плане и художественный текст следует трактовать широко – как любое произведение искусства, будь то симфония или роман, фреска, витраж или картина. Предметом для анализа может быть и театр одного актёра, и массовый театрализованный праздник, любое организованное массовое зрелище, рассчитанное на художественный эффект воздействия (плакат, реклама не исключение в данном ряду).

Структурные инварианты, заложенные в философии данного метода [1; 8], обеспечивают эффективное запоминание сформированных смыслов, а также вырабатывают у тех, кто изучает таким образом искусство, навыки самостоятельного их формирования, что позволяет **качественно** освоить как мировую литературу (и художественную культуру в целом) любого исторического периода, так и феномен культуры, ядро которой в любом случае составляет

литература. При этом достигается ***мета**цель*, программируемая герменевтической школой**: *постановка понимания и рефлексии как важнейших интеллектуальных функций, необходимых для успешного развития личности.***

Феномен культуры заключается в том, что все её достижения не просто «хранятся», а растут. Печать высокого уровня мастерства на них не позволяет им оставаться пассивным складом – они служат, по определению Ю. М. Лотмана, генераторами. Все накопленные во времени артефакты образуют «общую память» культурного коллектива. Они «не только служат средством дешифровки текстов (в широком толковании слова), циркулирующих в современно-синхронном срезе культуры, но и генерируют новые» [15, 675].

Общую память учёный-культуролог рассматривает как сочетание хранимых архетипов в «памяти культуры». Таким образом, на «временных поворотах» меняется лишь парадигма памяти-забвения. При этом обновляется не только состав текстов, но и сами тексты (в литературе, живописи, музыке и т.д.). И важно понять, какой именно фактор влияет на «мереологические скачки» в культурных достижениях. Этот фактор – *время, т.е. конкретный временной отрезок, укладывающийся, скажем, в треть формационного цикла, далее – века* [1]. В пределах формационного цикла, как и в пределах любого столетия, культура переживает, таким образом, три волны обновления. Причём последняя волна приходится на пограничное состояние – на смену формации, а в столетнем периоде – на рубеж веков и ближайшие два десятилетия календарного нового века. Первая волна внутри столетия начинает новый виток с 20-х годов [1]. В пятёрке крупных формационных циклов средневековый – занимает ***срединное*** место на конусе эволюции, и это объясняет длительность первого цикла – фазы становления (V-XII вв.) – и краткость второго, равновесного, периода (XIII-XIV вв.), фазы расцвета. Особое внимание обращает на себя третий, «закатный», период, фаза декаданса: он приходится в средневековом цикле на эпоху Возрождения (XV век).

Циклическая периодизация в освещении развития мировой литературы Средневековья, как и любого другого периода, мотивирована главным фактором обновления, тесно связанным с временным фактором на цикле, в каждой конкретной его фазе. И этот главный фактор – ***менталитет***. Для данного исследования он выступает стержнеобразующим понятием.

Менталитет и его основные параметры

Менталитет – понятие неоднозначное и контекстуальное. Но в том ракурсе, о котором пойдёт речь, его можно трактовать как *совокупность ключевых символов, образов, ценностей и норм разных уровней*. На высшем уровне своего проявления менталитет определяет жизнь людей посредством трансляции картины мира. Трансляция интерпретируется как культура во времени. Особую роль в этом процессе играет искусство, литература – прежде всего. В определённом отношении искусство служит экраном «общественного сознания»: в художественных произведениях духовное состояние общества отражается с такой степенью достоверности, что можно восстановить по нему ментальный «портрет» любой эпохи.

Понятие «менталитет» имеет несколько ярусов. Оно употребляется по отношению к территории, нации, этносу («российский менталитет»). В узком смысле его приравнивают к «духу народа», понимая под этим характерность и узнаваемость психических свойств. Менталитет имеет специфику и по отношению ко времени («менталитет эпохи Ренессанса»). В совокупности характеристик термин употребляется и по отношению к какому-либо многогранному носителю («менталитет средневековой Франции»), и по отношению к человеку (его ментальность). Это – разные масштабы субъекта (общество, группа, человек).

Таким образом, **иерархически взятый субъект и его хронотопические характеристики (пространство и время) – самые существенные параметры, раскрывающие понятие «менталитет».**

Если использовать эти параметры в качестве понятий более низших ярусов, можно говорить не о менталитете, а о ментальности, т.е. о менталитете более мелкого масштаба, например о ментальности XVII века (не всего Нового времени), о ментальности Гасконии (не Франции в целом), о ментальности русской интеллигенции (не всего общества).

Главные свойства менталитета – его несводимость к разуму (лат. «mental» – «невидимый») и пребывание в процессуирующем состоянии: он «живёт».

Почему при постановке понимания закономерностей развития культуры, её жизни в различные исторические периоды целесообразно изучать менталитет?

Потому что основное его свойство – управление поведением как социальных групп, так и общества в целом. По этой причине в XX веке его и начали изучать: с целью социального управления. Интерес к менталитету, по сути своей – иррациональному, обусловлен вполне рациональной потребностью управления в обществе.

При этом менталитетом управлять невозможно, но его характеристики можно постигать, исследовать как особые условия управления.

Чтобы понять устройство менталитета, необходимо установить его иерархические границы. Менталитет утрачивает свои свойства, когда достигает степени рациональности, и здесь мы имеем дело с «общественным интеллектом». Менталитет перестаёт быть менталитетом, когда он опускается до уровня «общественного сознания», которое просто фиксирует происходящие процессы и реагирует на них в русле текущего времени. Идеи управляют обществом, но на длинном периоде. Общественное сознание, наоборот, живёт на самом коротко-периодном уровне (новости, СМИ).

Психическая жизнь общества представляет, таким образом, трёхуровневую конструкцию: «общественный интеллект – менталитет – общественное сознание». Общественный интеллект содержит идеи, теории, концепции, гипотезы и прочие идеальные модели. Наука выступает как общественный институт, презентирующий интеллект. Менталитет управляет поведением человека, задавая нормы взаимо-отношения человека и общества и формы (модусы) времени и пространства. В человеке ментальность существует в виде установок (принятые ценности), которые выступают как этические нормы, нормы поведения. Установкой особого рода является эстетический вкус, зеркалом которого служит искусство.

С одной стороны, менталитет характеризуется взаимоотношениями личности и общества (этические ценности), с другой – хронотопом (эстетические ценности). Как подчеркнул философ-герменевт М.М. Бахтин, «всякое постижение смысла происходит через ворота хронотопа» [4].

Впервые хронотоп описал Г. Гегель в своей «Эстетике», определив при этом три его фазовые модификации. К трём фазам можно привязать и этическую специфику.

Первая фаза, начало любого цикла, демонстрирует диктат общества при полном подавлении свободы личности.

Вторая фаза, середина цикла, устанавливает гармоничные отношения общества и личности (равенство их свобод).

Третья фазовая модификация является приметой завершения цикла: преобладает свобода личности, которая пренебрегает требованиями общества.

Менталитет, обладая свойствами саморазвития, самотранслируется через эстетический комплекс, причем его содержанием выступает модель взаимо-отношений общества и человека.

Эстетическое имеет единственное субстанциальное проявление: в искусстве. Искусство отображает модели времени и пространства, т.е. мира вне общества и человека. Эта триада: мир («хронотоп»– время и пространство), общество, человек – и есть предмет осмысления в искусстве. Виды искусства раскладывают хронотоп по уровням выразительности (по уровням освоения пространства и времени в материале разных искусств). В направлении от простого к сложному, от доминирования пространства к доминированию времени, первым назовём декоративно-прикладное искусство, затем – живопись, скульптуру и архитектуру. Это – пространственные виды искусства. После них следуют: хореография, актёрское искусство, музыка, литература – временные виды искусства.

У каждого из видов есть своя специфическая доминанта. Здесь необходимо учесть: пространство принадлежит социуму, а время – человеку. (По принципу: кто живет? Не общество, а человек.)

Менталитет, парадигма, культура

Общественным механизмом реализации менталитета является культура. То, что их связывает, – это деятельность. Менталитет, реализуясь в деятельности, приобретает *формы продуктов культуры, или артефактов, т.е. искусственно сделанных*. Таким образом, менталитет выступает как содержание, а культура – как механизм его трансляции. И менталитет, и культура синхронно видоизменяются в истории.

На определённом отрезке времени, где менталитет качественно не изменяется, культура приобретает совокупность характерных устойчивых черт. Взгляд изнутри культуры на менталитет в этом случае можно назвать парадигмой (термин «парадигма» используется здесь в значении *«модель, принятая в качестве образца»*). Например, отчётливыми чертами парадигмы в истории культуры наделяются античность (скульптура, театр), классическое средневековье (соборы, эпос), новое время (единство литературы, живописи и музыки).

В XX веке устойчивой парадигмы нет, и это обстоятельство служит симптомом превращения культуры в рефлектируемый и проектируемый феномен. XX век – век целенаправленной рефлексии: в XX веке предпринимается попытка через проективность управлять обществом, в том числе и в ментальном плане.

Менталитет, парадигма, культура – данный ряд понятий демонстрирует иерархическую логику: менталитет формирует культуру, проявляясь через конкретно данную парадигму (образец – среди моделей и концепций).

Культура – механизм трансляции менталитета, механизм производства и воспроизводства образа жизни, трансляции опыта.

Культура формальна – менталитет содержателен.

Парадигма как соединительное звено является средством демонстрации ментального содержания через форму культуры. Поэтому парадигма всегда остаётся исторически конкретным единством содержания и формы.

История обнаруживает четыре крупных ментальных типа, привязанных к топике. Это – Индия (буддизм), Китай (конфуцианство), Европа (христианство), Междуречье и Анатолия (шумеры, Вавилон, Урарту) – мусульманство.

Мировую художественную культуру представляют пять исторических периодов, связанных с формациями: первобытный мир; ранние цивилизации и Античность; Средние века и Возрождение; Новое время; XX век (Новейшее время).

Три века Нового времени равны по плотности событий трём тысячелетиям, в русле этой логики формируется **представление-смысл**: **XX век равен по значимости любому формационному ментальному циклу**. По сути, этот факт есть ядерная система смыслов, каждый из которых открывает доступ к прояснению сложных проблем, ситуаций в искусстве, связанных с эволюцией. Учёные обращают внимание на то, что каждый последующий период укорочен во времени примерно на треть при нарастании темпа событий [1].

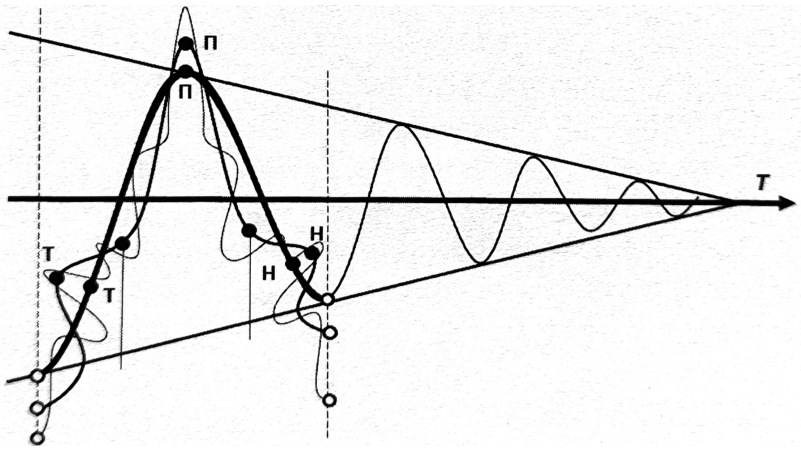


Рис 1. Конус исторического времени на цикле.

Менталитет и цикл:
внутренняя троичная периодизация

В истории развития человечества наблюдаются культурно-цивилизационные периоды, которым свойственно единство содержательных и формальных признаков. Они образуют законченный круг развития каких-либо явлений, процессов. Наиболее крупные периоды такого рода называются формациями. Несмотря на то, что они сменяют друг друга во времени и отличаются друг от друга качественно, можно обнаружить общую для них *закономерность: повторяемость основных фазовых проявлений*. Например, в органической логике это описано как «юность, зрелость, старость», а в философии – как «становление, расцвет, деградация». **Закономерность трёх фаз обладает циклической инвариантностью («неизменностью относительно преобразований»).**

Цикл есть определенный промежуток времени, процесс жизни конкретного явления. Обращение к циклу позволяет проследить его качественные изменения, вплоть до полной утраты им данного качества. В нашем случае качество цикла определяется на основе ряда ментальных признаков.

В системном отношении всякий цикл имеет иерархическую характеристику. Уровни иерархии – различные временные диапазоны: мегацикл насчитывает несколько тысячелетий (таков цикл существования первобытного мира в его фазах: палеолит, мезолит, неолит); глобальные циклы насчитывают 1000 лет (такова история Древнего Рима в фазе расцвета античного цикла, такова продолжительность Средневековья как единого цикла). Этот цикл фигурирует в работах О. Шпенглера.

По отношению к истории А.Л. Чижевский [20] всесторонне исследовал закономерности множества циклических уровней, начиная с 1000-летних, 100-летних и кончая 11-летними (и меньшими) циклами. Наиболее распространённый цикл в культуре – столетний, и его Чижевский считал по отношению к истории основным.

Культурные циклы протяженностью в 300 лет выявил философ Н.Н. Александров [1]. О «цикле поколения» он говорит, когда рассматривает внутри столетнего цикла культуры 3 фазы – по 33 года. Речь идет о трёх поколениях: дедов, отцов, детей. Этот цикл принято рассматривать и как временной срок активного служения индивидуума обществу.

Поскольку социум самоорганизуется не на одном, а на нескольких уровнях, по крайней мере – на трёх, можно различить три разновидности менталитета, связанных друг с другом единым трёхфазовым признаком: «становление – расцвет – деградация».

Предельно большим масштабом располагает менталитет человечества как целого. Он подразделяется на ментальные формации, а те, в свою очередь, – на фазы исторических культур.

Например, в античной ментальной формации модели времени и пространства в целом неизменны, но они культурно модифицируются в Древнем Египте, Древней Греции и Древнем Риме.

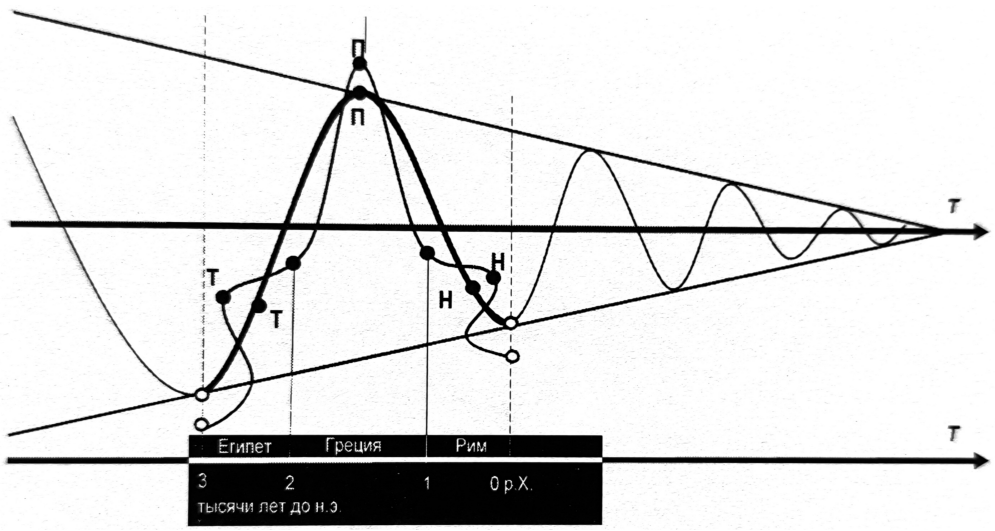


Рис. 2. Фазы исторических культур в пределах античного цикла.

Эти модификации сменяют друг друга закономерно по историческому сценарию, черты которого инвариантны в каждой формации и его фазах. Перейдем на ярус ниже: здесь можно рассмотреть каждый их данных циклов, используя ту же – *инвариантную* – логику. Именно на данном уровне останавливаются историки. Например, в Древнем Египте они насчитывают три царства (Древнее, Среднее, Новое), которые ментально различаются, оставаясь при этом целым.

Три периода – и в Средневековье: раннее (IV-X вв.), романо-готическое (XI-XIII вв.), эпоха Возрождения и барокко (XIV-XVI вв.). На три века распадается формация Нового времени: становление – XVII век, расцвет – XVIII век, деградация – XIX век. XX век насчитывает те же 3 цикла, но длительность каждого из них – 33 года; повторим: с начальной точкой отсчета в 20-м году, как и в любом другом столетии, являющемся ментальным циклом, который расходится с кален-

дарным на двадцать лет: становление – с 20-го по 53-й; расцвет – с 53-го по 86-й; деградация – с 86-го по 19-й годы.

Таким образом, **менталитет иерархичен, и его характеризует на всех ярусах, как минимум, троичная модифицируемость. Три фазы мы находим, рассматривая явление в динамическом ракурсе, а троичную иерархию – в статике.**

Методология числовых инвариантов

«Единица» (круг, «монада») есть цикл.

«Пара» (крест, «дуада») есть сочетание логического и исторического ракурсов в исследовании. Это также парные признаки, или *индикаторы*. В структуре художественного образа всегда заложена парность: рациональное и иррациональное, отношение к пространству с позиции доминирования (большое – малое), ко времени (прошлое – будущее), к личности и обществу (приоритет массовости в начале – приоритет индивидуума в конце любого цикла). Парность влияет на выражение, а значит, и на психологическую напряжённость, которую мы ощущаем через ступени восприятия: вкусовую, осязательную, запаховую, слуховую и зрительную.

Состояние индикационных пар проявляется, например, как символическое заострение художественного решения в начале цикла, дробное и сложное решение – в конце (репрезентативность – предельная интонированность). Пара характеризует предельное обобщение или абсолютную единичность, претендующую на исключительное внимание к себе как индивидуальности. Обобщение и единичность – это её крайние состояния. Таких пар, таких признаков в разных видах искусства – очень много, и, с точки зрения интерпретации явлений культуры, все они интересны.

«Тройка» (иерархия, «триада») есть рассмотрение предмета, явления с учётом его масштаба и положения в цикле (фаза). Об этом – позже.

Завершает простейший нумерологический ряд инвариант «четвёрки» – это спектр меры (единство количества и качества).

Норма меры, как правило, обнаруживается в культуре **в середине** столетних ментальных циклов: Александр Петрович Сумароков (1717-1777) создал жанровую систему классицизма в России, включающую все роды литературы: эпос, драматургию (комедии и трагедии), лирику – и освоил классицистические жанры; Лев Николаевич Толстой (1828-1910) осуществил синтез всех известных жанров на том же, срединном, отрезке столетнего цикла.

«Типологическая четверка» приметно работает в культуре.

Четыре функции выполняют персонажи в любой мифологии, образуя типологический **мифологический инвариант**: он заложил основу художественного мышления, продиктовав литературе «ролевую систему образов». Это – демиург (в переводе с греческого – «мастер»), мифический персонаж, которому приписывают сотворение мира вообще («мир до людей»). Это – первопредки, живые существа, с которыми связывают происхождение человека, а особенно – происхождение общества. Это – культурный герой: он не создаёт, в отличие от демиурга, а добывает и приносит людям уже существующие полезные предметы (Прометей); он не творит мир, а организует и упорядочивает его. Наконец, это – трикстер, его антидвойник, который, нарушая запреты или неловко подражая действиям культурного героя, творит предметы и явления природы, вредные и опасные для людей (от англ. «trick» – «хитрость, обман, проделка»).

Универсальные роли в системе четырёх типов располагаются на двух осях.

По онтологической, или вневременной, оси, имеющей сущностный характер, могут располагаться только внечеловеческие типы: высший тип – демиург, низший тип – первопредок; демиург относится к таким высоким ярусам иерархии, что очень часто либо не имеет никакого воплощения (Бог-креатор), либо имеет облачение в виде гигантских стихий. Первопредок – это уже более конкретное воплощение начала существования.

На временной оси, естественно, могут располагаться герои только со знаками «плюс» и «минус»: *культурный герой и трикстер*.

Таким образом**, универсальная система образов, сложившаяся в рамках мифологии, отражает наиболее устойчивые и универсальные типы, инварианты, известные и в другом облачении, например энергетическом (так называемые первостихии, первоэлементы и т.п.).**

Аналогия здесь следующая:

• ось существования, расположенную во времени, моделируют вода и воздух – две подвижные стихии, аналоги трикстера и культурного героя, тяжелого и лёгкого в движении;

• ось сущности моделируют огонь (солнце) и земля. Вот почему демиург – это обычно огненная стихия, а первопредок – земная.

Три фазы в структурном смысле являются иерархией. И это даёт нам троичный индикатор: от всеобщего – к единичному. Подразумеваются все ментальные индикаторы: пространство, время, социальное и индивидуальное. Например, начало любого цикла узнаваемо благодаря безгранично великому

пространству и устремлённости общества (героев) к далёкому будущему; а приоритет социального и предельное напряжение вообще свойственны начальной фазе – фазе становления любого из пяти формационных циклов. Последней фазе, фазе деградации, присущи противоположные (по отношению к начальной) характеристики: предельно малое пространство, обращённость к отдалённому прошлому, приоритет индивидуального, отсутствие напряжения (нет энергии на исходе цикла). Соответственно, срединная фаза любого из пяти формационных циклов предстаёт гармоничной и уравновешенной: пространство сомасштабно человеку, из временных модусов доминирует настоящее «здесь и сейчас», наблюдаются равновесие социального и индивидуального, оптимальное напряжение.

Иллюстрация метода: античная литература

Обратимся к освещению античного периода развития литературы с позиции менталитета.

Общее мы находим в искусстве Древнего Египта – оно пронизано духом символизации: символ есть обобщение смысла. Например, сфинкс выступает символом силы животного (лев), лицо фараона символически являет власть; гигантский масштаб изображения внушает значительность. Пирамида вос-принимается нами как символ вечности через её прочность и тектоничность, ровные грани пирамид символизируют абсолют, а колоссальный масштаб – божественность. Красота этих сооружений передаётся через математические пропорции древне-египетского канона, который отрабатывался тысячелетиями.

Архитектура венчает иерархию пространственных искусств потому, что она часто соперничает с литературой по мощности смыслов, заложенных в ней, в сочетании же с литературой она вообще даёт огромные возможности для синкретического воздействия. Недаром Фридрих Вильгельм Шеллинг (1775-1854) называл её застывшей музыкой, подразумевая существующее в ней богатство ритмического разнообразия, возможность бурного динамического развития тем, сочетание симметрии и асимметрии. Структура любой архитектурной конструкции всегда содержательна, не говоря уже о буквальном стремлении создателей архитектурных памятников записать на стенах нечто сакральное, тем самым удвоив смысловые эффекты.

Архитектура – это ткань смысловых сцеплений, её можно читать, как книгу.

Литература иначе оперирует смыслами: вербализуя их. В литературе Древнего Египта впервые были созданы художественная проза и стих, появились сюжеты, темы и образы, которые, переходя от народа к народу, дошли и до наших дней. А возникла литература из надписей на гробницах вельмож – своего рода наставлений, если говорить об их прямом содержании. Из таких наставлений состояла и «Книга мёртвых» (её египтяне клали в гробницу, потому что она учила, как вести себя в загробном мире). Деяния усопшего тоже могли войти в содержание надгробных надписей, являя собой краткий рассказ, из них позднее развились более подробные повествования. Достигнув степени художественной увлекательности, они были удостоены чести быть переписанными. Так возникла литература.

Архитектура и скульптура отражают хронос и топос ментального уровня – в этом их особая *смыслосодержащая и смыслообразующая* роль в выражении менталитета.

Искусство Древнего Египта является максимально символическим: это – послание в далёкое будущее, и, безусловно, оно иллюстрирует самую высокую меру обобщения. Не случайно Древний Египет открывает новый цикл после первобытнообщинного – цикл ранних цивилизаций.

Начало иллюстрирует проявление «общего» в иерархической тройке.

«Особенное» мы находим в Древней Греции, где преобладает изобразительность, в основном – скульптура. Соответственно, срединный срез видов искусства: скульптура, архитектура, хореография, актёрское искусство – находит оптимальное воплощение именно здесь.

Периодизация искусства Древней Греции также инвариантно троична: архаика (становление) – времена Гомера; классика – расцвет, с актуализацией театра в эпоху полисов; декаданс – закат, деградация: пора эллинизма, с преобладанием в нём вычурного и комического, с усилением индивидуалистического начала. Но стоит отметить, что все тенденции развивались в Древней Греции **гармонично**, утверждая *равновесие, присущее срединной ментальной фазе формации в целом.* Это важно понять, чтобы всегда отличать **срединные циклы** внутри 100-летнего, 300-летнего или глобального: ***они обладают содержательно-формальным единством и наибольшим разнообразием***.

Крито-микенская культура – царский период (дворцы на Крите, Минотавр в лабиринте подземелья, дворец Одиссея). Преобладающий жанр здесь эпическая поэма, мастер жанра – Гомер, автор «Илиады» и «Одиссеи».

Начало всякого культурного цикла эпично.

Существует легенда, что живший в 8-7 веках до н.э. Гесиод был соперником Гомера в творчестве, и в литературных состязаниях он победил потому, что, в отличие от Гомера, воспевал мир, мирный труд, а не войну и ратные подвиги. Характерная ментальная тенденция, дидактическая основа творчества Гесиода, убеждает: такой поэт существовал, – по той причине, что *начало всякого цикла именно наставительно, поучительно, дидактично*.

Древняя Греция классического периода характеризуется бурным ростом полисов-государств, формированием гражданского сознания у жителей полисов. Потребность в образцах вызвала к жизни наиболее массовый культурный институт – театр (дословно с греческого: *«место, куда приходят, чтобы посмотреть»*). Самым популярным жанром драматургии стала трагедия, воспевающая подвиги героев и ставящая важные для людей вопросы. Драматурги того времени: Эсхил, Софокл, Еврипид.

В это же время (только на периферии Греции) возникла лирика – особый вид песенного искусства, предполагающий исполнение песни (рифмованные строки) под музыкальный инструмент, называемый лирой. Похожей на современную, т.е. книжную, лирика станет только в 43 в. до н.э. – в последнем, закатном, цикле существования Древней Греции (эллинистический период). До этого и в архаике, и в классике стихи писались для исполнения под лиру. Признанные авторы: Алкей и Сапфо.

Поэт другого поколения Анакреонт создавал свои стихи уже на переходе к закатному циклу: его произведения раскрывают нам менталитет переходной поры, когда преобладают все признаки деградации. Если ограничиться одним эпитетом, то поэзию Анакреонта можно назвать застольной. Содержание иссякает – форма становится избыточной.

На переходе к закатной фазе актуализируется жанр комедии и становится популярным их автор Аристофан.

Таким образом, **классический период Древней Греции – это прежде всего театр, объединяющий граждан полиса своей идеологией, этикой и эстетикой.**

Примечательно, что именно в срединном, классическом, цикле Древней Греции были построены для массовых сборов два круглых сооружения: *агора*,

где собирались отцы семейств, и *театр* (конус – амфитеатр). Почему они были построены именно таким образом? *Потому что в данный период возобладал менталитет равенства каждого в группе (классика как равновесие), и это был единственный пространственный способ сделать всех равными.*

Какой была основная функция театра? Отработка и трансляция греческого менталитета в драматической форме.

Аналогичную объединительную функцию в классический период Средневековья выполнял собор (круг – *ментально мотивированная доминанта становления*, так как входит в состав *простых* геометрических фигур, свойственных всем *начальным* фазам).

Полная противоположность начальному циклу – цикл завершающий (сравним с поучительной, дидактической, функцией всякого начального периода)**: он отличается развлекательной направленностью в содержании искусства. Это – эллинизм.**

Эллинизм характеризует *закатную* фазу культуры Древней Греции. «Единичное» здесь еще не скатывается до предельности состояния римского. В границах истории Древней Греции, имеющей в глобальном цикле срединное положение, всё окрашено, соответственно, равновесным менталитетом, главное свойство которого – гармония.

Именно в эпоху эллинизма возникло обилие художественных школ. Особое развитие получило скульптурное искусство, причём портретное, что свидетельствует о повороте ментального интереса к личности. Наряду с особенностями внешнего облика модели было актуализировано воплощение духовного мира – таковы портреты Аристотеля и Менандра.

Следует отметить характерную тенденцию, свойственную всем закатным циклам в истории: усиливается бытовое направление в искусстве, нисходя до натурализма. Возникает интерес к деталям; живописание подробностей распространяется на все виды искусства.

Чтобы понять границу, позволяющую отличить эстетическую норму в пределах срединной фазы от крайних проявлений закатного периода, обратимся к примеру. Скульптурную группу, изображающую Лаокоона* с сыновьями, создали

Примечание. Троянский жрец Лаокоон был наказан покровительницей греков Афиной за то, что предостерёг доверчивых троянцев от введения в город сделанного греками деревянного коня: «Что бы то ни было, но я боюсь данайцев, дары приносящих». («Quid quid it es timeo, danaos et dona ferentes».)

родосские мастера – Агесандр, Афинодор, Полидор – в 4025 гг. до н.э. В моделировке тел много дробности, в их позах – аффектация, излишняя театральность, что характерно для выразительности позднего эллинизма. Но исследователи (немецкий искусствовед И.И.Винкельман, открывший Европе античность, – в «Истории искусств древности», 1764, немецкий философ, критик, просветитель Г.Э. Лессинг – в работе «Лаокоон, или о границах живописи в поэзии, 1766), как бы ни спорили друг с другом, единодушно при этом отмечают, что изображение страдания героев даны в рамках, предусмотренных эталонными требованиями искусства, они не имеют ничего общего с той физической достоверностью страданий, которую можно наблюдать в жизни, и этот намёк на тяжелейшее испытание, которому подверглись герои, выдержан в эстетических границах прекрасного. Он как раз свидетельствует о том, что произведения избежали предельного натурализма в силу *ментальных причин срединного цикла: крайности исключены*.

Таким образом, формируются важнейшие – **ментальные** – смыслы: всякое становление предполагает наличие дидактической основы в искусстве, будь то становление Древнего Египта или становление СССР; в литературе периода становления доминирует эпос, с явным приоритетом содержания. Форма разовьётся, постепенно отшлифуется до высшей степени изысканности, но это уже – в фазе деградации того или иного формационного цикла, на волне развлекательных задач.

Именно развлекательные задачи всегда стоят перед искусством в конце любого цикла – достаточно обратить внимание на культуру нашего, не столь давнего, прошлого (1986-2019: 86-97; 97-2008: **2008-2019**), чтобы убедиться в этом.

Закон развития системы состоит в том, что на самом последнем этапе вдруг возникают гигантские формы, приходящие на смену иссякающему содержанию. Например, биологическая эволюция разразилась динозаврами, первобытное искусство завершилось гигантскими камнями: это – «дольмены», «кромлехи», архитектурный комплекс «стоунхедж», колоссы на острове Пасхи (недалеко от Америки), скифские гигантские скульптуры в степях («бабы» – первобытные идолы); поздний Египет прославился колоссальными статуями Рамзеса II, поздний Рим – гигантским храмом Солнца в Баальбеке, Колизеем и термами Каракаллы, площадью более чем в 11 гектаров (10000 кв. м). Средневековье закончилось колоссальными готическими соборами. Новое время в этот период подарило миру Эйфелеву башню. Та же тенденция была присуща техническим системам, например последние дирижабли («Гинденбург») и последние паровозы имели чудовищные размеры.

Таким образом, **при смене одного цикла другим, на их границе, этот феномен заявляет о себе повсеместно и может быть объяснён как высшая степень овладения формой, возможная именно *в конечной фазе.***

Эллинистическая культура есть расширение греческой культуры вширь. Одновременно с этим изменилась культурная основа развития: если греческая культура была полисной, то эллинистическая – стала дворцовой. Произошла специализация функций, каких не было вообще: появились библиотеки (Александрия: 700000 рукописей и свитков во времена Цезаря), вокруг которых сконцентрировались науки и образование; при дворцах появились учёные, которые содержались на средства правителей, и даже целые научные школы (Птолемей, Плутарх, Полибий). Самыми крупными (оппозиционными по отношению друг к другу) стали научные центры Александрийской и Пергамской школ.

Сосуществование с римским государством представляло собой периодические войны и вступление в коалицию с ним. Так происходило несколько раз в связи с тем, что менялись правители.

В течение III в. до н. э. римские легионеры завоевали всё Восточное Средиземноморье, и с этого времени начинается новая страница в истории античного искусства, связанная уже с Римом.

Рим демонстрирует особый тип культуры с прагматическим устройством цивилизации, в которой право играло бóльшую роль, чем мифология и религия. Один из ярких символов Рима – *тогарус* (человек в тоге), статуя, изображавшая политика-оратора (говорящего человека). Другой символ Рима – воин. То и другое вместе есть Цезарь, император.

Даже краткая характеристика сущностных черт данной культуры позволяет подвести *к пониманию менталитета закатной фазы любого формационного цикла*: *прагматизм – главный признак конечного периода*. Индивидуализм, личный интерес, цинизм, натурализм в искусстве – всё это процветает в Риме **на витке *завершения* античного цикла**. Рим заимствовал у Греции мифологию и образцы искусства... из экономии! Это ли не свидетельство прагматической культурной политики государства? Греки – творцы (бронза), римляне – репродукторы (мрамор: творение копий на основе оригинала).

Мы рассмотрели лишь фрагмент, иллюстрирующий логику инвариантного структурирования богатейшего, безбрежного материала, открывающего для нас глобальный мир художественной культуры, но, подобно голографическому сколку, он

отражает возможности, которые таит в себе научный синтез основных положений эстетики, системогенетики [1; 7; 9], художественной герменевтики [6], культурогенетики [8].

Расстановка смысловых иктов в герменевтическом ракурсе – сквозь призму менталитета – позволяет не только качественно освоить курс «Мировая художественная культура», ядром которой является литература, но и экстраполировать понимание ментальных закономерностей на платформу гуманитарного и даже социогуманитарного знания, структурируя весь его накопленный массив и одновременно получая ответы на многие вопросы через ментально-циклический подход.



Часть 2. Критерий определения границ средневековой литературы

Понятие «Средние века»» возникло в XV веке, когда итальянские гуманисты Леонардо Бруни, Витторино да Фельтре, Леоне Баттиста Альберти, Леонардо да Винчи, Лоренцо Гиберти, осмыслив историю как смену ментальных периодов, акцентированно обозначили эпоху Античности (древности) и свою эпоху – Новое время, а тысячелетию, разделившему эти эпохи, дали название «medium aevum» (от лат. «средний век», позже стали оперировать понятием «Средние века»). Начало этого периода (при всей спорности в историко-теоретическом контексте), с ментально-циклической позиции, приходится на V век. При этом важно учитывать, что Поздняя античность послужила *переходным звеном* в развитии литературы. Это – так называемое *бамперное время*, которое между ментальными циклами культуры Древнего Египта имело огромную длительность. Постепенно периоды между циклами в истории сокращались. Тенденция резкого сокращения *переходных периодов* в генезисе культуры бесспорна: в прошлом самым кратким был переход к Новейшему времени, в течение нескольких лет. (Конец истории, который переживаем с 2020 года мы, современники, этого перехода вроде бы вовсе не имеет. Достаточно сказать, что усечённый в три раза цикл – по аналогии с предыдущими – может закончиться в 2053 году, потому что будет составлять уже 33 года. И так далее...)

Ментально-циклический подход оперирует пятью эстетическими категориями, в строгой последовательности следующими одна за другой. Это прежде всего **основные** категории: трагического, прекрасного и низменного. Категория романтического, всегда предваряющая категорию прекрасного на цикле, и категория комического, которая проявляет себя по мере угасания признаков прекрасного, – **дополнительные**. Их свойство – в том, чтобы **дополнять** признаки основных категорий переходными. Отсюда и название. Проявление доминант каждой из категорий аналогично цветам спектра в круге. Есть ещё одна **дополнительная** категория – безобразного, но она совсем не имеет временной площадки на цикле. И всё-таки её всегда можно засвидетельствовать при переходе к новому ментальному, качественно иному, циклу. Например, мы сейчас миновали именно такой переходный период, который ментально окрашен категорией безобразного (2019 год является последним в столетнем цикле XX века: 1920-2019 гг.), когда, образно говоря, оказались *на пороге* нового периода, но в конце истории, с прогнозируемым циклом в 33 года (ср.: 10000, 3000, 1000, 300, 100 лет, 33, 11, 5 с половиной – налицо конусообразный виток истории в целом).

Каждая из эстетических категорий, соотносимых с формациями на мегацикле истории, имеет свою доминанту, узнаваемо окрашивающую конкретно данный цикл. Всякий раз переход к иной доминанте означает смену категорий, причём именно строгая их последовательность (от трагического как становления – к прекрасному как к расцвету, от прекрасного – к низменному как к упадку, а не наоборот или в бес-порядке) убеждает в закономерности происходящего. Здесь можно снова вспомнить аналогию с цветовым кругом, в котором мы сразу назовём основные цвета: красный, жёлтый, синий (голубой) – и дополнительные, переходные: оранжевый, зелёный, соотносимые с дополнительными категориями (возвышенное – на переходе от трагического к прекрасному, и комическое – на переходе от прекрасного к низменному). Как фиолетовый – заключает цветовой круг, точно так же замыкает ментальный цикл категория безобразного.

Упорядочил эстетические категории минский эстетик, логик, философ Н.И. Круковский [12], а ментальную природу и чёткость их временных границ внутри циклов определил и обосновал философ Н.Н. Александров [1].

Почему эстетические категории следуют в строго определённой последовательности? Последовательность категорий продиктована постепенным снижением масштаба признаков, укладывающихся в шкалу. Объясняется эта закономерность действием временных витков (1000, 300, 100 лет и т.д.), в течение которых признаки имеют свойство меняться.

Наше внимание в данном исследовании обращено на развитие литературы Средневековья. Оперирование эстетическими ключами как фазами, которые сменяют друг друга внутри любого цикла разной длительности, даёт исследовательскую возможность представить ту или иную эпоху в истории общества **в характерных инвариантных чертах**. *Глобальный масштаб категории трагического в фазе становления (V век), или начального цикла,* открывает средневековый менталитет. С XI до XIII века масштаб уменьшается, и на этом переходе к срединной фазе, к фазе расцвета, в искусстве формируется выразительность категории возвышенного.

Рассмотрим средневековый период как единый цикл, имевший тысячелетнюю длительность. В результате смены доминант у всех народов появляется эпос, с единым ментальным корнем, с едиными эстетическими приметами. Представим эти черты подробнее.

Масштаб категории трагического в средневековом обществе – самый мощный: библейский. Это – космос и вечность, если говорить о хронотопе. Герой – сверхчеловек, единственный в своем роде (Бог). Жизнь земная – во имя будущего в бесконечно большом мире, полном враждебных стихий. Освоение его – героическое. Тип земного героя – воплощение народного идеала. Это защитник интересов рода, богатырь, обладающий сверхчеловеческими возможностями. Отношение героя к миру характеризуется его мужественным противостоянием враждебным стихиям.

Масштаб средневекового эпоса (по сравнению с античным) снижается до реального. Здесь мир осмысляется в настоящем времени, ориентированном на будущее. Герой эпоса – гиперболизированный богатырь, защитник народа, или богочеловек, или воплощение нравственного совершенства, божественное воплощение эстетического идеала в человеке.

Объясняются особенности хронотопа и героя ментально-циклически – *срединным положением средневекового цикла на мегавитке истории*.

Для полной ясности можно сравнить начальные периоды всех ментальных циклов.

В античном – наблюдался постепенный переход от зверо-богов поздней первобытности к людям-богам классической античности. В цикле Нового времени ядро менталитета составляла природа. В цикле XX века – в русле индивидуалистической доминанты – масштаб формировался уже человеческий: человек (общество) покорил пространство (это есть главный признак приоритета времени на конце мегавитка – в противоположность первобытному началу формационного цикла, когда, наоборот, пространство столь же абсолютно доминировало над временем).

Таким образом, все ментальные характеристики на витке истории обнаруживают тенденцию постепенного, но неуклонного снижения масштабов, чего бы это ни касалось: хронотопа, героя, энергетического состояния общества. И т.д. Визуальное представление циклического времени истории предстаёт как конусообразное. На плоскости конец истории – мегавитка – отмечен точкой.

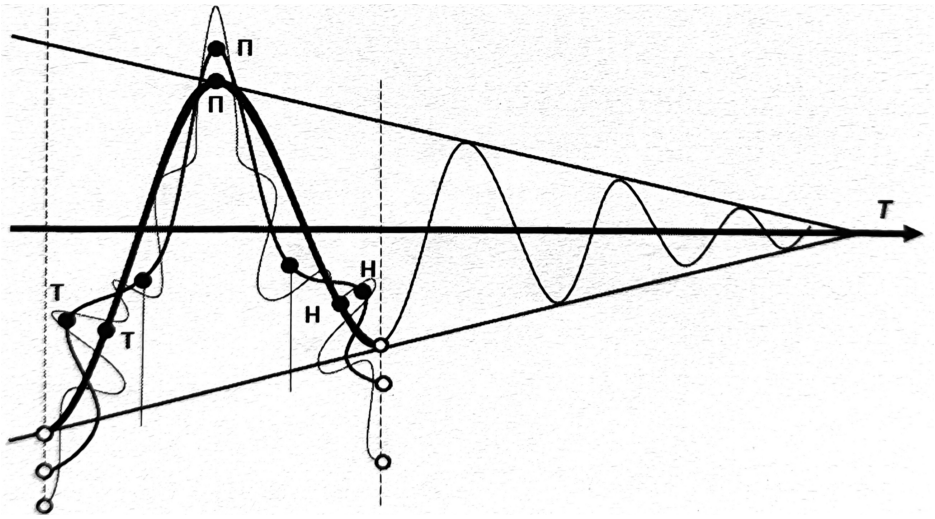


Рис. 3. Конусообразное развитие истории во времени.

Принцип вложенности циклов, указывая на срединное положение Средневековья, демонстрирует нам доминирование черт категории прекрасного как середины, лишённой крайних черт трагического и низменного.

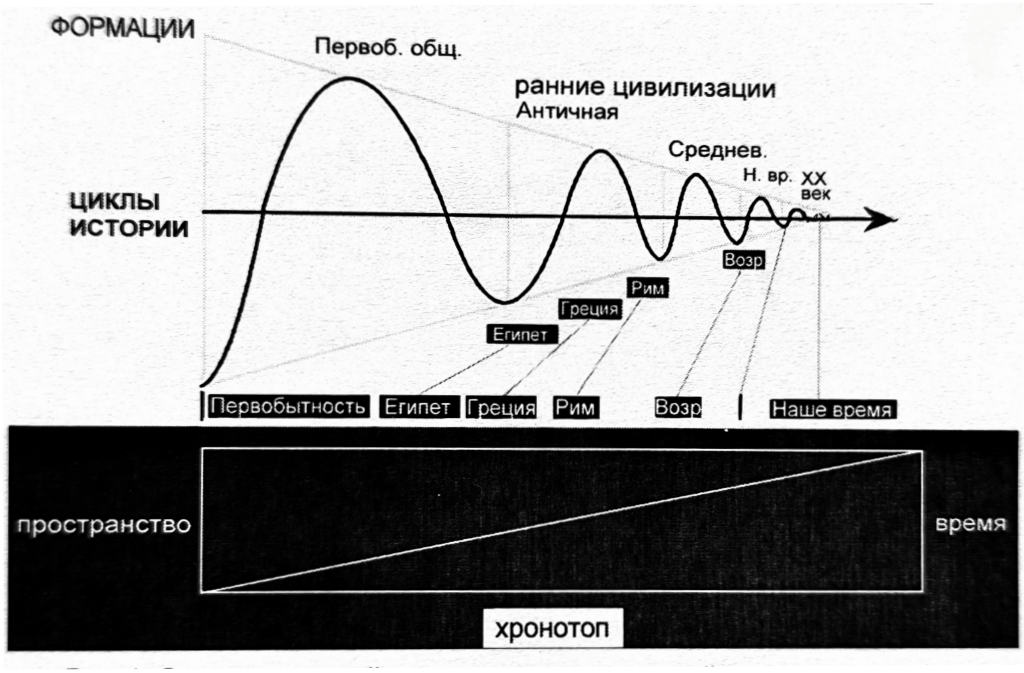


Рис. 4. Средневековый цикл на эволюционной спирали времени.

Так, в русле категории прекрасного легко объяснить, почему получают развитие *рыцарский роман* и *поэзия трубадуров:* угасает актуальность эпоса, массового героя, ментально востребованы истории, где фигурируют «он и она» (не «мы», как в начале цикла, и не «я» отдельного героя, чаще всего индивида, противопоставляющего себя интересам общества, как в закатной фазе цикла).

Категория комического ментально объясняет создание Данте «Божественной комедии», хотя в средневековом понимании слово «комедия» означало произведение со счастливым концом [16, 87]. Но всё равно важно такое соотнесение со временем её создания, потому что по жанру это была поэма, а трагедия как жанр имеет иные временные границы и может быть ментально обоснованной **лишь в начальной фазе** Средневековья (и любого другого цикла).

Категория низменного характеризует Возрождение в целом (XIV-XV века), прежде всего ментально окрашивает творчество Петрарки, Боккаччо, Рабле.

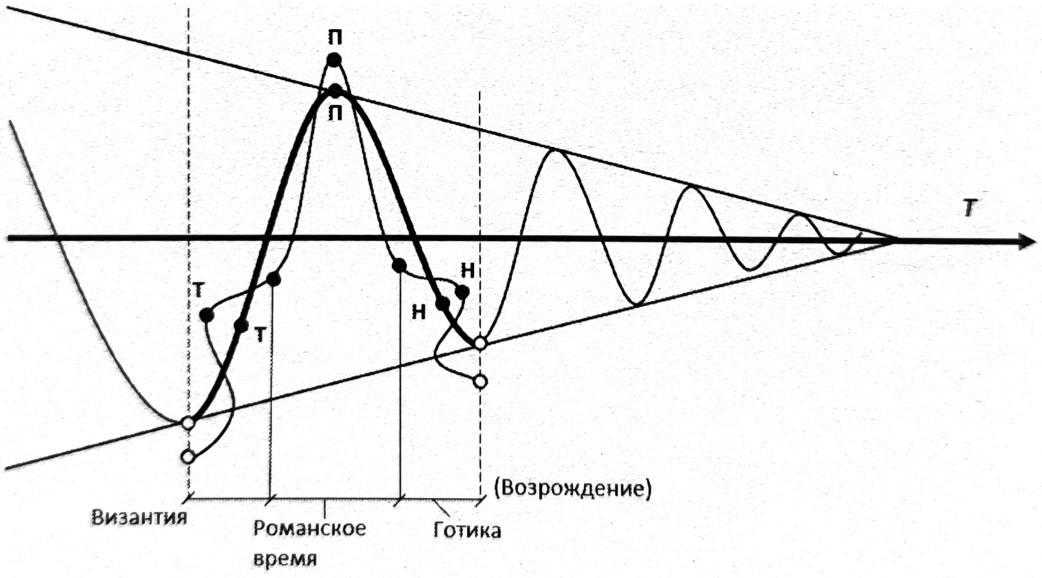


Рис 5. Ментальные доминанты трагического (Т), прекрасного (П) и низменного (Н) в мировом искусстве Средних веков.

Вывод: принцип вложенности циклов позволяет оперировать ментальными маркёрами и доминантами в простроенной эстетической логике. О какой бы формации ни шла речь, легко определить через систему эстетических категорий в любом веке точечно выверенные особенности менталитета.

Постепенное убывание энергии средневекового цикла можно продемонстрировать графически:

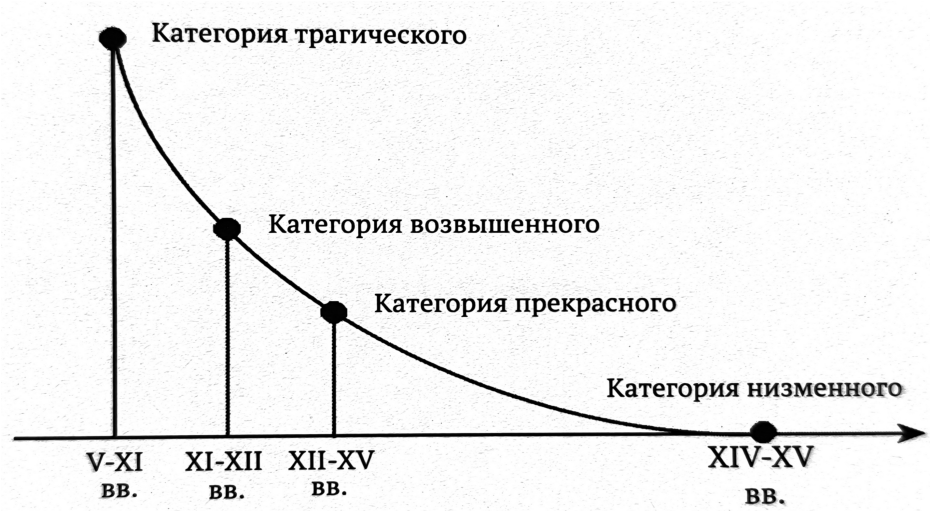


Рис. 6. Энергетическое убывание на цикле (V-XV вв.) – от становления до декаданса.

Часть 3. Зарождение средневековой культуры (IV-V века н.э.: 320-419 гг. н.э.)

IV-V века н.э. – этап зарождения известной западноевропейской культуры, совпавший с периодом распада Римской империи на Восточную и Западную, в результате чего на арену мировой истории вышли новые, варварские, народы со своим особым общественно-политическим устройством, бытом и нравами. «Осевое время», по Ясперсу, органически связано в истории мировой культуры с одновременным появлением на Земле первоначальной четвёрки цивилизаций. Это – Египет, Междуречье, Китай, Индия. За одну эпоху проявились четыре типологически разных ментальных ядра. Менталитет человечества в период античности впервые дифференцировался, в результате чего сложились разные глобальные ментальные каналы. Эти цивилизации складывались и проявляли себя в истории неравномерно. Для истории в целом *феномен осевого времени* важен тем,

что первоначальная топическая локализация средиземноморской, ближневосточной, китайской и индийской культур переросла в исторические типы, уже не связанные с местом, но ментально однотипные. Отсюда – феномен евро-американской культуры, куда вошла и русская, и американская, и ислам в Индонезии. И т.д.

«Великое переселение народов», среди которых были германцы, славяне, арабы, монголы, тюрки, привело к образованию средневековых феодальных государств. К этому времени население западных провинций бывшей Римской империи – Италии, Галлии, Испании – было в основном романизовано: оно усвоило латинский язык, приняло римские учреждения и цивилизацию.

Латинский язык вытеснил местные языки, получив всеобщее распространение, но не в классической литературной, а в народной форме, т.н. «вульгарной латыни». Именно она впоследствии создала условия для развития романских языков Западной Европы: французского, итальянского, испанского, португальского и др.

Романизованные кельты, прежде говорившие на языках индоевропейской системы, образовали важный этнический элемент в составе тех народов средневековой Европы, которые впоследствии сформировались на территории первоначального расселения кельтских племён (например, в Галлии – нынешней Франции). Однако кельты не утратили своей независимости после завоевания Британии англосаксами в некоторых областях Западной Европы, где и сейчас есть кельтское население и отчасти кельтские языки: в Ирландии, Шотландии, Уэльсе и во французской Бретани.

Германцам, завоёванным Цезарем в середине I века до н.э., удалось отстоять свою независимость, а в условиях упадка военной мощи Римской империи они сами стали нападающей стороной. Таким образом, в эпоху «великого переселения» (IV-VI вв.), когда открылись границы для экспансии варварских народов, германцы захватили большинство западных провинций и саму метрополию*. Вестготы обосновались в южной Галлии, а в V-м веке – в Испании, до арабского завоевания в VIII-м веке они оставались там хозяевами. В захваченных римских провинциях германцы основывали варварские государства, но уже под влиянием более высокой культуры.

**Метрополия – статус государства, имеющего колонии; завоеванные народы утратили свой язык, подверглись романизации и растворились в численно преобладавшем романском населении. Так было в Италии, Галлии и на Пиренейском полуострове, где на основе народной латыни развивались в это время романские языки средневековой Европы.*

Средневековый менталитет и его особенности: теологическая картина мира

Начальная фаза средневековья – *становление* – приходится на V-XI века. Это историческое время ментально окрашено категорией трагического.

Аврелий Августин, предтеча средневекового менталитета, очень сильно повлиял на его фундаментальные основания. В период раннего средневековья католическая церковь выдвинула идею теократии, притязая на высшее управление государством. В основу доктрины легло рассуждение Августина Блаженного (IV-V вв.), изложенное им в трактате «О граде Божием»: существуют два государства: государство «земное», основанное на внешней власти, заботах о мирских делах, и государство «божие», представляющее собой духовную общину всех людей, верующих и живущих праведно. Второе – должно быть нормой и образцом для первого. Отсюда протягивались нити к необходимости передать всю земную власть «духовным пастырям». Почти до XIII века церковь обладала монополией на образование, очагами его были монастырские и епископские школы, где обучаемых готовили к духовному званию.

Круг знаний составляли:

- тривий – грамматика, риторика, диалектика (в те времена так называлась формальная логика);
- квадривий – геометрия, арифметика, астрономия, музыка.

В каждый предмет закладывался церковный контекст. «Древнейшие отцы церкви» Иероним (IV в.) и Августин (IV-V вв.) разработали аскетическую доктрину равнодушия к мирским благам и покорности всякой земной власти, поскольку земное существование согласно этой доктрине ничтожно по сравнению с вечной загробной жизнью. **Конструкция мира, созданная в доктрине Августина, выразила основную модель средневекового менталитета, просуществовавшего тысячелетний цикл.**

Категория трагического в Средневековье (V-XI века), которая окрашивает менталитет начальной фазы данного цикла, отличается абсолютным влиянием католической церкви на развитие литературы. Отсюда – такие жанры, как религиозные гимны, духовные стихи, жития святых, парафразы Библии и т.д.

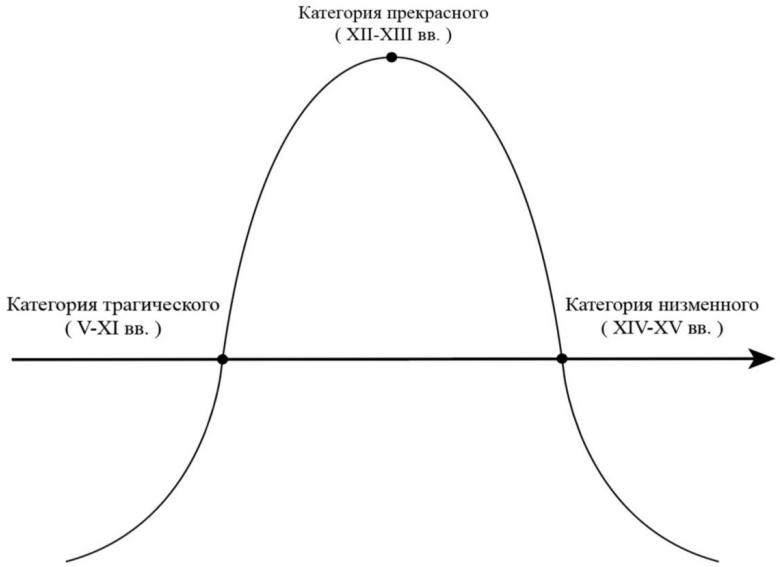


Рис. 7. Хронология трёх циклов средневековой литературы.

Высокая степень обобщения, присущая мышлению начального цикла, актуализировала аллегорический и символический планы восприятия действительности (земная жизнь считалась тенью небесной, слабым подобием).

Византийский период развития

Ранняя византийская литература содержит уникальный ряд особенностей, делающей ее ни на что непохожей в мировой литературе. При полной смене менталитета, ценностей, направленности византийская культура осталась наследницей всей античности. Уже по этой причине становление византийской культуры происходит не с нуля, как в католическом средневековье, *а на основе античной философии*, *литературы и других видов искусства.* Так, например, работа Августина Блаженного являет собой пример поздней римской литературы, которая по содержанию уже являлась христианской. Всё это объясняет исповедальность в литературе, ориентацию её на герменевтику и многое другое.

В отношении византийских авторов, основоположников новой культуры, следует отметить, что они искусственно конструировали прежде всего эстетику, основываясь как на христианстве, так и на античной философии (Дионисий Ареопагит, Иоанн Лествичник, Псевдодионисий, Евсевий и т.д.). Византийские эстетические взгляды в этом смысле чрезвычайно насыщают раннюю советскую эстетику: во-первых, она гносеологическая, т.е. от ума; во-вторых, что под-чёркивают все исследователи, она этическая – своего рода кодекс, проповедующий аскетизм. Соответственно, изнутри сконструированной эстетики намечаются и

вводятся в жизнь новые жанры христианской доктрины. Это – *гимническая поэзия*, *псалмы*, *описания*, имеющие две разновидности: истории из жизни святых и мучеников *(мартирии)* и экфрасис – *жизнеописания*, в которых заложено описание картин и архитектурных произведений (например, *жизнеописание* Константина, составитель Евсевий: здесь настолько подробно словами воссоздана картина, висевшая над входом в царский дворец, что это напоминает аналогичные описания, содержащиеся у Гомера). Следовательно, обнаруживается *доминирование репрезентативного свойства*. Точно такую же подробность в перечислениях мы встретим на границе Нового времени у Рабле: это являет собой инвентаризацию Нового времени – с одной стороны, а с другой – рационалистическое, т.е. всеобщее – внечувственное, неиндивидуальное, начало. По сути, *описания* в бывшей Византии очень многочисленны, в нашем понимании они не являются литературой, между тем они написаны блестящим литературно-философским языком, а впоследствии избранные места из византийской литературы станут любимым чтением русского духовенства.

Византийская литературная традиция свидетельствует об обращённости к вечному будущему, и ценностно она направлена к духовному наслаждению – это и есть признаки категории трагического. Задолго до появления католической ветви христианства Византия выработала священные символы и аллегорический канон, касающийся буквально всех аспектов эстетического мира: топическую символику (всякий храм представлял собой модель Библии и библейские события как по горизонтали, так и по вертикали); символику церковных праздников и всех святых; цветовую символику (цвет выражал духовную сущность, главный – пурпурный, цвет божественного и императорского достоинства, красный, белый, чёрный, зелёный, наконец, синий и голубой – символы трансцендентного – непознаваемого).

От начала до конца всё византийское искусство окрашено идеей нематериальной божественной красоты, божественного света. Наиболее поразительно в позднем периоде появление эротического романа и эротической поэзии, которые окрашены тем же и любуются красотой человека, а не его материей.

Таким образом, византийский период средневековья задал высокую планку эпохи морального императива, обозначив христианство этико-религиозной школой человечества, с явно преобладающей в воспитании средневекового общества духовной составляющей. *Священное Писание на тысячу лет стало высшим авторитетом, определив картину мира как теологическую.*

Однако свойственный людям дуализм мысли и чувства позволял совмещать с церковной догмой жажду жизни, страсти и любовь к реальной повседневности, во всей её яркости и остроте. Наряду с искренней религиозностью в чувствах людей того времени уживалось радостное отношение к окружающему миру. Средневековая литература в целом несёт на себе влияние «золотой середины» положения на мегацикле эволюции. Она полна пёстрых красок, более того, самые чудесные сказки, полные волшебства и особой, таинственной, энергии – родом из средневекового времени.

Зарождение и развитие средневековой литературы определяются взаимодействием трех основных факторов. Назовём их:

1) традиции народного творчества;

2) культурное воздействие античного мира;

3) культурное воздействие христианства.

Трудовые песни как древнейшая форма поэзии создавались в едином ритме с трудовым процессом, особенно коллективные. Из *трудовых* песен развились *обрядовые*, имевшие магическое значение для коллектива. *Обрядовые* – тоже были коллективными: само действие предполагало хоровод, в нём участвовала вся община, заинтересованная в успехе замысла (охота, победа над врагом, хороший урожай).

Как во всякий архаический период, важную роль играла *хоровая поэзия*, а в ней – календарные песенно-игровые действа, носящие синкретический характер (А.Н. Веселовский). Из синкретического действа последовательно вышли: сначала – *лирикоэпическая песня* с содержанием, заимствованным из мифа, затем – *собственно лирическая* песня, *хоровая* или *сольная*, позже всего – *драма* народно-обрядового или культового плана.

Бесспорно и влияние античности на средневековую литературу. Во-первых, этому способствовал латинский язык, принятый в качестве языка государственных актов (несмотря на враждебность церкви древней языческой культуре, ей пришлось выступить в роли хранительницы и пропагандистки античного наследия). Во-вторых, древность являлась в ту пору единственным источником знаний. Необходимо было ставить школьное образование, и одним из первых римских авторов (греческие авторы были неизвестны до самого Возрождения), включённым в школьную программу, стал Вергилий. Благодаря фантастическому толкованию его

4-й эклоги как предсказания о пришествии мессии ему создали репутацию «Христианина до Христа».

И всё же в средневековой литературе осталось достаточно следов прямого воздействия античного наследия: в ранней рыцарской лирике можно обнаружить перекличку с Овидием; в преддверии рыцарского романа и повести стоят обработки сказаний о Македонском и «Энеиды» Вергилия; есть отголоски в большинстве литературных жанров.



Часть 4. Категория трагического: героический эпос средних веков (V-XI вв.)

Три ментальных периода в логике «становление – расцвет – деградация» делят тысячелетний цикл средневековья на три неравные части. Ментально это и объясняется прежде всего: конусообразной моделью развития истории. Именно по этой причине архаический период каждой формации всегда представляет собой длительную фазу внутри цикла. Таков палеолит в цикле первобытности. Такова история Древнего Египта в цикле раннецивилизованных государств и античности. Таково становление Нового времени, к которому относится почти столетний «коридор времени» маньеризма и барокко, ознаменованный размышлениями самых передовых мыслителей промежуточной эпохи о природе человека, о торжестве его разума. Таково и раннее средневековье, затянувшееся на 5-6 столетий.

Второе обоснование длительности становления кроется в том, что разные народы развивались далеко не одинаковыми темпами. Быстрее всего развитие происходило во Франции (в IX-м веке уже был сформирован феодализм); немного отстали от неё Германия и другие континентальные страны, также – Англия.

Последнее место занимают периферийные, северные и северо-западные, области Европы, занятые скандинавами и кельтами. Вот почему литература первого периода, окрашенного содержательно эстетической категорией трагического, представлена памятниками поэтического творчества кельтов и скандинавов. В силу специфических условий развития к ним следует присоединить и англосаксов. Памятники языческой культуры сохранились благодаря тому, что монахи как

единственные носители грамотности проявили терпимость к языческим представлениям, записав произведения устного народного творчества, чего не наблюдалось в странах континентальных, где связь с Римом была гораздо теснее и церковь боролась с «нечестивыми» народными песнями.

Кельтский эпос представили ирландцы, шотландцы, уэльсцы. По содержанию он героический, вырос из мифологических преданий как эпос любого народа. Хранили предания старейшины родов. Это были и жрецы, и певцы-заклинатели, колдуны, знахари и судьи одновременно. Постепенно произошла дифференциация. Определились жрецы-заклинатели, получив название *друидов*, и певцы-рассказчики, которые разделились на *бардов* и *филидов*. Барды представляли лирическую поэзию, связанную с музыкой, направленность их творчества была хвалебной или обличительной. Филиды были прорицателями, законоведами, знатоками генеалогий родов, верований и преданий и занимали места ближайших советников князей. Филиды были к тому же певцами и рассказчиками; главной их специальностью было рассказывание эпических преданий, систематизированных и подвергнутых сложной литературной обработке. Предпочитался жанр *скелы* (повести) – у скандинавских народов из-за прозаической формы такой жанр именовался *сагой*. Фабульная канва саги была очень прочной – настолько прочной, что, несмотря на стихотворные вставки-импровизации, схема её передавалась в том виде, в каком была создана в устном эпосе. Это касалось и описания пиров, вооружения героев, поединков. Для таких ключевых эпизодов существовали ***традиционные стилевые формулы***, их-то и переносили бережно из одной саги в другую.

Первые записи ирландских саг в VII-VIII веках сделали монахи. Как уже было сказано, монахи были местными, отличались «двоеверием» и сохранили языческий элемент, свойственный древним *сагам*. *Вот почему* ***ирландский эпос*** *богаче эпоса всех остальных западноевропейских народов представлениями родового строя*.

Эпический герой в эпосе средневековья как носитель народного идеала

Самая древняя часть ирландского эпоса – уладский цикл. Сложился он на севере Ирландии, среди племён уладов (современный Ольстер). Главный герой – племянник короля уладов Кухулин. В силу своего божественного происхождения он наделён мощной силой и способен в одиночестве противостоять войску врагов. Это – легендарный защитник своего народа, вобравший в себя все позитивные

черты богатыря, чудесные свойства и способности. Древняя Ирландия воплотила в образе Кухулина свой идеал доблести и нравственного совершенства (ср.: Илья Муромец, Святослав – герои русских былин). *Сага* о смерти Кухулина рассказывает о его благородстве, жертвой которого он стал.

Другой большой цикл саг сложился на юге Ирландии. Главный герой – Финн, вождь фенниев. Так называли себя особые воины, необыкновенно искусные в ведении боя и в физических упражнениях. Эти воины будто бы занимались исключительно войной и охотой, не подчинялись никакой власти в Ирландии, кроме власти своего вождя. Наряду с Финном в этих сагах упоминаются сын Ойсин, искусный в сложении песен, и внук Осгар. Цикл сказаний о Финне обработан в виде стихотворных народных баллад, получивших известность не только в Ирландии, но и в Шотландии. Около 1760 года с балладами познакомился Джеймс Макферсон. Он использовал некоторые их сюжеты в своей имитации народной поэзии – в сборнике «Песни Оссиана», который стал очень скоро популярным в Западной Европе.

Таким образом, можно констатировать: кельтский эпос заключает в себе узнаваемые черты ранней средневековой эпичности. Это и герой-богатырь, народный защитник, наделённый фантастической силой. Это и жанр фантастической и героической саги, отражающей мифологическое мышление в принципе.

Особого внимания заслуживает древнегерманская эпическая традиция (немецкие, англосаксонские, скандинавские памятники).

Поэзия древних германцев, как и других народов в период родового строя, имела песенный характер и передавалась исключительно в устной традиции. Христианская церковь уничтожила эти песни в силу их языческого характера, особенно обрядовую народную поэзию, имевшую корни в дохристианском верованию. Преследовалась и поэзия эпическая: ее героические идеалы были теснейшим образом связаны с языческими представлениями и старыми, дофеодальными, народными вольностями. Вот почему у германцев не сохранились письменные памятники в языческой форме. Только на севере Европы, в Скандинавии, куда христианство проникло значительно позже, сохранилась богатейшая и чрезвычайно архаическая по своему характеру эпическая традиция. Её важнейшим памятником являются песни **древнеисландской «Эдды»** (IX-XII вв.) и позднейшие прозаические переложения некоторых *исландских саг*. Особенность эпических сказаний и песен, например «Сказания о Зигфриде», состоит в том, что они воспринимаются как подлинная память о героическом прошлом народа (чего нельзя сказать о сказке или о позднейшем романе). Героический древнегерманский

эпос имеет *те же ментальные черты*, что и эпос других народов: идеальный эпический герой – образец исключительной физической силы, мужественной красоты и храбрости; ему может противостоять враг – героический злодей, одержимый ненавистью, он может быть персонализированным, но в основном образ врага предстаёт воплощением стихии, которая даётся в вариациях: природной, демонической, социальной, звериной.

Другое дело – языковая национальная особенность, что касается формы произведения. Древнегерманские эпические песни не пелись, а сказывались музыкальным речитативом под аккомпанемент арфы. **Эпический стих состоит из двух полустиший с двумя ударениями в каждом, и объединяются полустишия аллитерацией, т.е. повторением начальных согласных ударных слогов.** Принцип аллитерации характеризует все древнейшие памятники германской поэзии (немецкие, англосаксонские, скандинавские). *Он связан с особенностью ударения в германских языках, которое падает на начальный (коренной) слог.*

Сочинитель и исполнитель германской эпической песни назывался *дружинным певцом*. У западных германцев – *скоп* (мы встречаем его в англо-саксонской поэзии, он особенно ярко изображён в поэме «Беовульф»): это – дружинник, участвующий в боях наравне со всеми, но имеющий песенный дар. Таким образом, *скоп* – певец полупрофессиональный: его основной профессией является воинская служба дружинника. То же самое можно сказать и о *скальдах*, дружинных певцах скандинавского севера.

Сравнительно богаче древнегерманская эпическая традиция представлена в англосаксонской поэме «Беовульф» (VIII-X вв.). Это – единственный образец древнегерманского эпоса большого масштаба.

Англосаксонской называется литература на англосаксонском (или древне-английском) языке, которая возникла в среде германских племён (англов, саксов, ютов), переселившихся в Британию. Несмотря на борьбу с кельтским населением острова, к середине VI века англосаксы заняли юг, центр и северо-восток нынешней Англии. Песенная традиция англосаксов была такой же, как у германцев в целом.

Поэма «Беовульф» названа по имени главного героя. Её объём составляет 3000 стихов, дошла она до нас в виде рукописи, написанной в X-м веке. Исследователи датируют её началом VIII-го века. Дальнейшая литературная обработка происходила в несколько сложнейших приёмов – поэму отличает весьма изысканная литературная техника. Традиционный для древнегерманского эпоса аллитера-

ционный стих сопровождается обилием книжно-поэтических приёмов: это – нанизывание синонимов, метафор, косвенная речь вместо прямой и т.д.).

Поэма состоит из двух частей. Первая – описывает битву Беовульфа с Гренделем и его матерью; вторая – посвящена битве Беовульфа с огнедышащим драконом. Обе части содержат ряд параллелей в народных сказках и аналогий с другими германскими сказаниями. Беовульф не англосаксонский герой, да и действие происходит не в Англии (в Дании и в южной Швеции). Историко-географическая номенклатура поэмы позволяет предположить, что сказания, составившие основу произведения, могли сложиться в первой половине VI-го века в области, расположенной к северу от континентальной родины племени саксов [11].

Обращает внимание близость поэмы к античной литературе (например, к «Энеиде» Вергилия). Это позволяет обнаружить вмешательство христианского книжника, удалившего к тому же в поздней редакции имена языческих богов и элементы германской мифологии.

Средневековый немецкий эпос не стал национальным в той степени, в какой это продемонстрировал эпос испанский или французский, потому что племенам, разбросанным по континенту, не дано было воссоединиться и процесс так и остался незавершенным в эпоху средневековья в феодально-раздробленной Германии.

Древнескандинавский эпос

Древнескандинавский эпос в наибольшей степени сохранил архаические формы поэзии, что объясняется удалённостью скандинавского севера от центров экономической и культурной жизни Европы. Наиболее архаизированной является Исландия.

Основные памятники распадаются на три группы:

1) песни «Эдды»;

2) поэзия скальдов;

3) прозаические саги.

«Эддой» называется сборник песен, частью мифологического и дидактического, частью – героического характера. Своё название сборник получил в XVII веке от первого издателя, который увидел в нём источник прозаического трактата по вопросам поэтики скальдов, носившего то же название (1222-1225 гг.). Это был **Снорри Стурлусон (1179-1241)**, выдающийся исландский историк и поэт. Он поставил целью преподать основы искусства на лучших образцах классического прошлого скальдов, переживавших в тот период упадок в творчестве.

Герои героических песен «Эдды» – Зигфрид, Нибелунги (Аттила и Гунтер). Эти эпические сюжеты сложились у континентальных германцев: готов, биргундов, франков – в эпоху «великого переселения народов». Имена эпических героев получили скандинавскую форму: Зигфрид – Сигурд и т.д.

Искусство скальдов IX-XIII веков в Норвегии и Исландии развивалось на основе более древней традиции героического эпоса: если эддическая поэзия (значение слова «Эдда» в источниках осталось невыясненным для исследователей) была обращена к традиционным эпическим сюжетам, то песни скальдов – к современности. В форме лирико-эпического панегирика они восхваляли воинские подвиги князя и его дружины. Стиль скальдов отличает вычурность поэтического языка и метрической формы. Начиная с XII века поэзия скальдов утратила своеобразие, вырождаясь в условность, но до этого боевые песни скальдов были очень яркими и популярными.

Исландцы, как и ирландцы, отличались от древнегерманских народов тем, что имели богатую прозаическую литературу на родном языке – так называемые *саги*. Большинство их было записано в XII-XIII веках. События, описываемые в сагах, относятся к концу «эпохи викингов». В передаче исторических фактов, личных имён, географических названий наблюдается достоверная основа. В записях сохранены и особенность устного повествовательного стиля, и эпическая простота, и объективность рассказа.

Исландские саги – родовые. Данная разновидность резко отличает их от мифологических и героических, приближая к бытовым реалиям, носит исторический и бытовой характер. Здесь мы можем наблюдать *декаданс трагического*, основная ментальная примета которого – в снижении масштаба, вплоть до обытовлённого. Для поздней архаики это уже узнаваемая тенденция: создана правдивая картина хозяйственного быта; жизнь изображена в деталях семейных и общественных отношений; элемент чудесного касается лишь суеверий. **Проникновение сказочного плана характерно только для периода упадка**. Эта особенность позволяет провести границу для иной эстетики: ***конец XIII века и есть декаданс прекрасного, т.е. его упадок, фаза заката***.

Таким образом, исландский эпос (IX-XIII вв.) в трёх вариациях донёс до нас сказания, по-разному ориентированные во времени. «Старшая Эдда» являет собой поэтическое послание в будущее. Это – архаика трагического: воспевание героического времени, раскрытие таинства народной мифологии, определяющей во многом *будущее*. Поэзия скальдов ориентирована на *настоящее* («здесь и сейчас» — категория

трагического в фазе классики). Прозаические саги обращены в *прошлое*, они настроены дать оценку своим истокам (созданы в диапазоне от декаданса трагического до декаданса прекрасного). **Исторический и бытовой характер исландских саг (в отличие от ирландских – мифологических) демонстрирует менталитет периода упадка.** Проникновение сказочных элементов на закате срединного цикла, окрашенного ментально категорией прекрасного (конец XIII-го века), демонстрирует особенности развития эпоса в срединном цикле.

В отличие от младшей (прозаической) «Эдды», которую создал исландский скальд Снорри Стурлусон, более ранний песенный сборник принято называть старшей, или поэтической, «Эддой». Поскольку это – самый древний источник сказаний, он составляет мифологические по содержанию произведения. Мифология сложилась у скандинавских народов в «эпоху викингов» («викинг – участник набега на поселение»), но корнями она ушла в мифологические представления древних германцев. Героем мифологических песен является бог Один, неизменно выступающий учителем мудрости.

Часть 5. Категория возвышенного, или переходный период к категории прекрасного

Французский героический эпос представляет «Песнь о Роланде» (XII в.), испанский народный эпос – «Поэма о Сиде» (XII в.), немецкий героический эпос – «Песнь о Нибелунгах» (XIII в.). Поскольку мы рассматриваем развитие литературы в «выразительных формах бытия» (М.М. Бахтин), то укажем на особенность менталитета, которая объединяет названные шедевры средневекового искусства как романтически приподнятое ощущение мира. Это – героическое содержание, исполненное пафоса. Оно отстаивает идею национального единства, идеального героя, способного защитить свой народ, возглавить борьбу за свободу, решающее сражение.



Часть 6. Категория прекрасного, или средневековая литература в фазе расцвета (XI-XIV вв.: 1020-1319 гг.)

В этот период во Франции расцветает лирика трубадуров – поэтов-певцов XII-XIII вв. и труверов – поэтов-певцов с конца XI до начала XIV вв. Трубадурам принадлежит создание кансоны – любовной песни, оценённой в своё время Данте как совершенное воплощение поэзии, идеальный сплав всех музыкальных и языковых элементов [10, 192]. Труверам, по словам исследователя этого жанра Поля Зюмтора, «досталась кансона классическая, достигшая точки равновесия и расцвета» [там же, 193].

Господствующий класс западноевропейского феодального общества окончательно сложился к концу первого ментального цикла (в русле менталитета категории трагического) и получил сословное оформление в XII веке. В срединном цикле (категория прекрасного) рыцарство предстало в качестве сословной организации со своим неписаным уставом, своими обычаями и правилами поведения, своими идеалами сословной чести и доблести. Рыцарь должен быть мужественным, справедливым, правдивым, щедрым; он должен защищать церковь, бороться с «неверными», хранить верность своему сюзерену, служить опорой для слабых и беззащитных (женщин, вдов и сирот). Существенная роль в создании такого идеала принадлежала рыцарской поэзии XII-XIII веков [19, 93].

В наиболее совершенной форме рыцарская литература развилась во Франции, послужив образцом для такой же литературы в других европейских странах.

Для Франции XII век оказался эпохой расцвета схоластической учёности. В 1200 году был основан Парижский университет, он стал крупнейшим центром науки в Европе. Наряду с богословием формируется светская образованность, в частности изучаются Аристотель и латинские авторы: Вергилий, Овидий, Гораций, Цицерон. Подражать древним представляется правилом хорошего вкуса. Параллельно расцвела новолатинская поэзия вагантов, или голиардов, отличавшихся вольнодумством и восхвалением чувственных наслаждений. В вопросах религии возникло брожение мысли, например ереси альбигойцев (город Альби на юге Франции) отрицали церковную иерархию, отвергали бессмертие души, силу молитв и таинств.

К концу XII века распространился *аверроизм* – научно-философская система Ибн-Рошда (в латизированной форме – Аверроиса), отрицавшего загробную жизнь и то, что Бог создал мир. Рост городов и развитие торговли, знакомство с культурой Востока привели рыцарство к культурному обновлению.

Несмотря на то, что быт и нравы рыцарства сохранили грубость и жестокость, объясняемые главным родом занятий (войны и грабежи), формируется некий морально-эстетический идеал с ростками светской культуры [10; 11; 14; 16; 19]. Щедрость и доблесть не просто провозглашаются главными достоинствами рыцаря – наблюдается абсолютная очевидность приоритета щедрости как неотъемлемой приметы истинного достоинства. Возникает общее понятие, утверждающее щедрость, – куртуазия (фр. «двор»). К героическому идеалу присоединяется идеал эстетический, повлёкший за собой формирование салонной культуры.

Ориентация на светские увеселения и эстетизацию жизни вызвала волну интереса к интимным вопросам личности, к проблемам чувства. Вырабатывалась своего рода метафизика любви; вследствие идеализации возвышенного любовного чувства возникло поклонение женщине. Всё это в полной мере отразилось в поэзии соответствующего характера при дворах влиятельных дам, на службе у которых состояли певцы и поэты. Конечно, это была прежде всего салонная забава, слабо отражавшая подлинно любовные переживания, и всё же именно *рыцарская лирическая поэзия* воплотила радость земной жизни, обострив внимание к чувствам человека.

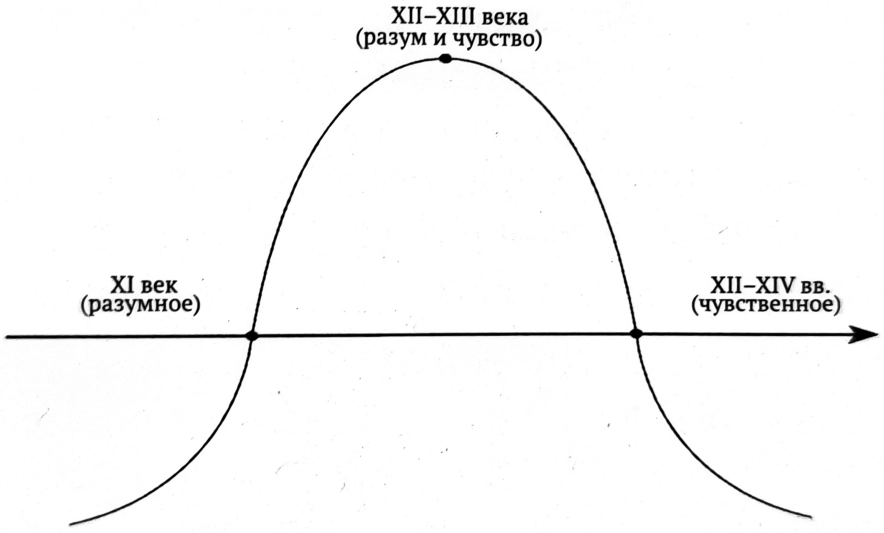


Рис. 8. Классика прекрасного (XI-XIV века): соединение разумного и чувственного начал в рыцарской лирической поэзии середины цикла; преобладание в начале цикла разумного, а в конце его – чувственного.

Именно рыцарская лирическая поэзия повлияла на дальнейшее развитие литературы: изменились и её авторы, и её общественная функция, и способ исполнения произведений. Рыцарская поэзия произошла из народной песни, поэтому она была связана с музыкой, но повествовательные жанры, что развились под её влиянием, уже не распевались (как героические поэмы), а читались. **Причём установилось то редкое для процесса развития равновесие, когда дидактическая функция еще не отвергалась, но уже наметилась другая ее функция: светско-развлекательная**.

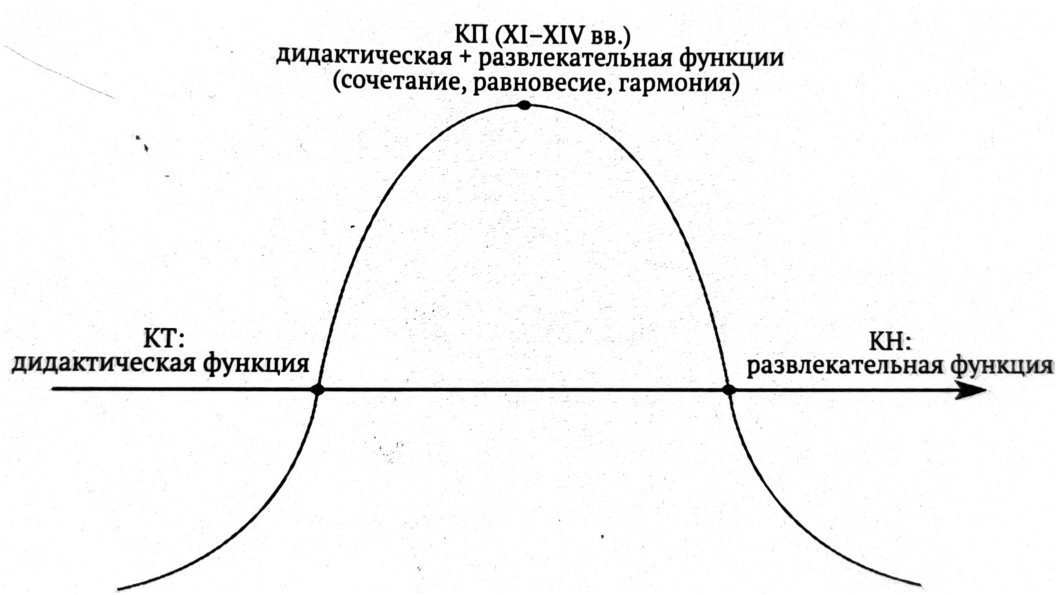


Рис. 9. Категория прекрасного (XI-XIV века) и её ментальные доминанты.

Средневековый период литературы начиная с ХШ века отличается наиболее сильной концентрацией выработанных констант в плане выражения и мышления. Это – абстрагирование, обобщение, метонимия, метафорические переносы, которые обогащают смысл используемых знаков. Устойчивость разработанных приёмов этого периода, обусловленных жизнью коллектива, позволяет говорить о средневековой традиции в целом: *сочетать разработку античного наследия с исключительной способностью заново открывать и использовать глубины крестьянской культуры времён римской цивилизации*. Стилистические элементы в произведениях варьируются, при этом они составляют тот фундамент литературной традиции, который придаёт Средневековью внутреннюю связность. Спектр вариаций – в лирическом, эпическом и других планах выразительности, от песен трубадура до романа, – помогает поднять утверждение до уровня метафоры. Стиль этот можно называть пословичным, т.е. существующим вне времени. Характерен в данном отношении – как иллюстрация – сборник «Пословиц Виллана». Это – шести-

сложные шестистишия, каждый стих которых есть *глосса* к седьмой строке, при этом *седьмая* – не является стихотворной и подаётся как *крестьянская пословица.* Примечательно, что составителем этого сборника был клирик из рода Филиппа Эльзасского, просвещённого любителя поэзии, – того самого графа Фландрского, для которого Кретьен де Труа в своё время сочинил стихотворную «Повесть о Граале».

Пример пословиц для иллюстрирования средневековой литературной традиции **в фазе расцвета** средневековой литературы наиболее убедителен: их число было впечатляющим. Так, Ж. Моравски издал две с половиной тысячи только французских пословиц, отметив, что перечень их далеко не исчерпывается. Известны так же три десятка рукописных сборников, составленных в XIII – начале XV веков. Отметим, что этот культурный факт по своей структуре относится к «простым формам» поэтического слова.

То обстоятельство, что творцы обращались в ХШ веке к пословицам с целью обработки либо подражания, даёт возможность зафиксировать *ментальную примету бароккального перехода к категории низменного в средневековом цикле*, когда украшательство содержания, как правило – неизменного, становилось самоцелью. О ментальном переходе от прекрасного к низменному говорит так же использование пословичного стиля **в качестве украшения** в зачинах и концовках разножанровых произведений. В своём исследовании Хёйзинга акцентированно замечает, что было особенно много пословиц «в годы позднего Средневековья». Так, сочинялись стихи, где каждую строфу завершает пословица (Ален Шартье, Жан Ренье, Жан Молине); Франсуа Вийон пишет балладу, сплошь состоящую из пословиц. Сюда же относится и поэма Роберта Гогена «Досужие забавы», в которой почти каждая строфа оканчивается подходящей к данному случаю пословицей. Хёйзинга допускает возможность принадлежности этих пословиц перу самого автора: «В таком случае это было бы ещё более убедительным доказательством той живой роли, которая в культуре позднего Средневековья отводилась пословице, этому закруглённому, выверенному, понятному всем суждению, – поскольку пословицы... непосредственно примыкают к стихам, на сей раз являясь продуктом индивидуального поэтического творчества» [19, 279].

В отличие от категории трагического, тенденциозно анонимной в развёртывании эпоса, **в среднем цикле прекрасного появился интерес к авторству, стала значимой виртуозная разработка техники конструирования смысла, из содержания и формы исчезло всё грубое и обыденное.**

Создание условного мира идеалов, далёких от жизни, сыграло очень важную эстетическую роль в судьбе литературы срединного цикла Средневековья в целом. Во-первых, в противовес церковной аскетической догме рыцарская поэзия утвердила жизнерадостный светский идеал. Во-вторых, она **на равных** актуализировала мысль и чувство. В-третьих, она повернула интерес человека в сторону его самого, в мир его душевных переживаний, до этого подавленный аскезой. Но главное достижение этого времени состоит в том, что возникла сознательная культура художественного слова, были выдвинуты эстетические условия литературного творчества, которые распространились на всю рыцарскую литературу. Прежде всего она проявила себя в лирике и романе.

На юге Франции, в Провансе, сложился раньше, чем где бы то ни было, куртуазно-рыцарский идеал. Отчасти это объясняется близостью Италии и арабской Испании (в плане культуры). Рыцарская лирика Прованса превзошла по мастерству и технике, по жизнерадостному содержанию литературу Франции того времени. Показательно и само название провансальских поэтов-певцов – повторим, они назывались *трубадуры* (от прованс. *«trobar» – «находить, сочинять, изобретать»*). Название обозначало всякого поэта независимо от жанра и характера его творчества. Поэтому были трубадуры рыцарского и городского стиля, а также трубадуры, слагавшие религиозные песни. Виртуозная отделка формы: поиски благозвучия, затейливое построение строф, сложная система рифм – главное отличие их поэзии. **То, что трубадуры освоили рифму первыми в европейской поэзии, заслуживает особого внимания.** Этот факт высоко оценил А.С. Пушкин в статье «О поэзии классической и романтической» (1825): «...сие новое украшение стиха... имело важное влияние на словесность новейших народов» [16, 72]. Характерен и тот факт, что они в этой *золотой середине цикла* разработали **систему** поэтических жанров. Факт означает ***ментальную закономерность*** в контексте *циклической логики развития литературы.*

В систему вошли:

• **кансона** (вариативное название: **«канцона»)** – *песня на любовные или религиозные темы со сложным строением строфы*;

• **сирвента** – *строфическая песня, содержавшая инвективы против врагов поэта или его сюзерена*;

• **плач** – *песня, в которой оплакивается смерть сюзерена или его родственников, а также близких поэту людей, позднее – обширно лирико-дидактическое произведение, необязательно связанное со смертью конкретного лица, зачастую – на тему о бренности всего живущего:* **«жалоба»**;

• **рондо (рондель) –** *строфическое стихотворение с обязательным повторением первого стиха в середине и конце и с ограниченным количеством рифм (2-3);*

• **лэ** *– первоначально небольшое лироэпическое стихотворное произведение, в описываемую эпоху – песенная композиция из двучленных частей;*

• **вирелэ** *– строфическое стихотворение, которое заканчивается его первой строфой;*

• **тенсона** *– диалог, спор двух поэтов на любовные, религиозные, философские темы*;

• **баллада** *– плясовая песня с припевом, подбадривающим танцующих*), позднее, в XIV-XV веках, она усложнилась до стихотворения из трёх строф, написанного на три рифмы с обязательным рефреном, а с XV века – с коротким посланием в завершении и обязательным совпадением числа стихов в строфе с числом слогов в строке (от 8 до 10);

• **альба** (в переводе – «заря»: *строфическая песня о расставании влюблённого рыцаря и его Дамы на заре после тайного свидания*);

• **пасторела** (вариант названия – **«пастурель»**: *песня-диалог с постоянным сюжетом: рыцарь предлагает пастушке свою любовь, а она ему вежливо, но решительно отказывает*).

О жанре «пастурель» пишет развёрнуто нидерландский историк культуры Й. Хёйзинга: в пастурели совершается переход от собственно пасторали к действительности: «Прямая эротика нашла здесь свежую, элегантную форму, возвышавшую её над обыденностью и при этом сохранявшую всё очарование естественности. Для сравнения можно было бы вспомнить некоторые зарисовки из Ги де Мопассана» [19, 160]. Собственно пастораль – в античном её значении – использовали и для политической сатиры, и для праздничных маскарадов.

В позднем Средневековье усложняется **форма**, требования к ней становятся всё более строгими – такова ментальная закономерность в завершении любого цикла.

Менталитет срединного цикла на примере поэзии трубадуров выявляет *гармонию разных планов как особенность данного времени*:

1) в плане общественного положения – трубадурами были короли, крупные феодалы, мелкие рыцари, слуги, купцы, ремесленники, юристы, священники и монахи;

2) в плане равноправия мужчин и женщин – около тридцати имён женщин-трубадуров дошло до нашего времени (недаром формула категории прекрасного в ментально циклическом контексте – «мужчина и женщина», но подробнее об этом – позже);

3) в плане многообразия жанров, предъявляющего универсум, – любовная песня («кансона»), стихи на политическую тему («сирвента»), спор («тенсона», т.е. прение), жанровая сценка на лоне природы («пасторэла»), сюжет с тайным свиданием («альдюа» – «рассвет») и другие, составляющие спектр выразительных модусов, – подробнее: с. (43-44);

4) в плане содержания – «радость, молодость, мера», иными словами – гармонизация разума и чувства, красота их проявлений, облагораживающая суть душевных переживаний.

Прославление свободного чувства в поэзии трубадуров являлось отрицанием сословных уз. Поэтому самым узнаваемым мотивом трубадурской поэзии стала любовь к замужней женщине. Здесь сказывался естественный протест чувства против господствовавшего в аристократической среде типа браков, при котором преобладали имущественные или династические интересы. На лирику трубадуров повлияло творчество Овидия: им оказалось близко понимание любви как искусства, правила которого надо изучить; родственны были и образы лирики Овидия.

Поэзия трубадуров развивалась 150 лет – в XII-XIII веках. Последняя четверть XII века была наивысшим расцветом для них – это объясняется ментальным резонансом с пиком категории прекрасного, классикой, в масштабе циклического тысячелетнего развития.

В классический период творили два наиболее блистательных трубадура: **Бернарт де Вентадорн**, слуга в замке (его поэзия проникнута любовной тематикой), и **Бертран де Борн** (воинственный феодал, проявивший себя больше в политической тематике).

XIII век – время заката провансальской лирики.

«Альбигойские войны», длившиеся 20 лет, закончились победой северян и инквизицией, надолго пресекшей вольнодумие. Центры поэзии трубадуров были уничтожены, поэты сбежали в другие страны (в Италию, Германию). На смену любовной лирике шла политическая поэзия горожан. И все же лирика оказала сильное воздействие на развитие поэзии в соседних странах, в частности лирика молодого Данте продемонстрировала влияние трубадуров.

Прованская лирика **стала родоначальницей всей европейской лирической поэзии.** Именно она впервые выработала те поэтические формы, мотивы, образы и стиль, которые подготовили ренессансную поэзию Петрарки и Ронсара, барочную поэзию Шекспира и определили развитие позднейшей европейской лирики до середины XIX века.

С середины XIII века рыцарская лирика отступила окончательно перед лирикой городской.

Германия: любовная рыцарская песня – «миннезанг» (XII в.)

Немецкая рыцарская культура, бесспорно, развивалась под влиянием французской, но в лучших своих достижениях она возвышалась до абсолютной самостоятельности, как в случае с лирикой, получившей название «миннезанг» (от слова *«Minne» – «любовь»*) – «любовная песня».

В 1170-м году возникли одновременно два направления рыцарской любовной песни.

«Архаическое» – примыкало к народной песне и не было затронуто идеей рыцарского служения даме. Оно зародилось на юго-востоке (Бавария, Австрия, Швабия); главные его представители – Кюренберг, Дитмар фон Айст и др. Это направление более обытовлённо передаёт переживания влюблённых. Служения даме здесь мы не найдём – мужчина всегда остаётся победителем в любви; отношения мужчины и женщины скорее примитивны, с точки зрения формы. Стихам присущ «акцентный» стих; парные рифмы неточны; песни, как правило, однострофны.

«Куртуазное» – сформировалось под влиянием поэзии провансальских трубадуров и их подражателей в западных областях Германии. Родоначальники: Генрих фон Фельдеке и Фридрих фон Хузен. По форме куртуазные стихи представляют большие многострофные песни со сложным строением, с точными рифмами, которые отличает виртуозность, связанная с музыкальной композицией. Доктрина куртуазной любви как рыцарского служения даме пронизывает сюжет песни. Красота дамы противопоставляется её жестокости: она не отвечает на любовь.

К 1190-му году куртуазное направление миннезанга охватило всю Германию. Но до высших достижений оно дошло лишь в синтезе – куртуазного и народного – направлений, в творчестве Вальтера фон дер Фогельвейде.

Начав с «песен высокой любви», Вальтер фон дер Фогельвейде перешёл на жанр «песен низкой любви», сделав героиней песен простую девушку. А вместо рыцарского служения даме поэт предложил своё чувство. Народная основа песни обновила миннезанг целым рядом элементов, изменила содержание (счастье

влюблённых, достижимость мечты). Произошла демократизация поэтической тематики – и это примечательно в плане ментальных перемен:

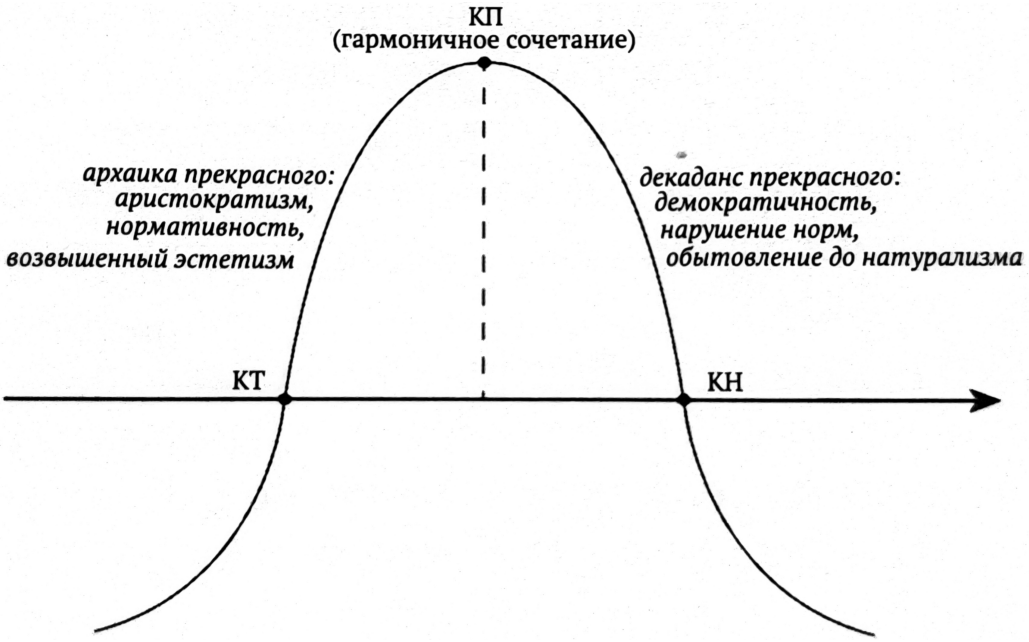


Рис. 10. Шкала доминирующих проявлений на ментальном цикле категории прекрасного.

Что касается обытовления рыцарской лирики до натурализма, то эта тенденция отчётливо обозначилась в творчестве баварского поэта Нейдхарта фон Рейенталя (1180-1240). Бытовые картины крестьянских плясок с драками, грубостью, зарисовки их нелепых нарядов – всё это дало повод назвать творчество Нейдхарта и его школу «деревенской поэзией куртуазного стиля», что также свидетельствует о вырождении истинной природы рыцарской лирики.

Особенностью немецкой ментальности можно объяснить тот факт, что дидактическое содержание заявило о себе даже в лирике миннезингеров, в особом морально-дидактическом направлении под названием *«мейстерзанг»*. В дальнейшем это приведёт к порождению бюргерской лирики, что, в принципе, является приметой *декаданса прекрасного*: идеалы возвышенные уступили место бюргерским, т.е. обывательским, натуралистичным в пределе. С середины XIII века морально-дидактическое направление расцветает в жанре под названием «шпрух» (нем. «Spruch» – «изречение», «сентенция»). Авторы *шпрухов* в большинстве своём бюргеры.

Со второй половины XIII века *миннезанг* обнаруживает явные признаки упадка, что совпадает с ментальными маркёрами декаданса прекрасного.

Характерно, что упадок рыцарской культуры в этот период наблюдается по всей Европе, и данный факт ярко иллюстрирует ментально-циклическую логику культурного развития как *обоснованный менталитетом, общим для всей эволюции.*

Обратимся к этим признакам.

1. Упадок рыцарской культуры можно наблюдать через набор содержательных и формальных индикаторов, противопоставленный героическому эпосу, через хронотоп (время и пространство, меру напряженности). Всё – в пределах человеческих возможностей: исчез титанизм, а с ним – и его сверхчеловеческая мощь.

2. Усилилась роль интриги как художественный фактор развлекательности, свидетельствуя об ослаблении влияния и постепенной утрате функции дидактической.

3. Тип героя стал заметно мельче. С изменением его типажа связана мотивация: подвиг – не ради отечества, не в защиту рода, а исключительно ради собственной славы. Причём иным стало у героя отношение к миру: если в трагическом масштабе мир представал как зловещая стихия, враждебная ему, то в масштабе прекрасного мир для героя становится полем проявления своих возможностей.

4. Изображение героя тоже претерпевает изменения: возрастает интерес к деталям в передаче внешности действующих лиц, то же наблюдается в описании обстановки, в которой происходит действие.

Клерикальная литература

Народная песня развивалась вплоть до XIII века, а наряду с ней – и клерикальная поэзия. (В XIII веке появилась уже городская литература.) Клерикальная литература культивировалась во всех странах Европы, её переводили на латинский и на тот или иной местный живой язык.

Поскольку образованными были в основном духовные лица, они и занимались просвещением. Их литературное творчество не ограничивалось религиозными сюжетами. Но видное место, бесспорно, занимали *жития святых* и иного рода *религиозные легенды*.

Жития святых делились на 3 группы по своему содержанию.

Первая группа: жития, проникнутые аскетической идеей (жизнеописания святых, подвергавших себя всевозможным лишениям, истязаниям). Например,

стихотворное «Житие Святого Алексея», написанное на Востоке и пережившее ряд переводов и интерпретаций в Европе, является наиболее ранним памятником старофранцузской поэзии (XI в.).

Вторая группа: жития миссионеров, обращавших племена и области в христианство. Это были англосакс Бонифаций (VIII в.), ирландец Колумбан (VI-VII вв.).

Третья группа: жития, посвящённые подвигам человеколюбия и защите угнетённых. О галльском святом Германе (V в.) рассказывалось, что все деньги он тратил на выкуп рабов и пленных.

Несомненно, что значительная роль большинства *житий святых* заключалась в формировании содержания *рыцарской повести* и *романа*.

С середины XII века появились легенды о чудесах, совершённых Богоматерью, – именно в этот период развился её культ, **и это также ментально обосновано: ведь вторая половина цикла развивается в русле женского доминирования (в первой половине преобладает мужское начало). Срединный цикл в целом уравновешивает положение мужчины и женщины, но на закате гомеостаза женское доминирование становится таким же очевидным, как в начальном цикле – абсолютизированное мужское.**

Популярными были сказания *эсхатологические*, т.е. посвящённые вопросу о посмертной судьбе человека. На закате срединного цикла, когда утрачивается равновесное состояние ментальных тенденций, происходит переход к иррациональному, актуализирующему мистику, чудеса, экзотику, фантастику, сказочные сюжеты с богатством фантазии и чувственных проявлений героев, как правило, позитивных («Житие Св. Брендана», X в.).

В рамках городской литературы сложились и драматургические жанры, зародившиеся в церкви:

• *литургическая* драма (игралась в церкви, представляя отдельные библейские сцены; названа так потому, что включалась в церковное песнопение – *литургию*);

• *полулитургическая* драма, или драма на паперти (исполнялась уже за пределами церкви, инсценировала эпизоды из Библии);

• *миракль («чудо»)* – пьеса о чудесах (Рютбёф, XIII век: «Чудо о Теофиле»);

• *мистерия («таинство»)* – большая пьеса, инсценирующая библейскую историю, рассчитанная на инсценировку в течение нескольких дней, в неё включали *фарсы – комические вставки*);

• *моралите* (пьеса религиозно-дидактического характера, персонажами которой были аллегорические фигуры, например Вера, Надежда, Любовь);

• *соти* (жанр, сходный с *фарсом* в плане комической направленности сценки и с *моралите* – действием аллегорических фигур).

Светскую драматургию представляли жанры *фарса* и *игры, включавшей также музыкальное исполнение.* Таковы пьесы французского автора-горожанина XIII века Адама де ла Аля: «Игра под листвой», сатирического направления, и «Игра о Робене и Марион» – в стиле пасторали.

С разработкой драматургии жанровая система средневековой литературы обрела свою полноту и завершённость.

Дидактика

Моральная дидактика представлена большим числом проповедей, поэм о «Страшном суде», призывающих к покаянию, и нравоучительных рассказов наполовину светского характера. Начиная с XII века такие рассказы объединяли в сборники. Крупнейший из них – «Римские деяния» – был составлен в Англии. Название объясняется тем, что действие рассказов относилось к эпохе Римской империи. В числе других – рассказ о жестоком ростовщике, пожелавшем вырезать у своего должника фунт мяса, и рассказ о трёх шкатулках, обработанный Шекспиром в «Венецианском купце». Из «Римских деяний» черпали сюжеты многие творцы Возрождения.

В *моральной дидактике* наиболее известны: произведение немецкого поэта Фрейданка «Разумение» (1230 г.); серия моральных изречений, в значительной степени взятых из народных пословиц.

Научная дидактика была целиком подчинена суеверно-мистическим представлениям. Впоследствии разрозненные сведения по отдельным областям естествознания и других наук стали объединять в обширные энциклопедии («Образ мира», «Зерцало»; «Тройное зерцало» Винцентия из Бове – XII век). Помимо трактатов в стихах и прозе в научной дидактике процветал жанр *поэмы*, претендующей на энциклопедический охват. Такова *поэма* лотарингского монаха Готье из Меца «Картина мира» (середина XIII века, Франция).

Рыцарский роман

Ведущим жанром срединного цикла стал рыцарский роман, как и его разновидность – рыцарская повесть. Заметим, что **первоначально романом называлось произведение, написанное не на латинском, а на одном из романских языков (отсюда же и слово «романс»).**

Но когда сложился новый эпический жанр в рамках рыцарской куртуазной культуры, то слово «роман» получило новое значение. Тема любви, чувств, интерес к миру переживаний – всё, что составляло содержание рыцарской лирики, органично перешло в романный жанр, став обязательным его элементом. Другим обязательным элементом была фантастика в двояком понимании этого слова: как сверхъестественное (сказочное, не христианское) и как всё необычайное, исключительное, позволяющее герою воспарить над обыденностью жизни. Обе эти формы фантастики связаны с любовной темой. Кроме того, они соединены с понятием приключений или авантюр, в которые попадают рыцари, решительно направляясь навстречу своим испытаниям. Однако подвиги свои, подчеркнём, в этой фазе ментального цикла они совершают не ради общего, национального дела, как герои эпических поэм, не во имя чести или интересов рода, а ради *личной* славы.

Душевные переживания, живые диалоги, изображение внешности героев, подробное описание обстановки, в которой протекает действие, – всё это отличает рыцарский роман от героического эпоса так же, как менталитет ***декаданса прекрасного, с преобладанием детализации, психологизма и обытовления***, – от менталитета *архаики прекрасного, с преобладанием возвышенного, духовного и целостного*. И, конечно, признаки отличия, на которые указал М.М. Бахтин [4], тоже подчёркивают разграничение эстетических категорий. Для героического эпоса как приметы трагического характерно отдалённое прошлое или, говоря словами Гёте и Шиллера, «абсолютное», и создаётся оно во имя отдалённого будущего, т.е. на века; источником служит национальное предание, а не личный опыт: героический эпос – анонимный, иными словами говоря, автор – народ.

Первыми опытами рыцарского романа стали обработки античного наследия. Таковы романы об Александре Македонском, об Энее, о Трое, появившиеся во Франции, где раньше, чем в других странах, развился рыцарский роман. В Германии появилась «Энеида», перевод с французского.

Другим источником для рыцарского романа послужили кельтские сказания. Если из античных произведений была выхолощена вся мифология, ментально не резонирующая средневековью *в срединном цикле*, то из кельтских преданий, насыщенных эротикой и фантастикой, волшебство и свободно расторгаемые любовные связи были заимствованы для рыцарского романа, при этом они получили современное толкование. Например, многожёнство и многомужество, свойственное брачным и эротическим отношениям у кельтов, было интерпретировано куртуазными авторами как нарушение норм, как адюльтер, подлежащий куртуазной

идеализации, а волшебство, мыслимое в кельтских сказаниях как выражение естественных сил природы, у французских поэтов выдавалось как сверхъестественное, манящее рыцарей на подвиги – за пределы нормальных, повседневных явлений.



Рис. 11. Категория прекрасного как срединный цикл в развёртке своих доминант «первого ряда».

Многие из кельтских преданий были связаны с образом легендарного «короля Артура», одного из военачальников бриттов V-VI веков, героически защищавшего от англосаксов еще не захваченные ими области Англии. Псевдоисторической рамкой для серии артуровских романов стала латинская хроника Гальфрида Монмутского «История королей Британии» (1137 г.).

Отсюда ведёт начало обычная завязка артуровских романов, или, как их часто называют, романов Круглого стола (король Артур однажды будто бы велел соорудить круглый стол с той целью, чтобы на пиру у него не было ни лучших, ни худших мест и чтобы все его рыцари чувствовали себя равными).

Мир этих так называемых «бретонских» повестей тоже насыщен фантастикой: волшебные фонтаны, великаны, феи, прекрасные девушки, притесняемые злодеями и ожидающие спасения от великодушных рыцарей, – всё это экзотично, занимательно и свидетельствует о существенных ментальных переменах, утверждающих *наряду с дидактической развлекательную функцию литературы.*

Огромную массу бретонских повестей представляют 4 группы произведений, различных по характеру и стилю.

1. Так называемые бретонские **лэ** – стихотворные новеллы любовного и фантастического содержания Марии Французской (1180 г.); некоторые новеллы

абсолютно лиричны и не содержат фантастики – всего их двенадцать. Любовь в них предстаёт не страстью, а нежным природным влечением чистых сердец. Такое отношение к любви сближает *лэ* Марии с народной поэзией.

2. Группа романов о Тристане и Изольде.

В первом романе сохранились подробности кельтской повести в трагической окраске, но кельтские нравы и обычаи уже заменены чертами французского рыцарского быта. После него возникла целая волна подражаний в большинстве европейских стран. Наиболее значительной из всех обработок был немецкий роман Готфрида Страсбургского (начало XIII века). Этот роман отличается тонким анализом душевных переживаний и мастерским описанием форм рыцарской жизни. *Примечателен ментальный резонанс востребованности сюжета: именно в срединном цикле (53-86 годы в любом из столетий), в 1859 году, он послужил источником для известной оперы Вагнера «Тристан и Изольда». Ментальное основание актуализации сюжета представляет* **внеличностная категория любви, владеющая людьми как внешний рок**. В этом смысле убедительна аналогия: *XII-XIII века* – время создания романа «Тристан и Изольда», в срединном цикле средневековья, и *60-е годы XX века* – время создания киношедевра Клода Лелюша «Мужчина и женщина», в срединном цикле Новейшего времени.

3. Артуровские романы в собственном смысле слова. Настоящим создателем артуровского романа, давшим лучшие образцы этого жанра, является ***поэт второй половины XII века Кретьен де Труа***, живший при дворе Марии Шампанской. Рамка артуровского двора, взятая из хроники Гальфрида Монмутского, послужила ему лишь декорацией, на фоне которой он развёртывал картины жизни вполне современного ему рыцарского общества, ставя и разрешая весьма существенные вопросы, которые и должны были это общество занимать (в соответствии с хронотопом категории прекрасного **«здесь и сейчас»**). Автор выбрал акцент на живописных подробностях в противовес резонёрству и назидательности. Романы Кретьена представлены двумя группами. Первая группа изображает любовь как простое чувство, свободное от куртуазной идеализации, например роман «Эрек и Энида» (гармоничное сочетание двух начал, свойственное для категории прекрасного, – мужского и женского, которое можно выразить *формулой «мужчина и женщина»*). Вторая группа написана под влиянием Марии Шампанской и иллюстрирует куртуазную теорию любви. Таков роман «Ланселот, или Рыцарь телеги». Романы Кретьена вызвали большое число подражаний и во Франции, и за её пределами.

4. Цикл романов о святом Граале. Это – попытка художественного синтеза светского куртуазного идеала артуровских романов с господствующими религиозными идеями феодального общества. Сказание о святом Граале также обработал Кретьен де Труа. В XIII веке сказания о Граале появились в разных европейских странах. Крупнейшим памятником этого рода является «Парцифаль». Его автор – немецкий поэт Вольфрам фон Эшенбах (начало XIII века) – отстаивает точку зрения на единство рыцарской культуры, которая в его идеальном представлении охватывает Восток и Запад, объединённые крестовыми походами. Это была попытка поэтического синтеза рыцарской культуры в её светских и духовных элементах в пределах мировоззрения средневекового общества. Обращает на себя внимание *ментальный резонанс* появления данного сюжета и его интерпретации немецким поэтом: именно в срединном цикле (напомним ещё раз границы *категории прекрасного* в столетии: 53-86 годы), в 1882-м году, он послужил источником для одноимённой оперы Вагнера.

Кроме романов на античные и «бретонские» сюжеты во Франции возник ещё третий тип романа – *романы превратностей, или приключений*. Называют их *византийскими* потому, что они построены на мотивах, которые встречаются в византийском или позднегреческом романе. Это – кораблекрушения, похищение пиратами, узнавание, насильственная разлука, счастливая встреча влюблённых и т.д. Авантюрные сюжеты, замешанные на экзотике и фантастике, черпались для рыцарского романа Франции скорее из местных преданий или действительных приключений. Что касается византийских романов, то для них характерно приближение к обыденной жизни: почти полное отсутствие сверхъестественного, простота сюжета и тона. Это объясняется тем, что ментальное развитие средневековья происходило неравномерно и византийская литература раньше других литератур прошла логику развития от становления через расцвет к деградации и в фазу упадка вступила, следовательно, раньше других. В поздних образцах жанра (XIII век) вкус к экзотике ослабевает и начинает доминировать местный колорит.

Наиболее типичны для данного жанра романы «идиллические». Здесь явно прослеживается греческое влияние (роман Лонга «Дафнис и Хлоя»). Классический пример – «Флуар и Бланшефлер».

Другой пример – «Окассен и Николет» – уже являет нам пародию на все нормы и идеалы рыцарства, что вполне симптоматично для периода упадка. Разложение рыцарского романа предвещает торжество в XIII веке нового стиля,

выдвигаемого городской литературой. Этому способствует *менталитет обытовления*, создающий возможности для расцвета иной тенденции: демократической. Всё, что в рыцарской литературе затушёвывалось, теперь вырвалось наружу с вызывающей откровенностью. В результате предпочитаются низменные и уродливые картины жизни всех без исключения слоёв общества, в частности крестьянства и городских низов. Образно говоря, низкое стало предметом литературы.

Но следует заметить, что дидактическая канва не утрачена до конца в городской литературе. Таков цикл Средневековья, пронизанный единым менталитетом **золотой середины мегавитка эволюции** (рис. 4, с. 24). Характерно и то, что лучшие образцы городской литературы восходят к фольклору, а наиболее выразительна художественная сатира, имеющая народные корни. Для новой литературы примечателен синтез элементов книжных и фольклорных. Целый ряд жанров рыцарской поэзии претерпевает видоизменение, возникает шуточная лирика бытового содержания. Соответственно, изменился и стиль. Копирование действительности в худших вариантах, в том числе и грубой физиологичности, популяризует бытовую речь и даже жаргон. Изысканность рыцарской поэзии в это время уступила место натурализму.

Часть 7. Категория комического, или переходный период к категории низменного (Возрождение)

Жанровая система на границе циклов, прекрасного и низменного, формируется под влиянием категории комического, которую ментально отличает ***осмеяние идеалов прекрасного***. Приоритетными стали жанры: *фаблио* (французское название) и *шванк* (немецкое).

Фаблио (в словарях – «фабльо») – наиболее популярный жанр городской литературы Франции. Он, как правило, представлен небольшим стихотворным рассказом о забавном или нелепом происшествии, которое должно вызывать смех. Но характер смеха различен, отсюда – деление фаблио на 3 типа:

1) шутка, юмор, построенный на игре слов или на комической ситуации;

2) более развернутый сюжет, в котором смех имеет уже социальную направленность (таков фаблио «Крестьянин-лекарь», послуживший Мольеру источником для его «Лекаря поневоле»);

3) подлинная социальная сатира, разоблачающая пороки, свойственные разным сословиям общества, по преимуществу городского.

Обращает внимание двойственность оценки изворотливости, ловкости, обмана. Поскольку в обществе в данный период намечается ментальная смена ценностей, нарастает тенденция, популяризующая авантюризм. Иное дело – стяжательство за счёт этих пороков: оно – обличается.

Произведения, написанные в жанре фаблио, оказали значительное влияние на последующую французскую литературу, дав жизнь жанру *новеллы*. Они дали материал и для творчества Боккаччо; многое из сюжетов фаблио перешло в фарсы XV века, в произведения Рабле, Мольера, Лафонтена. Та же тенденция в это время прослеживалась в Германии: роль *фаблио* выполнили *шванки*.

Начиная с XIII века наблюдалась демократизация народных вкусов в искусстве, в частности в литературе, и она создавала благоприятные условия для расцвета народных песен: их начали записывать. Составлялись многочисленные сборники с приложением нот. В репертуаре особое место заняли *баллады* (песни повествовательного характера). Слово «баллада» буквально означает «плясовая песня». Её отличают традиционные особенности композиции и стиля до сих пор: рассказ сосредоточен на развитии действия до его драматической вершины, т.е. заканчивается кульминацией; сопровождают действие диалоги; сцены представлены повествовательными строфами; рассказ изобилует словесными формулами, постоянными стилистическими оборотами, характерными для всякой устной поэзии. *Типичная баллада состоит из четырёх стихов, имеющих по четыре ударения в нечётных стихах, по три или четыре в чётных, с перекрёстными рифмами иногда только нечётных стихов.*

XIV-XVI века Западной Европы ознаменованы расцветом балладного творчества. Этому в немалой степени способствовал менталитет: в конце любого цикла доминирует форма над содержанием, отсюда – краткость содержания и формальное разнообразие. И потому для последней фазы Средневековья, окрашенной категорией низменного, стал важен короткий жанр. **Занимательность сюжета с бытовыми подробностями, отработанная форма, яркое изображение чувств героев, высвечивание личной судьбы, персоны, индивида – всё это признаки**

менталитета низменного в поэзии. Не удивительно, что источником многих баллад послужили эпические произведения, исторические песни: в этот период история становится главным предметом осмысления *(**прошлое**, а не будущее волнует общество в последнем цикле)*.

Прозаические жанры представлены сатирическим животным эпосом. Во Франции – эпос «Роман о Лисе» (XII-XIII века), в Германии – эпос «Рейнеке-лис» (XV век), обработан Гёте в 1793-м году. Наиболее значителен аллегорический эпос – французский «Роман о Розе» (XIII век). Первую его часть написал куртуазный поэт-рыцарь Гильом де Лорис, вторую, пронизанную духом сатиры и дидактики, – Жан Клопинель, которого за вольнодумство сравнивали с Вольтером.

Городская лирика

Яркое развитие городская лирика получила в творчестве французского поэта Франсуа Вийона (1431-1463). Он высветил все признаки кризиса средневекового мировоззрения на закате средневекового цикла.

Рассказывая в поэзии о себе, поэт выразил порывы и противоречия, свойственные его времени. Он испытал на себе влияние студенческой демократической богемы Парижского университета и сделал выбор в пользу авантюрного, беззаконного существования, отвечавшего природе его страстей и бунтарских мыслей. Он отверг в своём творчестве мистику и метафизику, предпочёл тему плотских наслаждений, развенчивая куртуазную идеализацию тонких чувств. Но наиболее симптоматична, с точки зрения ментальной характеристики эпохи, идея тленности, гибели всякой красоты – этой мыслью пронизана «Баллада о дамах былых времён».

Для категории низменного как последней фазы средневекового цикла характерно преобладание настроений, связанных с осмыслением прошлого, с ощущением необратимости жизни, с переоценкой ценностей, с тоской по прошлому. Именно такое настроение преобладает в «Балладе о дамах былых времён», где припев заостряет ощущение невосполнимых утрат: «Но где же прошлогодний снег?».

Подведём итоги изложенному.

XIII век для Западной Европы является вершиной в развитии средневековой культуры:

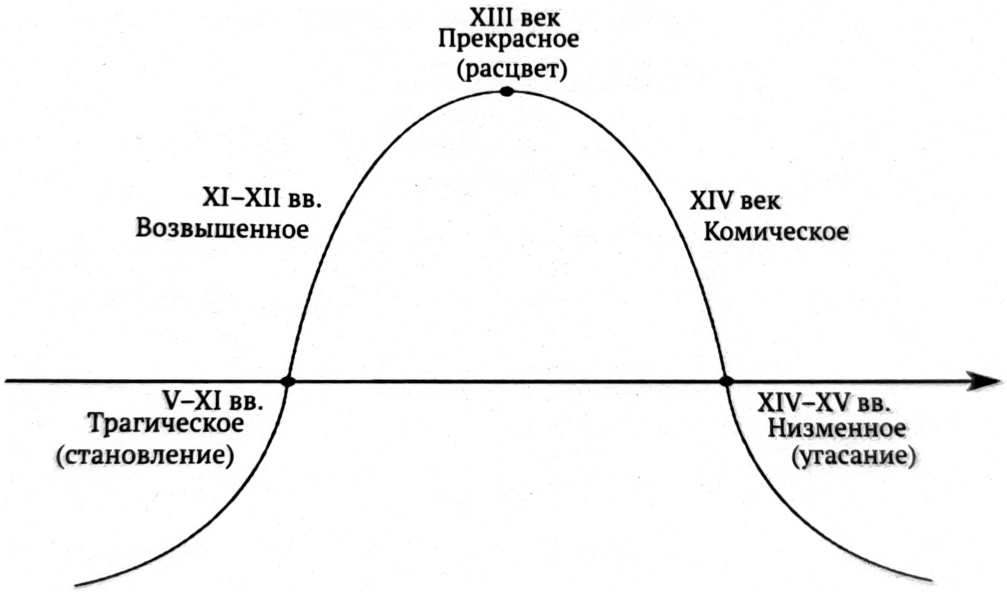


Рис. 12. Последовательность эстетических категорий на цикле литературного развития Средневековья как ментальное обоснование его становления, расцвета и угасания.

XIV век в истории Западной Европы стал **переходным** к Возрождению.

XV век явил миру ***Возрождение*** в творчестве наиболее передовых и талантливых мыслителей и творцов.

XVI век – это период двух исторических стилей: **маньеризма и барокко**. Маньеризм засвидетельствовал распад средневекового мировоззрения, вырождение теологического содержания эпохи, утрату ценностей огромного тысячелетнего цикла. Барокко продемонстрировало содержательный кризис средневековья и абсолютизацию формальных поисков до степени предельной избыточности формы в искусстве.

XVI век и есть «коридор времени», или «бамперное время», предваряющее наступление новой эпохи, которая продлится на «конусе истории» три века. Таким образом, циклическая закономерность ещё раз демонстрирует нам сокращение длительности исторического времени, уплотнив события в три раза.

В творчестве Данте Алигьери («Божественная комедия») состоялось подведение итогов средневековья.

В творчестве Франсуа Рабле («Гаргантюа и Пантагрюэль») сделан первый шаг в Ренессанс.



Часть 8. Категория низменного: Возрождение (XIV-XV века: 1320-1619 гг.)

Специфика эпохи Возрождения основана на уникальности историко-политической ситуации, в которой оказалась Италия XIV-XV веков.

В чём же заключалась уникальность ситуации?

Она была обусловлена, во-первых, раздробленностью на множество княжеств и королевств Пиренейского полуострова, во-вторых, образованием небольших торгово-финансовых городов, которые, оказавшись между огромными средневековыми монархиями и Византией, стали постепенно подпадать под власть аристократических патронов. Отсюда – феноменальность положения, породившая культуру со свойствами герметичности, аристократизма, искусственности и вместе с тем отрыва, причём одновременного, от диктатуры церкви и от народа. Торговые, мануфактурные и финансовые основания для расцвета существовали недолго, однако привели к колоссальной концентрации богатства, обеспечив быстрый переход к буржуазному образу жизни за счёт ориентации на экспорт и ростовщичество.

Возникла потребность в образованных людях, прежде всего – в сфере идеологии и политики. Появление в Италии первых университетов, например в Болонье, объяснялось именно этим практическим действием и желанием отгородиться от влияния церкви. Болонский университет – это первый светский университет в Европе. Основу его составляло преподавание права и медицины. Все образованные люди того времени писали на латинском языке, а в XV-м веке, после того, как рухнула Византия, в Италию вместе с потоком беженцев попали греческие первоисточники.

Впервые возникла светская интеллигенция, которая искала опору в идеях античности: ведь только античность являла развитую светскую культуру. Отсюда берёт название итальянский гуманизм.

Гуманистами в Италии считались образованные люди – знатоки античной культуры, связанной с человеком (медицина, филология, литература, философия, психология, физкультура, светское образование, риторика, светское изобразительное искусство и т.д.). Даже в античных богах итальянские гуманисты видели прежде всего людей, наделённых исключительными способ-

ностями. Это свидетельствует о том, что в обществе был сформирован культ интеллекта, поднимающего природу человека на небывалую высоту.

Изолированность (герметичность) итальянского гуманизма нарастала постепенно, и главной проблемой, которую постоянно решали в эпоху Возрождения, было **не создание нового, а соотношение христианства и античности.** *Это – единственная тема всего Возрождения начиная с Данте.*

Следует подчеркнуть: в Возрождении нет проектов на будущее, иными словами говоря, Возрождение не открыло цикл Нового времени, как ошибочно утверждал Фридрих Энгельс. Энгельса ввёл в заблуждение уникальный феномен итальянских торговых городов, которые просуществовали весьма недолго. Он пытался вывести взрыв культуры из этих экономических отношений. Однако, если следовать данной логике, то придётся признать, что совершенно не поддаются объяснению аналогичные явления в западноевропейских монархиях (во Франции, Германии, затем в Англии), где никаких зачатков капитализма не было.

Возрождение замыкает средневековый цикл, соответствуя всем ментальным признакам его ***закатной*** фазы.

Художественные достижения литературы Возрождения:

I. Опрощение.

II. Утопия – сказка о золотом веке.

III. Соединение античности с реальностью.

IV. Синтез жанров.

V. Отработка ментальных доминант в сложившейся жанровой системе средневековья – каждый автор занял свою нишу и вошёл в историю как мастер своего жанра. Назовём их:

у Данте – поэма;

у Петрарки – цикл сонетов (последовательность в изображении лирического чувства);

у Боккаччо – новелла (так называемый низкий жанр по теме – во-первых: многообразие жизни, «лоскутное одеяло»; в прозе – во-вторых);

у Рабле – роман-утопия, роман-путешествие, с аллегорической сатирой и в то же время, как у Сервантеса, с реальным фоном жизни;

у Сервантеса – синтез жанров в романной форме, концентрация эпоса, лирики, драмы в единстве;

у Шекспира – жанровое разнообразие, взаимообогащение жанров.

Барокко – позднее Возрождение – отмечено достижением сверхсложности, жанровым многообразием и стремлением к синтезу жанров, к *эклектике как примете времени*. В итоге создана палитра жанров, актуальных для Возрождения, последней фазы средневековья.

Начало цикла – интегрированная трагикомедия, а конец – максимально дифференцированная трагикомедия. Трагическому свойственна интеграция, доходящая до простоты символа. Низменному, наоборот, свойственна дифференциация (свехсложность).

Все уровни нашли выражение в творчестве Шекспира и Сервантеса: **общее** – эпос (Сервантес), хроники (Шекспир), **особенное** – драма (Сервантес), трагедии, комедии (Шекспир), **единичное** – лирика (Сервантес), сонеты (Шекспир).

Данте Алигьери (1265-1321)

По сути, Возрождение является аристократической культурой. Её начинает дворянин Данте, и расцветает она при дворе в закрытом аристократическом кружке Лоренцо Медичи, что напоминает феномен кружка Мецената (Древний Рим эпохи Августа): такая же аристократическая закрытая узко-элитарная культура верхов.

Но если в Древнем Риме расцвет совпал с имперскими амбициями Цезаря и Августа, то итальянское Возрождение живёт в ситуации, чрезвычайно неустойчивой: в слабой разгромленной Италии.

Характерно, что этот период со всеми его основными особенностями зафиксировал в своём творчестве Данте Алигьери. Его история поэзии – точный слепок ментальной и политической ситуации Италии XIV века (как в случае с Ф. Вийоном – во Франции XIV века). Здесь обнаруживается удивительная линия, благодаря которой талант творца смог расцвести в литературно-художественном контексте эпохи. Речь идёт *о поэзии трубадуров*, попавшей поначалу в Сицилию, а после нескольких трансформаций – во Флоренцию. Сохраняя основные черты провансальских трубадуров, поэты воспевали возвышенную рыцарскую любовь. В центре их поэзии была жестокая повелительница Мадонна (у слова – два значения: Богоматерь; любимая женщина – жестокая повелительница, воплощение красоты и одновременно холодности).

В XIII веке в городах Тосканы эта ветка поэзии пережила глубокую трансформацию: в городской обстановке рыцарское служение Даме сменилось на поклонение реальной живой женщине, принадлежащей той же среде, что и поэт, её воспевающий. Но метафизическое не исчезает из поэзии, даже усиливается благодаря тому, что в Болонье, в интеллектуальном университетском центре, возникла учёная философская лирика, в которой абстрактные философские идеи скрывались под покровом женского образа: Мадонна стала символом истины и добродетели. Эта школа получила название *«сладостного»* нового стиля. Основатель его – Гвидо Гвиницелли. Данте считал его своим учителем. Учителю Данте принадлежит замечательная формула, раскрывающая двойной смысл поэзии данного направления: «Любовь гнездится в сердце благородном, как птица – в свежей зелени лесной».

Однако Данте испытал влияние и другой, *плебейской*, ветви итальянской поэзии второй половины XIII века, наиболее ярким представителем которой был поэт Чекко Анджольери (ум. в 1312 г.). Сохранился его сборник злобных, циничных сонетов, в которых разоблачается *упадок нравственности* городской знати (примета *декаданса прекрасного*) и показывается нищенское существование низов. Чекко был дружен с Данте, и, хотя Данте этот стиль не нравился, Чекко сумел немало на него повлиять. Влияние придало поэзии Данте живость, простоту, искренность, когда он работал над «Божественной комедией», благодаря чему его произведение обогатилось интонационно.

В принципе, вся эволюция Данте как поэта состояла в постепенном движении от предельно возвышенного стиля рационалистической поэзии к синтезу возвышенного и плебейского. Уже одно то, что свою комедию он написал на итальянском, а не на латинском языке, оттолкнуло от него многих образованных людей, но сделало его необычайно популярным в народе. Данте страдал от раздробленности своей страны и считал литературный язык главным условием объединения новой Италии. **В этом смысле его роль для Италии была примерно такой же, как роль Гёте – для Германии.**

Данте – создатель нового национального языка.

В раннем произведении поэта «Новая жизнь», названном исследователями первой в истории автобиографической повестью, вполне очевиден тот мотив рыцарской поэзии, который был развит в Италии (его Мадонна не абстрактна, она его сверстница, земная реальная женщина). Произведение состоит из 30 стихо-

творений, поражающих новизной поэзии, представленной самыми сокровенными чувствами автора. Но «лирический стихотворный дневник», которым, собственно, и является «Новая жизнь», всё ещё содержит канон отстранённости, неприкасаемости, элементов божественного в этой любви. Вместе с тем впервые в мировой поэзии Данте создал поэтическую манеру, позволившую выразить личные чувства и изобразить события из своей жизни. Его любимая Беатриче представлена им как источник облагораживающего воздействия, а любовь, которую она вызывает в людях, направляет их к добродетелям.

Таким образом, с точки зрения формы, это произведение написано в канонах «сладостного» нового стиля, а по содержанию оно представляет ранний Ренессанс. Характерен конец повести: поэта охватывает раскаяние после смерти Беатриче, и он решает посвятить себя её воспеванию через накопление знаний для того, чтобы сказать о ней нечто такое, чего еще не было сказано ни об одной женщине. **Это был замысел «Божественной комедии».**

Хотя «Новая жизнь» – повесть автобиографическая, сочетающая стихи и прозу, она содержит и немало средневековых элементов: многочисленные введения, аллегории и мистику числа «9». Число «9» вообще таинственно сопутствовало всем важным событиям в жизни Данте.

Будучи последним поэтом средневековья, Данте попытался в предельной энциклопедической форме изложить основные вопросы, которые занимали средневековых мыслителей. Так, в трактате «Пир» он переходит от стихов к прозе. Названием «Пир» автор хотел подчеркнуть, что все знания он предлагает итальянскому народу, потому что народ стремится к ним. По этой причине он всё излагает на родном языке, доступном простым людям. Трактат не был закончен, но Данте изложил в нём суть средневекового мировоззрения, высказал несколько основополагающих постулатов Ренессанса, например по поводу того, что благородство человека заключается в его личных достоинствах, а вовсе не в богатстве и происхождении.

Обобщая свои идеологические взгляды, Данте пишет трактат на латинском языке «О монархии» (1313), в котором показывает противоречивость собственных устремлений и тупиковость политической ситуации того времени в целом. Наконец, Данте выступает первым филологом в работе «О народной речи». Это – огромный труд по романскому языкознанию, затрагивающий поэтику и стихосложение. Изучив все диалекты, Данте поставил проблему единого национального языка для

всех местностей Италии. Высказанные здесь идеи оказали огромное влияние на последующее развитие итальянской культуры.

Можно сказать, что место Данте – место Иоанна Крестителя, Предтечи. С одной стороны, он подвел итоги средневековью, а с другой – на столетие раньше высказал основные идеи Возрождения. Аналогичную роль в философии сыграл Фрэнсис Бэкон, создав метод, который на два столетия определил развитие европейского рационализма.

Название своему основному произведению (1307-1321; изд. в 1472 г.), принёсшему огромную мировую славу, Данте взял из средневекового различения трагедии и комедии, что не имело никакого отношения к драматургии. Это были не жанры, а разновидности авторского выбора условного начала и конца произведений: благополучное начало и печальный конец или печальное начало и благополучный конец. Определение *«Божественная»* комедия получила в период барокко XVI века, когда она стала символом поэтического совершенства [11]. По другому источнику [16, 87], название «Божественная...» комедии дал Д. Боккаччо, высоко оценив поэму: в значении «прекрасная». (Более прозаические факты указывают на смекалку торговца книгами в XVI веке, который самовольно придал книге ярлык для лучшего оборота продажи. И сработало, как раз подтверждая лишний раз влияние ментального свойства: в закатное время на переходе к другой эпохе доминировали соображения **пользы, материальной выгоды, прагматизм**.)

Комедия представляла собой поразительную смесь средневековья и античности, откровенной мистики и политики, и если она могла возникнуть, то лишь в данный исторический момент и никогда более. Предельно мистическим было использование в композиции средневековой нумерологии с предпочтением чисел «9» и «3», на которых у Данте основана вся архитектоника загробного мира. Это показывает, что Данте Алигьери имел отношение к немногочисленным посвящённым, обладавшим эзотерическими знаниями. Композиция «Божественной комедии» имеет 3 большие части (кантики): ад, чистилище, рай. Каждая из трёх кантик состоит из тридцати трёх песен. К первой кантике добавляется еще одна, «пролог» – так получается 100 песен. Троичность выражается даже в избранном стихотворном размере: поэма написана трёхстрочными строфами – *терцинами*. Архитектоника комедии продумана до малейших подробностей, вплоть до того, что каждая кантика кончается словом «звёзды» (У М. Лозинского в переводе –

«светила»: «И здесь мы вышли вновь узреть светила»; «Чист и достоин посетить светила»; «Любовь, что движет солнце и светила».)

По жанру эта комедия *видение* или *хождение по мукам*: поэтический рассказ о том, как человеку удалось увидеть тайны загробного мира.

Хотя Данте не были известны другие – некатолические – аналоги, стоит упомянуть, что его произведение появилось спустя два века после русского и мусульманского вариантов аналогичного толка: древнерусская литература на эту тему имеет замечательный апокриф «Хождение Богородицы по мукам» (XII в.); на мусульманском Востоке сохранилось предание о видении Магомета, созерцавшего в пророческом сне мучения грешников в аду и райское блаженство праведников.

Вероятно ли знакомство Данте с названными первоисточниками сюжета? Ответ на такой вопрос получаем в литературе отрицательный. Но совершенно удивителен тот факт, что в XII-м веке арабский поэт-мистик Абенараби написал сочинение с картинами ада и рая, в изобразительном плане похожими на те же сцены у Данте. Исследователи подчёркивают, что Данте не знал арабского языка, это сочинение не было и переведённым на известные Данте языки, что полностью исключает версию сочинения Абенараби как источника поэмы Данте.

Остается единственная версия, балансирующая на грани утверждения: **менталитет того времени способствовал некоторой унифицированности фантазии на тему загробной жизни, до предела актуализировав ее при этом.** Менталитет и вызывал к жизни веер подобного, сходного до деталей (единство, общность идей и ключевых символов).

Поскольку Данте синтезирует средневековье с античностью, в явно средневековую мистическую конструкцию он вводит поэта из античности – автора «Энеиды» Вергилия, у которого Эней сходит в Тартар с целью повидать покойного отца. Язычник Вергилий получил у Данте функцию, которую имел право исполнять лишь ангел. Этот смелый приём находит объяснение в том, что Вергилия в средние века считали провозвестником христианства (на основании вольного толкования одного фрагмента из эклоги IV). По аду и чистилищу Данте ведёт Вергилий, но дальнейшее его восхождение как язычнику недоступно. Путешествие с Вергилием символизирует процесс пробуждения человеческого сознания под воздействием земной мудрости – философии. На смену Вергилию приходит Беатриче, ведущая его к раю. Здесь необходима небесная, религиозная мудрость – богословие. И здесь его

любовь очищается от всего земного и греховного. **Конечная цель есть лицезрение Бога, а Бог есть любовь («что движет солнце и светила»).**

Соотношение философии и богословия (теологии) – основная задача на переходе от средневековья к Возрождению. Можно зафиксировать здесь главное противоречие эпохи: традиции средневековья питали воображение Данте, диктуя ему морально-религиозные аллегории, но политические символы и намёки придали поэме светский отпечаток, нетипичный для средневековой литературы. Однако глубокая противоречивость поэмы не исчерпывается противоречием между морально-религиозным и политическим смыслом. В сознании поэта, стоящего на рубеже двух исторических эпох, элементы старого и нового переплетаются самым причудливым образом. Земная жизнь есть подготовка к вечной – эту мысль он проводит сквозь своё произведение самым убедительным образом.

С другой стороны, интерес к живой жизни заставляет переосмыслить ряд церковных догматов, не позволяющих в средневековье размышлять с сомнением о греховности плотской любви. В песне V Данте выслушивает страшный рассказ Франчески да Рамини, обманом выданную за уродца вместо его брата Паоло, которого она очень любила. Застигнув Франческу в объятьях Паоло, муж заколол их, и они попали в ад. Выслушав с горячим сочувствием Франческу, Данте лишился чувств по окончании рассказа.

Следует упомянуть, что сам жанр средневекового видения, использованный поэтом в «Божественной комедии», имел целью отвлечь человека от земной жизни. У Данте – наоборот: поэма является политическим орудием, погружённым в действительность. Изгнанный из родной Флоренции и не достигший успехов в политике, Данте получил через своё творчество гораздо больший результат, превращая поэму в яростный политический памфлет.

Здесь можно подвести определённый итог: жизнь средневекового человека проходила в пространстве между раем и адом, и он никогда не считал ценностью материальную реальность, в то время как человек Возрождения, наоборот, пристально всматривается в эту материю, – вот почему предмет поэзии у Данте изображение человеческих страстей. Но делает он это изысканно аллегорически, располагая своих персонажей, хорошо известных читателю того времени, в раю и аду. В аду бушуют политические страсти. Сама идея загробного возмездия получает у Данте политическую окраску: все его враги – в аду, все его друзья – в раю. Даже римский папа у него мучается в аду.

Данте обладает прекрасным пластическим даром и живописным мастерством. Он находит точные способы выражения, например в цвете, и они становятся со временем каноническими. Вместе с тем он пишет лаконичным, мужественным, сжатым в смысле афористичности языком. Здесь автор достигает предельно смелого синтеза как «сладостного» стиля, так и плебейского. Он не останавливается перед грубостью и вульгарностью, чтобы добиться весомости выражения. **Эти признаки демонстрируют переход от *категории комического к низменному***.

Наконец, самой важной чертой Данте, характерной как раз для Данте позднего периода, является сверхсложность упаковки смыслов. Аллегории Данте, по прямому указанию основоположника «сладостного стиля», имеют, как минимум, два смысла: зримый и аллегорический. Данте обладает поразительной способностью нарисовать земной запоминающийся образ двумя-тремя ёмкими словами. Кроме того, он спрессовывает в этом образе целый пакет смыслов, скрывающихся за поверхностным, буквальным: морально-религиозный, философский, политический, духовный (или «сверхсмысл», по Данте; *«анагогический»* – в переводе означает *«влекущий ввысь»*: «выражает вещи наивысшие, причастные славе»). Это придаёт его образному строю светский отпечаток и ореол величия и многомерной глубины его поэтической мысли. А.Ф. Лосев назвал мышление Данте *четырёхсмысленным* [13, 202]. Все четыре смысла, безусловно, заложены в «Божественной комедии». Вот как они сформулированы в учебном пособии по истории литературы [16, 89]: буквальный смысл – изображение судеб людей после смерти; аллегорический – заключается в идее возмездия: человек, наделённый свободой воли, будет наказан за совершённые грехи и вознаграждён за добродетельную жизнь; моральный смысл выражен в стремлении поэта удержать людей от зла и направить их к добру; анагогический – в стремлении воспеть Беатриче и великую силу любви к ней, спасшую его от заблуждений и позволившую написать это произведение.

В поэме – несколько предвидений, которые впоследствии реализовались. Пересматривая аскетические идеалы церкви, автор отстаивает такие ценности, осуждаемые церковью, как пытливость ума, жажду знаний и стремление выйти за пределы круга обычных, устоявшихся представлений. В образе Одиссея (Улисса), который мучается в аду, проступают черты Колумба, который появится только через полтора столетия. Данте словно интуитивно угадывает, насколько католическое духовенство в своём стяжательстве и стремлении к роскоши перейдёт все границы в эпоху барокко, но с той же неприязнью он относится и к становящимся буржуа,

к которым испытывает отвращение и ненависть. Истинным пороком для него остаётся слепая жажда наживы.

Кроме того, Данте откровенно смеётся и над учёными-современниками, которые не прощали ему народного языка поэмы, и над теми, кто будет трактовать его поэму в будущем.

Особого внимания заслуживает блистательная форма поэмы. Выше говорилось о числовой символике, в которой угадываются ментальные черты средневекового мировоззрения. Но суть в том, что Данте проявил свойство истинного мастера в создании самой ткани текста, которая указывает на идеальное единство формы и содержания, достижение которого возможно, кстати, **лишь в «золотой середине» большого цикла**. Отметим число «3», заданное в строфике поэмы, разбитой на терцины – трёхстишия с рифмовкой *aba bcb cdc ded* и т.д. Убедительную параллель проводит здесь исследователь В.А. Луков с готическим стилем в средневековой архитектуре: «В готическом соборе все элементы: конструкции, скульптуры, помещённые в нишах, орнамент и др. – не существуют разрозненно, а вместе образуют единство в движении по вертикали снизу вверх» [16, 88]. Точно так же терцина, рассуждает автор, оказывается незавершённой без следующей терцины, где нерифмованная вторая строка дважды поддерживается рифмой, зато возникает новая нерифмованная строка, требующая появления следующей терцины» [там же, 89]. Такая готическая выразительность, ментально узнаваемая, ценностная по существу, заслуживает сравнения историка культуры Й. Хёйзинги: «это словно бесконечно длящийся заключительный органный аккорд: она *(готика – прим. Т.З.)* растворяет все формы в самоанализе...» [19, 303]. И не важно, о чём здесь речь: об архитектуре, музыке или поэзии. Главное – о готическом художественном тексте определённого на цикле хронотопа.

Данте предчувствовал, что его поэма станет барометром итальянского народного самосознания. Уже в XIV-м веке его *терцины* распевали на площадях, Боккаччо читал публичные лекции о Данте, но особенным успехом «Божественная комедия» пользовалась в XIX-м веке, когда Италия начала объединяться. «План обширный объемлется творческой мыслию», – сказал А.С. Пушкин о шедевре Данте.

Наследие Данте
в ментально-циклическом контексте:

• лирика – начало 80-х ХШ века: *декаданс прекрасного (75-86 гг.*), с ярко выраженным индивидуальным началом, характерным для поэзии декаданса вообще;

• автобиографическая повесть (91-92 гг.): *архаика низменного (86-97 гг.), приметы которой – обращение к прошлому, усиление индивидуализации, акцентирование авторского «Я»;*

• исследование языка «О народной речи», 1305: *для категории низменного характерно усиление исторической темы (обращённость к прошлому) и национальных интересов (86-19 гг.);*

• трактат «Пир», 1307-1308: *классика низменного (97-08 гг.), с ярко выраженной ментальной тенденцией подведения итогов;*

• трактат «О монархии», 1313: *декаданс низменного (08-19 гг.);*

• «Божественная комедия», 1307-1321: философско-художественный **синтез** всей средневековой культуры с интересом к земному миру и человеку, ментально возможный в завершающих фазах. И конкретность, историческая, с узнаванием лиц из земной жизни указывает на доминанту отдельности, *на индивидуальное начало в выборе действующих лиц, что также свойственно завершающей фазе цикла.*

Франческо Петрарка (1304-1374)

Петрарка родился в семье безродного нотариуса Петракко. Отец был другом и политическим единомышленником Данте; оба они были изгнаны их Флоренции в 1302 году за свои взгляды и убеждения.

В XIV-м веке папство переживало не лучшие времена: под нажимом французского короля папа римский переехал в Авиньон. Это было время *«авиньонского пленения пап»*. Именно сюда, в папскую столицу, в 1312 году переехал с семьёй нотариус Петракко. Будущий поэт начал здесь ученье у латиниста Конвеневоле да Прато, который привил ему вкус к римской литературе. **Впоследствии это обернётся для ученика созданием гуманистической культуры в Европе.**

Основанная Петраркой наука в результате его деятельности с рядом важных открытий получила наименование *классической филологии*. Античный мир навсегда покорил его, причём настолько, что он предпочитал писать не по-итальянски,

а на латыни, чем отличался от Данте. Именно латынь он считал подлинным литературным языком Италии, поэтому вычищал её от всех временных наслоений средневековья, двигаясь, таким образом, назад и тем самым противореча развитию. В итоге лишь узкий круг образованных людей мог читать творения Петрарки, как поэтические, так и морально-философские.

В юности Петрарка по настоянию отца изучал юриспруденцию, но быстро осознал всю чужеродность этой сферы для себя. Оставшись один, без отца и матери, он сразу покинул знаменитый Болонский университет и вернулся в Авиньон.

Там Петрарка принял духовный сан, чтобы получить доступ к папскому двору. Но его ожидало быстрое разочарование в служении, продажном по существу, хотя блеск придворной жизни навсегда остался для поэта привлекательным и он стал «светским аббатом», интересуясь исключительно мирскими делами.

От природы поэт был наделён широтой интересов и любознательностью, которую отличала жажда познания мира и человека. Просвещённый меценат Джованни Колонна, к которому он поступил на службу в 1330 году, предоставил ему возможность изучать античных писателей и собирать уникальную библиотеку из древних рукописей. Путешествие Петрарки по Европе с образовательной целью обогатило открытиями его творческую натуру и определило для него писательские задачи.

В 1337 году Петрарка купил маленькую усадьбу в сельском уединении Воклюза, которая вошла в историю мировой культуры наряду с Ясной Поляной Льва Толстого. Именно там он написал свои лучшие произведения.

Уже в своё время поэт был известен как знаток античности и обладатель ценнейшей библиотеки античных текстов. Первую часть жизни он опирается в своём творчестве на традиции античных авторов. Однако даже его подражания Горацию и Вергилию наполнены новым чувством.

Петрарка создал поэму «Африка», главным героем которой являлся Сципион, разрушивший Карфаген. Обращение к истории древнего республиканского Рима было для Петрарки воззванием к будущему Италии. Популярность этой поэмы, написанной гекзаметром по образцу «Энеиды» Вергилия, оказалась столь велика, что поэта увенчали лавровым венком. Отметим, что такого рода обращение к прошлому – к «золотому» веку – характерный признак эпохи упадка. «Энеида» Вергилия написана в такой же ситуации, с точки зрения менталитета, и тоже является подражанием (в его случае – Гомеру).

Поскольку нас интересуют не просто повторяющиеся приметы, а повторяющиеся **циклически**, отмечаем совпадения как важные: не случайные, а позволяющие делать вывод о закономерностях.

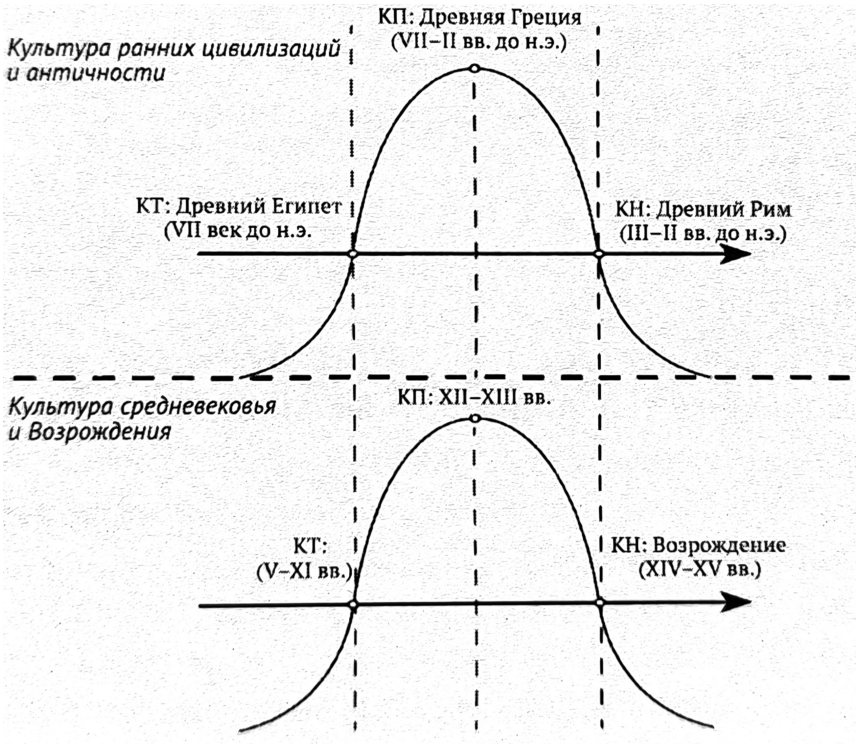


Рис. 13. Соответствующие эстетическим категориям периоды культуры как циклы в процессе своего развития на мегавитке общей эволюции.

Поэма «Африка» была задумана автором в 1338 году как национальная эпопея, ведущая к преодолению средневекового варварства. («Обширность замысла», которой удивлялся сам автор в одном из писем, тоже ярко выражает ментальные особенности времени до 70-х годов в любом цикле, такие, как масштабность содержания, эпический жанр [17, 243].)

В произведении развернулась панорама римской истории начиная с Ромула. У римского историка Тита Ливия Петрарка заимствовал характерный средневековый приём, как и сюжетный материал в целом, изобразив пророческий сон Сципиона: во сне полководец узнаёт о грядущем упадке Рима и рассматривает всю историю, вплоть до времён Петрарки. Поэма стала патриотическим манифестом раннего итальянского гуманизма. Но всё же учёность в ней превалировала над поэзией. Петрарка охладел к поэме и не закончил ее.

О его творчестве в целом можно сказать следующее: то, что Данте развёл на пределы рая и ада, Петрарка соединил в реальности. Полем его интересов стал человек, прежде всего он сам. Самопознание – особая примета *категории низменного* в истории. В XIX-м веке – на той же ментальной волне – подобную

работу напишет Н.А. Бердяев. До Петрарки проблема самопознания волновала римских авторов Цицерона и Сенеку. Правда жизни лучше всего отражалась не в условных героических поэмах, а в эпистолярном жанре. Именно к нему и обратился Петрарка, философствуя о книгах, повседневных вещах, слухах и политике своего времени. Там же – в «Письмах без адреса» – он рассказывает о своей страсти к путешествиям, которым посвящал значительную часть жизни. Примечательно, что размышлениями он делился с великими мыслителями прошлого: с Сенекой, Цицероном, Вергилием, Овидием, – неизменно обращаясь к ним. В этом свете название его произведения «Письма без адреса» обретает особую смысловую глубину: и пиетет к своим учителям жизни, и ощущение духовной родственности по отношению к собратьям по перу, и доверие к ним как к единственно возможным собеседникам, ибо равных в окружающей его повседневности он не находит... Здесь намечается иное измерение времени: Петрарка выходит на орбиту общения с мыслителями прошлого, и оно для поэта более реально, чем действительность. С другой стороны, **потребность обращения к прошлому – типичная черта менталитета завершающей цикл фазы.**

Путешествие тоже жанр категории низменного*: его природу составляет желание увидеть материальную жизнь в подробностях; кроме того, путешествие сопряжено с опасностью, экзотикой и позволяет увидеть необычное, а такая потребность возникает именно в последней фазе цикла (86-19 гг.).** Например, Петрарка забрался на высокую гору в Альпах, хотя все его отговаривали, и сделал это он только из желания увидеть её чрезвычайную высоту. В этом желании поэт ссылается на македонского царя Филиппа, который проделал то же самое, исключительно ради того, чтобы увидеть прекрасный вид, открывающийся с вершины. Желание путешествовать мы встречаем и у Н.С. Гумилёва (серебряный век русской поэзии – *категория низменного*), у многих художников и поэтов других времён *в одни и те же ментальные периоды.* Особенно ярким свидетельством, достойным упоминания в ряду с Петраркой, в искусстве отложилось восхождение А. Белого на пирамиду Хеопса в 1910 году. В предельной выразительности космического мироощущения передано индивидуальное, даже личностное, переживание достигнутой вершины «Синайской горы» («горы Моисея») у М.Н. Задорнова, в его «Пирамидальном путешествии» (2003). **На рубеже веков, ментально окрашенном в этот период категорией низменного, проступают закономерными: *самопознание, ощущение уникальности своего внутреннего мира, преобладающий масштаб субъективного «Я».

Из путевого жанра переписки у Петрарки вышли 3 эпистолярных свода: «Книга писем о делах повседневных»; «Письма без адреса»; «Старческие письма». Свобода, которую предоставляла эпистолярность, позволяла поэту находить удовольствие в оттачивании слов, в шлифовке формы, приоритет над содержанием которой типичен для категории низменного: в конце цикла. (Ср.: для категории трагического, в начале цикла – 20-53 гг., приоритетно содержание, и только в срединном цикле – 53-86 гг., окрашенном ментально категорией прекрасного, и форма и содержание уравниваются). Очень важным представляется то обстоятельство, что в этих своих книгах поэт постоянно решал вопрос о соотношении христианства и античности. Например, Христос – Бог наш, Цицерон – вдохновитель нашего искусства речи.

Петрарка чрезвычайно ценил эпоху Августина, из произведений – особенно его «Исповедь». Эту книгу он даже носил с собой, поскольку это была автобиография умного, образованного человека, который занимается *самопознанием.*

Всё названное было близко поэту, живущему в тот же ментальный период. Здесь исторический резонанс очевиден.

В 1343 году Петрарка выпустил знаменитый трактат «Тайна, или о презрении к миру», в котором действующим лицом у него выступает Августин. Он ведёт диалог с автором, который напоминает здесь шекспировского Гамлета: его мучительно терзают противоречия между земным и небесным.

Последним творением Петрарки на латинском языке стало торжественное «Письмо к потомкам». Он предстал в нём живым человеком перед грядущими поколениями, пребывающим в уверенности, что ничего интереснее человека нет на свете.

Самую громкую славу принесла поэту «Книга песен» («Канцоньере»), написанная на итальянском языке. Эта лирическая исповедь посвящена Лауре. Она запечатлела любовь к красивой замужней женщине из знатной авиньонской семьи. Источники – те же: провансальская любовная лирика и «сладостный» стиль, откуда заимствована форма сонета. Возвышенная любовь, известная по рыцарской лирике трубадуров, обращена у Петрарки не к прекрасной даме, лишенной у Гвиницелли плоти и крови, а к реальной земной женщине.

Парадоксальность всего Возрождения отражена здесь с наибольшей полнотой: все образы Возрождения кажутся живыми, списанными с живых людей, но содержание их всегда идеально абстрактное. Это можно сказать и о Петрарке, и о Леонардо, и о Микеланджело.

Искусство Нового времени полностью противоположно. Если Рембрандт создаёт портрет старушки, то обходится без всяких аллегорий. ***И это также доказывает, что Возрождение является концом средневековья, а не началом Нового времени.***

Наследие Петрарки в ментально-циклическом контексте:

• первое сохранившееся произведение Петрарки на латинском языке – «Смерть матери», 1319: *категория низменного, декаданс* (скорбь, грусть, свойственная закату цикла);

• первые стихи на итальянском языке (не сохранились), 1320-1325 (освоение нового, характерное для начала ментальных циклов);

• любовные стихи на итальянском (провансальском?), первые сохранившиеся латинские письма – 1326-1330, с 1327 года он начинает посвящать стихи Лауре (6 апреля – первая встреча с ней; ровно через 21 год после встречи, 6 апреля в 1348 году Лаура умерла);

• поэма «Триумф любви», 1342;

• первая редакция «Канцоньере» (около 100 стихотворений), 1342;

• трактат «Тайна, или о презрении к миру», 1343;

• трактаты «Об уединении», «О покое и вере», 1354, вторая редакция «Канцоньере» (130 стихотворений), 1345-1347;

• цикл «Буколик», 1357;

• третья редакция «Канцоньере» (170 стихотворений), 1358 (в 1356 году Петрарка пишет последний из ежегодных сонетов на день своей встречи с Лаурой);

• четвёртая редакция «Канцоньере» (215 стихотворений), 1362;

• свод писем к друзьям (350 писем в 24 книгах), 1365;

• пятая редакция «Канцоньере» (215 стихотворений), 1366;

• «Трактат о невежестве», 1367;

• шестая редакция «Канцоньере» (366 стихотворений), 1372-1374;

Три эпистолярных свода:

1) «Книга писем о делах повседневных»;

2) «Письма без адреса», 1351-1353, изданы через 10 лет им, в 1363 году;

3) «Старческие письма» (126, последнее – «Письмо к потомкам»), 1374.

Эпистолярный жанр расцветает обычно в закатные периоды, каким и являлся XIV век в развитии большого средневекового цикла.

Поэма «Африка», которую Петрарка писал всю жизнь и был против публикации отдельных написанных песен, впервые вышла в свет в 1501 году. Автор вообще был против её прижизненного издания, представляя это произведение в качестве завещания потомкам.

В составе его поэмы – 9 песен, но поэма так и осталась незаконченной.

Почему? Это неудачное стечение обстоятельств? Загадка мастера, сознательно оставленная им для мира? Или трагическое разрешение судьбы, когда по велению свыше обрывается жизнь творца, несмотря на его грандиозные планы? Неужели замысел оказался сложнее его реальных возможностей? Или, действительно, он потерял интерес к поэме? Последнее – более убедительно, если знать главную циклическую закономерность: *с годами меняются доминанты менталитета.*

Автор приступил к поэме в 1338 году, в начальном периоде, ментально располагающем оперировать необозримым пространством и временем, масштабными задачами для страны, а после 70-го, когда наблюдается «спад величин», менталитет развернул автора к другим творческим задачам, которые оказались для него более актуальными. При этом есть основание объяснить именно циклическим контекстом длительность работы: на протяжении жизни он создавал шедевр с видением процветания своей страны в будущем, выбирая для неё лучший вариант при осмыслении отдалённого прошлого.

В контексте развития менталитета на мегавитке (рис. 4, с. 24) для закатной поры Средневековья (Возрождение), выраженной эстетической категорией низменного, обращение к античному периоду закономерно. Любая закатная фаза отличается интересом к прошлому, а век, в котором было дано поэту жить и творить, его годы жизни резонировали именно закатной фазе.

Джованни Боккаччо (1313-1375)

Боккаччо развивался под влиянием творчества Данте и Петрарки, но проявил себя в иной ипостаси. Он выбрал жанр новеллы, который в его время считался низким. Сонет и поэма – жанры стихотворной формы с возвышенным содержанием, причём стихотворная природа во многом на античный манер определяла ценность произведения, возводя его на высоту популярности в элитарной среде.

Другое дело – прозаическая новелла.

Пройдя по пути синтеза античности и современности, Боккаччо создал роман в прозе «Филоколо» (1338), обработку известной в литературе раннего средневековья истории любви (герои Флуар и Бланшефлер – во французской редакции).

Поэма «Филострато», написанная восьмистрочной строфой – октавой, оказалась по сути психологическим романом. Интерпретация античных сюжетов обернулась в конечном итоге подражанием трубадурам (языческие нимфы у него переплелись с христианскими образами). Все литературные эксперименты 1348 года выливаются в роман «Фьяметта». Это – повесть в прозе, которую часто называют *первым психологическим романом в западноевропейской литературе*. Интересно здесь следующее: женщина у Данте и Петрарки остаётся в пределах платонической любви, и авторы не анализируют ни их переживания, ни психологическое состояние героев. Это – факт литературы. Боккаччо выбрал событие из своего личного опыта, даже героиню с реальным именем и создал психологическую панораму её душевной жизни во всей достоверности. Большого впечатления на современников повесть не оказала, однако для автора заложила прочную основу в формировании его писательской манеры.

Мировую славу он получил за «Декамерон», написанный в 52-54-х годах (декаданс трагического: 42-53 гг.). Боккаччо этим произведением нанёс церкви сокрушительный удар, ярко отразив в нём современную ему действительность. В жанровом отношении «Декамерон» представляет последовательность новелл, объединённых несколькими общими рамами. Основу новелл составили анекдоты, которые автор облачил в античную форму.

«Декамерон» переводится как «Десятидневник» (действие происходит в течение 10 дней). Рассказы ведут 10 участников – здесь прослеживается подражание автора учителю Данте, но оно – чисто формального свойства: ни символического содержания, ни намека на глубину аллегории мы не обнаружим. Объединяющим служит настроение «пир во время чумы» – то, что академик Веселовский назвал «страстью к жизни на пороге смерти». Жизнерадостные рассказы участники ведут в момент, когда во Флоренции свирепствовала чума, – в 48-м году. И мрачный колорит описания чумы контрастирует с весёлыми рассказами. Рассказчики – молодые люди, образованные, остроумные, каждый из них – со своим характером. Всё это придает сборнику исключительное разнообразие и вместе с тем цельность. *(Отметим попутно, что образ рассказчика – яркая примета в литературе любой завершающей цикл фазы.)* Рассказчики сопровождают свои новеллы моральными

сентенциями. Но для Боккаччо гораздо важнее не столько логическая, сколько психологическая мотивировка.

По тематическому принципу новеллы группируются в рассказы об удивительных добродетелях и глубоких движениях души, о неожиданных превратностях судьбы. Иногда это предстает невероятным нагромождением испытаний, которым подвергаются герои. Есть также группа буффонадных новелл (рассказы о проделках гуляк, шутников, острословов). Разоблачаются духовенство, развратные монахи. В ряде новелл звучит тема супружеской неверности, конфликта закона и предрассудков со страстью, но она носит антисредневековый характер. Поскольку женщины в то время выдавались замуж насильно, они мстили супругу изменой.

Богатство идей, образов, сюжетов, ситуаций стилистически объединено и обработано творцом с помощью шлифовки языка: там, где он не старается приблизить итальянскую прозу к латыни и сделать ее учёно-гуманистической, получается превосходный народный язык, наполненный меткими народными словечками.

Боккаччо совершил открытие мира и человека, его реализм есть типичное для Ренессанса любование жизнью. Он создал классический тип итальянской новеллы, оказавшей сильное влияние на всю последующую историю литературы.

После «Декамерона» в творчестве писателя произошли заметные перемены: он становится серьёзным и строгим, обращается к истории, к греческому и итальянскому языкам, читает знаменитые лекции о Данте, пишет комментарии к «Божественной комедии» на итальянском языке. Боккаччо дал впервые оценку Данте как основоположнику современного литературного языка, по значению равному Гомеру для греков и Вергилию для латинян. Тем самым он подвел итог классической фазе Возрождения, окончанием которой был он сам.

100 новелл, содержащихся в «Декамероне», напоминают сборник популярных в то время бытовых рассказов («Новеллино, или Сто древних новелл»), весьма пёстрый по содержанию. Особенно их роднят жизнерадостная непосредственность, трезвый бытовой элемент, непочтительное отношение к попам и монахам, анекдотическая фабула – влияние «Новеллино...» на Боккаччо бесспорно.

Приметы позднего этапа

Торкватто Тассо (XVI век) ратовал за стройный порядок эпической поэзии, подобный порядку классической древности. Так называемое позднее Возрождение («Контрреформация», т.е. реакция по сути), увлекалось различными правилами,

а это – *характерный признак всякого позднего этапа, в котором не остаётся никакого содержания и форма стремится стать нормированной* («первый» классицизм).

Подобная ситуация была в Древнем Египте в *самый* поздний период его существования, когда авторы обратились к образцам *самой* ранней архаики Египта и установили очень жёсткие правила канонического типа. Ментально-циклический контекст – через резонансную фазу времени – объясняет стремление Тассо написать героическую поэму: очень серьёзную, религиозную, ясную и логичную.

Бароккальные тенденции в литературе

Творчество Франсуа Рабле, как и творчество Шекспира, часто относят к позднему Возрождению, хотя между ними пролегает столетие. Загадка этих двух творцов состоит в том, что итальянское Возрождение имело естественные корни в условиях самой итальянской жизни (торговые города, аристократические кружки, античная топическая основа). Во Франции, Германии, Англии и Испании идеи Возрождения доходят с большим опозданием и накладываются на конкретные исторические сложности, имеющие общую черту: это – окончание средневековья и Контрреформация (реакция католического папского престола на идеи Возрождения). Своеобразная оттепель просуществовала весьма недолго и в этих странах, успев, однако, породить трёх великих писателей как наиболее чутких к велению времени: Рабле, Сервантеса, Шекспира, – на грани средневековья и Нового времени, каждого художника – в своей стране.

Контрреформация имела не только политические устремления, но и характерное проявление в искусстве: стиль «барокко», который можно назвать противовесом Возрождению со стороны католицизма. Барокко – это прежде всего стиль дворцов и новых папских и церковных соборов, которые представляли собой целый комплекс интегрированных видов искусства, своего рода *модерн* XVI века. Сходная черта их – в том, что *задача барокко и модерна исключительно формальна*: поразить воображение зрителя, а если говорить о литературе, то и здесь ставится та же, формальная, цель: достичь необыкновенной *формальной* сложности, вычурности, избыточности. Всё перечисленное заложено в поэзии барокко. Такого рода формальные веяния накладывают отпечаток на все виды искусства во всех странах, и этот момент надо учитывать при анализе творчества трёх творцов Возрождения: Рабле, Шекспира, Сервантеса.

Насколько Контрреформация была политической реакцией, последним приступом активности средневекового способа жизни, настолько и барокальные тенденции в литературе полностью раскрыли «чёрно-белую» полноту идей Ренессанса. Литературоведы постоянно входят в заблуждение из-за того, что у этих авторов есть все характерные атрибуты возрожденческой литературы (об этом – позже). **На самом деле как истинные художники, чутко, правдиво, многосторонне отражающие своё время, Рабле, Сервантес и Шекспир обнажили ментальный кризис – обратную сторону возрожденческих утопий. И в этом они абсолютно едины.**

Франсуа Рабле (1494-1553)

Знаменитый пятитомник Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» прекрасно демонстрирует один из вариантов кризиса Возрождения в его самых главных проявлениях. Если говорить о содержании этого произведения, то оно чётко делится на две половины: первая – показывает иллюзии Возрождения в форме утопии, а вторая – очевидный кризис этих иллюзий, который выливается в самую мрачную сатиру и даже в безвыходность во второй половине романа. Будучи далеким от Италии, хоть и прекрасно знавший его авторов и культуру, Рабле взял за основу не античность, а французский фольклор. И это у многих исследователей вызывает недоумение: как отнести к Возрождению данный роман, когда основа его нарушает *обязательное условие для произведений Возрождения* – опору на античность?

Автору случайно попалась в руки напечатанная в Лионе в 1532 году лубочная книга о великане Гаргантюа, в основе которой была старинная французская народная сказка, содержавшая карикатуру на мир рыцарских подвигов средневековых гигантов и волшебников. С 32-го по 52-й год Рабле выпускает 4 тома, сильно отличающихся друг от друга по мере того, как менялась обстановка в самой Франции. Первая книга 32-го года являет собой настоящую утопию, содержащую основные мысли и представления гуманистов итальянского Возрождения. Но то, что Рабле облекает эту утопию в форму французской сказки, делает её необыкновенно многоплановой. Следует отметить, что XVI век – последний век средневековья во Франции, и он должен был породить всё, что связано с декадансом низменного – с завершающей 1000-летний цикл фазой.

Рабле как художник своего времени не выходит за его пределы, поэтому итальянская утопия выглядит скорее безжизненно, хоть и очень привлекательно для

самого Рабле, на фоне тех многочисленных физиологических реалий и лингвистически точных наблюдений и новообразований, которыми он до краёв наполняет свой роман. **Точная аналогия ему в прошлом – «Золотой осёл» Апулея и «Сатирикон» Петрония, с утрированным интересом к частной жизни и деталям быта, особенно – к жизни физиологической, что типично в последних фазах для любых циклов начиная с античного.** То же мы видим и в декадансе XIX-го века: проступает набор бытовых мерзостей в натурализме Гашека («Бравый солдат Швейк»), в бытописательстве Гиляровского («Москва и москвичи»), в физиологизме рассказов Аверченко, в босяцком романтизме Горького («На дне»).

Художественной особенностью романа является истинно народная стихия смеха. Специальное исследование ей посвятил М.М. Бахтин [3]. Ментально стихия смеха объясняется тем, что содержательная основа, постепенно изживая себя во времени, предаётся осмеянию, создавая тем самым условия для смены циклов, для обновления. Последовательность фаз: «становление–расцвет–деградация» – именно эту закономерность (осмеяние прекрасного) нам, читателям, предъявляет.

Поскольку жизнь Рабле приходится на период окончания средневековья, его мироощущение прямо противоположно начальной средневековой фазе (с характерным спиритуализмом, т.е. победой духа над плотью) – вот почему у Рабле показана полная победа плоти. *Но это победа **не над духом вообще**, а над изжившим себя содержанием средневековья.* Недаром Рабле ищет новые идеалы и находит их у итальянских гуманистов. Однако диалектика его романа страшна тем, что он в них разочаровывается.

В первом томе развитие событий приводит к тому, что в стране под названием Утопия великан Гаргантюа дал возможность доблестному монаху Жану построить на берегу Луары Телемскую область, или аббатство, с замечательным уставом из трех слов: «Делай, что хочешь». Здесь всё устроено так, чтобы человек радовался жизни. Всё ласкает глаз и даёт пищу уму: книгохранилище, фрески с подвигами героев, фонтан, ипподром, театр, бассейн, фруктовый сад. Перед нами – царство радости, молодости, красоты, изобилия, гуманистической образованности, а главное – свободы. Хоть в нём и нет никаких правил, между людьми отсутствуют склоки и раздоры. (Эта замечательная утопия повторится затем в романе Г. Гессе «Игра в бисер», 1943.)

Рабле трогательно верил в благородные задатки человека и считал, что уродуют его социальные условия. Поэтому Телемское аббатство не имеет политического устройства. Это всего лишь союз хорошо воспитанных, достойных и образованных людей. Примечательно то, что изображённый в романе рай человек

обретает не на небесах, а на земле и что человек является украшением земли. Собственно, этим ренессансные иллюзии и заканчиваются.

В своей знаменитой работе М.М. Бахтин [3] показал, что смеховая культура была специфическим механизмом выворачивания наизнанку официальной культуры, который обнажал более древний культурный пласт: языческий. Древнерусские праздники, к примеру, с этой точки зрения описывали учёные Б.А. Успенский, Д.С. Лихачёв, А.М. Панченко. *Заслуга же Бахтина – в культурологическом обобщении этого явления.* Он показал, как смех, вытесненный в средние века из официального культа и мировоззрения, «свил себе неофициальное, но почти легальное гнездо под кровлей каждого праздника» [3, 95]. Организующее начало народно-карнавальной, площадной стороны составляли смех и материально-телесный низ. Исследователь указывает на происхождение отдельных элементов праздничного ритуала: это – традиция римских сатурналий, традиции античного мима. При этом «существенным источником» оставался местный фольклор. Смеховая культура средневековья была всенародной. Поэтому особый язык Рабле «есть язык народной смеховой культуры» [3, 88]. Выявляя роль автора в процессе формирования литературно-языкового сознания эпохи, Бахтин назвал его наследником и завершителем тысячелетия народного смеха [3, 524]. «Каждый акт мировой истории сопровождался хоровым смехом. Но не во всякую эпоху смеховой хор имел такого корифея, как Рабле» [3, 525].

Буквально через год после выхода первого тома начинаются католические репрессии – и все ведущие гуманисты либо бегут из Франции, либо их сжигают на кострах. Инквизиция является такой же естественной предельной реакцией средневековья, как и подобные явления – во все последующие эпохи (сжигание христиан во времена Нерона, черносотенство – в XIX веке). В новой обстановке идеи гуманизма выглядят призрачными, поэтому в романе Рабле, во второй книге, весёлая буффонада постоянно перемежается с тревогой и гротеском. Краски романиста становятся тяжёлыми, резкими, а то и мрачными.

Его новым героем в последующих книгах предстаёт лукавый проходимец Панург, существо абсолютно беспринципное, тем не менее в определённой степени привлекательное.

Панург – это мир без прикрас, скепсис. Его образ позволил автору разрушить все идеальные построения средневековой схоластики. Более того: Панург смеётся над гуманистической образованностью Пантагрюэля. По сути, Панург – его обратная сторона. Интересно, что в первой части в образе брата Жана многие черты,

присущие Панургу, тоже были заложены. Но они представлялись через традицию народного героического эпоса: из нескромных фаблио и весёлых застольных песен. В Панурге есть много от народного героя Тиля Уленшпигеля: он любит дразнить и дурачить людей, однако, в отличие от Тиля, о себе он заботится гораздо охотнее, чем о других. Кроме того, он труслив, лжив, рассказывает о себе всякие небылицы, зато обладает острым умом, хорошей реакцией и весёлостью нрава. На Востоке это Ходжа Насреддин. Однако Рабле доводит свой образ до некоего предела – до состояния индивидуалиста, порвавшего с любыми патриархальными связями: если отец Жан охотно идёт воевать за других, Уленшпигель может жертвовать собой ради друзей, Насреддин помогает бедным, то Панург ни на что подобное не способен: он жаден, малодушен, эгоистичен. И всё же в контексте системы образов романа он нужен Пантагрюэлю, поскольку Пантагрюэль олицетворяет собой утопическую сторону гуманизма итальянского, а Панург – его обратную сторону: пустоту индивидуализма.

Чего же не хватало Рабле? Индивидуализм еще не нашёл своей новой идеологии. Более того, Рабле увидел, что именно в реальности делает с человеком власть денег, и ужаснулся этому.

Панург и есть ***настоящий герой декаданса низменного*** *(трикстер).* Он является изнанкой иллюзий Возрождения. Что важно: такого же героя находит для себя и Шекспир – у него это Фальстаф. Источники для данных образов вполне очевидны: *позднеэ*ллинистический, *позднер*имский и *позднев*изантийский роман, аналогичен и *позднес*редневековый роман. (Часть родственных черт наследует Остап Бендер – сравним: если Панург знал «63 способа добывания денег», то Остап Бендер – «400 сравнительно честных способов отъёма денег».) «Озорник, шулер, кутила, гуляка и жулик, каких в Париже немало», – такова характеристика героя, данная автором. Интересно, что в итальянской живописи того же времени мы видим в качестве главных героев Караваджо тех же кутил, гуляк, прочих озорников. И в голландской живописи – те же герои: карточные шулеры, кутилы, пьяницы, но очень весёлые люди.

В последних трёх книгах мир дан в образах уродливых, зловещих, тёмных. Рабле обращается от утопии (будущего), от сказки о золотом веке, к мрачному прошлому, ставшему настоящим. Чудовищную католическую реакцию, которая привела к распаду христианско-католического мира, Рабле изобразил через фантастическое путешествие Панурга с друзьями к оракулу божественной Бутылки,

находящейся где-то недалеко от Китая. После страшной бури, с помощью которой автор передаёт происшедший раскол, Панург и его соратники посещают области и острова, представляющие в гротескно-фантастической форме французскую церковь, суд, налоговую систему и средневековую схоластическую науку.

Подобно Овидию, Рабле применяет приём метаморфоз, смысл которых более чем очевиден: это – едкая политическая сатира, самое страшное в которой – безвыходность. Аллегории и метаморфозы у него слиты в единство образа: коты – судьи, а церковники, сидящие в монастырях, – птицы разного оперения в золотых клетках – жиреют от безделья и скуки. (Аллегория как *неотъемлемое художественное средство средневековой литературы в период барокко* становится самым распространённым и предпочтительным в литературе, и один из примеров тому роман Рабле. Все его приёмы унаследует Свифт.)

Достигнув основной цели своего путешествия, Пантагрюэль и его спутники увидели Оракула. На его дворце было написано: «Истина – в вине». Оракул дал долгожданное напутствие: «Тринк»! («Пей»!)

Настоящее окутано мраком. Что же делать? Быть человеком. На этом заканчивается роман («Тринк!»). «Homo sum, humani nihil a me alienum puto» – изречение древних римлян: «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо» – относится в ментальном контексте к категории низменного, наполнено эстетикой низменного (человек – со всеми его низменными наклонностями).

Рабле, как и впоследствии Шекспир, вынужден был открыть обратную сторону гуманизма. Материя мстит за себя средневековой спиритуальности (один абсолют заменяют другим), и если Петрарка подставляет на место абстрактной дамы конкретную, то у Рабле эта подставка достигает апофеоза: тучная земная стихия выходит из берегов. Примечательно, что наиболее типичный художник барокко Рубенс, творящий буквально рядом, в Бельгии, делает то же самое – выпускает плоть на свободу, однако его искусство аристократично и угождает королям и бюргерам, а хохот Рабле – это бессилие предложить духовную альтернативу. Худшее должно себя изжить, чтобы наступила новая светлая эра, или, как говорил Маркс, человечество расстаётся с прошлым смеясь (смех как легкий способ расставания). Последний приступ пережитков прошлого порождает тупиковость, ощущение безвыходности. То же обнаружим и у Гашека: безвыходность сплошь низменного окружения.

Приёмы, которые использует Рабле, одновременно принадлежат древнему фольклору и протягивают нити в новое мироощущение. Речь идёт о великанах.

В отличие от Свифта, у которого великаны и лилипуты своих размеров не меняют, раблезианские великаны не имеют никакого определенного масштаба: Гаргантюа может накрыть языком всё своё войско от дождя, и в то же время Пантагрюэль на корабле запросто беседует с людьми и живёт с ними рядом. Следовательно, метаморфозы его прежде всего есть авторская свобода. Масштаб автора условен, так как приём его можно назвать скорее авторской прихотью, средством без всякой смысловой или символической мотивировки – развлекательным, что настоятельно требуется в низменном. Его метаморфозы – самоцель художественного свойства, игра художника в воображаемом мире, не обязывающая ничем. Но исследователь проблем модернизма и постмодернизма Д.В. Затонский отмечает это свойство игры в абсурды как признак постмодернизма: у такой игры цель как раз есть: «утвердить ***относительность*** (выделено автором и далее при цитировании – прим. моё, Т.З.) сущего» [5, 64], «создать недоверие *к определённости, к однозначности* и в самом-то деле неопределённого и неоднозначного сущего» [5, 66]. У Рабле размыто и пространство и время. Ротовая полость Пантагрюэля, в которой разместился целый подлунный мир, не даёт возможности при чтении представить героя человеком. Это даже не фигура, замечает Затонский, а некое *«пространство»*. Время в романе не столько сказочно или мифично... сколько «с такой беспардонной пародийностью» *растянуто*, что легко накладывается на многие – если не на все – века и периоды мировой истории» [5, 66].

Ряд книг *«общепризнанного золотого фонда»* мировой литературы открывают именно **Рабле, Сервантес, Шекспир**, напоминает исследователь модернистских (и «пост-») тенденций, называя это великое начало *иронической* констатацией *глобального несовершенства бытия* [5, 111]. Мотив игры, канонизированный в новейшем постмодернизме, замечает автор исследования, «уже по сути господствует» у Рабле в романе. Затонский спорит с Бахтиным в вопросе связывания его исключительно с эстетикой карнавала «бездны дурашливых абсурдов»: «Мысль справедлива. Но и ограничиться ею было бы... недостаточным. Ведь Рабле... ***впервые*** переместил некую *стихию* народной духовной самодеятельности в сферу «высокой» культуры, в пределы искусства. Перемещение их не разрушило, но столь основательно потрясло, что многое оказалось как бы *переформированным...»* [5, 55-56].

Затонский, акцентируя внимание на фантастической беспредельности пространства в образе Пантагрюэля и на растянутости времени (иллюстрируют также отсылки Рабле через реалии романа то к державному Риму, то к Крестовым походам

и т.д.), отмечает, что растянутость прослеживается и в отношении отдалённого прошлого, и, говоря словами исследователя, «не очень близкого будущего». И здесь очень важен смысловой акцент заданного им вопроса: **что побуждало Рабле к играм со временем, которое в жизни вроде бы и необратимо, а о теории Эйнштейна Рабле знать ничего не мог?** Автор исследования размышляет о том, что пример Рабле свидетельствует о постмодернистском скепсисе в отношении прогресса.

Но такая констатация факта явно сужает историю вопроса, потому что **ментально-циклическая логика изучения искусства позволяет зафиксировать элементы постмодернизма уже в античной литературе, чётко устанавливая для них и временную площадку на античном цикле. (Она, эта логика, – напомним – неизменно обнаруживается в любой закатной фазе, от первобытного цикла до проектного, в XX веке.) Иными словами говоря, не время (эпоха) влияет на менталитет, а менталитет – на время, эпоху, всякий раз отводя характерным событиям в развитии общества место на цикле.**

Поэтому вопрос исследователя: «Как могла эпоха Ренессанса, ***модернистская*** – по определению автора, породить такого ***постмодернистского*** художника, как Рабле?» – получает у него размытый в плане качества ответ: «...ни одной исторической эпохе не удалось соблюсти себя в незыблемо-монистической чистоте, в том числе и, разумеется, Возрождению» [5, 67]. Однако следующий за этим дискурс Затонского раскрывает картину политической жизни 30-40 годов XVI века во Франции, подтверждая ментальную закономерность циклической логики: **последняя фаза любого цикла демонстрирует разложение былого порядка.** Да, картина соответствует ментальной закономерности **последней** фазы цикла, а следовательно, и нашему концептуальному заключению о художественном гении Рабле, чутко реагирующем на свою эпоху и его ментальном резонировании концу Средневекового цикла, представленному XVI веком на макровитке истории в целом и эпохой Возрождения в частности. И есть резон указать в заключении к теме на те именно явления и события, которые упоминает Затонский, оценивая время 30-40 годов XVI века мерой Пантагрюэля: «испорченностью человеческой природы» [5, 68]. Это – католицизм, возглавляемый самим королём, с усилением охоты на еретиков, когда гуманисты – в том числе и Рабле – подвергаются гонениям. «От католиков не отстают и протестанты, – особенно Кальвин в Женеве, отправивший на костёр бывшего единомышленника Сервета. Чего стоит Орден Иезуитов, основанный в 1534 году, «самое *«иезуитское»* изделие католицизма [5, 68]»!

Двадцать лет создавал свой шедевр Рабле, наблюдая при этом как истинный художник политическую и умственную жизнь Франции. Оптимизм за длительное время творчества сменился разочарованием, разочарование – горечью, горечь – иронией. От книги к книге усиливается лишь одно свойство: сатирическая направленность повествования.

Вот так, человек, «венец» природы, в писательском осмыслении на протяжении многих лет получает завершённый портрет с заострением внимания на «испорченности человеческой природы». Индивидуализм как *неотъемлемая черта закатной фазы цикла* полностью себя исчерпал.

Кризис индивида в эпоху средневековья в романе очевиден.

Уильям Шекспир (1564-1616)

Англия гораздо позже Франции восприняла идеи Возрождения – через полвека после Рабле. Политически это объяснялось тем, что она откололась от папства. Такой реакции, как в Европе, в Англии не произошло.

Это была одна из самых устойчивых и победоносных в то время империй. Она разгромила испанскую армаду и стала владычицей морей, что резко подняло эмоциональный дух и самосознание небольшого острова, с одной стороны; с другой стороны, законсервировало её политическую систему. Некоторая отстранённость Англии от Европы сопровождалась усиленным интересом ко всему, что там развивалось в сферах искусства и науки. Выход был найден лишь в самом конце Средневековья – в феномене Шекспира.

Если выразить формулой этот феномен, он – в контрасте противоречия: «*хроники – сонеты*». Среднее звено в нём *комедии* и *трагедии*. Конечно, все эти жанры друг с другом смешивались, порождая уникальность структуры шекспировских произведений, и всё же начало творчеству гения положили хроники. Его *хроники* есть повествование об английском народе. По сути, это – выраженный в искусстве непрерывный исторический сериал. Жанр был востребован: английский народ того времени испытывал потребность в самосознании в масштабах истории. (Точно так же в России в конце XX века были популярны Карамзин, Вл. Соловьев, Ключевский, Валишевский, Радзинский, Пикуль, Волкогонов.)

В то же время немногочисленная образованная аристократическая верхушка необычайно увлекалась сонетами. И Шекспир создавал их на волне этого увлечения с 92-го по 97-й год (официально представлено 154 произведения). Шекспир писал их

до 1600 года, но они, в большом количестве, в печать не попали. Однако на исходе XVI века в кругу любителей изящной словесности сонеты Шекспира получили известность.

Характерно, что все, кто писал сонеты, взяв за образец творчество Петрарки и последующих итальянских поэтов, достигли в этом жанре исключительной сложности, метафоричности, аллегоричности и прочих изысков. Гениальность Шекспира проявилась в том, что он, ориентируясь на раблезианскую тему приземлённости, обытовления, жизненной правды, довёл её в сонете до афористического состояния. Он откровенно иронизировал над знатоками и последователями Петрарки, которые в своей условности потеряли жизненные реалии:

Я не хочу хвалить любовь свою:
Я никому ее не продаю.

Эта сторона, отражённая в сонетах, конечно, тоже является проявлением индивидуализма, причём в его предельной, приземлённой, форме, но она сохранила ту исключительную многоплановость, которую мы отметили как формулу Шекспира. *Его сонет – личное произведение, одновременно и историческая хроника, и комедия, и трагедия, и афоризм.* Предельная отточенность стиля в стремлении к афористичности делают его сонеты шедеврами. Поэт не теряет в них человеческого достоинства и веру в жизнь, отчего они продолжают многие века оставаться привлекательными и популярными. И наоборот: очень многие монологи в трагедиях и комедиях Шекспира сами по себе являются прекрасными сонетами, вписанными в действие.

Важнейшим элементом, создавшим феномен Шекспира, является то, что **он подводит итоги всему развитию Средневековья и Возрождения**. Поэтому он не боится заимствовать и писать поверх чужих текстов. Однако то, что у других получается как нечто тяжёлое и эклектичное, у него продолжает оставаться лёгким и выразительным. И в этом состоит его магическое обаяние творца. Исследователи протягивают нити от его произведений к древнеримской литературе, к старо-английской балладной форме, к средневековой поэзии рыцарей и возрожденческой лирике.

Идейный феномен Шекспира так же отличается от раблезианского, как Англия отличается от Франции. В Англии, повторим, нет реакции. Страна находится в состоянии подъёма – отсюда и достоинство, даже некоторая героизация

индивидуальности, рафинированная игра со всей предшествующей культурой. Это в высшей степени окультуренное, эстетизированное явление сходно с русским акмеизмом XX века по устремлению. Но между тем **герой Шекспира не человек Нового времени и не человек Возрождения: это – *человек барокко, понимающий исчерпанность всех возможностей культуры*.**

Центральное произведение, говорящее практически всё о творчестве Шекспира, – трагедия «Гамлет», а в ней кризис Ренессанса выражен в барокальной форме. Здесь мы находим приметы и средневекового человека: Гамлет – принц, он несёт ответственность за государство и за людей, которые его поддерживали. Отец, явившийся в виде призрака, возлагает на него страшное бремя мести, и Гамлет мстить не отказывается. Но это и человек Возрождения: он образован, начитан, ведёт записи; он изобретателен и хитроумен. Кроме того, герой одинок. Он знает, что ни на кого не может положиться: даже друзья детства привлечены быть его соглядатаями, мать предала его, Горацио всего лишь студент, из другой страны, – посторонний. Именно противоречивость положения Гамлета – в принадлежности к средневековому и ренессансному одновременно – создаёт трагедию. Она – в безвыходности, выраженной блистательным монологом «Быть или не быть?».

Таким образом, Гамлет – последний герой средневековья: он человек мысли, а жизнь заставляет его взять меч. Ренессансный гуманизм предстаёт здесь трагическим, и эту обратную сторону Гамлет демонстрирует в монологе на кладбище («О бедном Йорике»). Мотив кладбищенской философии впоследствии стал самодовлеющим в поэзии барокко («тщетность земного»).

Гамлет понимает, что «Дания — тюрьма» (что-то «подгнило в датском королевстве») и что своим подвигом он не сможет вернуть утраченной гармонии. Интересно, что мысль о гармонии как ренессансная мечта проговаривается Гамлетом в воспоминании об отце, которого он наделяет исключительными свойствами: «Он человек был в полном смысле слова, ему подобных мне уже не встретить». Но Шекспир не раскрывает сути этого человека, чем же именно он был хорош (в традициях средневековья). Гамлет наделяет его всеми характерными эпигонскими признаками: у него – чело Зевса, кудри Аполлона, взор, как у Марса.

Единственный злодей этой трагедии – брат отца Клавдий – вовсе не похож на злодея, но вместе с тем этот человек – *герой декаданса низменного*: «улыбчивый подлец». Это – эгоист и властолюбец (**трикстер**). Он не столь безобразен, как Ричард III, и даже способен привлекать к себе внимание окружающих. Любит веселье, пиры, представления. Очевидно, что здесь заложены черты и Панурга, и

Фальстафа. Гамлет сосредоточен на убийстве, но он понимает, что со смертью Клавдия не изменится история. И Шекспиру остаётся единственное: убить всех героев. Примечательно, что Шекспир здесь основывается на бродячем сюжете, который был известен в XII-м веке и впоследствии не раз привлекал внимание творцов. В Англии он стал известен через французский источник, на его основе была написана пьеса Кида. Она и была использована поэтом.

Творчество Шекспира свидетельствует, что в искусстве кроме таланта осмысления и выражения самым важным является *синтез всех современных тенденций*.

Как уже было сказано, причиной актуализации исторических хроник стало лидерство Англии в мировом развитии. Фактически Англия превратилась в супер-державу. Обращение поэта к хроникам демонстрировало предысторию этого английского величия, и главная ментальная идея в них заключена в движении от феодальной раздробленности к порядку и прочному, сильному государству. Мало кто обращает внимание на то, что вся совокупность хроник Шекспира образует единое целостное произведение, содержащее вполне определённый замысел: по сегодняшним меркам это исторический *сериал*. Отдельные хроники, хоть и обладают самостоятельной композиционной целостностью, вписаны в эту общую гигантскую композицию исторического сериала как значимые её части. Некоторые хроники сегодня кажутся слабее прочих в драматургическом отношении, искусственными в самом замысле своём. Но Шекспир, видимо, мыслил в рамках целого, и для того времени это целое было актуальнее частей. Например, «Генрих V» – одна из завершающих хроник, где король представлен как олицетворение разума и величия Англии в последней фазе. Однако драматургически сама по себе эта хроника малоинтересна. Вот почему впоследствии какие-то хроники ставились часто, а о каких-то – напрочь забыли. Практически никогда их больше не ставили полностью.

Шекспир – по законам уже вполне бароккальной (избыточной в изобразительных средствах) композиции – доводит некоторые хроники до состояния предельной бури страстей, что, по сути, делает их самостоятельными трагедиями. К ним относится хроника «Ричард III», завершающая цикл пьес, посвящённых войне Белой и Алой роз. Ричард III изображён законченным злодеем, уродом от рождения, который мстит природе и людям. Это – злодей выдающийся, талантливый, изобретательный, демагогичный. Он лицедей, и в то же время он проницателен, смел,

умён. Такое воплощение мирового зла отдаёт искусственностью, но именно это и требовалось эстетике барокко (изображение бурных страстей, обязательно ярких эффектов и характеров, доведённых до аллегорий). Поэтому многие образы Шекспира стали нарицательными, как слова его сонетов – крылатыми выражениями. Однако в отличие от других, менее одарённых современников, которые шли тем же путём (и сонеты, и хроники – с бурными страстями, нужными данному времени), Шекспир никогда не лишал своих героев диалектичности: герой – злодей, но при этом он способен на то, на что другие неспособны. Наоборот, будущего короля Генриха V он изображает человеком, наделённым исключительно положительными свойствами, – своего рода народным королём, и в итоге эта хроника превращается в утопию. Здесь Шекспир поразительным образом перекликается с Рабле, с тем лишь различием, что Рабле строил возрожденческую утопию, а Шекспир в «Генрихе V» – средневековую (напомним: *декаданс низменного* не может существовать без утопии).

При всём том, что хроники содержат огромное количество разных персонажей, самым важным из них является Фальстаф как персонаж второго плана. Это – аналог брата Жана и Панурга в одном лице: весёлый рыцарь дворянского происхождения, у которого есть только одна страсть – выпивка. Он остроумен: где Фальстаф, там – громкий смех, шумное веселье, озорные выходки. Как говорит сам герой, он является источником остроумия для других людей. Он жизнелюб, но в то же время законченный эгоист.

Подобно образам Рабле, Фальстаф лишён созидательной силы. В отличие от героев французского романа (Рабле), ему присущи обветшалые сословные предрассудки, хотя он признаёт, что честь для него пустой звук и на поле брани он беспокоится за свою жизнь.

Образ Фальстафа настолько важен для Шекспира, что он использует его даже в своих комедиях – как героя данного времени: он абсолютно пуст и в то же время страстно любит эту материю жизни (выпить, поесть, предаться благам земным). Для него ничто не свято.

Атмосфера, царящая в хрониках, имеет *фальстафовский* фон – таков народ, и его лучший выразитель именно такой, а не иной. И в «Генрихе V», где Фальстаф уже не вписывается в утопию (слишком реален!), он по воле драматурга умирает от огорчения.

В 90-е годы Шекспир создаёт комедии.

Здесь получил выход его талант в формальной ипостаси. Считают, что Шекспир синтезировал *древнеримскую комедиографию* и *итальянскую учёную комедию XVI века*. Италия становится часто местом действия его пьес, и только один раз действие происходит в Англии, где появляется Фальстаф, органично вписываясь в фарс («Виндзорские проказницы»// «... насмешницы»). Шекспир завершил эту комедию тем, что для традиционного фарса не свойственно, – карнавальной сценой, в которой оживают волшебные предания. Очаровательная пьеса «Сон в летнюю ночь» вообще лишена хронологический и географической ясности: здесь перемешаны и Афины, и французский рыцарский роман, и метаморфозы Овидия. Лирические образы узнаваемы: два – женских, два – мужских. Современники Шекспира вполне могли узнать в героях своих соотечественников, хотя они лишены национальных признаков. Смысл этого произведения – в том, что искренние чувства одерживают верх над устаревшими законами.

А.В. Луначарский считал, что в комедиях Шекспира вьётся весёлая роль бабочек, эти брызги фонтана гениального веселья не содержат особой глубины, однако они находятся в строгом соответствии с эпохой.

Шекспир откровенно высмеивал литературные течения своего времени за стремление к чрезмерности, экстраординарности, замысловатости (эвфуизм) и авторов, любивших щеголять старинными сюжетами, классическими цитатами, словесными вариациями, риторическими фигурами (примета барокко), неологизмами, иноземными словечками. Отметим, что всё это есть и у него самого, но не как самоценность, а как материал высшего художественного уровня.

Главным героем его комедий является слово, игра словом, а главным содержанием – любовь.

Уникальность творчества Шекспира состоит в его простоте. Будучи художником эпохи барокко, он сумел сохранить редкую афористичность и отчётливость, живость и обобщённость языка, что и сделало его художником на все времена. При всём гигантском объёме его творчества и разнообразии жанров его произведения обладают уникальной формульностью. Синтезируя всё, он остаётся в рамках формулы. В создании драматических ситуаций остаётся убедительным художником жизни.

Искусственность – не ощущается, заметил её лишь Л.Н. Толстой, выразитель совершенно другого менталитета в аналогичной фазе (конец Нового времени). Но любопытным в этом плане представляется рассуждение актёра и режиссёра С.М. Михоэлса, прославленного исполнителя роли короля Лира: «Толстой, который считал, что Шекспир бездарен, что в «Короле Лире» бушуют выдуманные, бутафорские страсти, что отказ Лира от короны и раздел королевства ничем не обоснованы, сам, достигнув возраста Лира, ушёл из дому, от богатства и довольства, сел в вагон третьего класса, попытался навсегда порвать с прошлым».

Так что опыт Толстого лишь подтверждает, насколько может быть непредсказуемой в ходах и поворотах сама жизнь, а сомнения в этом могут подвести вплотную к испытаниям подобного рода, так сказать, для вящей убедительности. Тем более – в аналогичной фазе: *в декадансе низменного*.

Факт неприятия Толстым творчества Шекспира может служить уроком всем, кто далёк от учёта ментальных особенностей *другой* эпохи, тем более что в аналогичной фазе писатель пережил подобное. Ему как человеку искусства, творцу, сформированному золотой серединой века, словно дано было дожить до иной ментальной полосы времени – до декаданса (1908-1919) – и пройти именно то испытание, которое казалось ему прежде невероятным.

Что касается достижений этих творцов, следует подчеркнуть: Шекспир стал воплощением афоризма и формулы, а Толстой (*в тот же ментальный период – в эпоху низменного*, но в завершении Нового времени) раскрыл природу человека немыслимой глубины: его четвёрка образов в романе «Война и мир» поражает размахом изображения человека.

У Шекспира фраза «Он человек был в полном смысле слова» есть формула и афоризм, за которыми нет глубинности человеческой сути: ведь это человек средневековья – что можно сказать о нём?

Исследование человека как тайны – далеко впереди. А в средневековье нет человека, нет индивидуальности – *есть только отдельность*. И это ярко показал Шекспир. Повторим, Толстой не постиг ментальных основ творчества Шекспира, и в этом – его поспешность и заблуждение.

Наследие Шекспира в ментально-циклическом контексте:

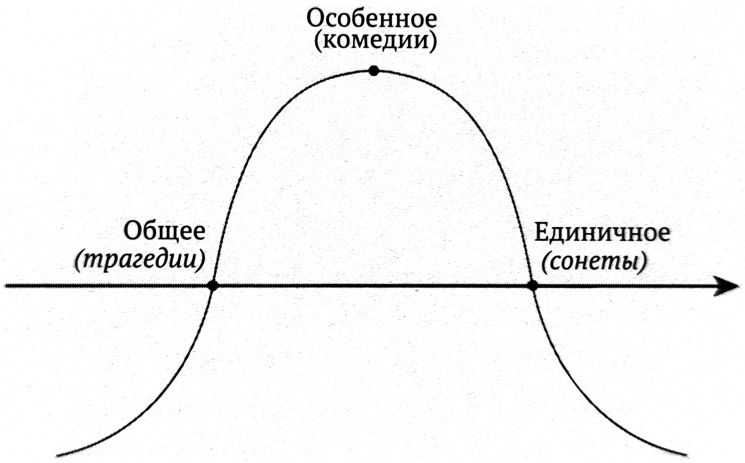


Рис. 14. Жанровое разнообразие в творчестве Шекспира с единым – трагикомическим – ядром.

Мигель де Сервантес Сааведра (1547-1616)

Творчество Сервантеса обладает теми же особенностями, что и творчество Шекспира. Но Англия оказалась в этот период победительницей, а Испания – страной, побеждённой Англией. Причиной была историческая отсталость некогда великой испанский империи. Расцвет Испании принадлежал уже истории средневековья.

В конце XVI века Испания находилась примерно в том же состоянии, в каком находился Советский Союз во времена Андропова и Горбачёва: она жила воспоминаниями о своем былом могуществе, но не видела для себя никакой исторической перспективы.

Отсутствие исторической перспективы у Испании в это время объясняет, в частности, тот факт, что в среде образованных людей парадоксальным образом возникла тяга к рыцарским романам позднего периода, которые, по сути, были похожи на поздние эллинистические романы.

Судьба Сервантеса, в отличие от судьбы Шекспира, была полна приключений, беспросветной бедности и представляла собой нечто вроде авантюристического романа. Несмотря на отсутствие достаточных для хорошего образования средств в семье лекаря, Сервантес всё же окончил университет. Поступив на службу к папскому послу в Испании, он отправился с ним в Италию. Там он стал солдатом испанской армии, сражался в битве при Лепанто (1571), получил увечье левой руки.

Когда Сервантес возвращался в Испанию, на корабль напали пираты, взяли его в плен и продали в рабство. Только через пять лет его наконец выкупили из неволи.

Получив в Италии возможность побывать во всех центрах гуманизма, Сервантес-писатель не мог не переложить на испанскую почву всё, что стало характерным для позднего Возрождения. С той, однако, разницей в ментальном смысле, которая позволяет увидеть ещё одно отличие Рабле от Шекспира, – *в реалиях испанской жизни*. И если Боккаччо обращался к итальянской народной традиции («Новеллино...»), анекдотам и узнаваемым проявлениям быта низов, то Сервантес сделал то же самое, но на испанский манер. Корни, способы, темы одинаковы, а различие – в индивидуальности авторов. Сервантес попытался перенести на испанскую почву и античную культуру в трансформации гуманистов.

Есть ещё одна аналогия с творчеством Шекспира – в обращении к многочисленным жанрам: комедиям, трагедиям, новеллам.

Но у Сервантеса всё это оказалось лишь подготовкой для создания мирового шедевра «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» – полифонического романа, объявленного критиками XIX и XX веков одним из величайших произведений человеческой мысли (часть 1 – 1605 г., часть 2 – 1615г.). **То, что у Шекспира представлено во всей жанровой палитре, он ввел в единый роман (и он был первым в этом роде).** При жизни Сервантеса роман не получил особого резонанса среди современников в Испании. Однако французские образованные круги превозносили его как гуманиста и поражались тому, насколько в Испании безразличны к гениям.

Испанская монархия имела много сходных черт с русской монархией. Располагаясь на периферии Европы, она находилась рядом с мусульманскими странами – подобно тому, как Россия граничит с азиатскими. Тяжелое изматывающее положение и сословно-бюрократическая структура превратили Испанию в застойную, деградирующую империю, раздираемую к тому же и внутренними противоречиями, локальными войнами. Отсюда – корни авторского замысла сюжета.

Поначалу Сервантес хотел написать пародию на рыцарские романы, имевшие в то время исключительную популярность, но постепенно, по ходу создания своего произведения, он превращал его в полифоническую многоплановую художественную конструкцию. Мотив путешествия, встречаемый и в античных романах, позволил Сервантесу показать панораму реальной жизни Испании этого периода, что весьма импонировало всем последующим реалистам в искусстве, включая

В.Г. Белинского (уподобление значимости А.С. Пушкина для страны). Для самого же Сервантеса это был лишь фон, такой же пёстрый, каким его изобразил в своих новеллах Боккаччо. Поднимаясь над фоном, Сервантес удерживает непрерывный интерес к развитию действия в романе благодаря тому, что нашёл остроумный литературный прием: это – приём опрощения. Он берёт то, что изложено в рыцарских романах, и помещает в реальную испанскую жизнь. Таким образом, условность и пафос превращают представленные картины в смеховое поле. Ирония (опрощение в данном случае как раз и задаёт иронию как ключевую интонацию) всегда уничтожает пафос. Мысль о том, что люди живут иллюзиями, читая рыцарские романы, пронизывает это произведение.

Влияние рыцарских романов на юношество, с их культом грубой физической силы, феодальной амбициозностью и сомнительной моралью, напоминает сегодня влияние современных боевиков на молодежь. Это такой же иллюзорный мир, обращённый в прошлое и лишённый будущего. Но, если бы Сервантес написал обыкновенную пародию, его роман не пережил бы века: приём заземления рыцарской романтики применяли и другие авторы. Парадокс Сервантеса в том, что он построил систему из двух героев, один из которых смотрел вверх, другой – вниз, и даже формально их любили изображать все художники именно как дополнительность: *тощий Дон Кихот с длинным копьем – на худом коне Россинанте и приземистый Санчо Панса – на осле*. Поначалу Дон Кихот предстаёт безумцем, для которого рыцарские романы более реальны, чем сама реальность, и все его действия вызывают смех, однако понемногу начинает обнаруживаться удивительная обратная сторона этого безумия, которая открывается лишь к концу романа. Дон Кихот оказывается очень образованным, тонко чувствующим и глубоко человечным героем. Но главное: он воплощает собой ту самую утопию итальянского гуманизма об универсальном человеке и утопию о золотом веке, с его справедливостью и разумным устройством, утопию, которая осталась в прошлом. Она изложена в Телемской области (Рабле) и в ориентации итальянских гуманистов на всесторонне развитого человека.

Как ни парадоксально, за исключением рыцарского безумия, во всём остальном Дон Кихот оказывается воплощённым человеком Возрождения. Он знаком практически со всеми областями знания, сведущ в медицине, управлении, искусстве и т.д. Советы, которые он даёт Санчо Пансе, когда того назначают губернатором острова, поразительно мудры. И Санчо их реализует, благодаря чему и сам видоизменяется.

Таким образом, Дон Кихот становится воплощением всей утопичности итальянского Возрождения, его нереализованных романтических идеалов, столкнувшихся с реальностью разлагающегося средневековья. Он оказывается единственно *человечным* на фоне абсолютно циничной и *бесчеловечной* жизни вокруг него. Этот же мотив впоследствии использовал и Достоевский в романе «Идиот»: человек, которого все считают идиотом, на самом деле является носителем высшей нравственности. Это делает образ Дон Кихота человеком на все века, истинным рыцарем справедливости и добра в мире. Впоследствии **романтики превозносили образ Дон Кихота именно за такое противостояние – реальности и идеала, в то время как реалисты хвалили роман за бытописательство.**

Образ Санчо Пансы эволюционирует на протяжении романа и во многом напоминает раблезианского Панурга, шекспировского Фальстафа, Тиля Уленшпигеля и Ходжи Насреддина: герой начинает с жадности, соглашаясь путешествовать с Дон Кихотом ради наживы (мотив согласия), он трезв, расчётлив, простоват и вместе с тем хитёр; там, где его хозяин видит волшебные образы, Санчо способен видеть только реальность. Но постепенно он приобретает черты своего хозяина, что замечают даже окружающие. «Вы со своим господином – одного поля ягоды», – говорит цирюльник. Что же объединяет этих разных героев? Во-первых, человечность, во-вторых, чувство социальной справедливости. Корыстолюбие Санчо оказывается скорее навеянным его деревенским воспитанием, а когда он попадает в комическую ситуацию, становясь правителем несуществующего острова, то в нём обнаруживаются черты, до которых реальным правителям того времени было не дотянуться. Губернатор Санчо обнаружил государственную мудрость и небывалую честность. Он способен был проницательно решать все запутанные дела, не давал вводить себя в заблуждение, не поддавался на лесть, был строг и справедлив. Таким образом, не Дон Кихот, а именно Санчо стал достойным гуманистических истин, которым беззаветно служил его хозяин. Перед началом своего управления Санчо был уверен, что своего не упустит и «набьёт карманы», но уходит он с должности губернатора без гроша – в противоположность этому поступали реальные губернаторы. Вот здесь-то и раскрывается основной смысл произведения Сервантеса, источник его необыкновенной притягательности: вопреки реалиям звучит вера в человека. В то же время все эти идеалы оказываются средневековыми: понятие социальной справедливости здесь корпоративно средневековое – «ничего для себя, но забота о благе всех» (индивид отсутствует, ценность его ничтожна).

Роман Сервантеса – последнее произведение средневековья (XVI век – барокальный конец средневекового цикла). Барокальность проявилась в избыточном формотворчестве как ментальное следствие доминанты: формальный приоритет – расцвет формального многообразия. (Сравним начало и конец любого цикла: в начале – абсолютизируется содержание, в конце, наоборот, содержание устаревает – формотворчество заявляет о себе как главная эстетическая тенденция.)

Ткань романа достигла степени сверхсложности, и в каждом зримом образе на самом деле содержится пакет смыслов, имеющий как прямое, так и непрямое выражения. Аллегории, цитаты, аллюзии, реминисценции античности, вставные новеллы демонстрируют не только античные знания автора, но и знакомство его с испанским фольклором, и знание Боккаччо. Санчо – неиссякаемый источник народных пословиц и прибауток. Здесь встречаются образы не только гротескные, но и полные истинного пафоса, а в речах Дон Кихота оживают образцы выразительной риторики, во многом превосходящие и римский, и ранне-возрожденческий, в чём-то близкие Шекспиру. Глубина и эпический размах в изображении реальной жизни сочетаются в романе со множеством жанров, доходящих до самого короткого – афоризма. Заслуга Сервантеса в том, что он избежал при этом эклектики, т.е. удержал целое, не скатился в формальность (чего он не смог избежать в других произведениях) и сумел пронести единую идею, которую И.С. Тургенев определил *как идею бескорыстного энтузиаста, служителя идее, овеянного ее сиянием*.

Сервантес произвёл ревизию гуманистических ценностей. К XVI веку они уже не выдержали испытания временем. Благородным мечтателям не удалось преобразить мир, и проницательность Дон Кихота сочетается с поразительной слепотой (он освобождает мальчика от хозяина – и тот впоследствии его чуть не забил камнями; освобождённые Дон Кихотом каторжники так же забросали камнями и его).

Основная заслуга Сервантеса состоит в натяжении противоположностей: автор создал роман одновременно весёлый и печальный, в его образах, как, впрочем, у Шекспира, уживаются взаимно исключающие черты. Эта сверхсложность смыслов, образов, обстоятельств, характеров присуща декадансу низменного, никогда она больше не повторится в истории – таков ее уникальный момент, схваченный гениальным художником. (В то же время ситуация успешного поиска

выразительности в создании образов повторится на исходе Нового времени – в творчестве Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского.)

Сходство России с Испанией наметилось и в том, что Россия была застойной периферийной империей, *имевшей опыт культурной рефлекси современного западного мира*, – вот почему русской культуре удалось освоить содержание Нового времени, которое не удалось постичь даже западной культуре, так же, как испанцу Сервантесу и агличанину Шекспиру довелось выразить закат итальянского гуманизма. Периферия лучше воплощает декаданс, потому что декаданс требует отстранённости, он искусственный: важна наблюдательность со стороны, «невовлечённость в действие».

Идеалы Сервантеса – средневековые (Санчо Панса правит прекрасно, если исходить из критериев средневековых). Человек Нового времени поступил бы иначе – прагматично: он как раз и набил бы карманы, пользуясь властью.

Заключение

Наследие Сервантеса в ментально-циклическом контексте так же масштабно, как наследие Шекспира. Причём наблюдается сходство их достижений: оно – в разнообразии жанров. С одной лишь разницей: у Шекспира – внешнее (хроники, сонеты, комедии), у Сервантеса – внутри единого романа. Их творчество образует неповторимое единство внутреннего и внешнего разнообразия с единым – трагикомическим – ядром. И особый смысл в контексте этих достижений формирует то обстоятельство, что средневековый цикл на конусе истории занимает ***срединное место***. По этой причине возникает интерес прежде всего к крайностям: к началу (Античность) и к концу временного макровитка (XX век, Новейшее время) – нет ли там похожих достижений, задающих волнообразный характер сходным художественным проявлениям? И ещё один вопрос вызывает феномен трагикомического ядра внутри единой, последней, фазы большого цикла: если разведение содержания на трагическое и комическое суть различения его начала и конца (открывает цикл всегда *трагическое* – закрывает, в полосе декаданса, *комическое*), то *насколько исключительно явление трагикомедии в творчестве Шекспира и Сервантеса, подводящих итоги развития литературы Средневековья*?

И вот тогда, отвечая себе на эти вопросы, мы открываем уникальность трагикомедии. В ранней литературе (становление: трагическое) закономерно проявляется трагикомическое – в виде нерасчленённого единства (наподобие первобытного синкретизма). *Синкретизм строится на основе контраста,*

а предельным эстетическим контрастом является соотношение крайностей «трагическое + комическое». Следовательно, трагикомедию как жанр можно наблюдать только в начальной фазе какого-либо столетнего цикла (20-53 гг.) и вообще в первой трети КАЛЕНДАРНОГО века (с 01 по 33 годы). В других фазах истории литературы этот жанр либо исчезает, либо ментально бесплоден, случаен, иными словами – не соответствует запросам времени.

Любопытен в этом плане феномен Феофана Прокоповича с *трагедокомедией*. Он выпадает из циклической симметрии, потому что автор создал её в XVIII веке, *начинающем* цикл срединной фазы, *расцвета*, Нового времени.

Есть Гёте, Пушкин, Гоголь – со своими выразительными ключами. Годы создания их шедевров – в ментальном резонансе исключительно с трагическим, т.е. с *началом*.

Однако с учётом повторяемости великих трагикомедий в начальной стадии ментального большого цикла (20-53 гг.) можно убедиться (и утверждать), что трагикомедия как жанр неизменно наблюдается именно в фазе становления (20-53 гг.) либо в календарной трети любого столетия. Логика расчёта задана развитием, самодвижением, менталитета, а это означает, что перед нами – ***акмеологического свойства*** *закономерность проявления гениального масштаба личностного творчества*. Именно в это историческое время Шекспир, Рабле, Сервантес, Грибоедов, Пушкин, Гёте создали свои вершинные произведения: трагикомедии. Так, Гёте создавал свой шедевр «Фауст» 60 лет, задумав его ещё на закате цикла категории прекрасного, в фазе декаданса, осмыслял замысел, разрабатывал этот сюжет в разных ментальных фазах, но закончил произведение в русле категории трагического. **Ментальное содержание данного периода позволяет раскрыть загадки успешного творчества.**

Не каждый автор, как бы ни был он гениален, может фигурировать в большом масштабе – при обобщающем взгляде на достижения человечества в процессе эволюции. Масштаб макровитка высвечивает лишь тех авторов в культурном генезисе, которые своим вкладом способны служить эталоном достижений на протяжении всего созидательного процесса на «конусе истории» и влиять на конкретные процессы дальнейшего развития. Поскольку искусство – ядро культуры, формирующее человека через трансляцию менталитета, с помощью его доминант, то мы говорим прежде всего о литературе как о высшем его виде. Слову принадлежит ведущая роль. Немногие способны оставлять своим наследием особые, кате-

гориальные, смыслы. Значимость наследия этих равновеликих авторов можно уподобить пазлам в мозаичном целом, создающем общую картину мира.

Примечательно, что литература получила жизнь в **древнеегипетском** отдалённом прошлом. Оперируя словом, она обошла по актуальности архитектуру и скульптуру и не утратила своей значимости в **древнегреческом** искусстве – получила в нём теоретическое основание, развивалась преимущественно в лирике и драматургии. В **древнеримском** искусстве, которое сформировалось в русле категории низменного как в последней фазе античного цикла, она заметно укрепила свои позиции, значительно обогатившись новыми жанрами – сообразно менталитету.

Но уже в античности наряду с архитектурой выдвинулось в плане значимости другое пространственное искусство – скульптура, таким образом, несколько потеснив временное искусство слова.

В **средневековой** культуре литература получила доминирование лишь в срединной фазе цикла (в классике). Ни в архаике (фаза становления), ни в декадансе (фаза упадка) она уже не играла заметной роли на фоне изобразительных видов искусства в средние века. Следовательно, в этот период литература развивалась дискретно. И только в цикле **Нового времени** и музыка, и литература – как *временные* виды искусства – получили приоритетное развитие. Но к концу XX века влияние литературы пошло на спад – на фоне бурного развития синтетических видов искусства: театра, балета, особенно кино. С 90-х годов литература стала существовать в основном в виде либретто и сценариев кино и видеофильмов.

Конец истории в искусстве обусловил доминанту формы. **Формальное** доминирование оборачивается участью абсолютного заката для литературы как искусства слова, имеющего дело прежде всего ***с содержанием***, *где свод закодированных смыслов человеческой жизни (земного существования вообще) опредмечивается автором через языковые средства*. Не случайно сейчас читатели-современники изумляются критериям победы литературных авторов на конкурсах, да и Нобелевская премия утратила авторитет в связи с искажением в критериях по смыслу, свернувшись до политических на грани прагматичных («польза», а по сути, – всегда чья-то *частная* **выгода***).

**Есть о чём поразмышлять с позиции влияния менталитета на полюсные ценности начала и конца цикла. Так, Лев Семёнович Выготский (1896-1934), психолог, основатель крупной научной школы, принципиально заменяет в своей фамилии букву «д», служа интересам истины, доминирующей в начальной фазе XX века, а в последней фазе выгода (ПОЛЬЗА) проступает преобладающей ценностью!*

Великие достижения поэзии остались в прошлом: их продемонстрировал серебряный век – эту вершину не превзошли творцы XX века при всей палитре своих талантов. Объясняет данный факт ментально-циклическое обстоятельство: содержательно XX век повторяет век XVII (эти века, с позиции задач трансляции менталитета, являются аналогичными), а тогда, в XVII веке, поэзия не была востребованной в обществе. То же наблюдается на исходе XX века (1986-2019 гг.).

Но обратимся к истокам, задавшим своеобразный алгоритм проявлению тенденций, вплоть до нетипичных, в особые периоды развития, которые можно представить как завязку, кульминацию и развязку самого литературного процесса, впрочем, как любого другого процесса на цикле. «Симметрия» трагикомической выразительности в чередовании через один большой цикл действительно перекликается, по сути, с важными элементами композиции.

Завязка. **Луций Анней Сенека** (4 г. до н.э.) был представителем стоической школы философии и идеи этой школы вложил в свои трагедии, хотя данный драматургический жанр не соответствовал вообще менталитету того времени («поздний императорский период» окрашен категорией низменного, в фазе декаданса: 117- 476 гг. н.э.). Тем не менее «пробой пера» это назвать сложно: создано целых девять пьес, и все они написаны на греческие сюжеты. («Октавия», десятая, приписывается ему, но она не является его произведением, как настаивают исследователи [2, с. 195; 11, с. 411; 18, с. 519].)

Однако Сенека – художник, чутко воспринимающий ментальный ракурс *закатной* фазы античного цикла, и, как следствие, он реагирует на него соответственно: его авторское мироощущение подсказывает ему иную трактовку судеб изображённых героев. *Он создаёт их как игрушку в руках слепого рока*. Центральные образы трагедий (Медея, Эдип, Федра) демонстрируют гибельность подчинения человека своим страстям. (Сравним с ментальной подоплёкой судеб героев в классике прекрасного: авторы древнегреческих трагедий верили в творческие силы человека, а само слово «творчество» было ключевым.)

Целью трагедии у Сенеки было убедить человека сдержать напор губительной страсти, будь то любовь или ненависть, стремление к власти или жажда наживы. *Все крайности ведут в тупик* – такова главная мысль автора, и он говорит о двух способах, помогающих избежать искушения: первый – удаление от роскоши, от власти, славы и приобщение к «простой» трудовой жизни; второй – смерть.

В трагедиях Сенеки нашла своё отражение жестокая эпоха Нерона. Сенека осуждает здесь чрезмерное властолюбие тиранов. Выбор жанра был продиктован

скорее трагедийным проявлением жизни общества при Нероне (истязания, убийства, злодейства, ужасы – типичные реалии того времени, объясняемые ментально распадом, характерным для всех последних фаз). Следует подчеркнуть: неудача драматургического плана не связана с отсутствием художественного таланта автора. Повторим, **трагедия не была актуальным жанром в эпоху расцвета *«нового стиля»*, созданного для декламационного искусства (в это время она вообще сошла со сцены, по ментальным причинам уступив место комедийным представлениям)**. Сенека воплотил «красоты» созданного *нового стиля* в трагедиях, т.е. в произведениях, природу которых составляет действие (как и любого другого драматургического жанра). Но именно действие в основном отсутствует у него – все его трагедии статичны, и в них – много речей. Иными словами говоря, трагедии были рассчитаны на декламацию, а не на сценическое исполнение, что, естественно, противоречит природе драматургического искусства. Отметим: именно декламационное доминирование резонировало запросам публики, в то же время художественные недостатки этих трагедий ментально мотивированы (**невостребованность жанра**). И наоборот: как только Сенека обратился к популярной сатире, его талант реализовался полностью: в произведении «Отыквление», написанном в духе *менипповой сатиры* (с чередованием стихов и прозы), Сенека высмеивает в угоду Нерону обожествление убитого императора Клавдия. Он изображает превращение Клавдия после смерти не в бога, а в тыкву, символически обозначающую глупость. Интересен ***формальный приём постмодерна***, популярный в *закатной фазе* цикла, когда за «неимением нового содержания» изобретается ***коллаж*** из накопленного, но благодаря комбированию уже известного возникают новые оттенки смысла, порождающие содержательную разновидность. Это – остроумное вкрапление в собственный текст цитат из Гомера, Еврипида и Вергилия, усиливающее комический эффект и эстетическое воздействие благодаря неожиданному смысловому сцеплению. С точки зрения того же содержания, картина нравов Рима данного времени становится предельно ясной – общество переживает крайнюю степень разложения, если на уровне искусства (служащего, как правило, зеркалом менталитета) допускается переход за грань запретов-заповедей, этим же обществом сформулированных. Так, всем известно изречение, принадлежащее римлянам: «Ad mortius – et bene, et nihil», – означающее: «О мёртвых – либо хорошо, либо ничего».

По утверждению А.Ф. Лосева, Сенека сочинил и *эпиграммы* [14, 437-439], что выглядит совершенно естественным для эпохи, ментально окрашенной категорией низменного.

И всё же, осмысляя его драматургическое наследие, нельзя обойти вниманием ту эстетическую силу обличения деспотизма и тирании, которая прошла испытание временем и оказала воздействие на творцов в период наивысшей востребованности трагедийного жанра, например на драматургов французского классицизма **Корнеля и Расина**, или в период острого кризиса средневекового менталитета, когда самоценность личности расцвела в творчестве **Шекспира,** который унаследовал и яркую контрастность типажей (мститель, злодей, ревнивец). Заметим, что одноплановость образов Сенеки соответствовала требованиям **классицизма**, изысканность сентенций и патетика Сенеки тоже оказались резонирующими ему.

В целом, в масштабе циклического конусообразного эволюционного процесса на невидимой оси громадного витка литературного развития, от античного до цикла XX века предстают три автора (четвёртый, **Мигель де Сервантес Сааведра (1547-1616)**, лишь усиливает гегелевскую аргументацию всегда более богатой середины): **Луций Анней Сенека** (4 г. до н.э.), **Уильям Шекспир (1564-1616), Михаил Афанасьевич Булгаков (1891-1940).**

Бесспорна их творческая мощь, способная замкнуть качество вселенской энергии на генерации *тех самых* смыслов, да ещё и в выразительности, заданной менталитетом. Авторы в своих произведениях воплотили закономерность его циклического поступательного движения по спирали. В центре – Шекспир, подводящий в своём творчестве итоги Средневековью, в начале – Сенека, с итогами античного развития литературы. Мегавиток литературного развития в целом завершает М.А. Булгаков.

Обратим внимание на то, **что именно** объединяет их как выразителей квинтэссенции искусства в ядре культуры, передающей те или иные ментальные доминанты человечеству из века в век, до самого конца истории: *синтез комического и трагического*. Ни в одном ***конечном*** *цикле* нет соединения смеха и слёз, да ещё и в пределах творчества одних и тех же авторов. Уникальность их, таким образом, проявлена в удвоенной мере. Объединило этих творцов разных времён в столь удивительную триаду качественное (акмеологически выверенное как вершина меры достижений) подведение итогов тому циклу, в котором каждый из них творил.

Кульминация. Таким образом, Шекспир находится в срединной позиции – в центре эволюционного витка, и его творчество отзеркаливает собой сходные тенденции, наблюдаемые на полюсах ментальных циклов, в античном и в проектном, XX века. (Вспомним знаменитое высказывание герменевта В. Дильтея: *«Понимание в каждой точке открывает мир»*). И в этом эффекте двустороннего зеркала, связывающем центр с крайними, полюсными, циклами в развитии литературы, заключается феномен Шекспира. Он своими художественными достижениями, образно говоря, создаёт зеркальный эффект в срединной фазе эволюции: отзеркаливает – в направлении к началу и в направлении к закатной фазе мегавитка истории – античную особенность (начало) и особенность конца цикла XX века: никогда больше комедии и трагедии не встречались в пределах творчества одного мастера. Вот они, три исключительных творца: Сенека, Шекспир, Булгаков, – венчающие собой завершение (и это именно ***декаданс)*** каждой из названных трёх фаз на временном конусе истории: начальной, срединной и закатной.

М.А. Булгаков в этом масштабе макровитка завершает своим творчеством развитие мировой литературы. Фактически развязка в самодвижении менталитета отмечена именно его творчеством.

Но вернёмся к Сервантесу, оставленному «за скобками», условно, – на самом деле, повторим, внутри его грандиозного романа есть всё многообразие, характеризующее размах литературного развития. Формально и содержательно он стоит в одном ряду с Шекспиром по уровню художественного воплощения ментального времени, диалектики духовного и земного. Оба они своим творчеством создали смысловое ядро с единством трагедии и комедии. **Это и есть самоцель развития ментального плана: воплотить многообразие эстетических модусов и модификаций в сфере выразительности – квинтэссенции искусства.**

Таким образом, прецедент трагикомического ядра **в закатной фазе цикла** как подведение итогов в творчестве Сенеки, высекающем сущностные, категориальные, смыслы (метасмыслы) – в последний период Античности – нашёл отклик в суммарном итоге художественных достижений Шекспира и Сервантеса, повторивших опыт создания трагикомического единства – в аналогичном, последнем, периоде Средневековья и получил закономерное завершение в конце истории (XX век) в творчестве М.А. Булгакова, которое явило читателю итоговое созвездие сущностных смыслов как трагикомическое ядро, или, говоря языком герменевта, *гнездо смыслов* (термин М. Хайдеггера). Даже композиционно достижения мировой литературы в её развитии убедительно выглядят в расстановке акцентов на мегацикле: Сенека – как начало действия, Шекспир и Сервантес – как кульминация (Возрождение) литературного процесса и М.А. Булгаков – как развязка.

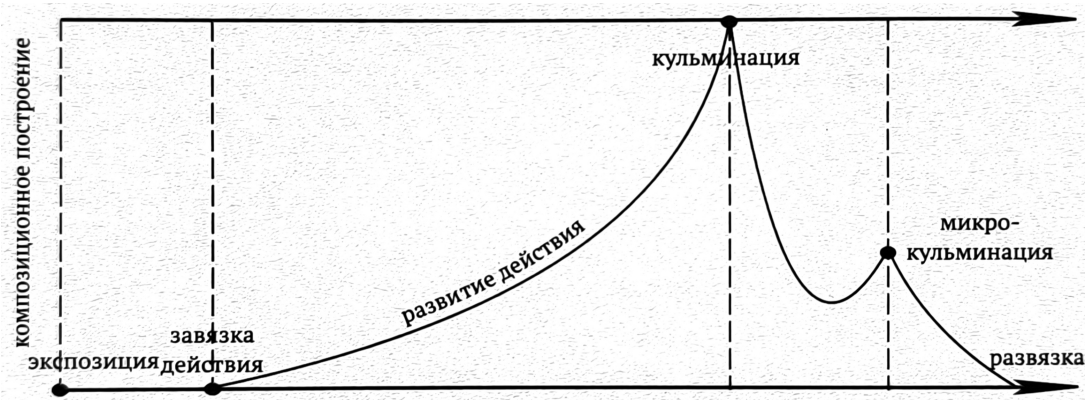


Рис. 15. Композиционное построение литературного произведения (в развёртке спирали).

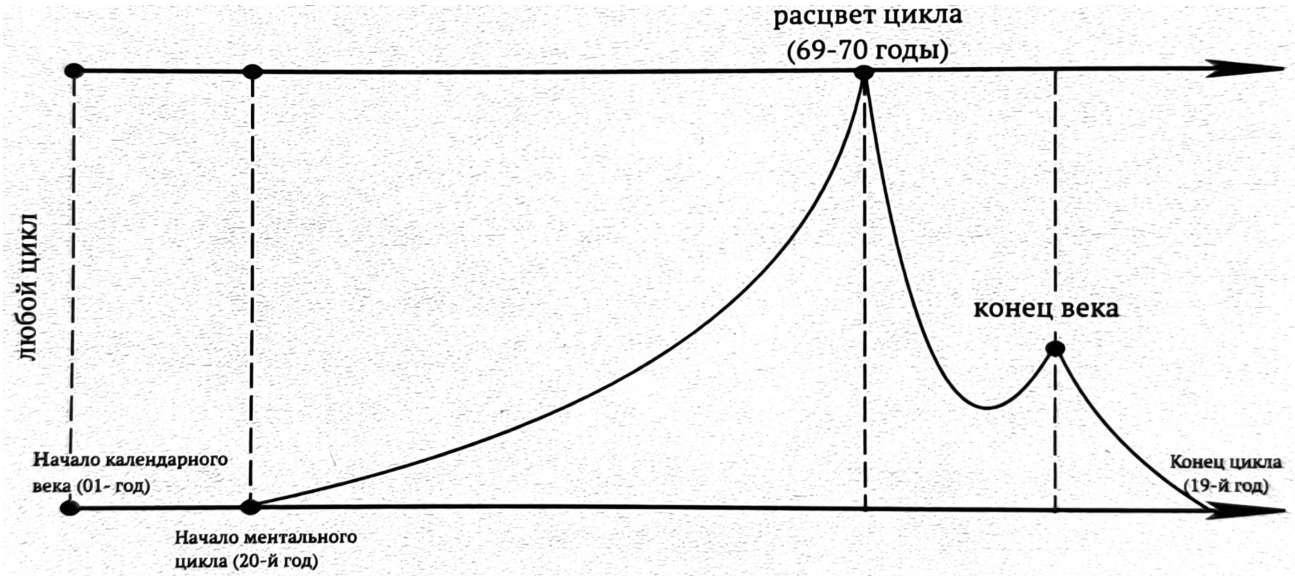


Рис.16. Та же, развёрнутая, спираль любого цикла, выявляющая аналогию с композиционным построением.

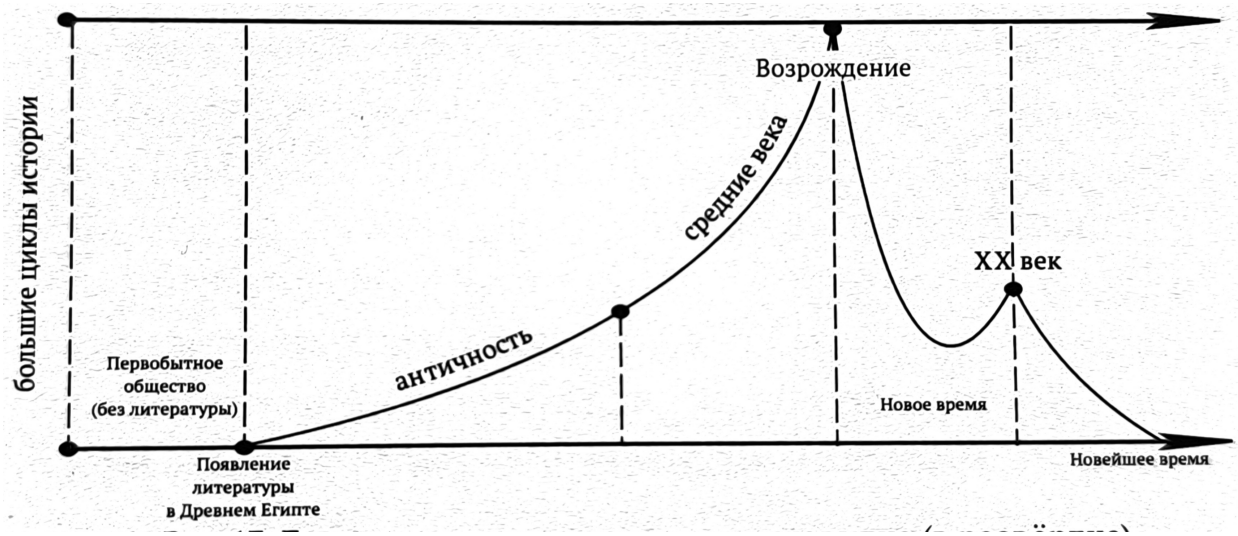


Рис.17. Большие циклы истории на мегавитке (в развёртке).

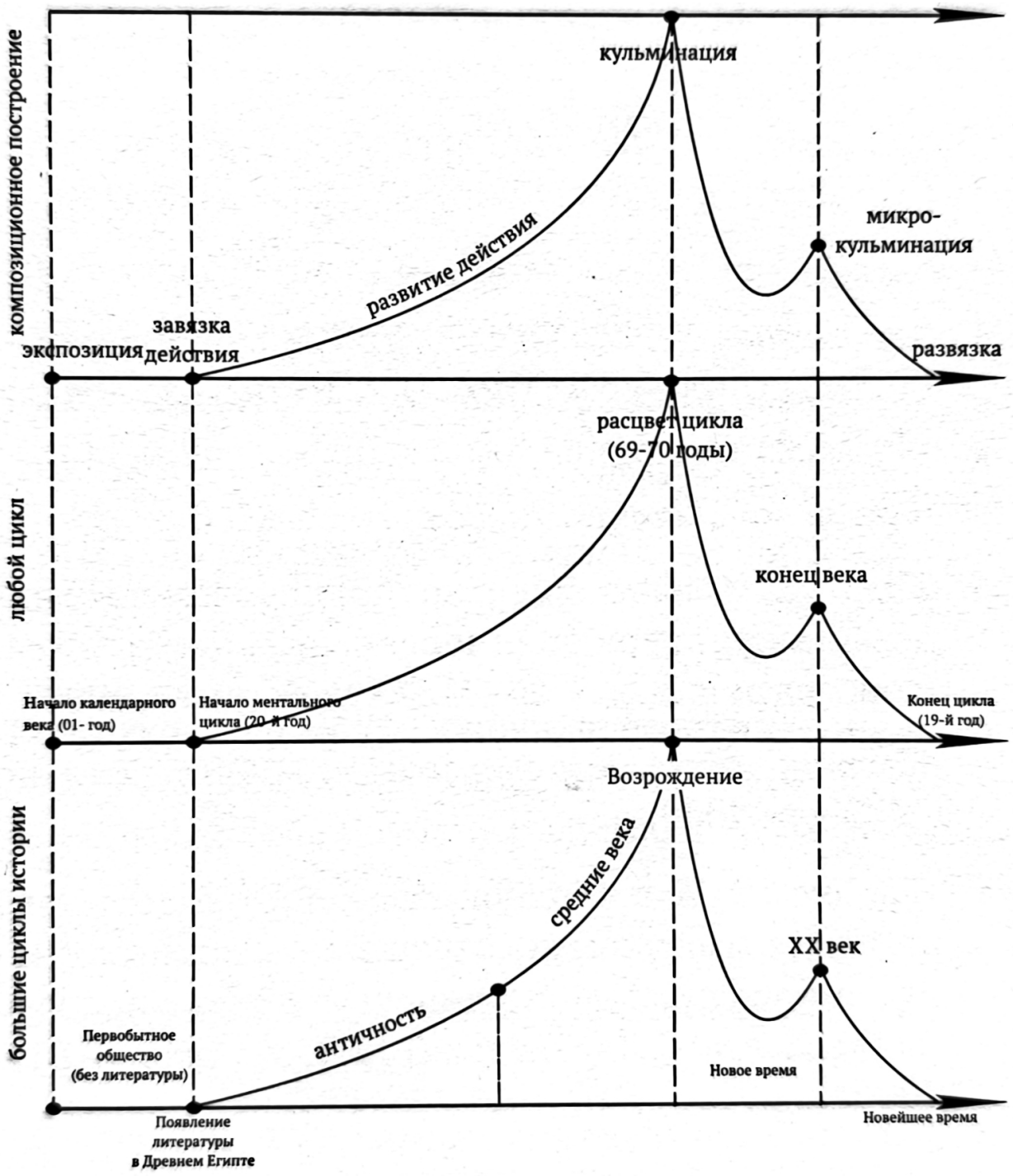


Рис. 18. Графическое изображение композиции, совпадающее с логикой самодвижения менталитета в цикле (или на мегавитке – принцип единый: вложенность циклов.)

Этот метасмысловой узор открывается с высоты осмысления опыта развития истории общества в плане художественной мысли (генезис культуры), творческих достижений мирового уровня в масштабе всей эволюции человечества.

Литература:

1. Александров, Н.Н. Формула истории. Монография. – Кострома: Изд-во КГУ им. Н.А. Некрасова, 2000.

2. Анпеткова-Шарова, Г.Г., Чекалова, Е.И. – Античная литература. Учебное пособие. – Л, 1980.

3. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Монография. Изд. 2-е. – М.: «Худож. Лит.», 1990.

4. Бахтин, М.М. Эпос и роман. – СПб: Изд-во «Азбука», 2000.

5. Затонский, Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. От сочинений У. Эко до пророка Экклесиаста. – Харьков: ФОЛИО; М.: ООО «АСТ», 2000.

6. Зырянова, Т.В. Герменевтический метод как способ повышения качества филологического образования (на примере художественной литературы). Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата педагогических наук. – М.: Исследовательский центр ПКПС, 1998.

7. Зырянова, Т.В. Три цикла античной литературы. Монография. – Научное электронное издание «АКАДЕМИЯ ТРИНИТАРИЗМА», 2012.

8. Зырянова, Т.В. Культурогенетика. Монография. – СПб.: «Буквально», 2017.

9. Зырянова, Т.В. Ментальные смыслы русской литературы. Очерк. –СПб.: «Буквально», 2019.

10. Зюмтор, Поль. Опыт построения средневековой поэтики. – СПб: «Алетейя», 2003.

11. История Западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение. Учебник для филолог. спец. вузов / М.П. Алексеев, В.М. Жирмунский, С.С Мокульский, А.А. Смирнов. – Изд. 5-е, испр. И доп. – М: Высшая школа, Издательский Центр «Академия», 1999.

12. Круковский, Н.И. Основные эстетические категории. Опыт систематизации. Собрание сочинений, том 2. Научное издание в 4-х тт. под ред. Н.Н. Александрова. С. 49-302. – СПб.: Нестор-История, 2017.

13. Лосев, А.Ф. Эстетика Возрождения. Монография. – М.: «Мысль», 1982.

14. Лосев, А.Ф. Античная литература. Учебник для высшей школы / Под ред. А.А. Тахо-Годи. Изд. 5-е, дораб. – М., 1997.

15. Лотман, Ю.М. Семиосфера. Сборник монографий и статей. – СПб: «Искусство–СПБ», 2000.

16. Луков, В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Издательский центр, «Академия», 2003.

17. Петрарка, Франческо. Африка. Поэма. Перевод С.К. Апта, приложения Е.Г. Рабинович. Хронологическая таблица жизни и творчества Ф. Петрарки М.Л. Гаспарова. – М.: Наука, 1992.

18. Словарь античности. Перевод с нем. – М.: Прогресс, 1989.

19. Хёйзинга, Йохан. Осень Средневековья. Научное издание, 3-е, испр. Сост. и переводчик А.В. Сильвёрстов. – М.: Айрис Пресс, 2002.

20. Чижевский, А.Л. Космический пульс жизни. Земля в объятиях Солнца. Гелиотараксия. – М.: Мысль, 1995.

