МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

**«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

**(ФГБОУ ВО «КубГУ»)**

**Факультет романо-германской филологии**

**Кафедра зарубежной литературы и сравнительного культуроведения**

**КУРСОВАЯ РАБОТА**

**ГЕРОЙ-МИЗАНТРОП У МЕНАНДРА («БРЮЗГА») И ШЕКСПИРА («ТИМОН АФИНСКИЙ»)**

Работу выполнил (а) \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_В.В. Шулак

(подпись)

Направление подготовки 45.03.01 Филология 3 курс .

 (код, наименование)

Направленность (профиль) Зарубежная филология .

Научный руководитель

канд. филол. наук, доцент \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ С.Н. Чумаков

(подпись)

Нормоконтролер

канд. филол. наук, доцент \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ С.Н. Чумаков

(подпись)

Краснодар

2018

СОДЕРЖАНИЕ

[Введение …............................................................................................................ 3](#__RefHeading___Toc1322_815997650)

[1 Специфика жанров комедии и трагедии………..………….............................](#__RefHeading___Toc1324_815997650) 5

[1.1 Менандр](#__RefHeading___Toc1326_815997650) как представитель новоаттической комедии………………….5

[1.2](#__RefHeading___Toc1328_815997650) Начало трагического в пьесах Шекспира…...…..……………………….8

[2 Психология и понятие художественного образа………………….................](#__RefHeading___Toc1334_815997650)12

2.1 Образ героя-мизантропа в комедии «Брюзга»………………………….14

[2.2 Образ героя-мизантропа в трагедии «Тимон Афинский»……..…….....](#__RefHeading___Toc1336_815997650)17

Заключение............................................................................................................23

[Список использованных источников ….............................................................](#__RefHeading___Toc1352_815997650)25

 ВВЕДЕНИЕ

Слово мизантропия происходит от греческих «μίσος» - ненависть и «άνθροπος» - человек, т.е. буквальный перевод – «человеконенавистничество», нелюбовь к человечеству в целом и отдельно к людям. Исходя из этого, мизантроп – это человек, который не любит людей, ненавидит и презирает общество, часто противопоставляя себя ему.

Ученые, психологи утверждают, что на практике, данное определение является недостаточно верным. О мизантропии можно говорить не только в контексте ненависти к миру, но и в смысле отшельничества, нелюдимости, а также высоких требованиях к окружающим. Вопросом «кто такой мизантроп» задавались еще древнегреческие философы. Так, Гераклит писал о том, что мизантроп — это человек, которому не хватает терпения быть в обществе из-за того, что люди не понимают и не разделяют его взгляд на природу реальности. Сократ говорил о мизантропе как о человеке, который искренне и глубоко доверял кому-то, но был несколько раз жестоко обманут. Платон считал, что мизантропа следует искать на границе добра и зла, а Аристотель утверждал, что это не человек, а либо божество, либо животное. Классическое понимание этого термина, пришло в обиход культуры после появления на свет пьесы Мольера «Мизантроп». Именно в этом произведении, автор наиболее объективно трактует понятия мизантропии, показывает переживание главного героя, его отношение к миру и к людям. Однако малоизвестным остается тот факт, что на создание этого произведения Мольера вдохновила «Брюзга» (или «Человеконенавистник») мастера новоаттической комедии Менандра.

Актуальность проблемы исследования состоит в попытке воссоздания полного портрета героя-мизантропа, в выявлении различий этого образа, используемого в разных жанрах, а также рассмотрения его эволюции при взаимодействии с другими персонажами. Все это позволяет яснее представлять роль и значение данного образа в литературе.

Объект исследования – образ героя-мизантропа, воплощением которого является Кнемонт у Менандра и Тимон у Шекспира.

Предмет исследования – комедия Менандра «Брюзга» и трагедия Шекспира «Тимон Афинский»

Целью настоящей работы является сравнительное исследование образа героя-мизантропа в произведениях Менандра и Шекспира.

Для реализации названной цели необходимо решить следующие задачи:

- дать определение понятия «мизантроп»;

- проанализировать общее значение художественного образа;

- охарактеризовать отличительные черты двух жанров: комедия и трагедия;

- установить элементы традиции и новаторства в освещении подобного образа у Менандра и у Шекспира.

Теоретическая значимость нашей работы заключается в попытке составления полного портрета героя-мизантропа, воплощенного в разных жанрах.

Практическая значимость заключается в использовании полученных результатов в лекционных и практических занятиях в вузе и школе.

Методы исследования: описательный, сравнительный, а также методы анализа и обобщения.

Методологической базой нашего исследования при изучении различных аспектов невербального общения являлись работы таких известных авторов, как Анкист А.А., Ярхо В.Н., Носовский Г.В., Фоменко А.Т., Мюир К. и многих других литературных исследователей.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух разделов, заключения и списка использованных источников.

 1 Специфика жанров комедии и трагедии

* 1. Менандр как представитель новоаттической комедии

Аттическая комедия — древнегреческий драматический жанр, оформившийся в 5-3 веках до нашей эры в Древних Афинах (центр области Аттика). В развитии аттической комедии различают три периода: древняя аттическая комедия (с 486 года до нашей эры, когда она была допущена к представлениям на Великих Дионисиях, по 404 год - год окончания Пелопоннесской войны); средняя аттическая комедия (с 404 года по 323 год - год смерти Александра Македонского); новая аттическая комедия (её расцвет приходится на последнюю четверть 4-первые десятилетия 3 веков до нашей эры).

В древней комедии преобладали общественно-политическая тематика, сатира, гротескно-фантастические сюжеты (известно около 60 имён авторов древней аттической комедии и отрывки из их произведений, но только 11 пьес Аристофана сохранились целиком). Средняя комедия отличалась от древней, прежде всего, значительным сокращением роли хора; исчезли многие специфические элементы (парод, агон, парабаса) с их сложными лирическими метрами; на первый план выдвинулись мифологическая травестия и характерные маски воина, парасита, гетеры, повара. Самыми крупными представителями средней комедии были Антифан, Анаксандрид, Алексид, Евбул, но от их произведений сохранились только многочисленные фрагменты [5, с.285].

В эпоху эллинизма прежние литературные жанры претерпевают значительное изменение. Всем видам драматических представлений эллинистическое общество предпочитало комедию, процветавшую в Афинах в III в. до н.э. Эллинистическая аттическая комедия получила название "новой" комедии. Она продолжала традиции "древней" и "средней" комедии, но, в отличие от них, стала бытовой комедией нравов. В новой аттической комедии окончательно сложилось деление на 5 актов, ставшее традиционным для европейской драмы. Ее основные темы - семейная жизнь и любовь. Сюжеты, как правило, однообразны и почерпнуты из мифов или сказок, но перенесены в бытовую обстановку афинской действительности. Освобождение девушки, попавшей к своднику, опознание некогда подкинутого ребенка родителями и так далее - таковы наиболее частые сюжеты новой комедии. Искусство комедиографа проявляется в разработке интриги, в структуре действия, в создании характеров действующих лиц.

Этическая философия IV-III вв. до н.э. много внимания уделяла изучению и классификации человеческих характеров. Причем характер понимался как совокупность врожденных свойств отдельного человека. Наиболее известными авторами новой комедии были Филемон, Дифил и Менандр. Произведения первых двух сохранились в кратких фрагментах. Значительно лучше известно творчество Менандра, которого древние критики называли "звездой новой комедии" [14, с.153].

В основе большинства комедий Менандра лежат частные повседневные отношения, а действующими лицами являются заурядные люди, с мелкими страстями, с обычными вожделениями и ошибками, поставленные в забавные положения. В его творчестве ещё не наблюдается индивидуализации, глубокого анализа характеров и преобладающих личных свойств героев. Общие типажи, часто повторяющиеся даже под одними и теми же именами, только в различной обстановке, — такова отличительная черта комедии Менандра. Хитрые сводники, влюбчивые юноши, находчивые рабы, ревнивые или расточительные жены, потакающие матери, скупые отцы, глупые хвастуны-солдаты, наглые прихлебатели, обольстительные куртизанки, содержатели непотребных домов — вот основные герои его произведений. Квинтилиан считает Менандра величайшим мастером в изображении "отцов, сыновей, мужей, солдат, крестьян, богачей и бедняков, то сердитых, то вымаливающих, то кротких, то суровых". Для римской сцены Теренцием были переделаны четыре комедии Менандра: "Евнух", "Самоистязатель", "Братья", "Андриянка", причём римский поэт не стеснялся перекраивать под одну комедию сразу две греческих. Лучшими из комедий Менандра считались "Брюзга" и "Фаида". Не меньше пяти комедий посвятил Менандр изображению хвастливых, глупых солдат, забавных своими притязаниями на взаимность и неудачами в любовных делах: "Льстец", "Ненавистный", "Рыбаки", "Фрасилеон", "Евнух".

Душу комедии почти всегда составляла любовь; любовная интрига имела у него обыкновенно благополучный конец. Женщины и рабы, простолюдины и бедняки занимают в пьесах Менандра видное, нередко первенствующее место. Успех героев у возлюбленных, независимо от общественного положения и состояния, определяется только личными достоинствами — молодостью, находчивостью, сердечной добротой и благовоспитанностью [15, с.98-102].

Поэт с необыкновенным гуманизмом относился к обездоленным и приниженным. Раб в комедиях Менандра является во всевозможных видах: то он честный и преданный слуга, то плут и обманщик простоватого господина, то лентяй и дармоед и т. п. Богатым людям вменяется в обязанность участие к беднякам и благотворительность, а бедным поэт рекомендует блюсти своё человеческое достоинство. О бедных пекутся боги и, следовательно, обижать бедняка — значит, совершать дурное деяние. Сюжеты комедий Менандра, как равно и способ их развития, а также обилие общих суждений, верных не только для одних афинян IV в. до н. э., сближают эти комедии с новоевропейской драмой и ещё больше — с романом. Именно эти свойства, вместе с ясностью и простотой аттической речи, обеспечили автору блестящий успех далеко за пределами Греции на протяжении многих веков.

Стихотворный размер диалогов — ямбический триметр и трохаический тетраметр. Хор в комедиях Менандра не присутствовал. Комедии начинались прологом, как и трагедии Еврипида. Однако по философским воззрениям Менандр ближе всего к Эпикуру, а вот по построению пьес и обилию в них житейских сентенций — к Еврипиду.

В Средние века комедии Менандра были утеряны — сохранились только цитаты из них, превратившиеся в расхожие афоризмы. Первая подборка фрагментов из Менандра была издана в 1709 г. Жаном Ле Клерком в Амстердаме. В 1823 г. в Берлине выходит гораздо более полная (около 500 фрагментов) подборка, изданная Августом Мейнеке. К концу XIX века было известно уже 1750 стихов Менандра. В 1876 году Коббетом был издан фрагмент комедии "Привидение", обнаруженный им в монастыре в Синае на двух пергаментных листах IV века, вклеенных в переплет книги. В 1897 г. в Египте был приобретен папирус, содержащий 90 стихов — начало комедии "Земледелец". Но коренной перелом наступил только в 1905 году, когда в Египте, на месте древнего Афродитополя, был найден склад папирусных документов VI в., включая остатки папирусного кодекса — книги с комедиями Менандра. Всего было найдено более 1300 стихов из пяти комедий: "Третейский суд", "Самиянка", "Отрезанная коса", "Герой" и одной неизвестной комедии. Число папирологических находок множилось, в частности, был найден и опубликован в 1959 г. полный текст комедии "Брюзга" и новые отрывки из "Самиянки" и "Щита". В 1901-1960 гг. при демонтаже картонажей для мумий, найденных в Фаюмском оазисе, была обнаружена значительная часть свитка III в. до н. э. (наиболее близкого ко времени жизни комедиографа) с комедией "Сикионцы" [12, с.389].

* 1. Начало трагического в пьесах Шекспира

 В основе построения художественного мира в произведениях Шекспира лежит получившая широкое признание в эпоху Возрождения концепция Единой цепи бытия. Это важное для Шекспира натурфилософское понятие, предполагающее наличие органической и строго иерархической связи между всеми элементами природы - от Бога до первоначальных стихий. Весь мир представляется как некая цепь (или лестница), которая восходит от камня (материального и бездуховного начала) к Богу (духовному, нематериальному началу). В центре этой цепи находится человек, соединяющий в себе духовное и материальное. В каждом отдельном звене цепи по принципу Великой аналогии выстраивается своя иерархия. Так, камень не равен камню, есть «царь камней» - алмаз, как среди металлов - золото, среди растений - дуб, среди птиц - орел, среди зверей - лев, среди людей - король, в семье - отец, среди небесных тел - солнце. Если хотя бы в одном звене произойдет разрушение этого вечного порядка, вся цепь придет в движение, везде начнется хаос и всеобщая гармония не наступит до тех пор, пока не восстановится испорченное звено, не будет вправлен вывих, пользуясь образом одной из реплик шекспировского Гамлета. Именно этой концепцией, а не поэтическими эффектами объясняется, почему мертвые выходят из гробов в «Юлии Цезаре» после убийства правителя Рима; почему в «Гамлете» появляется призрак убитого короля, почему разражается буря в «Короле Лире», когда старого короля изгоняют родные дочери, в «Макбете», когда Макбет убивает законного короля Дункана, в «Буре», где разгул стихии - последствие несправедливости и т. д.

Концепция разрыва Единой цепи бытия станет основой «великих трагедий» Шекспира. Однако в начале творчества Шекспир разрабатывает другие виды трагического. Трагическое предстает как ужасное в первой трагедии Шекспира «Тит Андроник», где фигурируют 14 кровавых убийств, 34 трупа, изнасилование, две отрубленные головы, три отрубленных руки, отрезанный язык, человек, закопанный живым в землю, и даже эпизод, в котором злодейку царицу Тамору кормят пирогом из мяса ее сыновей. Все это вполне в традиции, идущей от Сенеки и возродившейся во времена Шекспира в жанре «трагедии ужаса» [9, с.338].

Трагическое у Шекспира свободно от античной идеи фатализма, рока. Трагическое в жизнь принесено распадом «цепи времен», но решение и способ решения трагического конфликта зависит от героя, который способен вместить в себя трагическое понимание жизни. «Великие трагедии» - термин, который применяется для обозначения четырех трагедий Шекспира, составляющих вершину его творчества: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир» и «Макбет».

Герой трагедии - могучая, титаническая фигура, он сам выстраивает линию своей судьбы и отвечает за сделанный им выбор. Этим герой шекспировской трагедии отличается от героев сложившегося к концу XVIII века жанра мелодрамы, в которой герой, а чаще героиня, чистые, но слабые создания, испытывают удары неведомого рока, страдают от преследований со стороны ужасных злодеев и спасаются благодаря помощи покровителей. С точки зрения положения героя, трагедия и комедия Шекспира представляют собой две несовместимые картины мира. Герои «великих трагедий», столкнувшись с нарушением «единой цепи бытия», могут принять трагедийный вызов (и обрести масштаб трагического героя) или уклониться от него. Ответом на вызов может быть и действие, и отказ от него [16, с.244-248].

В основе шекспировской трагедии лежит конфликт "высокого" мифа Возрождения о человеке - творце своей судьбы с "низким" антимифом "реалистичных" антагонистов. На "высоком" мифе строится завязка, протагонист дает толчок действию и ведет его в восходящей линии трагедии; после кульминации (обычно в III акте), в нисходящей линии, инициатива переходит к антагонисту. В развязке же, в самой форме гибели героя в последний раз сказывается его натура, утверждается его личность.

Во многом отталкиваясь от классических образцов трагического искусства и от классической теории трагедии, драматургия Возрождения существенным образом их пересматривала и дополняла - и в самой художественной практике, и в осмыслении ее. Это относится, в частности, к эмоциональному эффекту трагедий Шекспира. Поэтика Возрождения к чувствам, которые по установившейся с Аристотеля традиции должна вызывать трагедия, - скорби, состраданию, страху - добавляла еще одно понятие - "восхищение". У Шекспира слово "admiration" имеет и другой оттенок - "удивление". Шекспировская трагедия, по мнению А. Аникста, вызывает оба эти аффекта, что объясняется самим глубинным смыслом его драм: "Нравственный пафос трагедии Шекспира не в утверждении необходимости гибели его героев, а в том, что человечность возмущается против их злосчастной судьбы. Трагедии Шекспира не выражают примирения с судьбой. Такого чувства они не вызывают у зрителей и читателей. Скорбь о гибели значительных людей, с яркими достоинствами; удивление тем, что обстоятельства несут смерть достойным; восхищение стойкостью героев перед лицом враждебных обстоятельств - таков эмоциональный эффект шекспировской трагедии" [2, с.197-199].

 2 Психология и понятие художественного образа

В гносеологии понятие «образ» употребляется в широком значении: образ – это субъективная форма отражения объективной действительности в сознании человека. На эмпирической стадии отражения человеческому сознанию присущи образы-впечатления, образы-представления, образы воображения и памяти. Только на этой основе посредством обобщения и абстрагирования возникают образы-понятия, образы-умозаключения, суждения. Они могут быть наглядными – иллюстративные картины, схемы, модели – и не наглядными – абстрактными. Наряду с широким гносеологическим значением понятие «образ» имеет более узкий смысл. Образ – это конкретный облик целостного предмета, явления, человека, его «лик».

Художественный образ – это не только особая форма мысли, это – образ действительности, возникающий при посредстве мышления. Основное значение, функция и содержание образа искусства заключаются в том, что образ изображает в конкретном лике действительность, ее предметный, вещественный мир, человека и его среду, изображает события общественной и личной жизни людей, их взаимоотношения, их внешние и духовно-психологические особенности [6, с.211].

Будучи продуктом мышления, художественный образ является также средоточием идейного выражения содержания. Художественный образ имеет смысл как «представитель» тех или иных сторон реальности, и в этом отношении он сложнее и многостороннее понятия как формы мысли, в содержании образа нужно отличать различные ингредиенты смысла. Смысл не существует в произведении как нечто обособленное, описанное или выраженное. Он «вытекает» из образов и произведения в целом. Однако смысл произведения является продуктом мышления и, следовательно, его особенным критерием. Художественный смысл произведения – конечный продукт творческой мысли художника. Смысл принадлежит образу, поэтому смысловое содержание произведения имеет специфический, тождественный его образам характер.

Если говорить об информативности художественного образа, то это не только смысл, констатирующий определенность и ее значение, но и смысл эстетический, эмоциональный, интонационный. Все это принято называть избыточной информацией.

Художественный образ – это многосторонняя идеализация объекта материального или духовного, наличного или воображаемого, он несводим к семантической однозначности, не тождествен знаковой информации. Образ включает объективную противоречивость информационных элементов, оппозиции и альтернативы смысла, специфичные для природы образа, поскольку он представляет единство общего и единичного. Означаемое и означающее, то есть знаковая ситуация, может быть лишь элементом образа или образом-деталью (разновидностью образа) [10, с.209].

Поскольку понятие информации приобрело не только техническое и семантическое значение, но и более широкое философское значение, произведение искусства следует интерпретировать как специфический феномен информации. Эта специфика проявляется, в частности, в том, что изобразительно-описательное, образно-сюжетное содержание художественного произведения как искусства информативно само по себе и как «вместилище» идей.

Таким образом, изображение жизни и то, как она изображена, полно смысла само по себе. И то, что художник выбрал те или иные образы, и то, что силой воображения и фантазии он присоединил к ним экспрессивные элементы, – все это говорит само за себя, потому что является не только продуктом фантазии и мастерства, но и продуктом мышления художника. Произведение искусства имеет смысл постольку, поскольку оно отражает действительность и поскольку отраженное есть результат мышления о действительности.

Художественное мышление в искусстве имеет разнообразные сферы и необходимость выражения своих идей непосредственно, вырабатывая особый поэтический язык такого выражения [11, с.544].

2.1 Образ героя-мизантропа в комедии «Брюзга»

Комедия Менандра «Брюзга» (название иногда переводится как «Угрюмец») была поставлена на сцену в 316 г. до н. э. На момент написания комедии автору было двадцать пять лет, но, несмотря на столь молодой возраст, он создал высоконравственное произведение, показал себя опытным мастером и на празднике в честь Диониса был удостоен первого приза.

Главным героем «Брюзги» Менандра является угрюмый и упрямый человеконенавистник Кнемон, перессорившийся со всеми людьми. Даже жена не вынесла его тяжелого характера и перешла жить к своему сыну от первого брака, бедному и скромному юноше Горгию. Кнемон остался с дочерью и старой рабыней, «ненавидя все подряд». В прологе обо всем этом рассказывает бог Пан, возле святилища которого в отдаленном сельском районе Аттики, в Филе, происходит действие. Бог Пан обустроил дело так, что молодой горожанин Сострат влюбился в благочестивую и целомудренную дочь Кнемона. Сострат пытается приблизиться к девушке, получает от старика суровый отпор, но все же успевает перемолвиться с ней словечком. В это же время появляется бедный, но благородный молодой человек, сводный брат девушки, Горгий. Он собирается обличить влюбленного Сострата как соблазнителя, а то и преступника, однако Сострату удается убедить его в чистоте своих намерений. Один из рабов предлагает юноше прикинуться бедняком и взяться за земледелие, потому что только такой человек может угодить старику. Сострат подчиняется, однако Кнемону не приходится увидеть его в деле, поскольку как раз в это время возле его дома в сопровождении рабов появляется мать Сострата, чтобы принести жертву Пану. Домашние Кнемона роняют в колодец кувшин, а пытаясь его достать – еще и мотыгу, и когда Кнемон, не позвав никого на помощь, спускается за ними, происходит беда: он срывается вниз. Сострат и Горгий спасают старика, а тот, растроганный этим свидетельством взаимопомощи людей и их доброты, усыновляет Горгия и передает ему права главы семьи. Горгий тут же обручает сестру с Состратом, а сам делает прекрасную партию: его невестой становится сестра молодого человека с немалым приданым. Комедия завершается семейным торжеством, и рабы насилу заставляют старика, все еще сторонящегося общества, принять участие в общем веселье [7, с.323-356].

Менандр глубоко чувствует и общественные язвы настоящего времени. В "Человеконенавистнике" имеются целые монологи, посвященные тяжкой участи бедных людей, критике стяжателей богатства, обездоленности крестьянина. Да и сам Кнемон обрисован не просто как мизантроп, но как человек, которого довела до такого озлобления его неудачная, бедная и тяжелая трудовая жизнь. Хозяйство этого свободного земледельца, автурга, как он именуется в пьесе, ничтожно. На холме, где он собирает на топливо коряги, у него есть несколько грушевых деревьев, там же на каменистом склоне он копошится со своей мотыгой. Есть у него, видимо, лучший участок у дороги, но там ему мешают прохожие, и старику приходится забираться все выше по холму. Он не имеет ни раба, ни поденщика, ни помощника-соседа, предпочитая брать с собой в поле дочь и обходясь услугами рабыни-старухи Симихи.

Хотя у предшественников Менандра были пьесы под аналогичным или похожим заглавием, от них практически ничего не сохранилось. Единственное относительно подробное упоминание о Тимоне-мизантропе (может быть, реальном лице) можно найти в "Лисистрате" Аристофана, но там оно содержится в контексте, исключающем какую бы то ни было "характерологию". Напротив, Кнемон у Менандра является "характером", если это слово понимать не в его современном, а в античном значении. Нынешнее литературоведение вкладывает в понятие характера совокупность отдельных психических проявлений индивидуума, иногда не легко совмещающихся в одном человеке; к тому же в реалистическом искусстве характер изображается в динамике, в развитии составляющих его черт. Гораздо более однозначное античное понимание характера находит выражение в трактате Феофраста, где среди других человеческих типов находится также образ скупого, жадного, мелочного, ворчливого человека, деревенщины и грубияна. Однако, если мы попытаемся приложить эти нормативные категории к менандровскому Кнемону, то окажется, что его образ шире и феофрастовских дефиниций и самого названия комедии.

Конечно, многое в Кнемоне можно обнаружить от фольклорной маски скупца и скряги, не вполне подтверждаемой обстоятельствами его реальной жизни: так, Горгий находит возможным дать за сестрой один талант - богатым приданым эту сумму не назовешь, но и взять ее у нищего, каким представлен Кнемон, было бы неоткуда. Затем, Кнемон остается стеречь свое добро от собравшихся в гроте Пана, хотя отказывает Гете и Сикону в единственной кастрюле под тем предлогом, что у него в доме ничего нет, - но если дом пуст, то что в нем стеречь? Наряду с чертами скряги Кнемон наделен признаками несдержанного в делах и действиях грубияна и ворчуна: не выслушав Пиррия, он гонит его прочь градом камней и комьев земли; незнакомого ему Сострата ругает на чем свет стоит только за то, что он приблизился к его дому. В утрированном виде предстает человеконенавистный нрав старика: при открытом характере общественной жизни афинян, привыкших с утра до вечера проводить время на площадях и улицах города, Кнемон уходит работать на участок подальше от дороги, да еще выражает сожаление, что он не вооружен головой Горгоны: тогда бы он обратил в камень любого, кто посмел бы к нему сунуться. Следовательно, образ Кнемона не укладывается ни в один из обрисованных Феофрастом характеров, а представляет сочетание разнообразных, хотя и дополняющих друг друга черт. Наконец, особенно примечательно, что в характере Кнемона обнаруживается и некая возможность развития: хотя спасенный Горгием старик и не намерен отказаться от привычного угрюмого одиночества, он признает несостоятельность своей нравственной программы и необходимость взаимного общения и взаимопомощи между людьми.

 «Брюзга» – одна из ранних комедий Менандра. В ней поэт обнаруживает свою приверженность социальной программе Деметрия Фалерского, который стремился сплотить различные общественные слои свободных граждан, опираясь на наиболее состоятельных из них. Идеализированный образ такого состоятельного богача, готового даже после некоторых колебаний породниться с необеспеченными, но честными людьми (Горгий и дочь Кнемона), представлен Каллипидом, отцом Сострата. Образом и поведением самого брюзги Кнемона Менандр осуждает тех представителей радикальной демократии, которые считали своим основным принципом возможность жить по личному усмотрению. Как бы ни были различны характеры персонажей «Брюзги», противоречия, возникшие между ними, являются мнимыми. В этом находят свое выражение идеи о природной общности всех людей, унаследованные Менандром из перипатетической школы Аристотеля и положенные в основу его гуманизма. Уже здесь видно, что молодой поэт нигде не позволяет себе издеваться над людьми или зло высмеивать их. Его ирония всегда добродушна, а в смехе ощутимы симпатии к людям, вопреки их явным слабостям [20, с.287].

2.2 Образ героя-мизантропа в трагедии «Тимон Афинский»

Уилард Фарнхэм, произведя сравнительное исследование всех сочинений о Тимоне начиная от Плутарха и до ренессансных авторов, пришел к выводу, что Шекспировская трактовка образа мизантропа коренным образом отличалась от традиционной [17, с.176]. Как для древних авторов, так и для писателей-гуманистов Тимон был образцом человеконенавистника. Он воплощал в себе как раз то, что отрицалось передовой гуманистической мыслью, утверждавшей веру в человека и в его способность к совершенствованию. В жизненной судьбе Тимона, презиравшего людей и удалившегося, чтобы жить без общения с ними, всегда видели крайнее проявление антисоциальности, что также давало гуманистам повод для осуждения Тимона. Его одинокая жизнь в диком лесу расценивались как отказ от высших форм человеческого бытия и возврат к животному состоянию. Гуманистам, с их стремлением к распространению культуры, было чуждо опрощение Тимона. Шекспир пошел против этой традиции. Он первый автор, у которого Тимон изображен как трагический персонаж, вызывающий сочувствие. Трагедия Тимона - это трагедия выдающейся личности, чья жизнь и судьба многообразно скрещиваются с нравственным состоянием общества в целом. По сравнению с другими трагедиями здесь меньше всего личных мотивов. У Тимона нет жены, возлюбленной или родственников. Он предстает пред нами только в своих общественных связях как с афинским государством в целом в лице его сената, так и с отдельными гражданами, ищущими его расположения [1, с.479].

В "Тимоне Афинском" развитие личности героя представлено гораздо проще, чем в других произведениях Шекспира. Сначала перед нами щедрый и благожелательный ко всем Тимон, затем в его сознании происходит резкий перелом, и он преображается в человеконенавистника, пылающего неукротимым гневом. Этот переход совершается внезапно. Больше чем где бы то ни было, Шекспир отходит здесь от драмы характеров, приближаясь к тому, что мы определяем как драматургию идей. Он нигде не погрешает против психологической правды, но она предстает в "Тимоне Афинском" в своих самых обобщенных проявлениях. Шекспира интересуют здесь не тонкие извивы человеческой души, а простейшие и даже грубые в своей простоте проявления человеческой натуры. С неумолимой суровостью подчеркивает Шекспир власть бездушного расчета над людьми, их неприкрытую жажду выгоды. Вся трагедия Тимона сконцентрирована вокруг вопроса о значении денег в жизни людей. Вначале Тимон предстает перед нами как человек, видящий в деньгах средство сделать приятной свою жизнь и жизнь других. Богатство имеет для него цену именно в той мере, в которой оно может доставить людям наслаждение и счастье.

В хрониках Шекспира утверждалась идея, что государство существует для людей как сила, объединяющая их и устанавливающая справедливые отношения между ними. Шекспир, достигший полной зрелости политической мысли, понимает, что государство представляет собой нечто враждебное человеку. Оно требует беспрекословного подчинения себе. Не оно служит людям, а люди должны служить ему. Судьба Тимона также подтверждает это. Он не раз помогал государству, когда оно нуждалось в средствах. Но ни государство, ни мнимые друзья не пришли на помощь Тимону, когда он оказался в нужде. С предельной наглядностью в трагедии изображено то, что каждый человек оказывается предоставленным самому себе [8, с.394].

Как и в "Короле Лир", Шекспир показывает, что место и значение человека в обществе определяются не его человеческими качествами и достоинствами, а богатством, то есть чем-то находящимся вне самого человека. Происходит извращение человеческой природы, и это с потрясающей художественной силой выражено Шекспиром в известном монологе Тимона Афинского. Вместе со своим героем гуманист Шекспир видит крушение идеалов человечности в мире, где царит власть золота. Гнев Тимона, однако, обращается не против вещей, не против самого золота, а против людей, поклоняющихся этому новому "божеству".

Тимона возмущает то, что люди не хотят бороться против власти золота, и раз уж они так предались корыстолюбию, он готов содействовать истреблению всего человечества. Найденное им золото он в отличие от своего прототипа у Лукиана не прячет, а, наоборот, готов его раздать для того, чтобы люди, борясь друг с другом за обладание сокровищами, с еще большей яростью занялись взаимным истреблением. В исступлении он кричит разбойникам: "Грабьте же друг друга, ненавидьте самих себя. Вот золото еще: берите, режьте глотки без разбору" [3, с.123]. Ненависть к людям, овладевшая Тимоном, безгранична, и он уже никогда не примирится с человеческим родом. Однако корень ее в той любви, которую Тимон раньше так щедро проявлял по отношению ко всем окружающим.

Шекспир часто прибегал к одному приему для четкого определения характеров своих персонажей: он либо ставил их в сходные ситуации, либо наделял одинаковыми страстями и стремлениями [4, с.86-94]. В "Тимоне Афинском" параллельно герою Шекспир выводит фигуру другого человеконенавистника - Апеманта. Этот циник никогда не любил людей и был убежден в том, что натуру человека определяют дурные качества. Люди для него не более чем разновидность животных: «Род человечий выродился, видно, в породу обезьян» [3, с.126].

Впоследствии Тимон тоже пришел к пониманию того, что люди пожирают друг друга. Когда в лесу на него нападают разбойники, он им советует питаться щедрыми дарами природы, но первый разбойник отвечает за всех, что они не могут питаться травой, плодами и водой, "как птица, звери, рыба". На это Тимон с горькой иронией замечает, что им недостаточно даже есть самих зверей, и птиц, и рыб: "Я знаю - должны вы есть людей" [3, с.116].

Может показаться, что Тимон, пережив разочарование в людях, пришел к тому же взгляду на природу человека, что и Апемант. Этот последний, узнав о том, что Тимон из ненависти к людям удалился в лес, ищет его, думая, что теперь-то они могут встретиться как единомышленники. Однако есть огромное различие между человеконенавистничеством Апеманта и Тимона. Апемант презирает людей, ибо убежден, что низменность составляет их природу, поэтому он не впадает в бурное отчаяние, как это случилось с Тимоном. Он смотрит на людей с циническим спокойствием и безразличием. Апемант никогда не видел в жизни ничего хорошего и не испытал к себе хорошего отношения людей. В отличие от него, Тимон начал жизнь в богатстве и довольстве, окруженный всеобщим поклонением. Как он говорит о себе: "Для меня вселенная кондитерской являлась" [3, с.113]. Разными они остались и в нищете. Тимон ненавидит человечество, ибо оно изменило своей человеческой природе, и в этом его отличие от Апеманта, считающего, что люди верны своей природе, ведя себя, как звери, и пожирая друг друга.

Мизантропию Тимона критика иногда отождествляет с позицией самого Шекспира. Великий драматург, в результате горестных наблюдений над ужасами жизни, пришел будто бы к такому же человеконенавистничеству, как и его герой. Действительно, как и тогда, когда мы читаем "Гамлета", трагедия "Тимон Афинский" вызывает у нас ощущение того, что гневные речи Тимона так же близки духу Шекспира, как и раздумья датского принца, но в обеих трагедиях Шекспир никогда не сливается полностью со своим героем. Несомненно, что все сказанное Тимоном о пороках общества, одержимого стремлением к выгоде, выражает взгляд самого Шекспира. Но это не означает, что великий гуманист отказался от своей веры в человека. Шекспира отделяет от Тимона то, что он видит и людей, не поддавшихся всеобщему растлению [18, с.168]. В этом смысле полна глубочайшей значительности фигура дворецкого Флавия. В то время как все другие приходили в лес к Тимону в надежде поживиться найденным им сокровищем, Флавий пришел к Тимону из любви к нему. Его привело сюда бескорыстное, чистое человеческое чувство. Мы не можем не обратить внимание также и на то, что единственный персонаж трагедии, проявивший подлинную человечность, - это дворецкий, человек из народа. С другой стороны, нельзя отрицать того, что отношение Флавия к Тимону - последний остаток прежних патриархальных отношений между "естественным повелителем" и слугой. Но реально Флавий живет в мире, где эти патриархальные отношения вконец разрушены. Он тоже отдельная, обособленная от других личность. И все же он не поддался всеобщей нравственной порче. Искренность и бескорыстие Флавия глубоко трогают Тимона. Он молит богов простить ему поспешность, с которой он "осудил весь мир без исключения" [3, с.116].

И все же даже Флавий не примиряет Тимона с человечеством. Он гонит его от себя, потому что непреклонен в своей ненависти к злу и не хочет, чтобы добрые люди, существующие как исключение, мешали ему видеть, что зло сильнее их и царит над большинством человечества. Тимон умирает непримиренным, завещая людям проклятие, но этим трагедия не завершается.

В идейном замысле "Тимона Афинского" немалую роль играет вторая линия действия, связанная с Алкивиадом. Он тоже пострадал от несправедливостей. Прежние заслуги не спасли его от изгнания. Ненависть к обидчикам овладела им, но она не приняла форму вражды ко всему человечеству.

Победившему Алкивиаду, заставившему покорно склониться сенаторов, приносят весть о смерти Тимона и эпитафию, которую тот сам начертал на своей могиле. В ней говорится о ненависти Тимона к миру и людям, но Алкивиад единственный, кто понимает, что мизантропия Тимона имела своим источником высокое представление о том, каким человек должен быть, и вместе с тем мы слышим из уст Алкивиада слова о том, что война всех против всех, царящая в обществе, должна смениться миром и социальной гармонией. Если это может быть достигнуто только насилием над людьми, изменившими своей природе, пусть хоть это средство поможет благородным целям [13, с.218].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе проведенного нами исследования было установлено, что художественный образ является обобщенным художественным отражением действительности, облеченным в форму конкретного индивидуального явления.

В данном исследовании нами также были сделаны следующие выводы:

- художественный образ отличается: доступностью для непосредственного восприятия и прямым воздействием на чувства человека.

- важным структурообразующим компонентом художественного образа является мировоззрение субъекта творчества и его роль в художественной практике. Мировоззрение - система взглядов на объективный мир и место человека в нем, на отношение человека к окружающей его действительности и самому себе, а так же обусловленные этими взглядами основные жизненные позиции людей, их убеждения, идеалы, принципы познания и деятельности, ценностные ориентации. При этом, мировоззрение разных слоев общества формируется в результате распространения идеологии, в процессе превращения знаний представителей того или иного социального слоя в убеждения. Мировоззрение следует рассматривать как итог взаимодействия идеологии, религии, наук и социальной психологии.

- художественные образы героя-мизантропа у Шекспира и Менандра имеют вечную ценность и будут актуальны всегда, независимо от времени и места, т. к. в своих произведениях они ставят вечные вопросы, всегда волновавшие и волнующие всё человечество: как бороться со злом, какими средствами и возможно ли его победить? Стоит ли вообще жить, если жизнь полна зла и победить его невозможно? Что в жизни правда, а что ложь? Как истинные чувства отличить от ложных? В чём вообще смысл человеческой жизни?

Нами были проанализированы и сопоставлены жанр комедии, представителем которого является Менандр, и жанр трагедии, представителем которого является Шекспир. Таким образом, обнаружилось, что в своих трагедиях Шекспир подходит вплотную к самым великим, жгучим вопросам человеческой жизни и дает на них глубокие ответы. Это особенно относится к трагедиям второго периода, когда мысль Шекспира приобретает особую остроту и он становится суровым судьей своей эпохи. Сущность же трагизма у Шекспира всегда заключается в столкновении двух начал – гуманистических чувств.

Нами также было отмечено, что драматургия Менандра через посредство римских подражателей оказала сильнейшее влияние на всю европейскую литературу. Творчество Кальдерона, Лопе де Вега, Шекспира, Мольера, Гольдони связано с античной комедией характеров. Эта же бытовая комедия отразилась в драмах Лессинга. С менандровской комедией связана даже русская, глубоко национальная, бытовая комедия Островского, специально занимавшегося изучением античной драматургии.

 СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аникст, А. А. Творчество Шекспира [Текст] / А. А. Аникст. – М.:

Гослитиздат, 1963. – 615 с.

1. Аникст, А. А. Теория драмы в Англии в эпоху Шекспира // Теория

драмы от Аристотеля до Лессинга [Текст]/ А. А. Аникст. – М.: Наука, 1967.

1. Аникст, А. А. Шекспир [Текст]/ А. А. Аникст. – М.: Молодая гвардия,

1964. – 368 с.

1. Бартошевич, А. В. Поэтика раннего Шекспира [Текст]/ А. В.

 Бартошевич. – М.: Издательство «Искусство», 1987. – 413 с.

1. История греческой литературы [Текст]: 3-х т. / С. И. Соболевский

[и др.]. – М.-Л.: АН СССР, 1946. – Т. 3: Литература эллинистического и римского периодов. – 436 с.

1. Лосев, А. Ф. Диалектика художественной формы [Текст]/ А. Ф.

Лосев. – М.: Академический проект, 2010. – 416 с.

1. Менандр. Комедии. Фрагменты [Текст] – М.: Наука, 1982. – 574 с.
2. Носовский Г. В. О чем на самом деле писал Шекспир [Текст]/ Г. В.

Носовский, А. Т. Фоменко. – М.: АСТ, 2010. – 560 с.

1. Пинский, Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии [Текст]/

Л. Е. Пинский. – М.: Художественная литература, 1971. – 606 с.

1. Подопригора, С. Я. Философский словарь [Текст]/ С. Я.

Подопригора, А. С. Подопригора. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2013. – 230 с.

1. Потебня А. А. Эстетика и поэтика [Текст]/ А. А. Потебня. – М.:

Искусство, 1976. – 616 с.

1. Церетели, Г. Ф. Новые комедии Менандра [Текст]/ Г. Ф. Церетели.

– Юрьев: Типография К. Маттисена, 1914. – 495 с.

1. Шекспир в меняющемся мире [Текст]: сборник статей/ Ю. Ф.

Шведов. – М.: Изд-во Прогресс, 1966. – 384 с.

1. Ярхо, В. Н. Древняя аттическая комедия // История всемирной

литературы [Текст]/ В. Н. Ярхо. – М.: Наука, 1983. – 372 с.

1. Ярхо, В. Н. У истоков европейской комедии [Текст]/ В. Н. Ярхо.

– М.: Наука, 1979. – 184 с.

1. Bradbrook, M. C. The Tragic Pageant of «Timon of Athens» [Text]/

M. C. Bradbrook. – Cambridge, 1966. – 478 p.

1. Butler, F. The Strange Critical Fortunes of Shakespeare's «Timon of

Athens» [Text]/ F. Butler. – Ames, 1966. – 295 p.

1. Pellet, E.C. «Timon of Athens»: The Disruption of Feudal Morality

[Text]/ E. E. Pellet. – Cambridge, 1947. – 322 p.

1. Spurgeon, С. Shakespeare's Imagery [Text]/ С. Spurgeon. – Cambridge,

1935. – 344 p.

1. Whitmarsh, T. Greek literature and the Roman Empire: the politics of

imitation [Text]/ T. Whitmarsh. – Oxford University Press, 2001. – 371 p.