

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ УЗБЕКИСТАНА
ИМЕНИ МИРЗО УЛУГБЕКА**

**Факультет зарубежной филологии
Кафедра мировой литературы**

**НИЗАМОВА М.
«ИСТОРИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»
(Часть 2)**

Ташкент 2020

Ответственный редактор:

доктор филологических наук Камилова С.Э. (НУУз)

Рецензенты:

кандидат филологических наук, Матенова Ю.У. (ТГПУ им. Низами)

кандидат филологических наук, профессор Миркурбанов Н.М. (НУУз)

ВВЕДЕНИЕ

В учебнике представлен материал курса «История мировой литературы XIX века». Учебник открывается введением, которое дает краткую характеристику литературного процесса XIX века, знакомит с литературными направлениями и течениями этого периода. Далее рассматриваются национальные литературы разных стран: Германии, Великобритании, Франции, США. Каждый раздел состоит из глав двух типов: обзорных и монографических. В обзорных главах характеризуется историко-литературный процесс той или иной страны, его особенности, тенденции, раскрывается суть эстетических течений – романтизма, реализма, натурализма, символизма и т.д. – в их национальном своеобразии. В обзорных главах также содержится информация о тех писателях, творчество которых не изучается подробно. Одна из главных задач учебника – показать литературу на фоне эпохи, важнейшей составляющей которой она и является. При этом в первом разделе вслед за общей характеристикой эпохи подробно рассматривается только романтизм, так как он открывает культурную историю XIX века, так же как Французская революция 1789-1794 годов открывает его политическую историю.

В соответствии с практикой университетского преподавания учебник выдвигает узловые проблемы литературного процесса нашей эпохи на материале тех литератур, вклад которых в данный исторический момент был более весом, чье присутствие в мировой литературе наиболее заметно,

При отборе писателей и произведений для специального анализа в учебнике учитывались степень популярности отдельных писателей в нашей стране, тенденции в восприятии зарубежной литературы, а также предполагаемая начитанность студентов, знания, полученные при усвоении предшествующих курсов литературы.

Основной корпус учебного пособия составляют монографические главы о творчестве конкретных авторов. Как бы ни были важны для студента-филолога и будущего преподавателя теоретические проблемы,

философские идеи, историко-культурный контекст эпохи, в центре остается писатель как творческая индивидуальность, со своим мировоззрением, жизненным опытом, со своими неповторимыми художественными открытиями.

Одной из особенностей данного курса является то, что творчество целого ряда художников слова (Р.Роллана, Г.Уэллса, Т.Манна, Г.Манна и др.) оказалось разделено на две части Первой мировой войной. Их путь после 1918 года в учебнике не освещается, поскольку обстоятельно изучается в курсе «История мировой литературы XX века».

Квалификация «бакалавр» по направлению русская филология предполагает, что изучение литературы стран Западной Европы носит «прикладной» характер и должно соотноситься с изучением русской литературы; учитывая, что учебник предназначен для студентов нашей Республики – и узбекской литературы. В учебнике предлагается такая программа курса, которая могла бы ориентировать студента не только на изучение собственно литературных фактов зарубежной литературы, но и на изучение межлитературных связей, чтобы показать, какой след в русской и узбекской литературах оставило то или иное явление зарубежной литературы, какие традиции, идеи, формы и образы оказали влияние.

Учебник предполагает совершенствование у студентов навыков анализа художественного текста. Этой цели служит примерная тематика и планы практических занятий по изучению «ключевых» произведений данного периода. Дальнейшее изучение той или другой темы рассчитано на самостоятельную работу студентов. В связи с этим в списке рекомендуемой литературы, помимо учебников и учебных пособий даны и монографические исследования, изучение которых поможет студентам расширить свои знания по той или иной теме. Самостоятельная работа студента по усвоению лекционного материала включает и работу с терминологией; с этой целью в учебник включен «Словарь терминов».

ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

XIX век – один из самых интересных периодов в истории мировой литературы и культуры. Как культурная эпоха XIX век начинается несколько раньше календарного – в 90-е годы XVIII века и завершается в 10-е годы XX века, точнее, в 1914 году, включая в себя три крупных этапа с пересекающимися хронологическими рамками – литературу романтизма, литературу реализма и литературу рубежа XIX-XX веков.

XIX век отмечен многообразием литературно-художественных явлений, сменяющих друг друга, приобретающих новые черты и подготавливающих новые явления в литературном процессе XX века. Являясь искусством, в центре которого стоят проблемы человека и его места в этом мире, литература и в XIX веке продолжала играть важную роль в мировой культуре. Основные художественные системы по-разному интерпретировали человеческую личность. **Романтизм** в противовес усредненному представлению о человеке писателей предыдущей эпохи ввел в литературу нового героя. Это личность яркая, исключительная, неповторимая, непохожая на окружающих; характеры романтических героев раскрываются в исключительных ситуациях. Интерес к неординарной личности с сильными страстями – характерная особенность романтической литературы. Интерес к чувствам и переживаниям героев, свойственный романтической литературе, положил начало освоению психологического анализа, который будет развит в последующей реалистической литературе.

Начавший складываться к середине 1820-х годов **реализм** был нацелен на осмысление проблем обычного рядового человека. Реализм и романтизм в первой половине века развалились параллельно, только в первые десятилетия лидирующее положение занимал романтизм, а с 30-х годов – реализм.

По мере развития реалистическая тенденция к объективности в изображении событий возрастает, что привело к полемике о правдивости в искусстве. Под влиянием распространившейся во второй половине века философии позитивизма и интенсивного развития естественных наук

сформировался **натурализм**. Ключевое требование эстетики натурализма – строго научная фиксация фактов – не только положило конец полемике, но утвердило тенденцию к объективности как ведущую в литературе. Открытием натурализма стало утверждение: определяющим в судьбе человека и общества являются помимо социальных еще и биологические факторы, в частности, наследственность.

На фоне реалистического, зачастую документально точного воспроизведения неприятных сторон действительности появляется и стремление уйти от нее. Из этой потребности рождается **неоромантизм**, органично соединивший в себе черты как романтической, так реалистической литературы. Неприятие действительности вызвало к жизни декадентскую литературу, самыми влиятельными течениями которого стали во Франции **символизм и импрессионизм**, в Англии – **эстетизм**.

В целом литературный процесс XIX века может быть охарактеризован взаимодействием – взаимовлиянием и взаимоотталкиванием – элементов названных выше литературных направлений эпохи. Такое динамическое развитие литературного процесса вызывала к жизни необходимость рассмотрения творчества отдельных писателей как явление переходное: например, в творчестве Ф. Стендаля и О. де Бальзака, которые традиционно считаются классиками реализма XIX века видно влияние романтической эстетики, а исторический роман В. Скотта, романтический во многих своих чертах, содержит немало элементов реализма. Творческая индивидуальность каждого крупного писателя отличает его от других писателей, поэтому о том, какой тип художественного сознания ему присущ, к какому литературному направлению принадлежит его творчество, следует судить по его приверженности к основному набору эстетических идей.

XIX век дал миру блестящую плеяду писателей: Д. Г. Байрона и Э. Т. А. Гофмана, В. Скотта и В. Гюго, Ф. Стендаля и О. де Бальзака, Ч. Диккенса У. Теккерея, Г. Флобера и Э. Золя, Д. Голсуорси и Г. де Мопассана, Г. Ибсена и Б. Шоу и многих других. Произведения этих писателей по-прежнему

читаются с неослабленным интересом и привлекают внимание литературоведов. Историческая дистанция позволяет глубже и полнее оценить художественный вклад и значение творчества этих авторов.

Стремление писателей XIX века к охвату большого количества явлений, созданию широкой картины действительности, к изображению сложнейших конфликтов времени и тончайших переживаний человека вывело на первый план **роман**. Великие романисты XIX века создали эпоху в мировом искусстве. Именно роман сумел включить в себя основной конфликт времени. Е.М. Мелетинский, ведя историю романа от греческого истока, писал: «Превратности одинокого человека во враждебном мире – это исходная формула романа как жанра». Это определение ученого точно отражает специфику романа XIX века.

Поэзия XIX века так же представлена блестящей плеядой поэтов, не только внесших неоценимый вклад в мировое поэтическое искусство, но и преобразовавших поэзию: это романтики Д. Г. Байрон, В. Гюго, Э. Аллан По, в середине века в литературу приходят значительнейшие поэты: Ш. Бодлер во Франции, прерафаэлиты в Англии, Г. Гейне в Германии, У. Уитмен в Америке. Каждое из этих имен открыло новый этап в поэзии.

В конце века произошли серьезнейшие изменения в драматургическом искусстве и театре: появилась **«новая драма»**, давшая толчок к революционным преобразованиям в драме XX века. Активное участие в литературном процессе принимают Германия, скандинавские страны. Это объясняется историческим развитием этих стран, где во второй половине века продолжалась консолидация общества, и противоречия общественного развития проявлялись острее. В силу специфики жанра драма могла ярче высветить эти противоречия. Наиболее известные немецкие драматурги К. Геббель, Г. Бюхнер, К. Гуцков, норвежец Г. Ибсен, швед А. Стриндберг.

РОМАНТИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Термин «романтический» возник в XVII веке и означал необычное, таинственное, фантастическое. В конце XVIII века немецкие романтики братья Шлегели противопоставили понятие «романтический» понятию «классический», подчеркнув, что литература наступающего столетия будет веком романа. Идею Шлегелей развила Жермена де Сталь в трактате «О Германии» (1810). Так сформировалось понятие «романтизм» как термин теории искусства.

Романтизм является одним из самых значительных направлений в мировой культуре. Как направление он формируется в конце XVIII века одновременно в нескольких странах Западной Европы. В 1790-начале 1800-х годах одновременно выступили с эстетическими манифестами, трактатами, обозначившими рождение романтизма, йенские романтики в Германии, поэты «озерной школы» в Англии, Шатобриан и де Сталь во Франции. В мировой литературе романтизм прошел три этапа: ранний романтизм, зрелый – 20-40-е годы, поздний романтизм – конец 40-60-е годы. Но его развитие в литературах Западной Европы и США было неоднородным, из-за различия национальных проявлений, предпосылок его возникновения, уровня литературного развития стран. В Германии и Англии романтизм, подготовленный достижениями предромантизма, развивался быстро. Во Франции, где у истоков романтизма стояли Ж. де Сталь, Ф.Р.де Шатобриан, Э.де Сенанкур, Б. Констан, он достигает расцвета в начале 1830-х годов. В силу особенностей культурно-исторического развития США американский романтизм переживал расцвет позже, в 1830–60-е годы (в творчестве В.Ирвинга, Д.Ф.Купера, Э. По, Н.Готорна, Г.Мелвилла).

Как считает Г.Н.Храповицкая, в некоторых странах на определенном этапе развития романтизм еще не отделен от других направлений. При историко-теоретическом подходе появляется необходимость обозначить такую литературную ситуацию особым термином. Все шире употребляется понятие «литературное движение». Такое движение возникает тогда, когда

необходимо сменить господствующее направление, в движении объединяются иногда очень разнородные элементы, основой объединения становится единое стремление побороть общего врага. Ярко специфика романтического движения выразилась во Франции, где позиции классицизма были особенно прочными. Здесь в 1820-е годы в едином романтическом движении оказались писатели разных эстетических ориентаций: романтической (В.Гюго, А.де Виньи, А.де Ламартин), реалистической (Ф. Стендаль, П.Мериме). В Англии одновременно с романтиками творили писатели, продолжавшие традиции просветительского реалистического романа (Д.Остен, Т.Л.Пикок).

Исторической предпосылкой возникновения романтизма были события французской революции 1789 года. Поражение республики, провозглашение Франции империей, наполеоновские войны, реакция, охватившая всю Европу, – все это вызвало к жизни настроения разочарования не только в результатах революции, но и идеалах, провозглашенных просветителями XVIII века. «Многие из наиболее пылких и чувствительных ревнителей общественного блага потерпели моральный крах, потому что в их одностороннем восприятии прискорбный ход событий, казалось, возвещал плачевную гибель всех их заветных надежд. Вот почему уныние и мизантропия стали знаменем нашего времени, прибежищем разочарованных, бессознательно находящих облегчение в своенравном преувеличении собственного отчаяния. Эта безнадежность наложила печальный отпечаток и на литературу нашего времени», – писал о распространенных среди современников настроениях английский романтик П.Б.Шелли. А. де Мюссе в романе «Исповедь сына века» охарактеризовал умственное и нравственное состояние современников, дав ему название «болезнь века»: «Три стихии составляли жизнь, которая раскрывалась перед молодым поколением: позади – прошлое, уничтоженное навсегда, но еще трепетавшее на своих развалинах со всеми пережитками веков абсолютизма; впереди – сияние необъятного горизонта, первые зори будущего; а между

этими двумя мирами...настоящий век, когда не знаешь, ступая по земле, что у тебя под ногами – всходы или развалины... Это было какое-то отрицание всего небесного всего земного, отрицание, которое можно назвать разочарованием или, если угодно, *безнадежностью*» (курсив наш – М.Н.).

Философской предпосылкой возникновения романтизма послужили труды философов-идеалистов, получившие широкое распространение на рубеже XVIII- XIX веков.

Романтическая эстетика в главных положениях противоположна господствовавшей на протяжении почти двух веков эстетике классицизма. Основным принципом эстетики классицизма был порядок и регламентация, романтики провозгласили свободу художественного творчества. Разуму они противопоставили чувство, пафосу общественного – пафос индивидуализма, герою деятельному – созерцателя, строгой иерархии жанров – смешение черт разных жанров. Общей чертой романтического движения было неприятие действительности, коренное несовпадение представлений о должном и реально существующим. В основе романтического мироощущения лежит «романтическое двоемирие» – ощущение глубокого разрыва между идеалом и действительностью. Идеал приобретает у романтиков характер неосуществимой мечты, противостоящей жизни. Идеал романтики нередко искали в прошлом – античности, средневековье; в античности их привлекала гармония, первозданная красота, соразмерность; в средневековье – героика, благородство, поэзия и одухотворенная любовь.

Действительность в восприятии романтиков предстает лишенной человечности, мешающей развитию личности, уродующей людей и искусство. Действительность критикуется с позиций, прежде всего эстетических. Так, по мнению Жорж Санд, «Искусство не есть изображение реальной действительности, а искание идеальной правды», с не соглашался А. де Виньи «Искусство всегда должно оцениваться только по его отношению к идеальной красоте». Преодолеть разрыв между идеалом и действительностью может только художник-творец и его искусство. Именно

в этом романтизм приобретает универсализм, позволяющий соединять обыденное, конкретное с идеальным. Новое видение жизни, философские и художественные концепции, религиозно-идеологические представления – все это получило преломление в новом по своему характеру искусстве романтизма, его поэтике, эстетике, стилистике, а главное – в художественной концепции мира и человека. Новые формы жизни породили новые идеалы, новых героев, новые художественные формы и структуры.

На смену рационализму предыдущих столетий пришло эмоционально-чувственное начало – переживания, страсти, душевные муки романтического героя. Характерная для романтического художественного метода типизация через исключительное и абсолютное отразила новое понимание человека, особое внимание романтиков к индивидуальности, к человеческой душе как средоточию противоречивых мыслей, чувств, что дало толчок развитию психологизма в романтической литературе.

Неприятие действительности определило ряд типических черт в характере романтического героя. Это благородная личность, выделяющаяся из окружающей среды, обладающая духовными силами. Нередко это скиталец, странник, удел которого – одиночество: тоска и разочарование гонят его от одного места к другому. Его мироощущению свойственны внутренняя неудовлетворенность, тоска, разочарование, печаль – все то, что именовали *«мировой скорбью»*. Отсюда индивидуализм, самоуглубленность романтического героя, его эгоцентризм. Мещанская, обывательская среда враждебна большим и благородным устремлениям романтического героя. Бегство от действительности принимает форму замыкания героя в своем внутреннем мире (Манфред, герои «восточных поэм» Байрона, Рене Шатобриана, Октав Мюссе). Но им могут двигать и высокие общественные идеалы (Каин Байрона, Лаон и Цитна Шелли, Иоганнес Крейслер Э.Т.Гофмана).

Большую роль в романтической литературе играет природа. Обычно это пейзажи. Состояние природы обычно созвучно чувствам романтического

героя. Особенно часто в лирике романтиков изображалась морская стихия, бурная, волнующаяся, свободная. Море в восприятии романтиков – символ человеческой души, рвущейся к свободе и воле. Романтический герой бежит на лоно природы от «цивилизации» с ее несвободой, условностями, враждебностью личности.

Романтики выработали особый стиль, основанный на контрасте и отличающийся яркой эмоциональностью. Неприятие действительности способствовало обращению к условности, фантазии. Романтики использовали гротеск (Гофман, Гюго), иронию и сатиру (Гофман, Байрон), фантастику (Колридж, Новалис), символику и гиперболу (Байрон, Гюго, Шелли), метафору (Шелли). В основе образов – не жизнеподобие, не психологическая достоверность, а условность, сгущение красок. Переплетение сказочно-фантастического и реально-бытового планов в произведениях романтиков воплощает двоемирие, раскрывает противоречивость бытия. Романтики разработали жанры, в которых на основе контраста представляли в причудливых сочетаниях трагическое и комическое, возвышенное и обыденное, реальное и сказочное.

Лирическое начало, присущее романтизму, объясняет преобладание в литературе романтизма лирических жанров. Понятия «романтик» и «поэт» были почти синонимичны. Необычайно богата романтическая поэзия Англии: Блейк, Бёрнс, Вордсворт, Колридж, Саути, Байрон, Шелли, Китс, Мур. Известный как великолепный романист, В.Гюго считается на родине великим романтическим поэтом. Яркие образцы романтической поэзии дала литература Германии (Г.Гейне), Франции (А.де Виньи, А.де Мюссе, А. де Ламартин), США (Э.По, У.Уитмен), Польши (А.Мицкевич, Ю.Словацкий). В творчестве романтиков представлены все жанровые разновидности лирики: сонет, ода, элегия, гимн, стансы и послания. Романтики создали разновидности романтической поэмы, поэтические произведения широкого, масштабного звучания (романы в стихах). Получили развитие романтическая драма (Г.фон Клейст, А.де Мюссе, В.Гюго), романтическая

новелла (Э.Т.Гофман, В.Ирвинг, Э.По). Именно в эпоху романтизма появился новый жанр – исторический роман, создателем которого был Вальтер Скотт. Обращение романтиков к истории было вызвано стремление через прошлое лучше понять настоящее, уловить движущие силы исторического процесса.

Новые формы искусства и художественной философии вызвали потребность в их теоретическом осмыслении и формулировании. Эпоха романтизма – время создания эстетических манифестов: «Фрагменты» Ф. Шлегеля, трактат «Защита поэзии» П.Б.Шелли, предисловие к драме «Кромвель» В. Гюго, предисловие к «Романсеро» Г. Гейне, предисловие ко второму изданию «Лирических баллад» В.Вордсворта и С. Т. Колриджа и др.

Эпоха романтизма была временем подъема национально-освободительных движений, обусловивших рост национального самосознания, интерес к народным корням, истокам самобытности и духовности. Концепция «народности», выдвинутая в конце XVIII века И.Г.Гердером, получила дальнейшее развитие у романтиков, активно использовавших фольклорные элементы и мотивы, легенды, сказки, преломляя их в своем творчестве. Интенсивно проводились поиски и публикации фольклорных, народно-песенных источников, сказов, легенд, в которых проявлялись национальный дух и традиции. Результатом работы в области собирания фольклора, его публикации стала деятельность немецких романтиков гейдельбергской школы, творческое усвоение фольклора русскими романтиками. В рамках общего романтического стиля развились национальные, региональные, индивидуальные стили.

Характерной особенностью романтизма стало взаимодействие разных видов искусства, их взаимовлияние и взаимообогащение. Особенно ярко это проявилось в сфере поэзии и музыки, в проникновении музыкальных форм в стихотворную ткань. Важным для романтиков было представление об универсальном художнике, который был бы широко одарен в разных сферах художественно-творческой деятельности. Так, Гофман был не только

писателем, но и музыкантом, режиссером, художником; Гюго творил практически во всех литературных жанрах; Блейк сочетал рисование и поэзию.

Именно в эпоху романтизма как никогда ранее расширились связи между разными литературами. Плодотворное развитие получает художественный перевод. В России его представляли крупнейшие поэты эпохи: В.Жуковский, А.Пушкин, М.Лермонтов, Тютчев, А.Фет и др.

Расцвет романтизма пришелся на первую треть XIX века. В 1830–40-е годы заявило о себе новое художественно-эстетическое течение – реализм. Но эстетические импульсы, идущие от романтизма, «пронизывают» весь XIX век. Романтики во многом оказались предтечами символистов. Их художественные предпочтения возродились в неоромантизме.

Контрольные вопросы:

1. Назовите предпосылки формирования романтизма.
2. Реакцией на какое историческое событие было появление романтизма в европейских литературах?
3. Какие этапы в своем развитии прошла литература романтизма в странах Западной Европы и США?
4. Кто ввел термин «романтизм»? Объясните смысл термина «романтизм».
5. Назовите особенности романтической эстетики. Какой эстетический принцип провозгласили романтики?
6. Как вы понимаете термин «романтически идеал»?
7. Что такое «романтическая ирония»?
8. Жанры какого рода по преимуществу разрабатывали в своем творчестве романтики? Какие новые жанры возникли и сформировались в эпоху романтизма?
9. Почему романтизм развивался в форме деятельности литературных школ, групп, кружков?
10. В чем заключается новаторство романтиков?

РОМАНТИЗМ В ГЕРМАНИИ

К концу XVIII века Германия в своем политическом и экономическом развитии заметно отставала о других европейских государств. Однако именно последние десятилетия века ознаменованы расцветом немецкой философской мысли и всех видов искусства, что послужило толчком к осмыслению процессов, происходивших в других странах и отражению их в художественном творчестве. Особенностью немецкого романтизма является и то, что он складывался как единое, цельное явление во всех областях культуры и науки одновременно. Переживший мгновенный расцвет и довольно быстрый спад романтизм поставил немецкую литературу в один ряд с литературой Франции и Англии.

В отличие от французских и английских романтиков, немецкие писатели были далеки от исторических событий конца XVIII века, и потому особенно остро чувствовали двойственность окружающего их мира. Действительность они считали низкой, лишенной духовности, а мир, к которому были устремлены их мечты, – возвышенным, одухотворенным. По их убеждению, отразить этот идеальный мир действительность не была в состоянии. Постичь идеал может лишь поэт, личность в высшей степени одухотворенная. Поэтому для немецких романтиков поэт – гений. «Чем являются люди по отношению к другим созданиям земли, тем художники – по отношению к людям», – утверждал Ф.Шлегель. Романтики разделили людей на тех, кому доступен идеал, и тех, кому он недоступен, по определению Э.Т.А.Гофмана – на «музыкантов» и «просто хороших людей»: «Как высший судия я поделил человечество на две части: одна часть – большая – хорошие люди, но плохие, или вовсе не музыканты; другая – хорошие музыканты».

Главным достижением немецких романтиков является разработка романтической теории и ее воплощение в художественных произведениях. Ф. Шлегель во «Фрагментах» (1794) провозгласил главным принципом творчества свободу художника: «Искусство не должно быть связано

рамками, оно соединяет в себе все стороны жизни человека». Этот принцип стал основополагающим и определил развитие немецкого романтического искусства. В основе романтической эстетики лежит теория романтической иронии, которую разработали Ф. Шлегель и йенские романтики, придав новое значение этому литературному приему и превратив в одну из главных категорий романтической концепции. Романтическая ирония, считал Ф.Шлегель, утверждает «неокончателность всего окончательного, бесконечное развитие, раскрытие все новых возможностей в человеке, в искусстве, в природе и в обществе». Поэтому ирония становится у Ф. Шлегеля важной характеристикой творческого процесса, отношения автора к своему произведению. Ирония проявляется как свобода литературной формы, отказ от правил классицистической эстетики, «открытость» всех жанров и родов искусства, их способность переходить друг в друга, сливаться и смешиваться. Учение о романтической иронии – вершина романтической эстетики, оно давало возможность преодолеть ощущаемый романтиками разрыв между идеалом и действительностью.

В своем развитии немецкий романтизм прошел три этапа: йенский, гейдельбергский и берлинский (или швабский) по названию городов, в которых сформировались литературные кружки, определявшие специфику каждого периода. Теоретические основы немецкого романтизма сформировались в ранний, **йенский**, период, охватывающий 1798-1805 годы. В начале 1790-х годов вокруг Ф.Шиллера и Фихте, преподававших в Йенском университете, объединилась группа молодых единомышленников – историков, философов, музыкантов, художников, студентов университета. Окончательно кружок йенских романтиков сформировался в 1798 году. В него вошли Фридрих Шлегель (1772-1829), автор работ по эстетике; его старший брат Август Вильгельм Шлегель (1767-1845), писавший стихи и драмы, но более известный как историк литературы и переводчик; Вильгельм Генрих Ваккенродер (1773-1798), автор новелл и очерков; Людвиг Иоганн Тик (1773-1853), автор романов, новелл, пьес

сказок; философы Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг (1775-1854), выразивший взгляды йенских романтиков в своей «Философии искусства» (1802-1803), и Фридрих Шлейермахер (1768-1834), разработавший теоретические основы герменевтики.

Ярким представителем йенского кружка был Фридрих фон Гарденберг (1772-1801), писавший под псевдонимом **Новалис** (от лат. «невозделанное поле», «новъ»). Окончив горный факультет Йенского университета, он работал горным инженером, но романтические настроения и увлеченность литературой привели его в кружок романтиков. Новалис рано ушел из жизни, но успел создать произведения, которые внесли значительный вклад в историю романтизма. Его первое произведение, сборник стихов «Гимны к Ночи» (1800), посвящено рано умершей невесте поэта Софии Кюн. В истории любви Новалиса важен не реальный образ, а чувства поэта-романтика, которые слились с любимым образом. Это был образ, открывавший ему «тайну универса», образ, с помощью которого поэт уносился в свой собственный, невидимый для обычного глаза мир. Умерла земная оболочка Софии, но мир чувств и идей, связанных с нею, жил; так когда-то Беатриче вела Данте к истине. Новалис воспринимал смерть как переселение в другой мир, и этот мир был ему ближе, чем реальный, давая единение с любимой. И потому смерть для него означала настоящую жизнь; он полюбил ночь больше дня и смерть больше жизни. В третьем гимне Новалис рассказал: «Однажды, когда я горькие слезы лил, так как исчезла надежда моя, превратившаяся в страдания, я стоял у могилы, в узком и мрачном вместилище которой скрылась мечта моей жизни; одинокий, как никто, движимый невыразимой скорбью, лишенный сил, думая только о своем несчастье, я смотрел кругом с надеждой на помощь, не двигаясь, стараясь удержать с бесконечной тоскою потухшую улетающую жизнь. И вот из глубины дали, с высот моего прежнего блаженства, спустилось холодное дыхание сумерек, и вдруг цепи, которые связывают от рождения оковы света, распались, исчезло земное великолепие и вместе с ним моя

печаль; тоска растаяла и слилась с новым неведомым миром... То было первое необыкновенное мое сновидение, и с тех пор я чувствую вечную неизменную веру в ночное небо и свет его – мою возлюбленную».

Новалис был убежден, что жизнь и поэзия, философия, религия, наука и литература представляют собой сплав нового и высшего единства духа и материи. Мир для него – волшебный сон, а сон – воплощенная действительность. Свою задачу поэта он видел в преобразовании мира.

«Гимны к ночи» – творческое кредо Новалиса; изложенные здесь взгляды, были развиты в последующих произведениях: повести «Ученики в Саисе» и неоконченном романе «Генрих фон Офтердинген» (1799-1800), опубликованном после смерти писателя в 1802 году его другом Людвигом Тиком с предисловием и кратким изложением предполагавшегося окончания книги. В этом романе Новалис рассказал историю своих поисков идеала, который аллегорически изобразил в виде голубого цветка.

«Генрих фон Офтердинген» представляет собой развитие и одновременно спор с традициями зарождающегося немецкого романа, образцом которого был роман И.В. Гёте «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795). Отвергая взгляды Гете на мир, творчество, поэзию и считая, что «Гёте уничтожил поэзию с помощью самой поэзии», романтик Новалис свое произведение рассматривает как «апофеоз поэзии»: «Роман должен быть сплошной поэзией. Поэзия, как и философия, есть гармоническая настроенность нашей души, где все становится прекрасным, где каждый предмет находит должное освещение, где все имеет подобающее ему сопровождение и подобающую среду. В истинно поэтическом произведении все кажется столь естественным и все же столь чудесным».

Сюжеты романов Гете и Новалиса во многом схожи, это «романы воспитания», повествующие о поисках героем себя, своего предназначения. Однако манера повествования и идеи, выраженные в романах, – противоположны. Новалис отказался от классицистического принципа подражания природе, от эпического рассказывания. Простой, небогатый

событиями сюжет скрепляет повествование, главное для автора – чувства, мысли персонажей, жизнь души. Существенно отличаются и герои романов: Вильгельм Мейстер отказался от юношеских иллюзий и устремлений, от художественного творчества ради обретения себя в реальности и практической деятельности. Во сне герою видится чудесный «голубой цветок», который пробуждает его душу, влечет к путешествию, к поиску, к истинному познанию. Герой Новалиса, отправившийся на поиски голубого цветка, с помощью которого он сможет познать тайну мироздания, напротив, только укрепляется в стремлении стать поэтом. Более того, не действительность переделывает героя, как в романе Гёте, а воля и фантазия героя преобразуют мир в мечту. Открывая для себя мир, Генрих фон Офтердинген познает самого себя, происходит становление поэта, постижение тайн творчества. Новалис считал, что существует «два пути, ведущих к пониманию истории человека»: традиционный – «путь опыта», и новый, поэтический – «путь внутреннего созерцания». Именно в поэзии таятся силы, способные раскрыть внутренний мир личности и вернуть человечеству его счастливое состояние, когда-то утраченное. Идея возврата в «детство человечества», в «золотой» век, пожалуй, наиболее важна для понимания этики и эстетики раннего романтизма в целом и творчества Новалиса в частности.

Первая часть романа «Ожидание» рассказывает о пути героя к самому себе, в глубины собственного «я». Мир превращается в сновидение, в фантазию, из которой, по замыслу автора, должен возникнуть новый мир мистической реальности. Об этом повествуется во второй части книги – «Свершение». В этом истинном мире время превратится в вечность, и все времена года и человеческие возрасты сольются воедино. Новалис не случайно выбрал прототипом героя романа средневекового миннезингера Генриха фон Офтердингена, о личности которого известно очень мало: на грани сна и реальности читатель оказывается с первых строк романа. Генрих становится поэтом, силой своего поэтического гения превращающим мир в

миф с волшебными метаморфозами людей и предметов, с разговаривающими камнями, растениями, животными.

В финале Генрих находит голубой цветок и срывает его: мечта, сон становятся подлинной действительностью, а обыденность исчезает, растворенная поэзией. Для романтиков голубой цветок стал символом романтической веры в существование высшего «совершенного мира», символом счастья, о котором мечтает человеческая душа; «вечной истины», «нездешней красоты», для которой наш мир не дает достаточно ярких красок.

Второй этап немецкого романтизма, **гейдельбергский**, продолжался с 1806 года до середины 1810-х годов. Это время захвата наполеоновской армией Пруссии и большей части немецких земель, время пробуждения национального самосознания. Главным для гейдельбергских романтиков было не создание собственных произведений, а собирание и обработка немецкого фольклора, утверждение принципа народности в литературе. Началось изучение памятников средневековой немецкой литературы, были изданы «Немецкие народные книги» (1807). Писатели обратились к национальной истории и традициям, к немецкому фольклору. Представителями этого этапа были Людвиг Ахим фон Арним, Клеменс Brentано, братья Якоб и Вильгельм Гримм. Заметным литературным событием был выход сборника песен и баллад «Волшебный рог мальчика» (1805-1808), составленный **Арнимом и Brentано**. Интересно, что большую часть сборника составляли авторские стихотворения малоизвестных поэтов XVI-XVII веков, но они были широко известны и считались народными. Некоторые стихотворения и баллады были написаны Brentано (в частности, «Лорелея», «Баллада о голодном ребенке») и также были восприняты читателями как подлинно фольклорные произведения. Появление сборника изменило характер самой немецкой лирики; из нее исчезли напыщенность, искусственность поэзии XVIII века. Чистота и естественность народных источников стали основным качеством поэзии романтиков и последующих немецких поэтов.

В 1812-1815годы были изданы «Детские и семейные сказки», собранные и литературно обработанные выдающимися филологами и исследователями фольклора **братьями Гримм**. Ученые-филологи, братья Гримм заложили основы научного изучения фольклора: они вели точные записи, при обработке которых максимально сохраняли своеобразие фольклорных образов и язык устного повествования, в комментариях давали параллели с фольклорными источниками других народов. «Сказки» вошли в национальный культурный обиход, послужив в дальнейшем источником вдохновения для многих поколений писателей.

Увлечению ранних романтиков фантастикой, мистикой гейдельбергские романтики противопоставили изображение реальной, хотя и идеализированной, действительности; так Brentano предостерегал от опасности для писателя ухода от действительности: «Мы слишком долго питались фантазией, и в отместку она наполовину сожрала нас». Гейдельбергские романтики демократизировали литературу, приблизив ее к широкому массам читателей, провели реформу языка, ввели новые темы и образы. С их творчеством началась трансформация романтической художественной системы, которая продолжилась в 1810-е годы в произведениях Г. фон Клейста, А.фон Шамиссо и Э.Т.Гофмана.

Главной особенностью произведений **Генриха фон Клейста** (1777-1811) является сочетание противоположностей: изображение крестьянской жизни, («Разбитый кувшин», «Михаэль Кольхаас») соседствует с «гигантским кипением страстей», достойным античной трагедии («Пентеселея»); веселое, жизнеутверждающее настроение («Разбитый кувшин») с трагическим, безысходным восприятием жизни («Семейство Шроффенштейн»). Повестям Клейста свойственны простой стиль, точность, правдоподобие, в его лирике и драматургии преобладают эмоциональность, патетика, возвышенный стиль.

Современники назвали Клейста «несчастнейшим из поэтов». Разочарования преследовали его всю жизнь: потомственный прусский

офицер, он всю жизнь терзался выбором между службой и поэзией, изучение математики и физики, философии Канта также привело к разочарованию. К.Брентано писал о Клейсте: «Бедный добряк! Поэтическая мантия была ему слишком коротка. При его честолубии это было ужасно». С резкой критикой его творчества выступил Гете: «Этот поэт вызывает лишь ужас и отвращение, как прекрасное тело, разъедаемое болезнью». Клейст первым из романтиков «перерос» романтизм, его талант был шире и глубже рамок, утвержденных романтическим искусством: романтическая поэтическая мантия была ему действительно коротка. Отчетливее всего отличия проявились в трактовке образа романтического героя. Когда Клейст начал свое творчество, тип романтического героя уже был сформирован самой эпохой: рефлектирующий, страдающий герой ранних немецких романтиков находил утешение в волшебных снах, мечтах, поэзии. Романтический герой Клейста индивидуалист и максималист, поэтому чем сильнее притязания героя, тем горше разочарование. Герои Клейста всегда люди действия: полководец, лошадиник, маркиза, крестьянка.

Бескомпромиссен, наделен обостренным чувством справедливости герой повести «Михаэль Кольхаас. Из старой хроники» (1810). Действие повести происходит в XVI веке, в эпоху Реформации. Кольхаас, честный труженик, охвачен «одной, но пламенной» страстью – восстановить справедливость и наказать обидчика, юнкера фон Тронка, присвоившего его двух лошадей. Стремясь добиться правосудия у властей, он обращается в суд с жалобой на обидчика, но терпит поражение и поднимает народ на штурм замка обидчика, вынуждает его бежать и преследует его до тех пор, пока его самого не смиряет Мартин Лютер. Суд над сдавшимся Михаэлем Кольхаасом принимает решение: лошадей ему вернуть, а самого его казнить, отрубив голову. Главная тема повести – испытания человеческого характера. Михаэль Кольхаас идет на это испытание, иначе его вера в справедливость была бы поколеблена. Он жертвует ради торжества справедливости всем, чем владел и что любил: домом, делом, семьей и даже добрым именем. В процессе этого

испытания он сам становится преступником и насильником, к этому его вынуждает сама действительность феодального общества с ее правом богатого и сильного, круговой порукой. В финале повести «гибнет мир и торжествует истина»: обидчик наказан, но и Кольхаас должен понести наказание, его казнят.

Поздний немецкий романтизм – берлинский – продолжался с середины 1810-х годов до конца 1820-х годов и представлен творчеством А. фон Шамиссо, Э. Т. А. Гофмана, ранней поэзией Г.Гейне.

Адельберт фон Шамиссо (1781-1838), французский дворянин, эмигрировавший из революционной Франции, начал изучать немецкий язык лишь в 1796 году, но это не помешало ему стать классиком немецкой литературы. Шамиссо не был профессиональным писателем, но его перу принадлежат повести, стихотворения и поэмы. Участвуя в научной экспедиции на «Рюрике», он изучил русский язык, и его переводы русских писателей познакомили немецкого читателя с лучшими произведениями русской литературы. В Берлине, где Шамиссо нес военную службу, он познакомился со многими молодыми и подающими большие надежды писателями того времени – Арнимом, Brentано, Клейстом, Гофманом, Фуке. После оккупации Пруссии наполеоновскими войсками Шамиссо в 1808 году вышел в отставку, попытался обосноваться во Франции, но затем вновь вернулся в Германию.

Одной из вершин немецкого романтизма является повесть Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля» (1814), в основе сюжета которой договор человека с дьяволом. Изменения, произошедшие в позднем немецком романтизме, видны уже в этой повести. В письме к издателю, предпосланном книге, Шамиссо, используя довольно распространенный в литературе того времени прием, сообщает, что один из его знакомых, ничем не примечательный, разве что отличающийся своей ленцой Петер Шлемиль, передал ему рукопись, в которой повествует о необычайной истории, приключившейся с ним. В огромном парке, принадлежащем сказочно

богатому господину Джону, Шлемиль познакомился с немолодым и молчаливым человеком, который исполнял желания гостей, доставая из кармана своего серого сюртука все, что только ни попросишь: бумажник, подзорную трубу, ковер, палатку и даже трех оседланных лошадей. Человек в сером предложил Шлемилю совершить выгодную сделку: в обмен на кошелек Фортуната, в котором никогда не кончаются золотые дукаты, отдать ему собственную тень. Сделка принесла молодому человеку богатство, роскошь и графский титул, но утратив бесполезную, казалось бы, тень Шлемиль лишается покоя: люди сторонятся его, без тени он не похож на других. Сложным положением Шлемиля воспользовался наглый и завистливый слуга Раскаль, ограбивший хозяина и обманом женившийся на его невесте. Ровно через год человек в сером объявился вновь и предложил впавшему в отчаяние Петеру новую сделку: Шлемиль может выкупить утраченную тень, отдав взамен собственную душу. Петер выдержал новое искушение, отказавшись и от жизни среди людей, и от счастья с любимой девушкой. Он избавился от кошелька и окончательно освободился от преследований человека в сером. Случайно став обладателем семимильных сапог, он путешествует по всему миру, посвятив себя изучению природы и собирая на пользу и на благо всего человечества огромный научный материал. В этой сказочной повести Шамиссо использовал известные мотивы древних сказаний и легенд (договор с дьяволом, волшебный кошелек, семимильные сапоги, историю Агасфера и др.). Одновременно автор придал происходящему прозаический и будничныи облик.

Имя «Шлемиль» взято из древнееврейского языка. Первоначально оно означало «любящий Бога», «Божий человек», а затем в просторечии получило значение «простоватый, неловкий, неудачливый малый». Петер Шлемиль существенно отличается от романтических героев. Он простодушный, лишенный особых талантов молодой человек, вступивший в сделку с дьяволом, в результате которой его душа подвергается серьезному испытанию. Простая на первый взгляд повесть Шамиссо, содержит глубокий

смысл, который можно толковать по-разному. Обычно на первый план выходит мотив утраты тени. Тень в повести Шамиссо символизирует, с одной стороны, одиночество, неприкаянность писателя-романтика, с другой – ситуацию, в которой находился сам автор, француз в Германии во времена наполеоновского нашествия. Тень рассматривали и как воплощение человеческой совести, которая не допускает ни малейших уступок: чтобы не погубить свою душу никто не имеет права поступаться даже малой частью своего существа ради обогащения. Т. Манн определял тень как «символ всего солидного, символ прочного положения в обществе и принадлежности к последнему». Утрата тени, земного начала наделяет героя «интересной необыкновенностью» и одновременно отделяет его от человеческого общества, приводит к «гибельному» одиночеству. Шлемиль, подумав, что тень бесполезна, утратив ее, пройдя через страдания, обретает истинную душу, которой отказывается поступиться, несмотря на ее кажущуюся невидимость для окружающего мира.

Шамиссо обращается в своей повести и к новой для романтизма, пожалуй, лишь у позднего Гофмана намеченной проблеме, как непреодолимое влияние общественного мнения на судьбу человека. Подобно герою Гофмана, не могущему вынести «проклятия людской насмешки», пойти наперекор мнению окружающих, Шлемиль оказывается в ситуации отверженного потому, что никто из близких ему людей, за исключением верного слуги Бенделя, не в состоянии выдержать его «странное» обличье, противоречащее неписанным законам внешней благопристойности. При этом Шамиссо, обращаясь к традиционному для позднеромантического сознания мотиву двойничества, наделяет своего героя сразу несколькими двойниками: слуга Бендель, своего рода земное воплощение доброты и верности, прикрывает хозяина своим телом, чтобы окружающие не заметили отсутствия тени. В одном из видений героя возникает сам Шамиссо, друг Шлемиля, которому он повествует о своих приключениях. Герой видит Шамиссо сидящим в своем ученом кабинете «между скелетом и пучком

засушенных растений», вокруг него книги Гумбольдта, Линнея, Гёте, Фуке. Приглядевшись, Шлемиль замечает, что его друг не дышит, он мертв, как мертвы окружающие его предметы. Он, укорененный в неподвижный быт, словно мертвая оболочка шлемилевской беспокойной души, скитающейся по миру.

Шамиссо воплощает в своей повести новое состояние романтического мировосприятия. В нем сохраняется тяготение к бесконечному, прекрасному, идеальному, однако история героя разворачивается, несмотря на всю ее сказочность, в узнаваемой реальной действительности, с опредмеченным обыденным укладом. Даже волшебные кошелек и сапоги подчеркнута материальны, значение имеет и невесомая тень. Романтический герой живет в реально мире, обречен быть его частью. Так, в позднем немецком романтизме образ мира приобретает черты раздвоенности: социальная значимость человека противостоит миру его души.

В историю Петера Шлемиля Шамиссо вплетает и литературный материал, связывающий его с романтической культурой того времени, и многочисленные детали собственной биографии, свои чувства и стремления. Движимый внутренним беспокойством, писатель на длительное время отказывается от литературного творчества и возвращается к нему только в 1830-е годы, выпустив лирические произведения и приняв энергичное участие в создании литературного кружка. С 1832 года Шамиссо руководил журналом «Альманах немецких муз», на страницах которого публиковались произведения наиболее значительных поэтов и прозаиков того времени. Поэзия Шамиссо в 30-е годы XIX века пользовалась необычайной популярностью. Песенный цикл «Любовь и жизнь женщины» (1831), положенный на музыку Робертом Шуманом, посвящен истории женской души от первого пробуждения в ней любовного чувства через его радостный расцвет, воплощение в браке и материнстве к скорбной и благодарной памяти о годах былого счастья.

В творчестве **Эрнста Теодора Амадея Гофмана** (1776-1822) получили выражение характерные особенности немецкого романтизма и одновременно те изменения, которые произошли за время своего развития. Судьба Гофмана, одаренного музыканта, (он – автор первой романтической оперы «Ундина», 1814), художника, писателя – это судьба романтической личности, стремящейся к идеалу, но вынужденной жить в чуждом ей обывательском мире. Так и в нем самом сосуществовали два человека: художник, стремящийся к прекрасному, к идеалу, и чиновник, живущий в прозаическом, далеком от идеала мире. Двойственность человеческой судьбы Гофмана определила двойственность его творчества; в его произведениях постоянно сосуществуют два мира – мечта, фантазия и реальность.

Окончив юридический факультет университета Кёнигсберга, Гофман занимался чиновничьей работой в Варшаве, входившей в то время в состав Пруссии. В годы наполеоновского нашествия, лишившись работы, Гофман работал капельмейстером, преподавал музыку, писал музыкальные рецензии, дирижировал, рисовал и даже расписал фресками один из концертных залов. 1808-1813 годы – время активной творческой деятельности Гофмана, когда сложились его взгляды на искусство, было создано первое литературное произведение, новелла «Кавалер Глюк», открывающая сборник «Фантазии в манере Калло». С 1809 года Гофман начал печататься в Лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» как музыкальный рецензент и автор новелл. Эти публикации составили затем «Крейслериану» (1810-1815), серию очерков и критических статей, с которой, собственно, и начинается немецкая музыкальная критика. В цикле, посвященном «Музыкальным страданиям капельмейстера Иоганнеса Крейсlera», Гофман изложил свою эстетическую программу. Как художник и теоретик он был тесно связан с традициями йенского романтизма, эстетикой братьев Шлегелей, Новалиса, Тика. С ними его роднит интерес к сказке, красочный, насыщенный метафорами язык.

Главная идея теоретических и художественных поисков Гофмана – «двоемирие». Двоемирие в произведениях немецких романтиков обычно

представало как, с одной стороны, необходимость для художника жить в мире своих фантазий, отгородившись от внешнего мира презрением; и с другой – выступая против внешнего мира, смеясь над ним. Первый вариант представлен в произведениях Новалиса, второй – в новеллах Гофмана. Писатель говорил: «Как высший судия я поделил человечество на две части. Одна состоит только из хороших людей, но плохих или вовсе не музыкантов, другая же – из истинных музыкантов». Мир видимый, социальный поделен у писателя на мир энтузиастов («истинных музыкантов») и филистеров (обывателей). Творческий человек («музыкант») обречен в этой реальности на постоянные страдания и непонимание со стороны окружающих, он «безумец» и «фантазер», служащий лишь «царству грез» и неспособный «вернуться к настоящей цели своего существования – стать хорошим зубчатым колесом в государственной мельнице». Противостоящий художнику мир «добрых людей, но плохих музыкантов» приобретает у Гофмана, в отличие от ранних романтиков, отчетливые и осязаемые очертания. Этот мир способен серьезно противостоять любой попытке его «магического» преодоления, он был, есть и будет всегда. Так, постепенно двоимирие становится диалектическим, не застывшим, а меняющимся. Как заметил А.В.Карельский, но и мир идеала, доступный лишь «музыканту», не представляет собой у Гофмана некоего высшего единства, цельности; он также разделен на «царство грез» и «царство ночи», и в нем есть волшебство гармонии, счастливой сказочности, и злобное, негативное начало, проявляющее себя, в первую очередь, в тяжелых приступах безумия героев-энтузиастов, в их столкновении с собственными «двойниками», наделенными дьявольской, преступной и разрушительной активностью.

Гофман считал, что каждый человек несет в себе эту двойственность, но ощущают ее не все; особенно остро переживают раздвоенность мира «музыканты». Отсюда постоянные метания и поиски его героев, ощущение своей раздвоенности, слабости. Отсюда постоянные превращения в новеллах Гофмана; внешне это знакомое по волшебным сказкам превращение

персонажей и предметов окружающего мира. Но если брать превращения в новеллах писателя в совокупности, то возникает впечатление расшатанности мира, образы утрачивают привычные формы, становятся неуловимыми настолько, что непонятно, были ли они на самом деле, или они – плод воображения. Чем выше романтическая мечта, тем горше возвращение на землю, поэтому фантазии у Гофмана принимают формы изломанные, странные, нередко карикатурные. Как метко заметил Г. Гейне: «Новалис со своими идеальными образами постоянно парил в голубом воздухе, Гофман со своими карикатурными масками постоянно цепляется за земную действительность».

Одним из важнейших компонентов художественной системы Гофмана, который позволяет говорить о преемственности его творчества по отношению к раннему немецкому романтизму, является ирония. Она отражает особое отношение к жизни и одновременно является элементом поэтики. У Гофмана она передает трагическое мироощущение, в то же время сочетая элементы сатиры и отчетливо выраженное гротескное начало. Ирреальный план утрачивает у Гофмана свое самодовлеющее значение, рушится иллюзия, что можно подменить действительность сказочным миром. Гофмановский герой (в отличие, например, от героя Новалиса) понимает, что невозможно укрыться от тягостной повседневности в выдуманном царстве мечты. Поэтому сама романтическая ирония как бы меняет направление. Герой иронически воспринимает окружающий мир и пытается вырваться из его оков, но писатель тут же иронизирует и над самим героем, понимая бессилие романтического «я» перед непреодолимыми противоречиями жизни.

В 1814 году Гофман переехал в Берлин, вновь поступив на юридическую службу. Берлинский период его жизни и творчества, короткий по времени, но необычайно насыщенный по творческой интенсивности, открывается публикацией книги «Фантазии в манере Калло. Листки из дневника странствующего энтузиаста» (1814-1815). Этот прозаический

сборник необычен по структуре и стилистическому разнообразию включенных в него произведений. Гофман помещает под одной обложкой и под общим названием разноплановые по своей жанровой окраске и тематике фантастические и сказочные новеллы с приписываемой им некоему гениальному композитору Иоганнесу Крейслеру книгой музыкально-литературных критических эссе. Объединяет эти «фантазии» стремление автора представить «явления обыденной жизни в атмосфере романтического призрачного царства его души».

Во второй части «Фантазий в манере Калло» центральное место занимает новелла «Золотой горшок. Сказка из новых времен», одно из самых значительных произведений Гофмана. Романтическое двоемирие выступает здесь как соединение, переплетение двух планов повествования, реального и фантастического. Действующие лица сказки – современники Гофмана, место действия – Дрезден, в котором писатель провел несколько месяцев во время своих скитаний. Студент Ансельм, наивный и восторженный юноша, в обыденном мире неловкий и неудачливый, стремительно входит на рыночную площадь Дрездена через Черные ворота, настолько стремительно и неловко, что попадает ногой прямо в корзину с яблоками и пирожками, частью раздавив их, частью разбросав по сторонам. Ансельм переживает череду волшебных приключений, о которых пророчит ему безобразная старуха, хозяйка корзины. Приключения Ансельма разворачиваются во внешне узнаваемом, с привычными приметам, географически точно изображенном пространстве и одновременно в пространстве фантазии, сказочного сновидения. Героя окружают конкретные предметы и явления внешнего мира (корзина с яблоками, дверная ручка, бузинное деревце, старый кофейник со сломанной крышкой, куст лилий, шлафрок архивариуса, пуншевая миска и стаканы), наделенные одновременно волшебной силой, способные обернуться иной, таинственной своей стороной. Так же двуплановы и герои новеллы: в обычном мире Ансельм, кандидат богословия, собирающийся стать надворным советником и жениться на

Веронике; в сказочном мире он помощник Саламандра, могущественного волшебника из сказочной страны Атлантиды, и влюбленный в чудесную золотисто-зеленую змейку, прекрасную голубоглазую Серпентину.

Гофман использует принцип двуплановости на всех уровнях повествования. За душу героя, студента Ансельма, вступают в битву волшебные силы, добрые – дух Саламандр, в обыденной жизни архивариус Линдхорст, и злые – ведьма, она же старуха-торговка яблоками и гадалка фрау Рауэрин. Двойственность проявляется в способности героев одновременно пребывать в обоих мирах, совершая разные действия. Так, Ансельм одновременно заключен Саламандром в стеклянную банку за временное предпочтение Вероники Серпентине и стоит на мосту, смотря на свое отражение в реке. Двойственность проявляется и в появлении в его произведениях двойников. И если Новалис мог сказать: «Я вездесущ», то Гофман и его герои: «Я распадаюсь».

Гротеск и ирония Гофмана в повести-сказке распространяются на описание обоих миров, реального и фантастического, и на всех персонажей. Обе истории, земная и сказочная, завершаются счастливо. Ансельм оставляет Веронику и женится на Серпентине, превратившись из кандидата богословия в поэта и поселившись в сказочной Атлантиде. Он получает в приданое «хорошенькое поместье» и золотой ночной горшок. Вероника выходит замуж за регистратора Геербранда, получившего титул надворного советника, и живет с ним «в прекрасном доме на Новом рынке», поклявшись «любить и уважать» его «как хорошая жена».

Заканчивается новелла главой, написанной от лица рассказчика, странствующего энтузиаста. В главе объясняется, что каждая из предыдущих глав – это фантазия творческого сознания рассказчика, результат его ночных бдений, которым в немалой степени способствовал и «волшебный напиток». Рассказчик воспринимает свое «я» как разорванное надвое, он видит себя и бледным, утомленным, грустным, «как регистратор Геербранд после попойки», и озаренным «пламенными лучами лилии» как

Ансельм, обретший вечность в вере и любви. В концовке новеллы Гофман иронически обыгрывает известный романтический символ – «голубой цветок» Новалиса: из храма, который возвышается среди волшебного сада в Атлантиде, навстречу Ансельму выходит Серпентина, держа в руках золотой ночной горшок с выросшей из него великолепной лилией. Это символ, подобный голубому цветку Новалиса: в момент обручения Ансельм должен увидеть, как из горшка прорастет огненная лилия, должен понять ее язык и познать все, что открыто бесплотным духам. Гофман сложным образом выявляет двойственность творческой личности, обреченной на блуждание между двумя мирами: миром поэзии, волшебной Атлантиды, и унылым миром мансарды, в которой обитает поэт, пребывая «во власти жалкого убожества скудной жизни». Иронична позиция автора и по отношению к Ансельму, ирония направлена и в адрес читателя, ироничен автор и по отношению к самому себе. Двойственная природа творческой фантазии, наличие в ней и ясного, озаряющего мир пламени, и дьявольского огня, высвечивающего темные и загадочные стороны человеческой души, подчеркнута в новелле иронически оформленным лейтмотивом «волшебного напитка» фантазии. Отведав из золотого бокала, рассказчик из прозаической и бледной действительности мгновенно переносится в божественный мир Атлантиды, в страну Фантазии.

Выход в свет «Фантазий в манере Калло», а вслед за ним романа «Эликсиры сатаны» (1815-1816) утвердил имя Гофмана в немецкой литературе. Вокруг него собрался кружок друзей и единомышленников, энтузиастов искусства, получивший название «Серапионово братство». Однако полностью посвятить себя творчеству писателю не удалось. Свои профессиональные обязанности юридического чиновника он исполнял аккуратно и умело, успешно продвигался по службе, отдавая при этом все свободное время художественному творчеству. Жизнь его приобрела как бы два измерения. Гофман словно бы подпал под проклятие двойничества, на

которое были обречены его литературные персонажи. Он не щадил себя, работая на износ, до изнеможения.

С двоемирием у Гофмана связан образ увеличительного стекла. Он символизирует трагедию человека, наделенного даром видеть острее, чем обычные люди, более тонко чувствующего, как например, Натаниэль, герой новеллы «Песочный человек» (1815). Образ увеличительного стекла раскрывает тоску писателя-романтика по гармоническому идеалу: если даже добро одерживает победу, она иллюзорна, нереальна, сказочна. Сюжет новеллы, рукопись которой содержит пометку автора: «16 ноября 1815 года, час ночи», составляет мотив «страшной сказки», кошмара, пережитого в детстве главным героем Натанаэлем. Страшный Песочник из детской сказки, грозящий отнять у ребенка глаза, принимает облик адвоката Коппелиуса и преследует Натанаэля в его взрослой жизни, доводя его до самоубийства. На сюжетно-композиционном уровне новеллы ведущую роль играет мотив «глаза» («волшебных стекол», усиливающих, изменяющих зрение). Глаз выступает как метафора противоречивой многозначности жизни. Он предстает и как инструмент видения мира в прямом и переносном – художественном – значении. Увеличительное «волшебное стекло» выполняет в повествовании особую функцию: оно показывает невидимое невооруженным глазом или, наоборот, привносят в него то, чего в нем нормальное человеческое зрение увидеть не может. Подобную роль играют не только очки, лорнеты и подзорные трубки продавца барометров Копполы, резко меняющие видение Натанаэля и подталкивающие его к безумию и смерти, но и «негладко отполированное зеркало» искусства, художественного воображения. Мир в новелле предстает увиденным с самых различных сторон, и ни одна из точек зрения не является преобладающей, не является окончательной. Новелла написана в форме писем Натанаэля и его возлюбленной Клары. Появление Коппелиуса герои истолковывают по-разному: Натанаэль видит в нем воплощение «темного предопределения», таинственной темной силы. Клара принимает загадочных двойников

(адвоката Коппелиуса и Копполы) за плод расстроенного воображения любимого. Лотар, брат Клары и друг Натанаэля, видит в случившемся враждебное проникновение мира в жизнь души. Автор-повествователь, появляющийся во второй части новеллы, не дает пояснений, что придает рассказу еще большую загадочность.

Главной проблемой в «Песочном человеке» является соотношение духовного и материального начал в человеческой душе, связываемое с мотивом автомата, механического подобия личности. Натанаэль влюбляется в куклу-автомат Олимпию, предстающую в его искаженном видении образцом красоты и изящества. Ее совершенная красота и пугает героя своим могильным холодом, и наполняет безумным восторгом, ведь в стеклянных глазах Олимпии отражаются любовь и желание самого юноши. Гофман затрагивает здесь проблему бездуховного мира филистеров. Одновременно автор касается темы, которая чрезвычайно важна для его собственной творческой эволюции. Речь идет о точке зрения на мир, о создании созерцающим реальность субъектом той действительности, которая вовсе действительностью не является, а представляет собой лишь плод его собственного расстроенного воображения. Так в произведениях Гофмана постепенно рождается сомнение во всемогуществе художника. Его «хорошие музыканты» с болью ощущают свою раздвоенность, свидетельством этого является трагическая судьба Натаниэля: отвернувшись от действительности, он не смог жить и в фантастическом идеальном мире.

В 1819 году Гофман выпустил отдельным изданием сказочную повесть «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер», одно из самых известных своих произведений, которое сам называл «детищем весьма необузданной и саркастической фантазии». Главный сюжетный мотив сказочной повести содержит в себе тот «глубокий замысел», основанный на философском взгляде на мир, который, по мысли писателя, является непрямым условием сказки. Маленький уродец Цахес наделен пожалевшей его феей чудесным даром: ему приписывается все мудрое и прекрасное, что

совершается вокруг него. Он умеет создавать о себе представление, совсем не соответствующее истине, предстать в выгодном свете перед окружающими. Это его свойство деформирует мир, изменяет его нормы. Цахес становится первым министром, окружающие подобострастно восторгаются его несуществующими талантами. Так как обычно сказка отрицает действительность, где почести и блага не воздаются труду, уму и заслугам, где интеллектуальное и нравственное ничтожество способно возвыситься над другими, то Гофман обращается к типичному романтическому приему – к фантастике. Чудесное свойство Цахеса, как и возможность счастливого финала сказки, – следствие вмешательства феи Розабельверде и волшебника Проспера Альпануса. Однако ироническое изображение автором образов феи и волшебника указывает на иллюзорность счастливой концовки. Дальнейшему ироническому снижению здесь подвергается и романтический идеал «жизни в мечте», которым закончилась история Ансельма из «Золотого горшка». Романтический герой сказки «Крошка Цахес» Бальтазар не погружается всецело в мир поэзии.

Ирония сказки разнонаправленна. С одной стороны она направлена на романтического поэта-мечтателя Бальтазара, подвергает сомнению содержание его устремлений, с другой – ирония «поражает саму сказочную фантастику». Гофман иронизирует над счастливыми концовками и, не желая обманывать своих читателей, использует в концовках новелл чудеса, трюки, театральность. В «Золотом горшке» это жизнь в Атлантиде, которую выбирает Ансельм. В «Крошке Цахес» это форма смерти Цахеса, или сказочные предметы, полученные Бальтазаром и Кандидой от волшебника Альпануса – скатерть-самобранка, волшебная печь, в которой всегда готов котелок с супом, огород, круглый год дающий урожай. Этими счастливыми концовками Гофман напоминает: идеальный мир слишком ненадежен. В то же время пределом мечтаний романтического героя в итоге оказывается жизнь обывателя. Такой вывод подчеркивает исчерпанность романтического мироощущения.

Роман «Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах» (1819-1821) объединил все мотивы и образы творчества Гофмана. Мотив раздвоения, всю жизнь занимавший его ум, писатель воплотил в совершенно оригинальной художественной форме: соединил два жизнеописания в одной книге, предварительно перемешав их. При этом оба жизнеописания отражают одну и ту же проблематику, один предмет подается в двух разных освещениях. Издатель, в руки которого попала рукопись, подчеркивает, что не Крейслер, а ученый кот Мурр – главный герой книги, а сама книга – исповедь. Он и автор, и герой. При подготовке к печати якобы произошел конфуз: когда издатель получил корректурные листы, он обнаружил, что записки кота постоянно перебиваются обрывками другого текста. Как выяснилось, кот, записывая свои воззрения, рвал на части какую-то книгу из библиотеки хозяина, используя листы «частью для прокладки, частью для просушки»: это было жизнеописание Крейсlera. В таком виде все и пошло в набор. Жизнеописание гениального композитора предстает в виде макулатурных листов в биографии кота. Художественный прием, использованный Гофманом, давал ему широкий простор для иронии и самоиронии. Ирония в романе получает всеобъемлющее значение, она проникает во все линии повествования, определяет характеристику большинства персонажей романа.

Два плана романа не параллельны, а как бы один над другим: внутреннее движение идет сверху вниз и снизу вверх. Содержание происходящего внизу (мир кота Мурра и в котором вынужден жить Крейслер) и вверху (возвышенный, идеальный мир, о котором мечтает Крейслер, но которого он никогда не достигнет) сопоставлены друг с другом, события и психология низшего порядка по-новому высвечивают все, что творится в высоком мире. При этом история Мурра рассказана подробно, изложены не только факты биографии, но и воззрения ученого кота. История Крейсlera фрагментарна: рассказывается только о противостоянии

музыканта и княжеского двора, разрушающего его счастье и приводящего на грань отчаяния. В послесловии сообщается о гибели кота Мурра, история Крейсlera осталась незаконченной.

Композитор Иоганнес Крейслер – альтер эго автора, персонаж многих произведений; впервые этот образ появился в очерке-новелле «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганнеса Крейсlera» (1810), одном из первых литературных произведений Гофмана, здесь же дано разделение людей на музыкантов и «просто хороших людей». Уже в этой новелле Гофман пользуется характерным для его последующего творчества приемом изображения событий с двух противоположных точек зрения: Крейслер видит в гостях, занимающихся музицированием, обывателей, в то время как они видят в Крейслере занудного чудака. В первый том сборника «Фантазии в манере Калло» Гофман включил цикл «Крейслериана», состоящий из шести очерков-новелл. В четвертом томе (1815) появляется еще семь новелл этого цикла. В «Житейских воззрениях» Крейслер выступает как лирический герой. В нем соединяются многие черты, нередко трудно соединимые. Он энтузиаст, предан музыке, создатель прекрасной музыки и в то же время человек, не желающий и не умеющий приспособливаться к миру обывателей. Это персонаж с собственным лицом, со своей психологией, личность, не довольствующаяся прозаическим существованием.

Место действия «крейсleriаны» – воображаемое государство, княжество Зигхартсвайлер. Князь Иринея, владетель этой страны, руководствуется принципом: не допускать в этом игрушечном королевстве ничего непредвиденного. В театре князю всегда подают экземпляр текста пьесы с пометками красным карандашом: где уронить слезу, где поцеловать жене руку. Кукольное, искусственное начало и у детей князя Иринея. Гофман сложным образом представляет сплетение механического и живого, кукол и людей. В «Крейслериане» обозначаются два нравственных и творческих полюса: с одной стороны, князь Иринея и его окружение, с другой – Крейслер и мастер Абрахам. Срединную позицию занимает советница

Бенцони. Она истинная правительница в княжестве, от нее здесь все зависит. Когда-то ее сильно задела несправедливость, она смирилась с уничтожением в себе истинного, живого человеческого чувства и стремится уничтожить живые, настоящие чувства и у других. Оппонентом Бенцони в романе предстает мастер Абрахам.

Двоемирие представлено в романе не по простой схеме «энтузиаст» Крейслер – «филистер» кот Мурр. Изображая два мира, Гофман не столько противопоставляет творческую жизнь (Крейслер) жизни прозаической (Мурр и обитатели княжества), сколько сопоставляет их, анализирует художественное сознание в неприменной соотнесенности с жизнью. В этом глубинный смысл последнего гофмановского произведения. Кот и его писательские потуги часто рассматривались исследователями как иллюстрация филистерства: Мурр, с одной стороны, типичный филистер, усвоивший романтический жаргон, а с другой – вполне романтический автор. В каждом из образов наблюдается отчетливое удвоение: и кот Мурр предстает энтузиастом в не меньшей степени, чем музыкант Крейслер. Две линии в романе исполняют функцию параллельных зеркал. Как справедливо заметил В.А.Пронин: «Роман о Мурре и Крейслере для Гофмана – памятник пристрастного расчета с романтизмом и его верой во всемогущество поэтического гения. Сконструированный искусством мир – не выход для души, страдающей от неустроенности земного бытия».

Гофман пришел в литературу в эпоху, когда начали понимать бесперспективность романтического бегства от действительности. Он показал реальный мир неоднозначным, но показал – хотя и с помощью символики, сказки. Поэтому его герои тяготеют прозаичностью реального мира, но и оторваться от него не могут, поэтому обращаются к волшебству. И все же романтическая тенденция у Гофмана остается ведущей: музыкант Крейслер сохраняет верность духу, идеалу, но при этом он обречен на бесконечные скитания. Жизненное странствие Крейслера – это странствие по кругам, каждый из которых начинается надеждой, а завершается

катастрофой, все отвергает художника. Трагедия Крейсера определена идеальностью его сознания. Устремленность к идеалу не находит почвы в реальности, порождает чувство невыносимости духовного и физического существования, которое неизбежно должно привести героя к сумасшествию.

В новеллах 1820-1822 годов («Мастер-блоха», «*Datura fastuosa*», «Угловое окно» и др.) Гофман пытается отыскать для своих героев такую сферу бытия, которая позволяет им уцелеть в столкновении с внешним миром, все более застывающим в своей конкретности, однозначности и жесткой определенности. Однако новая духовная ситуация все настойчивее требовала иных этических установок и эстетических средств ее освоения. Романтическая эпоха подошла к своему концу, превратилась из живого, развивающегося, творчески активного настоящего в завершенное прошлое, сделалась объектом острой критики со стороны послеромантического поколения и одновременно приобрела статус культурной традиции, к которой на протяжении всего XIX века не раз обращались многие выдающиеся европейские писатели.

В поздних новеллах Гофмана появляется социальный план. Цахеса все, за исключением романтика Бальтазара, принимают за человека, ему приписываются достижения, созданные другими людьми, а в новелле «Мадемуазель де Скюдери» (1817) ювелир Кардильяк идет на убийство, лишь бы вернуть созданные им украшения: в обоих случаях получает воплощение закон отчуждения.

Последняя новелла Гофмана, написанная за год до смерти «Угловое окно» (1822) – своеобразное творческое завещание и кредо писателя. По существу это уже реалистическое произведение. Герой, в прошлом писатель-романтик, – больной, прикованный к инвалидному креслу и потому отгородившийся от людей, – проводит свои дни, наблюдая за жизнью из окна, которое выходит на рыночную площадь. Писатель по привычке сочиняет – придумывает историю жизни людей, которых он видит в окне. Это уже не филистеры, куклы или автоматы, а обычные люди со своими

заботами, тревогами и радостями. И писатель думает о них с симпатией. Начинаящему поэту, обратившемуся к нему с просьбой раскрыть секреты писательского мастерства, герой новеллы говорит только одну фразу: «Подойди, брат, посмотри в окно». Это было и обращение Гофмана к современникам; здесь он поднялся до верного понимания и отражения жизни.

Контрольные вопросы:

1. Как назывался ранний этап романтического движения в Германии?
2. Что символизирует голубой цветок в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген»?
3. Какова основная тенденция гейдельбергского романтизма?
4. В чем своеобразие сборника «Волшебный рог мальчика», составленного Л. А. фон Арнимом и К. Brentано?
5. Какую тенденцию немецкого романтизма иллюстрируют слова К. Brentано: «Мы слишком долго питались фантазией, и в отместку она наполовину сожрала нас»?
6. Как вы интерпретируете сюжет о договоре человека с дьяволом в повести А. фон Шамиссо?
7. Назовите основные темы новелл Гофмана.
8. Объясните смысл счастливых концовок новелл Э.Т. Гофмана «Золотой горшок» и «Крошка Цахес». Какую роль выполняет в новеллах Э.Т. Гофмана фантастика?
9. Какая тенденция получила отражение в новелле Э.Т. Гофмана «Угловое окно»?

РОМАНТИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ ВЕЛИКОБРИТАНИИ

К концу XVIII века Англия занимала лидирующее положение в Европе. В результате промышленной революции страна из аграрной быстро превратилась в индустриальную. Образование Соединенного королевства Великобритании укрепило политические позиции страны. Ее обогащению и превращению в империю способствовало и то, что на всех континентах Англия имела свои колонии; она стала страной, над которой никогда не заходит солнце.

События французской революции и особенно утрата колоний в Северной Америке, поражение в войне с провозгласившими независимость соединенными Штатами Америки пошатнули прочное положение Англии, положили начало политической реакции. Все это обусловило исторические предпосылки возникновения романтизма в английской литературе. В силу национальной специфики развитие романтизма в Англии отличалось от процессов романтического движения в Германии и Франции.

В Англии переход к романтизму не был резким, изменения происходили незаметно, так как не прерывалось развитие литературы предромантизма. Характерные особенности романтического искусства – культ чувства, обращение к фантастике, обращение к устному народному творчеству – уже присутствовали в английском сентиментализме, в готическом романе, популярном в последней трети века. Философской предпосылкой формирования романтизма в Англии, как и в других европейских литературах, было разочарование в классицизме и просветительском реализме как художественных системах, в основе которых лежала просветительская философия. Они недостаточно полно раскрывали внутренний мир человека, законы человеческой истории, которые были осмыслены по-новому в свете французской революции и последовавших исторических событий.

Специфической особенностью английского романтизма была склонность к наблюдению больше, чем к размышлениям. В природе

английские романтики видели источник духовного обновления; природа у них максимально близка к человеку, отсюда детальное описание ландшафта, состояния природы, созвучное внутреннему состоянию романтического героя. Английские романтики воспринимали противоречия действительности как социальные, так как капитализм в Англии (как результат промышленной революции XVIII века) развился раньше, чем в других странах. Социальная проблематика получила выражение в произведениях английских романтиков намного раньше, чем у континентальных писателей (сравним выступления Д.Г.Байрона в парламенте в защиту луддитов в 1812 году и, например, социальный пафос в стихотворении Г.Гейне «Силезские ткачи», написанном спустя тридцать шесть лет, или в романе Э.Золя 1885 года «Жерминаль»).

История английского романтизма начинается с **Уильяма Блейка** (1757-1827), но его творчество осталось незамеченным современниками, признание к Блейку пришло лишь в начале XX века. Происходивший из демократических кругов (Блейк был сыном лавочника), он зарабатывал трудом гравера. Начало творчества было реакцией на события французской революции 1789 года, но, в отличие от большинства романтиков, его вера в революцию и ее необходимость была непоколебима. В «Пророческих песнях» (1789-1820) и сохранившемся в отрывках эссе «Французская революция» (1791) Блейк в конкретных образах показал тяжелую жизнь английских ткачей, крестьян, бедняков. Поэзию Блейка отличает сочетание социальной проблематики и религиозности. Для него Христос – человек, который «готовил мятеж против римского владычества, но, преданный, отдался в руки Понтия Пилата». В основе мироощущения Блейка идея творческого начала, созидательной силы воображения. Воображение – средство создания мира, духовности, это сила, способная переделать мир. Идея созидательной силы воображения будет впоследствии развита в теоретических работах В. Вордсворта. В «Песнях невинности» (1789) Блейк воспел добро, красоту, юность, в «Песнях опыта» (1793) рассказал о горестном опыте человека, познавшего несправедливость жизни. Главная

заслуга творчества Блейка в том, что язык и стиль его поэзии предвосхитили язык английской романтической лирики.

Первый этап английского романтизма (конец 1790 – начало 1810-х годов) представлен деятельностью поэтов «**озерной школы**», или лейкистов (от англ. *lake* – озеро) Уильяма Вордсворта (1770-1850), Сэмюэла Тейлора Колриджа (1772-1834) и Роберта Саути (1774-1843). Объединение этих поэтов в единую школу условно и вызывало их горячие возражения, однако сходные судьбы и, главное, общность устремлений поэтов в начале их литературной деятельности сделали употребление этого термина традиционным. Новаторство лейкистов в том, что они первыми в Англии выступили с критикой эстетических принципов классицизма, противопоставив им собственную романтическую программу. В творчестве лейкистов ведущее место заняли жанры, которые не пользовались популярностью у классицистов, – баллада, сонет, видение – при этом представшие в модифицированном виде. Все три поэта в молодости поддерживали французскую революцию, но вскоре разочаровались в ее результатах.

Впервые встретившись в 1796 году, **Вордсворт и Колридж** обнаружили близость взглядов на современность, на задачи поэзии. Результатом этой встречи стало издание (анонимно) в 1797 году сборника «Лирические баллады», куда вошли созданные еще до встречи поэтов стихотворения Вордсворта и баллада Колриджа «Сказание о старом мореходе». Общность эстетических позиций поэтов выразилась в простоте языка и проникновенной интонации стихотворений сборника, в описании мира патриархального народного сознания – религиозного, проникнутого трепетом перед таинством жизни и смерти. Позиция эта, выраженная в словах Вордсворта: «Посмотрите на простых людей, а не на джентльменов и дам», заставляет вспомнить «Волшебный рог мальчика» немецких романтиков Л.А. фон Арнима и К. Brentano, а в русской литературе – произведения В. А. Жуковского и раннего А.С.Пушкина.

Успех сборника положил начало английскому романтизму как литературному направлению. Предисловие Вордсворта ко второму изданию «Лирических баллад» (1800) стало манифестом английского романтизма. Вордсворт так формулирует задачи сборника: «Итак, главная задача этих Стихотворений состояла в том, чтобы отобрать случаи и ситуации из повседневной жизни и пересказать или описать их, постоянно пользуясь, насколько это возможно, обыденным языком, и в то же время расцветить их красками воображения, благодаря чему обычные вещи предстали бы в непривычном виде; наконец – и это главное – сделать эти случаи и ситуации интересными, выявив в них с правдивостью, но не нарочито, основополагающие законы нашей природы...». Убежденный в том, жизнь мыслима только на фоне природы, В.Вордсворт сделал предметом изображения «поэзию природы», не испорченной культурой и цивилизацией патриархальной деревни: «Капля росы, дрожащая на тычинке поникшего цветка, жаворонок, вылетевший из ржи, соломинка, лежащая в пыли на большой дороге.., могут быть предметом поэзии, подобно тому, как такие предметы бывали часто источником вдохновения для величайших художников-живописцев... Все в природе достойно вдохновения поэта. Для мыслящего художника все, его окружающее, составляет мир его поэзии... Совершенство формы искупает бедность содержания, отсутствие разительной мысли». Как певец «поэзии природы» Вордсворт выступил предшественником Д.Г.Байрона. Важнейшим результатом поэтического эксперимента Вордсворта является реформа языка: «Простота содержания должна отражаться и в простоте слога. Писать стихи надо на том языке, на котором люди говорят между собой». Вордсворт, таким образом, стоял у истоков современного английского литературного языка.

Несколько иначе понимал «программу простоты» Колридж. Если Вордсворт писал о необычности обыденного, то Колридж – об исключительных романтических событиях, стремясь приблизить к читателю таинственное и фантастическое: «Мы хотели представить вещи обычные в

необычном освещении». Колридж стремился сделать «правдой самую чудесную сказку», в чем сказалось влияние немецкой романтической литературы и философии (Колридж получил образование в Германии). Иллюстрацией этого положения поэта стала баллада «Сказание о старом мореходе». Старый моряк останавливает юношу, спешащего на пир, и рассказывает ему свою необыкновенную историю. Во время одного из путешествий моряк убил альбатроса – птицу, приносящую кораблям удачу, – и навлек беду: кончилась вода, умерли все матросы, и моряк остался один среди трупов. Поняв, что причиной несчастья было его злое дело, он вознес к небу покаянную молитву. Сразу подул ветер, корабль пристал к земле. Не только жизнь, но и душа моряка была спасена. Герой Колриджа, вначале лишенный духовного начала, в своем страдании прозревает. Он узнает о существовании иного, высшего мира. Пробужденная совесть открывает ему нравственные ценности, и в урочный час он рассказывает свою историю в назидание окружающим. Баллада о старом мореходе – символическая притча о грехопадении, одиночестве, неприкаянности.

Таким образом, Вордсворт, рисуя картины естественной жизни, «воспринимаемой с помощью органов чувств и разумом», и Колридж, создавая «картины сверхъестественной жизни, рожденной темными силами души», постарались «охватить и выразить все содержание жизни». Решающую роль в этом они отводили воображению. Оно должно найти в жизни нечто необычное, чего не замечает поверхностный наблюдатель. Все эти особенности определили выбор жанра лирической баллады, нового вида поэзии, отличающегося психологическим разнообразием и глубиной анализа душевных состояний. Как писал Вордсворт: «Отличительная черта новых стихов: чувства, которые в них выраженные, придают значение ситуации и действию, а не действие и ситуация этим чувствам».

Новаторство поэзии Колриджа заключается в постижении новых, трагических аспектов человеческих судеб, связанных с поражением революции и укреплением прозаического царства эгоистических норм жизни.

Тема одиночества человека в этом мире – символически выраженная в образе Жизни-в-Смерти в «Сказании о старом мореходе» – определила поэтическую программу и философское содержание последующих произведений Колриджа. Однако почти все его теоретические работы и поэмы остались неоконченными. Фрагментарность, свойственная романтической литературе, объясняется атмосферой эпохи, сложной борьбой чувств и идей, лишаящей писателей возможности написать целое произведение в едином ключе. Фрагментарность произведений Колриджа была естественным следствием экспериментального характера его творчества, которое было сродни опытам, исследованиям сознания, творческого процесса, художнического мышления. С другой стороны, фрагментарность объясняется кризисом в мировоззрении поэта, утратившего веру в возможность изменений. Отсюда трагический характер программного стихотворения «Ворон», поэмы «Кристабель» (1789-1800), в которых звучит мысль о «бессилии доброты против наглого торжества зла». Восторженно встретивший французскую революцию, мечтавший построить свободное государство Пантисократию, Колридж после поражения революции отказался от своих идеалов, считая, что «священный дух Свободы живет теперь лишь в стихиях Природы».

Вордсворта и Колриджа сближали литературные и религиозные взгляды, и после опубликования «Лирических баллад» они продолжали общение, но творческие пути их разошлись. **Роберт Саути**, как Вордсворт и Колридж, вначале был захвачен идеями французской революции, что отразилось в его трагедии «Уот Тайлер» (1794, опубл. 1817) о вожде средневекового восстания в Англии. Но позже он отошел от юношеских вольнолюбивых взглядов и в 1813 году получил титул «поэта-лауреата». Байрон в поэме «Английские барды и шотландские обозреватели» резко критиковал политическую позицию и приверженность Саути консервативному правительству. Стрелы байроновской сатиры достигли цели, и слава Саути померкла в глазах потомков. Но при жизни поэта громкой известностью пользовались его поэмы «Талаба-разрушитель»

(1801), основанная на арабских легендах (пример романтического ориентализма в английской поэзии), «Мэдок» (1805) об открытии Америки одним из валлийских князей XII века, «Проклятие Кехамы» (1810), сюжет которой взят из индийской мифологии, «Родерик, последний из готов» (1818) об арабском завоевании Испании в VIII в. Особенно популярными были баллады Саути, среди которых выделяется баллада «Суд божий над епископом» (1799), переведенная на русский язык В. А. Жуковским.

Таким образом, для поэтов «озерной школы» характерны смелые эстетические искания, интерес к родной истории, стилизация форм народного творчества и вместе с тем консервативность политических и философских взглядов. Поэты «озерной школы» реформировали английскую поэзию, подготовили приход в литературу романтиков следующего поколения – Байрона, Шелли, Китса.

Второй этап английского романтизма охватывает 1812-1832 годы, от выхода в свет первой и второй песен «Паломничества Чайлд Гарольда» Байрона до смерти Вальтера Скотта. Основные достижения периода связаны с именами Д.Г.Байрона, П.Б.Шелли, В.Скотта, Д.Китса. Из достижений литературы этого периода на первом плане создание романтического типа характера, получившего название «байронический герой», формирование жанра исторического романа, создателем которого был Вальтер Скотт. К началу второго периода окончательно оформился кружок лондонских романтиков, выступавших в защиту прав личности, поддерживавших прогрессивные реформы.

Джордж Ноэл Гордон Байрон (1788-1824) – один из крупнейших романтических поэтов. Вклад его в литературу определяется, во-первых, значительностью его произведений и образов, во-вторых, развитием новых литературных жанров (лиро-эпическая поэма, философская драма-мистерия, роман в стихах и др.), новаторством в разных областях поэтики, наконец, участием в литературной борьбе своего времени.

Байрон отличался гордым, независимым и в то же время противоречивым характером. Знатность в его жизни соседствовала с бедностью; место в парламенте – с яростными выступлениями поэта против жестоких законов; поразительная красота – с физическим недостатком, позволившем любимой девушке назвать его «хромым мальчуганом»; любовь к матери – с сопротивлением ее домашнему тиранству. Байрон пытался утвердить себя в окружающем мире, занять в нем достойное место. Даже с физическим недостатком он боролся, занимаясь плаванием и фехтованием. Но ни светские успехи, ни слава поэта и властителя дум не удовлетворяли его. Главной для него была идея свободы, и она позволила выявить суть его личности с наибольшей полнотой. Байрон сродни исключительным романтическим героям своих произведений, но, как и они, Байрон выразил своей жизнью дух целого поколения, дух романтизма. Идея свободы сыграла огромную роль не только в формировании личности Байрона, но и в его творчестве. Она изменяет свое содержание на разных этапах творчества. Но всегда у Байрона свобода выступает как сущность романтического идеала и как этическая норма человека и мира.

В основе эстетических взглядов Байрона лежит просветительское представление о разуме. «Разум» служит для выражения активного присутствия в произведении самого художника: его роль проявляется у Байрона не только в преобладании лирического начала, но и в универсализме – в сопоставлении единичного и всеобщего, судьбы человека с жизнью вселенной, что приводит к созданию титанических образов, и в максимализме – бескомпромиссной этической программе, на основании которой отрицание действительности обретает всеобщий характер. Эти черты делают Байрона романтиком. Другими романтическими чертами творчества поэта выступают острое ощущение трагической несовместимости идеала и действительности, индивидуализм, противопоставление природы как воплощения прекрасного и великого целого испорченному миру людей.

В последних его произведениях (особенно в «Дон Жуане») присутствуют черты реалистического искусства.

Ранний период творчества Байрона охватывает 1806-1816 годы – это время формирования мировоззрения Байрона, его писательской манеры, время первых больших литературных успехов, начала его мировой славы. В первых сборниках стихов ощутимо влияние предшественников – классицистов, сентименталистов и ранних романтиков, но в то же время появляются новые темы и образы. В сборнике «Часы досуга» (1807) это тема свободы, темы одиночества и разочарования, образ родины. Лирический герой стремится к природе, к жизни, наполненной борьбой, т.е. к подлинной, должной жизни. Наибольшей силы раскрытие идеи свободы как должной жизни в единстве с природой достигает в стихотворении «Хочу я быть ребенком вольным...», в котором звучат темы и мотивы всей последующей лирики поэта. Сборник «Часы досуга» получил отрицательные отзывы в прессе. На один из них, опубликованный в «Эдинбургском обозрении», Байрон ответил сатирической поэмой «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809). Несмотря на подражательность поэмы, отсутствие продуманной эстетической системы, содержащийся в ней анализ современного поэту состояния английской литературы важен для понимания точки зрения Байрона на задачи литературы: он призывает отражать действительность без прикрас, стремиться к жизненной правде. Поэт – тот, для которого выше всего стоит идея общественного блага, а поэзия должна быть простой, ясной, несущей свет знания и разума.

В 1809-1811 годы Байрон совершает первое путешествие на континент. Путевые впечатления легли в основу первых двух песен лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда», опубликованных в 1812 году и принесших поэту известность. Поэма имела огромный успех, и к моменту возвращения на родину Байрон стал одним из самых популярных английских поэтов. Поэма написана в форме дневника путешествия героя, но в ней нет традиционных для дневника завязки, рассказа о событиях, участником или

свидетелем которых является герой, нет развязки: их заменяет описание мест, посещенных героем, размышления об увиденном. Композиция имеет два пласта: эпический, связанный с путешествием Чайльд Гарольда, и лирический, связанный с размышлениями автора. Особую сложность композиции придает свойственный поэме синтез эпического и лирического элементов: не всегда можно точно определить, кому принадлежат лирические раздумья – герою или автору. Байрон создал новый жанр, лиро-эпическую поэму, соединившую черты эпоса и лирики. Это – поэтический дневник путешествия; в нем получило выражение романтическое мироощущение, определяющим началом которого был лиризм. Лиризм – в осязательном присутствии автора, в преобладании субъективно-лирической стихии, в восприятии увиденного как собственное переживание, отсюда его горячность, сострадание, восхищение народами, борющимися за свою свободу, и сочувствие к поработанным. Лирическое начало вносят в поэму и образы природы, прежде всего образ моря, становящийся символом независимой свободной стихии.

Эпичность, особенно характерная для 3-й и 2-й песен, выражается в широком изображении жизни различных народов, в охвате событий, меняющих облик мира. Новаторство Байрона в жанре лиро-эпической поэмы – в неотделимости лирического переживания от объективного описания.

Действие первых песен поэмы происходит в Португалии, Испании, Греции и Албании. Ведущей в этих песнях является тема свободы. В 1-й песни «Чайльд Гарольда» Байрон показывает, что Испанию, захваченную наполеоновской армией, может освободить только сам народ. Вспоминая героическую борьбу испанского народа за освобождение от арабского владычества, поэт вдохновляет испанцев народа на борьбу: «К оружию, испанцы! Мщенье, мщенье!». Во 2-й песни, рассказывающей о путешествии в Грецию и Албанию, борющихся с турецким игом, вновь звучит призыв:

О Греция! Восстань же на борьбу!
Раб должен сам себе добыть свободу!

В 1816-17 годах, уже покинув Англию, Байрон написал продолжение поэмы: 3-ю песнь (в Швейцарии) и 4-ю песнь (в Италии). Тема национально-освободительной борьбы и свободы получает здесь дальнейшее развитие. В 3-й песни поэт обращается к переломному моменту европейской истории – периоду наполеоновских войн. Рассказывая о битве при Ватерлоо, автор приходит к выводу том, что и Наполеон, и его победившие противники защищали не свободу, а тиранию. В связи с этим возникает тема французской революции, выдвинувшей когда-то Наполеона как защитника свободы. Обращение к образу Наполеона свидетельствует о вовлеченности поэта в современные события, одновременно позволяя понять его политические взгляды. Отношение Байрона к Наполеону двойственное, что служило причиной обвинений его в непоследовательности, противоречивости. Романтик, индивидуалист, для которого личность выше общества, Байрон восхищался Наполеоном, личностью титанической, сумевшей возвыситься над миром. В Наполеоне его привлекали черты исключительной личности: нестигаемая воля, гениальность; в самом его возвышении, человека безвестного, бедного корсиканского офицера, всем обязанного самому себе, силе воли и таланту, Байрон видел вызов миру и наследственной власти, и признавался: «Наполеон был героем моего романа». Равного Наполеону он не видел среди современников: «Покончив с львом/ Сдадимся ли в плен волкам?», «Кумир поверженный, но – бог». В то же время Байрон никогда не писал о военных подвигах Наполеона, трезво оценивал и слабые стороны его характера. Непомерные притязания тирана стали причиной его падения: «Он был как все земные боги/ Из бронзы лоб, из глины ноги», «Он пленник был и властелин вселенной». Главное в позиции Байрона: культ свободы, которому он отдал всю свою жизнь, непримирим с культом человека, который лишил свободы столько народов, и потому неизбежно падение любого тирана: «Тому достанет на долю/ Кто братьев обречет в неволю».

В третьей песни особенно мощно звучит проходящая через всю поэму тема природы. Она включается в общую философскую концепцию мира. Как и у Ж.Ж.Руссо, Байрон воспринимает мир как органичное соединение истории, политики, пантеистическое одухотворение природы; лиризм – неотъемлемая часть этой концепции. В природе, как и в творчестве, поэт надеется обрести исцеление своей измученной душе. Духовная жизнь героя поэмы (и ее автора) всегда соотнесена с природой: явления природы созвучны переживаниям и настроению. Восхищение природой сливается в стихах поэта с ненавистью к тем, кто разрушает ее красоту, делая ее ареной непрерывной битвы, жестокости. Прославление природы таким образом переходит в прославление свободы, воплощенной в стихийных силах природы, в призыв к подвигу во имя восстановления нарушенной гармонии.

Четвертая песнь посвящена Италии, борющейся против австрийского ига. Новое в изображении Италии – не только элегические воспоминания о прошлом страны, но и полный оптимизма гимн во славу будущего. Новое и в многообразии тем, мотивов, поэтических исторических картин, что придает четвертой песни внутреннее единство и цельность. В 4-й песни на первый план выходит образ автора, связанный с проблемой роли поэта в борьбе за свободу народов. Байрон сравнивает себя с каплей, влившейся в море, с пловцом, сроднившимся с морской стихией. Эта метафора становится понятной, если учесть, что в образе моря воплощен народ, веками стремящийся к свободе. Образ автора в поэме, таким образом, это образ поэта-гражданина, который вправе воскликнуть: «Зато я жил, и жил я не напрасно!»

В четвертой песни произошло полное отделение образа героя от автора. Выбор героя в «Паломничестве Чайльд Гарольда» на первый взгляд неожидан, с ним связаны средневековые атрибуты: титул, оруженосец, паж. Традиционный прием английской предромантической литературы, в частности, готического романа позволил Байрону создать исторический колорит, но при этом показать и современность. Чайльд Гарольд – типичный

романтический герой и в то же время – alter ego поэта-романтика. Его разочарованность – это разочарованность автора в историческом опыте эпохи. В поисках нового опыта и новых идей Байрон окунулся в жизнь других стран и народов; именно поэтому его переосмысление уроков прошлого и настоящего имело впоследствии в масштабе общеромантического движения больший отклик, чем творчество лейкистов, П.Б.Шелли или Д.Китса. Но именно в этом коренится отличие героя от автора поэмы. Образ Чайльд Гарольда находится в сложных отношениях с образом автора, собственно лирического героя: они то существуют раздельно, то сливаются. «Вымышленный герой был введен в поэму с целью связать ее отдельные части...», – писал Байрон о Чайльд Гарольде.

В отличие от разочарованного и пресыщенного светской жизнью Чайльд Гарольда, готового «в Ад бежать,/ Но бросить Альбион», Байрон покидал Англию потому, что хотел увидеть мир и составить о нем свое суждение. Подтверждением этому служит и эпитафия поэмы из сочинения французского писателя М. де Монбрана: «Вселенная есть особого рода книга, коей мы прочли только первую страницу, если не видели ничего кроме собственно страны. Я перелистал довольно много страниц этой книги и нашел их одинаково скверными. Не могу считать это занятие бесполезным. Я ненавижу свою родину. Оскорбления, нанесенные мне различными народами, среди которых я жил, примирили меня с нею. Даже если б я не извлек никаких иных выгод из моих путешествий, я бы не сетовал ни на расходы, ни на усталость». Выбор стран, в которых побывал молодой поэт, объясняет слово «паломничество», вынесенное в название поэмы: везде он видит перемены, борьбу народов за свою независимость, за свободу. Для Байрона это не просто путешествие, а паломничество в те страны, народы которых ведут борьбу за свободу.

У Чайльд Гарольда мало черт, которых нет у самого поэта, но нет черт, которые есть у автора. Духовный облик Байрона гораздо богаче, сложнее, чем облик созданного им персонажа. Байрон умел смеяться над своими

горестями и разочарованием; Чайльд Гарольд не умел отвлечься от собственной неудовлетворенности. Байрон мало говорит о своем герое – в нескольких начальных строфах первой песни: на всем протяжении поэмы читатель слышит голос самого автора. Чайльд Гарольд – маска, из-под которой постоянно выглядывает лицо автора. В третьей песни автор на время даже забывает о герое. В предисловии к четвертой песни Байрон обосновал отказ от образа героя: «В этой песни еще меньше говорится о страннике, чем в предыдущих, и то немногое – мало или почти вовсе отделено от автора, говорящего от своего имени. Дело в том, что мне надоело проводить между ними черту, которую все решились не видеть. Напрасно я уверял и воображал, что вывел различие между автором и странником. Самая забота о сохранении этого различия и досада на бесполезность всех уверений уничтожила все мои усилия. Я решил совершенно от этого отказаться».

Успех и популярность образа Чайльд Гарольда объясняется тем, что в его лице Байрон дал новый литературный тип, близкий и ему самому и его современникам, тип, получивший название «байронический герой». Вот его черты: раннее пресыщение жизнью, болезнь ума; утрата связи с окружающим миром; неизбежное чувство одиночества; эгоцентризм (герой не испытывает укоров совести от собственных проступков, никогда не осуждает себя, всегда считает себя правым). Таким образом, свободный от общества герой несчастен, но независимость для него дороже покоя, уюта, даже счастья. Байронический герой бескомпромиссен, в нем нет лицемерия, так как связи с обществом, в котором лицемерие является способом жизни, разорваны. Лишь одну человеческую связь признает поэт возможной для своего свободного, нелицемерного и одинокого героя – чувство большой любви, перерастающее во всепоглощающую страсть.

1812-1816 годы – второй, лондонский, период творчества Байрона, период активной творческой деятельности, изменений в личной жизни поэта. Байрон создал шесть лиро-эпических поэм, получивших у литературоведов название «Восточные повести»: «Гяур» (1813), «Абидосская невеста» (1813),

«Корсар» (1814), «Лара» (1814), «Паризина» (1815), «Осада Коринфа» (1816). Обращение к Востоку было характерно для романтиков: это место, где бушуют страсти, где деспоты душат свободу, прибегая к восточной хитрости и жестокости, и помещенный в этот мир романтический герой ярче раскрывает свое свободолюбие в столкновении с тиранией. В отличие от писателей XVIII века – Вольтера, Ш.де Монтескье, О.Голдсмита, С. Джонсона, создавших стилизованный образ Востока, Байрон рисует живую реальность, его Восток географически достоверен, вырос из впечатлений, исторических фактов, почерпнутых поэтом в путешествии 1809-1811 годов. В восточных поэмах преобладает лирическое начало – в авторской субъективности, в подчинении сюжета, персонажей и описаниях событий авторскому «Я».

Сюжет поэм прост, главное – изображение душевных мук героя. Образ «байронического героя» приобрел новые черты. В отличие от Чайльд Гарольда, героя-наблюдателя, устранившегося от борьбы с обществом, герои этих поэм – люди действия, бесстрашные, не признающие над собой никакого закона, кроме собственной воли и разума, разочарованные в людях и самих себе. Скитальцы, они презирают смерть; их прошлое окружено тайной, но какие-то события заставили их оторваться от родной почвы. Над ними тяготеют преступления или «друзей клевета ядовитая». Они воюют не только с обществом, но и с самими собой; внутренний разлад делает их мрачными, загадочными. В целом это тип благородного разбойника, под мрачной маской которого – идеалист, возмущенный людской несправедливостью. Поэтому и конфликт в восточных поэмах резкий, непримиримый. Чаще всего конфликт героя и общества принимает форму борьбы за любовь – самое сильное, по мысли Байрона, из человеческих чувств, в котором он проявляет со всей полнотой все лучшие стороны своей природы. Но именно любовь становится преградой между героем и окружающим его миром и причиной его преступления. В борьбе за любовь, за цельность своей личности героям восточных поэм приходится убивать и

предавать. Байрон был убежден, что в мире, построенном на ложных принципах неравенства, несправедливости, проявление естественного чувства преступно и кладет пятно позора на то, что само по себе прекрасно, но с подвергается оскорбительному искажению под воздействием враждебных обстоятельств. Эту мысль поэт проиллюстрировал на примере судеб героев восточных поэм: Гяура – оказавшегося в Турции итальянца (“гяур” – по-турецки «иноверец»), мстящего за смерть родных; героя «Абидосской невесты» Селима, воспитанного дядей – коварным пашой, убившим его отца, – в поисках свободы, он становится предводителем пиратов; в поэме «Корсар» рассказывается о загадочном предводителе морских разбойников корсаров Конраде. Образ Конрада – наиболее значительный из всех образов восточных поэм, показан полнее. Впервые Байрон рисует подробный портрет героя: в его облике нет внешнего величия («он худощав, и ростом – не гигант»), однако способен подчинить себе любого, а его взгляд «сжигает огнем» того, кто осмелится по глазам прочесть тайну души Конрада. Но «по взору вверх, по дрожи рук, ...по трепету, по вздохам без конца, ...по неуверенным шагам» легко понять, что нет в его душе покоя. О том, что привело Конрада к корсарам, можно лишь догадываться: он

Для сделок горд и для уступок тверд,
Тем самым он пред ложью был простерт
И беззащитен. Проклял честность он,
А не бесчестных, кем был обольщен...
Оттолкнут, оклеветан с юных дней...
Священный гнев звучал в нем как призыв
Отмстить немногим, миру отомстив...

(Перевод Г.Шенгели)

Байрон объясняет характер героя, причины его поступков: он не был преступником, таким его сделала «школа разочарования»: «зло нескольких стал вымещать на всех». Трагическая сложность действительной невыдуманной жизни в том, считал Байрон, что ее развращающее влияние доводит мелкие души до низости или повиновения, а сильные толкает либо

на подвиги, либо на злодейство. Конрад был слишком тверд, чтобы уступить, и слишком горд, чтобы унизиться. Он восстал – и, не найдя путей к добру, пришел ко злу.

Характерная для поэм Байрона фрагментарная композиция позволяет узнать лишь отдельные эпизоды жизни героя: попытка захвата города Сейд-паши, плен, побег. Вернувшись на остров корсаров, Конрад находит свою возлюбленную Медору мертвой и исчезает. Байрон видит в характере Конраде сочетание благородства и жестокости. Он восхищается силой характера Конрада, но объективно осознает невозможность победы одиночки в битве с целым миром. Поэт подчеркивает светлое чувство «байронического героя» любовь. Он любит и любим, и лишь любовь примиряет его с миром. Вот почему со смертью Медоры кончается и вся поэма: потеря любимой делает бессмысленной жизнь героя. Образ Конрада настолько овладел воображением поэта, что он задумал написать продолжение поэмы и за несколько дней создал поэму «Лара». Спустя несколько лет Байрон осудил восточные поэмы, считая, что «испортил общественный вкус», и написал пародию – поэму «Беппо» (1817). Однако восточные поэмы неизменно пользовались успехом, вызывая восторг не только современников, но и следующих поколений читателей.

В 1816 году Байрон навсегда покинул Англию. Начался последний, самый блестящий и плодотворный период его творчества. Среди причин, по которым поэт был вынужден покинуть родину, недовольство высшего английского общества свободолобивыми взглядами Байрона, кампании против поэта из-за его разрыва с женой. Весну-осень 1816 года Байрон жил в Швейцарии, написал поэму «Шильонский узник».

В Швейцарии Барон работал над философской драматической поэмой «Манфред». Поэма занимает особое место в творческом наследии поэта: в ней получили развитие идеи восточных поэм и философски обоснован конфликт героя и мира. Герой поэмы – еще один «байронический герой». Разочарование поэта в действительности, приобретшее всеобъемлющий

характер «мировой скорби», получило полное выражение в образе главного героя поэмы. Его прототипами являются титанические образы Прометея, герои «Потерянного Рая» Д.Мильтона, Фауст И.В.Гете. Как и Фауст, Манфред разочарован в науке, общается с духами гор, ветров, земли; но, в отличие от гетевского героя, ему не нужна истина, он ищет забвения. Страдания Манфреда, его «мировая скорбь» неразрывно связаны с одиночеством, которое он выбрал сам. Трагедия Манфреда в том, что считая себя превыше всего в мире, желая полной, абсолютной свободы, он приносит гибель всем, кто его любит. Он погубил любившую его Астарту. С ее смертью последняя связь с миром обрывается. И, не примирясь с Богом, как того требует священник, Манфред умирает с чувством избавления от мук сознания. В образе героя Байрон воплотил свое видение трагической судьбы современника, выросшего на идеях эпохи Просвещения, до глубины души потрясенного последствиями французской революции и последовавшей реакции. Отсюда – скорбь, утрата смысла жизни, индивидуализм Манфреда.

В образах героев своих поэм Байрон запечатлел главные ступени этого процесса:

- Чайльд Гарольд, глубоко страдающий, оскорбленный в своих благородных идеях, еще не доходит до полного отчаяния, преклоняется перед силой разума, верит в победу;
- герои восточных поэм открыто враждебны обществу, это мстители, разбойники. Тип героя Байрона грубеет, дичает;
- Манфред не враждебен людям, не мстителен, он безразличен к ним, замыкаясь в себе, порвав все связи с миром. Манфред – самый полный выразитель отчужденности и одиночества.

А.С. Пушкин в статье «О драмах Байрона» так отзывался о героях английского поэта: «В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному. Когда же он стал составлять свою

трагедию, то каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера, и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных».

Итальянский период (1817-1823) – вершина творчества Байрона. Здесь он принял активное участие в борьбе карбонариев за освобождение Италии от австрийского владычества. И хотя борьба карбонариев была обречена на поражение, он не отступился. Свою позицию и отношение к событиям в Италии Байрон сформулировал так: «Что же, я не отступлю, хотя не вижу в них достаточно силы и решимости, чтобы добиться больших результатов. Но вперед! – пора действовать настала, и что значит твоя особа, если можно передать в грядущее хоть одну живую искру того нетленного, что достойно сохраниться от прошлого? Дело не в одном человеке, и не в миллионе людей, а в **духе свободы**, который надо распространять» (подчеркнуто нами – М.Н.).

Следствием участия Байрона в карбонарском движении были слежка, давление со стороны властей, попытки выслать его из страны. С другой стороны эта деятельность стимулировала его творческую активность. В эти годы Байрон создает драмы на сюжеты из истории Италии («Марино Фальеро», «Двое Фоскари», «Франческа да Римини») и драматические поэмы «Небо и Земля», «Каин».

«Каин» (1821) – вершина драматургии Байрона. В основу сюжета положена библейская легенда о сыне первого человека Адама Каине, убившем своего брата Авеля. Такой сюжет был характерен для средневекового театра, поэтому Байрон назвал «Каина» мистерией. Но религиозности в драме нет. Каин Байрона подлинный романтический герой, бросающий вызов самому Богу, убийство им Авеля – форма протеста против жестокости Бога, требующего себе кровавых жертв. Богоборческие идеи воплощаются и в образе восставшего против Бога Люцифера, низвергнутого в ад и получившего имя Сатаны. Люцифер посвящает Каина в тайны мироздания, он указывает на источник зла в мире – это сам Бог с его стремлением к тирании, с его жаждой всеобщего поклонения. Главная идея

произведения: даже не победив в борьбе со всемогущим божеством, человек обретает свободу в сопротивлении злу, духовная победа – за человеком.

Последнее крупное произведение Байрона, «Дон Жуан» (1817-1823), осталось неоконченным (написано 16 песен и начало 17-й). «Дон Жуан» назван поэмой, но по жанру он отличается от других поэм Байрона, поэтому правильнее видеть в нем первый образец «романа в стихах». «Дон Жуан» – роман, так как рассказывает историю не одного героя, а всего общества, это своеобразная «энциклопедия жизни». Фрагментарность, разорванность композиции «восточных повестей», атмосфера тайны уступают место исследованию причинно-следственных связей.

Образ Дон Жуана привлек Байрона, так как прочно вошел в сознание европейцев благодаря народной легенде, роману испанского писателя XVII века Тирсо ди Молина, комедии Ж.Б.Мольера. Однако связь произведения Байрона с этими источниками внешняя и только в первых шести песнях. Выбор Дон Жуана исключал необходимость раскрывать образ героя; целью Байрона было создать картину европейской жизни рубежа XVIII-XIX веков. Уже в выборе героя виден вызов фарисейству, лицемерию и ханжеству английского высшего света. Вначале Байрон хотел написать произведение «веселое по возможности, без всякой поэзии, чтобы потихонечку вышучивать все на свете». Но комическая стихия только в первых песнях: встреча с ревнивым мужем, морское приключение, плен, чудесное спасение и т.д.

В 3-4 песнях Байрон понимает, что комический эпос в том виде, в каком он его задумал, исчерпал себя и не дает возможности выразить волнующие его темы. Главная тема – тема поэта и поэзии, и раскрывает ее Байрон в контексте событий начала 1820-х годов. Нарастание национально-освободительного движения в Европе, усиление реакции, разгром итальянских карбонариев предательство их руководителей – все это побуждало поэта искать пути воздействия на общественное мнение. Теперь своим нравственным долгом он считает «вести войну с врагами мысли,/ Чтоб научить камни громить троны». Отсюда и новое отношение к литературе, к

задачам поэта. Вновь, как и в ранних произведениях, свои идеи Барон передает через героя, его мироощущение, взгляды и поступки, что привело к изменению традиционного образа. Дон Жуан не расчетливый искуситель, а неглупый, наблюдательный юноша с мягким сердцем. Впервые у Байрона подробно изучается обстановка, в которой прошло детство героя, процесс формирования характера. Герой Байрона действует не только в определенных жизненных обстоятельствах, но и испытывает их влияние. Чем реальнее и конкретнее становятся эти условия, тем успешнее Дон Жуан приспосабливается к окружающему его обществу, ладит с сильными мира сего. Под влиянием обстоятельств он приобретает вместе с жизненным опытом и циничную мудрость. Вот этапы окончательного формирования героя: участник русско-турецкой войны, адъютант Суворова, фаворит русской императрицы Екатерины II, ее посланник в Англии, член английского высшего света. Но среди черт его характера сохраняется романтическое свободолобие, вот почему Байрон хотел завершить поэму эпизодом участия Дона Жуана во французской революции.

Авторские отступления особенно насыщены мыслью, раздумьями, главной темой которых по-прежнему остается свобода. Тема борьбы за свободу проходит через весь роман, доходя до прямого призыва к восстанию:

Да, пора настала;
Народ почуял силу.
Он хмурится, бранится, проклинаят
И камешки швыряет, как Давид,
В лицо врага – потом топор хватает
И все кругом безжалостно крушит;
Тогда-то бой великий закипает;
Хоть мне война, как правило, претит,
Но только революция, наверно,
Избавит старый мир от всякой скверны».

(Перевод Т. Гнедич)

В последнем произведении Байрона органично соединились черты романтические и реалистические. Романтические черты: стремление к масштабности изображенного мира, к соотносению частных жизней с

судьбами Вселенной, к восприятию социального бытия как части всемирной комедии существования; максимализм требований поэта к действительности, размах отрицания, пантеизм, который противопоставляет гармоничный мир природы испорченному миру человека; трагический разлад между существующим и должным; скептицизм как следствие скорбного сознания несовместимости в современном мире высоких идеалов и прозы обывательского сознания.

Реалистическая тенденция обнаруживается в изображении героя, меняющегося под влиянием окружающей среды; в приемах сатирической типизации; в социальной конкретности изображаемого. Кредо Байрона – поэта и гражданина: неустанная борьба за свободу личности и за свободу мысли: «Никакие крики не остановят меня. Публика теперь ненавидит меня, но она не помешает мне сказать тиранам, которые пытаются растоптать мысль, что их троны скоро будут потрясены до самого основания»

И вечно буду я войну вести
Словами – а случится и делами!–
С врагами мысли. Мне не по пути
С тиранами. Вражды святое пламя
Поддерживать я клялся и блюсти.
Кто победит, мы плохо знаем с вами,
Но весь остаток дней моих и сил
Я битве с деспотизмом посвятил».

(Перевод Т. Гнедич)

Стремление принять участие в национально-освободительной борьбе, о которой так много писал Байрон, привело его в Грецию (1823-1824), где он возглавил отряд греческих и албанских повстанцев, борющихся с турецким гнетом. В Греции жизнь поэта трагически оборвалась: он умер от лихорадки.

В одном из последних стихотворений «Из дневника в Кефалонии» поэт объяснил свое участие в борьбе греческих повстанцев: «Встревожен мертвых сон, – могу ли спать? / Тираны дают мир, – я ль уступлю? / Созрела жатва, – мне ли медлить жать? / На ложе – колкий дерн; я не дремлю; / В моих ушах, что день, поет труба, / Ей вторит сердце...».

Творчество **Перси Биши Шелли** (1792-1822) вызывало не меньшее негодование английского высшего света, чем творчество Байрона. Аристократ, он был исключен из Оксфордского университета за опубликование работы «Необходимость атеизма» (1811). Как и Байрон поэт был вынужден покинуть Англию. Шелли испытал большое влияние поэзии Байрона, а в Италии Шелли лично познакомился с ним.

Шелли был лирическим поэтом, его лирика носила философский характер. Английская критика по преимуществу подчеркивала в его поэзии «беспомощность, наивность, отчужденность от реальной жизни». В лирике Шелли отсутствуют скорбные мотивы, меланхолия и разочарование, характерные для творчества лейкистов и ранних произведений Байрона. Лирика Шелли жизнеутверждающая, земная, светлая, наполненная верой в человека, в торжество искусства.

Важное место в творческом наследии поэта занимают его теоретические исследования, изложенные в трактате «Защита поэзии». Верное понимание лирики Шелли возможно только с учетом его теории искусства. Главный вопрос в «Защите поэзии» – о сущности искусства и его месте в жизни – Шелли решает в реалистическом ключе: «Сознание каждого человека подобно зеркалу, в котором отражаются все предметы и в котором они образуют один предмет». Это положение предваряет один из главных принципов реалистического искусства – типизацию. Но когда речь идет о поэте, Шелли – безусловно, романтик: «Сознание поэта – зеркало всего прекрасно, что есть во Вселенной».

Предметом искусства, по мысли Шелли, является «человек в обществе со всеми его страстями и наслаждениями. Общественные симпатии побуждают человека к действию и составляют красоту в искусстве». Это реалистическое рассуждение дополняется заключением: «Изложение отдельных фактов подобно зеркалу, которое затемняет и уродует то, что должно бы было быть прекрасным. Поэзия – зеркало, которое делает прекрасным то, что уродливо».

Мысль о необозримых, еще не подозреваемых возможностях, скрытых в человеке, мечта о «золотом веке, в который вступит человечество», рождает у Шелли образ «спящей красоты мира». Миссия поэзии – пробуждение к жизни этой спящей красоты мира: «В жизни человеческих дел наступает прилив, который после минувших бурь выносит в надежную гавань потерпевших кораблекрушение людей. Мне думается, что те, кто сейчас живут, уже пережили эпоху отчаяния».

Шелли видел истину в духовной красоте. В стихах, посвященных теме искусства («Гимн Интеллектуальной Красоте», «Музыка», «Дух Мильтона», «Сонет Байрону») поэт утверждал красоту мира, человека и его творений. Любовь как выражение прекрасного в природе – главная идея любовной лирики Шелли.

Среди стихов Шелли есть много произведений на политические темы («Лорду-канцлеру», «Мужам Англии», «Англия в 1819 году» и др.). В стихотворении «Озимандия» (1818) поэт, используя форму иносказания, показывает, что всякий деспот будет забыт человечеством. Наиболее ярко философское осмысление личной и общественной жизни в образах природы дано в стихотворении «Ода Западному Ветру» (1819, опубл. 1820). Западный ветер – это символ великой изменчивости. Поэт ждет от ветра обновления, он хочет сбросить с себя «притворный покой», чтобы донести до людей поэтическое слово. В стихотворении соединяются главные темы поэзии Шелли: природа, назначение поэта в мире, напряженность чувств, предвидение мощного революционного преобразования жизни. Классицистический жанр оды приобретает лирический, романтический характер. Идея изменчивости организует композицию, подбор художественных образов, языковых средств. С помощью приемов олицетворения и овеществления Шелли выражает идею стихотворения: поэт, как западный ветер, должен нести бурю и обновление:

Развей кругом притворный мой покой
И временную мыслей мертвечину.
Вздуй, как заклатьем, эту строкой

Золу из непогасшего камина.
Дай до людей мне слово донести,
Как ты занесишь семена в долину.
И сам раскатом трубным возвести:
Пришла Зима, зато Весна в пути!

(Перевод Б.Пастернака)

Лирико-философское начало господствует и в крупных поэтических произведениях Шелли – поэмах «Королева Маб» (1813), «Восстание Ислама» (1818), в драмах «Освобожденный Прометей» (1819, опубл.1820), «Ченчи» (1819). Одно из самых значительных произведений поэта «Освобожденный Прометей» – по жанру философская поэма, по форме драма, где использованы средства античного театра. Сам Шелли определил жанр произведения как «лирическая драма». Лиризм проявляется прежде всего в авторской, субъективной трактовке сюжета. Шелли изменяет события древнегреческого мифа о Прометее, который заканчивается примирением Прометея с Зевсом: «...Я был против такой жалкой развязки, как примирение борца за человечество с его угнетателем», – писал поэт в предисловии к драме. Его Прометей наказан богами за то, что вопреки их воле помог людям. В драме Шелли страдания Прометея сменяются торжеством его освобождения. В третьем действии появляется фантастическое существо Демогоргон. Он свергает Зевса, объявляя: «Для тирании неба нет возврата, и нет уже преемника тебе». Освобождается Прометей – освобождается и весь мир. Драма завершается картиной будущего: человек свободен от «рози наций, классов и родов».

Особняком среди лондонских романтиков стоит творчество **Джона Китса** (1795-1821). Лирике Китса чужды мистицизм и элегичность лейкистов, их призывы возродить средневековые традиции, нет в его стихах и страстной гражданственности Байрона и Шелли. Уже в начале своего короткого творческого пути Китс четко очертил круг тем, которые более всего его волновали. Он преклонялся перед античностью; ориентация на античность проявилась на этой особой стадии развития английского романтизма, когда он уже подходил к своему завершению. С поэтами-

предшественниками Китса роднит мысль о всесии разума, но знание он отрицает не в пользу романтического всевидения (как у лейкистов), а в пользу жизни и природы. Стихи его передают полноту и красоту земного бытия, чувство светлой радости от соприкосновения с природой. В известном сонете «Кузнечик и сверчок» (1816) поэт утверждает: «Поэзия земли не знает смерти». В его поэмах («Эндимион», 1818, «Гиперион», 1820) сказалось свойственное романтикам увлечение древнегреческой мифологией и историей (в противоположность классицистическому увлечению античным Римом).

Большую часть наследия Китса составляют сонеты, но вершиной его творчества является сборник «Оды» (1819), в котором представлена вся тематическая палитра его лирики. В «Оде к Осени» получило выражение романтическое восприятие осенней природы. В отличие от традиционного восприятия осени как поры увядания у Китса это пора плодоношения, его Осень – Церера, простая сельская труженица, рачительная хозяйка, отдыхающая от летних трудов. В сборнике смертельно больной поэт прощается с миром, подводит итоги поэтической деятельности. Так, «Ода к Соловью» начинается как вступление к реквиему. Словно вся трагическая мука мира собрана воедино, но ей противостоит тема вездесущей жизни и природы. Равностояние этих двух сил – жизни и смерти выражает идею стихотворения: поэт уходит, но остаются в мире песнь соловья и красота поэзии. В программном стихотворении сборника «Ода к Греческой вазе» изложено эстетическое кредо поэта. Все произведение строится на контрасте: действия фигур на вазе выражают бурные эмоции, но сами фигуры неподвижны. Любовь, изображенная на вазе, уже никогда не умрет, в отличие от живой, которая обещает лишь горечь расставания: «Краса есть правда, правда – красота./Вот все, что знаем мы, и все, что нужно знать». Это не просто утверждение красоты, но и моральной категории истины.

Английские критики не поняли и осудили новаторскую поэзию Китса, Упрекая Китса в склонности к эстетству, называя «предтечей английских

декадентов», они игнорировали причины ухода поэта в сферу красоты и искусства. Больному и непризнанному поэту пришлось уехать в Италию. Байрон резко отозвался на травлю Китса стихами: «Джон Китс был критиком убит как раз в ту пору//Когда великое он обещал создать,//Пусть не понятное, – когда явил он взору//Богов античности, сумев о них сказать,//Как сами бы они сказали...»

Китс умер совсем молодым. А в следующем году погиб Шелли, великий английский поэт, определивший вместе с Байроном лицо английской романтической поэзии этого времени.

Вальтер Скотт (1771-1832) начинал литературную деятельность как поэт, автор романтических баллад. Потрясение, испытанное от «Песен Оссиана», – мистификации предромантика Дж. Макферсона, основанной на традициях шотландского фольклора, возникающий в Шотландии культ национальной старины стали предпосылкой создания поэм на сюжеты из средневековой жизни; поэмы «Песнь последнего менестреля» (1805), «Мармион» (1808) принесли ему известность. В отличие от лейкистов Скотт не идеализировал средневековье, а, напротив, подчеркивал жестокость этого времени, причем предромантическое тяготение к «ужасному» сочеталось в его произведениях с романтическим «местным колоритом».

Широкая известность пришла к Скотту с публикацией «Песен шотландской границы» (первые два тома – в 1802 году, третий – в 1803), сборников шотландских народных песен, которые поэт собирал несколько лет. Это были подлинно народные произведения, не подвергшиеся стилизации. Первый биограф Скотта Локарт писал о сборнике: «Эта книга заключала в себе зачатки сюжетов сотни исторических романов». Поэтическое творчество Скотта продолжалось до середины 1810-х годов. Современники считали, что он отказался от сочинения романтических баллад поэм и обратился к жанру романа, так как понял, что не сможет конкурировать с пришедшим в литературу Байроном. Незадолго до смерти Скотт сам объяснил причину: «Он (Байрон) победил меня в изображении

сильных страстей и в глубоком знании человеческого сердца, так что я на время отказался от поэзии». Однако дело не в субъективных причинах: обращение Скотта к жанру романа было следствием закономерного развития исторического и литературного процесса начала XIX века. Это было время коренных изменений в различных сферах общественной жизни европейских государств, которые вызвали к жизни новое понимание задач и содержания искусства, отвечающего на запросы самой жизни. Исторический роман должен был возникнуть в середине 1810-х годов. С творчеством Байрона и Шелли, выдвинувших на первый план тему освободительной борьбы народов, в литературу вошло понятие историзма: содержанием искусства должны быть судьбы народов. В.Скотт продолжил начатую ими линию в литературе, утвердил в литературе принцип историзма, заменив исторические сюжеты как «нравственные уроки» на художественное исследование закономерностей исторического процесса, создал первые образцы основанного на этом принципе жанра исторического романа. И хотя он был далек от политики, а в своих взглядах был консерватором, его не могла не волновать судьба его родной Шотландии, которая вот уже век, утратив независимость, стала частью Соединенного Королевства. Исторические и политические события XVIII века в Шотландии стали основной темой его исторических романов. Это отмечал и В.Г.Белинский: «Понять творчество Вальтера Скотта нельзя без понимания своеобразия сложной и бурной истории народов Великобритании, страны, которая развилась под влиянием страшных политических бурь и еще более внутренних, чем внешних...» Среди внешних факторов: наполеоновские войны, и новое понимание нации, народа; внутренние факторы: очищение шотландских земель от коренного населения, гэлов, превращение их в нищих и бродяг.

Главная заслуга исторического романа В.Скотта – отражение этого реально массового явления, хотя и в романтической форме, отражение действительной участи своего народа. Конечно, жанр исторического романа

существовал до него, однако исторический сюжет обычно использовался либо как иносказание для изображения конфликтов современности, либо как стилизация. Романы Скотта тоже не лишены и некоторых недостатков, причиной которых были противоречия в мировоззрении писателя. Нет в его романах отголосков народного негодования, которое так смело выразил шотландец Роберт Бернс; нет выходцев из народа, возглавивших народные движения. Но важнее всего то, что Скотт выступил родоначальником нового типа исторического романа – романа о прошлом с позиций современности. Исходя из убеждения, что «История – урок», он устанавливает связь между прошлым и настоящим, ищет в прошлом истоки настоящего, зная реальный ход истории: события прошлого оцениваются на основе опыта и знаний, накопленных человечеством.

Уже будучи признанным поэтом, Скотт анонимно (не желая рисковать установившейся популярностью как поэта) опубликовал свой первый исторический роман «Уэверли, или Шестьдесят лет назад» (1814). В 1816 году «Уэверли» был переведен на французский язык – в эту эпоху основной язык межнационального общения – и к Вальтеру Скотту пришла мировая слава. В период с 1815 до смерти писателя им было создано двадцать пять романов, повести, рассказы, исторические сочинения «История Шотландии» (1829), «История Наполеона Бонапарта» (1827). Создавая свои произведения, Скотт придерживался нескольких важных правил: он тщательно отбирал и проверял исторические факты (они и сейчас имеют важное познавательное значение); изображал не просто исторический момент, а решающие события в истории народа, показывая их сложность и противоречивость; обращался к переломным эпохам, когда решалась судьба страны и народа. В.Г.Белинский видел в этом секрет необыкновенной популярности романов Скотта: «В эпоху величайшего торжества своего великий шотландский романист был, разумеется, не понят. Все думали, что вся тайна чрезвычайного успеха в исторической верности нравов и костюмов, тогда как все дело – в верности

действительности, в живом и правдивом изображении лиц, умении все основать на игре страстей и взаимных отношений характеров».

Романы Скотта делятся на две большие группы – об истории Шотландии и «английские». В романах первой группы изображается история достаточно близкая ко времени автора, XVIII век; в «английских» романах писатель обратился к более отдаленному времени. В обоих случаях Скотт обращался к исторической эпохе, когда решалась судьба страны и народа, – переломному для Шотландии XVIII веку, когда она стала частью Соединенного королевства, а в английской истории это время утраты Англией своей независимости после норманнского завоевания, борьба англосаксов с норманнами («Айвенго», «Кенильворт», «Вудсток») или события времени английской революции XVII века («Квентин Дорвард»).

Романы внутри каждой группы объединяет национальная тематика, принадлежность к жанру семейной хроники, особенности сюжета. В сюжете исторические события переплетаются с рассказом о перипетиях судьбы вымышленного героя. Главными героями романов Скотта никогда не бывают исторические личности. Частная жизнь персонажей его романов всегда связана с историческими событиями, ими определяется. Поэтому образ вымышленного главного героя выполняет важные функции. Помещая в центр действия вымышленного персонажа, писатель получает возможность связать частную жизнь с исторической атмосферой определенной эпохи: герой преследует свои частные интересы, но осуществление их напрямую зависит от хода истории, событий огромного масштаба. Герой не подчинен событию, но «подобран» к нему: он не собирается участвовать в событиях, но оказывается в них вовлечен, как и массы людей различных общественных слоев. Кроме того, главный герой выполняет функцию рупора взглядов автора, отражает авторское отношение к историческим процессам.

Особенности сюжета определили своеобразие композиции романов. Два композиционных центра – социальный (реально произошедшие события) и индивидуальный (история вымышленного героя) – составляют центр

конфликта. Отсюда еще одна особенность образа главного героя – он объединяет два композиционных центра в единое целое: все нити действия сходятся к нему, хотя от его действий не зависит ход сюжета.

Сочетание двух центров повествования было новаторским приемом Скотта: с его помощью писатель смог создавать широкую и убедительную картину жизни. Эту особенность нового типа исторического романа, созданного Скоттом, подчеркнул В.Г.Белинский: «Но разве в самой действительности исторические события не переплетаются с судьбою частного человека; и наоборот, разве частный человек не принимает иногда участие в исторических событиях? История представляет нам события с *лицевой* стороны... Роман отказывается от изложения исторических фактов, берет их только в связи с частным событием, и так показывает *изнанку* исторических фактов. И потому исторический роман есть как бы точка, в которой история как наука сливается с искусством, есть дополнение истории, ее другая сторона». История интересовала Скотта как форма человеческого существования, а не как история прошлого.

Контрольные вопросы:

1. Особенности раннего этапа английского романтизма.
2. Эстетическая программа Байрона в поэме «Английские барды и шотландские обозреватели».
3. «Паломничество Чайлд Гарольда» Байрона как лиро-эпическая поэма.
4. Проблематика «восточных поэм» Байрона.
5. Эволюция героя в творчестве Байрона от «Чайлд Гарольда» до «Дон Жуана».
6. Какие темы поднимал в своем творчестве П.Б.Шелли?
7. В каких жанрах работал Д.Китс?
8. Исторические предпосылки формирования жанра исторического романа в эпоху романтизма. Как вы понимаете фразу В.Скотта «История – урок»?
9. К каким историческим периодам обращался в своих романах В.Скотт?
10. В чем новаторство В. Скотта – создателя жанра исторического романа?

РОМАНТИЗМ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Немецкий романтизм попытался определить конфликт индивида и общества, показал общую картину, своеобразную модель современности, несколько приподнятую над действительностью. Индивид изображается тоже необычно: в конкретных чертах образ его неуловим, есть общие черты, но они не отличают отдельного человека, это, скорее, тип романтического героя. Герои французских писателей-романтиков – прямая противоположность. Это психологические портреты современников, недаром, понятие «сын века» впервые появилось именно во французской литературе. Романтическое мироощущение подается в самом своем зародыше, и потому произведениям французских романтиков свойственны исповедальность, обращение «сынов века» к читателю. Конкретность, присущая произведениям французских романтиков, закономерна и понятна: им больше, чем остальным, было знакомо произошедшее, как свидетели и участники они фиксировали ломку отживших отношений и установлений. Последнее объясняет остроту реакции романтиков на события современности, посюсторонность французской романтической литературы, ограниченность литературных групп и школ, резкие столкновения между ними.

Идейной основой французского романтизма стал «руссоизм» с его культом природы, чувств и страстей «естественного человека», «религией чувства», критикой цивилизации. Теории Руссо в начале века соединились с социально-утопическими идеями Сен-Симона, Фурье, Леру и оказали большое влияние на романтиков. Литературное творчество Руссо, а не эстетические принципы классицизма, были одним из главных источников эстетики французских романтиков.

Ранний этап французского романтизма (1790-е - 1818годы) представлен творчеством Ф.Р.де Шатобриана, Ж.де Сталь, Виконта Бональда, Ж.де Местра, Б. Констан, Э. де Сенанкура. Представители крупной земельной аристократии, сформировавшиеся под влиянием идей Просвещения, эти писатели стали выразителями убеждений и умонастроений своего сословия,

для которого революция и последовавшее за ней утверждение империи Наполеона означали крах их взглядов и образа жизни. Тем не менее произведения ранних романтиков оказали огромное влияние на дальнейшее развитие французской литературы. Они первыми показали те явления, которые вызвали недовольство современников, дали объяснение настроениям, охватившим французскую интеллигенцию.

У истоков французского романтизма стоят **Франсуа Рене де Шатобриан** (1768-1848) и **Жермена де Сталь** (1766-1817), по словам В.Г.Белинского – «крестный отец и повивальная бабка юного романтизма во Франции».

В трактате «Исторический, политический и моральный опыт о революциях древних и новых, рассмотренных в их отношениях с французской революцией» (1797) Шатобриан утверждает мысль о революции как наказании божьем за пороки абсолютизма, хотя вынужден признать ее неизбежность. Скептически относясь к религии, понимая, что она – всего лишь иллюзия, он тем не менее только в ней смог найти прибежище. Свое обращение к религии писатель объяснил так: «... не было откровения. Я заплакал – и я уверовал».

Главное произведение Шатобриана – трактат «Гений христианства» (1802) – направлен как против материализма просветителей, так и против классицистического культа античности. Понятие «христианства» у Шатобриана носило эстетический характер: истинность христианства он видел в его поэтичности, в том, что оно раскрыло новый мир человеческих чувств. «...Настало время показать, что, не стремясь унижить мысль, оно чудесным образом соответствует устремлениям души и может очаровывать рассудок таким же божественным образом, как все боги Вергилия и Гомера», – писал Шатобриан в предисловии к «Гению христианства» и уверял, что католицизм – самая поэтическая религия, поэтому она наиболее соответствует истине. Эта мысль требовала художественных доказательств. И писатель поместил в текст трактата две повести – «Атала» и «Рене», в

которых впервые во французской литературе создал тип «лишнего человека». Рене – один из первых «сынов века» – рано остался сиротой. Он охвачен глубокой тоской, его отрицание распространяется на все, что существует. Не решившись уйти в монастырь, Рене скитается по свету. Он видит развалины древних сооружений Греции и Рима и приходит к мысли, что все великое осуждено на смерть, и решает покончить с собой. Спасает его сестра Амели, она привносит в жизнь Рене краткий миг счастья. Красота природы, доброта сестры излечивают его от «болезни века». Но внезапно Амели исчезает. Вскоре Рене узнает, что она ушла в монастырь, чтобы избавиться от преступной любви, которую питает к брату. Рене не находит места в обществе, покидает Европу и поселяется среди индейцев Северной Америки. Но ни приобщение к естественному образу жизни, ни красота природы не могут развеять его пессимизма. В конце повести сообщается о гибели Рене. Так и не нашел этот герой счастья и успокоения.

По замыслу Шатобриана повесть «Рене» должна была показать чувства человека, возникающие в нем под влиянием христианства, и тем самым доказать, что оно обогатило внутренний мир человека; показать силу церкви, которая может спасти даже самых отчаявшихся. Шатобриан изобразил судьбу «частного человека» – в противовес «человеку-гражданину» классицистов. Индивидуум («частный человек», по Шатобриану) не принимает общественного устройства, само общество воспринимается им как сила, враждебная индивидууму. Отсюда – неуверенность героя в себе, бунт против всего и ничего конкретного в действии. Это положение «лишнего человека» емко выражено в словах А.С.Пушкина: «озлобленный ум, кипящий в действии пустом». С другой стороны, Шатобриан не может спасти героя, отправив его в монастырь: такой путь был бы для Рене подчинением общественной морали.

В отличие от Шатобриана Жермена де Сталь – наследница идей просветителей – верила в силу человеческого разума, выступала против феодальных порядков и тирании, мечтала о просвещенной республике, во

главе которой стоят ученые и литераторы. Преследования, которым подверг Ж. де Сталь Наполеон, сделали ее самой известной женщиной в Европе. Изгнанница, она воплощала в себе передовое общественное мнение, возмущенное деспотизмом. Живя на грани двух веков, она соединила в себе рационализм Просвещения с меланхоличностью XIX века. В ее трактатах и художественных произведениях получила развитие руссоистская идея чувства; для нее жизнь чувств – выражение трагического порыва личности к свободе, подавленной обществом, в котором царит холодный расчет.

Ж. де Сталь – основательница романтической теории во французской литературе. В ее теоретических трудах органично соединены литературные и социально-политические проблемы; в то же время теоретические работы органично связаны с художественным творчеством: основу романов писательницы составляет злободневный политический подтекст. Отражение действительности писательница понимает как правдоподобие. Исходя из этого в трактате «Опыт о художественной литературе» (1795) Ж. де Сталь разделяет романы на три вида: «сочинения чудесные и аллегорические», «сочинения исторические» и «сочинения естественные». Отвергая фантастику и аллегорию, она предпочитает романы Г.Филдинга и С.Ричардсона философским повестям Вольтера. Само обращение к теории романа было выступлением против классицистической эстетики, отвергавшей этот жанр. В 1796 году Ж. де Сталь завершила трактат «О влиянии страстей на судьбу единичных лиц и народов», который по праву считается первым романтическим произведением во французской литературе. В трактате, сохраняющем многие черты просветительства, содержится романтическое противопоставление страстных характеров бесстрастным. Среди страстей писательница выделяет энтузиазм, высшим проявлением которого она считает революцию. Особенно тонко анализируется чувство любви.

Новым словом в литературоведении XIX века стал трактат «О литературе в ее отношении к общественным учреждениям» (1800), в котором

де Сталь впервые применила историко-литературный принцип изучения литературного процесса в европейской литературе от Гомера до романтизма. Название трактата точно определяет его основную идею: состояние литературы на определенном этапе ее развития писательница объясняет условиями общественной и политической жизни каждого отдельного народа. Ж. де Сталь впервые высказала мысль о том, что и общество испытывает на себе влияние литературы. Вывод, высказанный в трактате, – расцвет литературы возможен лишь в обществе, завоевавшем политическую свободу – вызвал гнев Наполеона, навсегда изгнавшего де Сталь из Франции.

Представление де Сталь об историческом прогрессе и о соответствии литературы состоянию общества, религии, нравов своей эпохи разрушало основное положение классицистической теории – мысль о неизменности идеала и вводило в науку о литературе историзм. Ж. де Сталь выступала за свободу художественного творчества, за связь художника с национальными традициями. Противопоставляя античную и национальную традиции, она разделила литературу на «южную» и «северную»: «южная» литература (литература на романских языках) изжила себя, ей на смену приходит «северная», основанная на сказаниях древних ирландцев, скандинавов, на поэзии Оссиана. Утверждая вслед за классицистами необходимость следования правилам вкуса, де Сталь отделяет их от «правил искусства», воплощающих литературную догму, она утверждает право гениального художника идти собственным путем, сообразуясь не с отжившими законами и правилами, а с природой. Свои эстетические принципы писательница воплотила в романах «Дельфина» (1802) и «Коринна, или Италия» (1807), в которых она выступила за равноправие женщины, создала первые во французской литературе романтические женские образы.

Важнейшим произведением де Сталь после ее изгнания Наполеоном из Парижа был трактат «О Германии» (1810), в котором была дана обстоятельная критика классицизма, проводилось разделение между классиками и романтиками. Ж. де Сталь познакомила французского читателя

с творчеством И.В.Гёте, Ф.Шиллера и других немецких писателей, рассказала о своих впечатлениях от пребывания в Германии. Именно через книгу де Сталь французы узнали, какой богатой жизнью живет поработанная Наполеоном страна. Г.Гейне оценил книгу де Сталь как первое во Франции произведение, показавшее международное значение немецкой культуры.

В трактате «О Германии» Ж.де Сталь впервые использовала понятие «романтический», заимствованное у немецких писателей. Опираясь на немецкую идеалистическую философию, она призывает перейти от описания общества к описанию внутреннего мира отдельного человека. Трактаты Ж. де Сталь оказали серьезное влияние на развитие западноевропейской литературоведческой науки XIX века.

Второй этап французского романтизма охватывает время с середины 1820-х до конца 1840-х годов, совпадая с историческим периодом Реставрации монархии, и связан с деятельностью А. де Ламартина, А.де Виньи, А.де Мюссе и В.Гюго. Главной тенденцией этого этапа является борьба против классицизма, стремление законодательным порядком установить романтизм. Для ранних французских романтиков важнее всего было самовыражение, отражение всего многообразия чувств, молодое поколение во главу угла поставило задачу преобразовать форму и стиль произведений. Отличительной особенностью второго этапа стала трансформация старых жанров и появление новых: романтической элегии, романтической драмы, исторического романа, психологического романа.

Альфонс де Ламартин (1790-1869) – поэт, публицист, общественный деятель, основоположник французской романтической поэзии. Первый сборник од «Поэтические размышления» (1820) молодой поэт посвятил своим учителям Жозефу де Местру и Виконту Бональду. В меланхолических стихах Ламартина читателей привлекла задушевность и интимность интонации. Современники слышали то, что они, уставшие от потрясений общественной жизни, хотели услышать: лирику души, чувств.

Квинтэссенцией поэтического восприятия Ламартина стала элегия «Озеро». Утрата возлюбленной, мысли о собственной близкой смерти погружают лирического героя в меланхолически-созерцательное состояние. Убаюкивающий ритм стиха перекликается с образом ночи, плеском волн, лунным светом на поверхности озера. Все: деревья и скалы, волны и лунный свет – напоминает герою о мгновениях свидания с возлюбленной. О. Сент-Бёв, восторгавшийся его стихами, процитировал однажды приверженцу классицизма строку из Ламартина, и в ответ услышал: «Он хорошо спрягает глаголы». Этот пример иллюстрирует отличие романтической поэзии от классицистической, господствовавшей на протяжении без малого двух веков во французской литературе и формировавшей вкусы читательской аудитории.

1830-е годы – переходный период в творчестве Ламартина. Изменился образ романтического героя: одинокий герой его ранней лирики (сборники «Новые размышления» и «Романтические и религиозные созвучия») ищет пути к людям. Таков священник Жослен из одноименной поэмы: превыше всего в жизни для него служение ближним. Гражданский пафос лирики Ламартина сближает его с кружком молодых романтиков во главе с В.Гюго.

Разочарование в действительности, стремление отстраниться от французской действительности характеризует лирику **Альфреда де Виньи** (1797-1863). Красоту бытия, силу страстей он находит в Греции, Испании. В бунтарском духе де Виньи, в универсальности отрицания видно воздействие на него личности и творчества Д.Г.Байрона. Богоборческие мотивы звучат в стихотворении Виньи «Дочь Эвфая». Трагическое восприятие мира, мысль, что все сильное, яркое и красивое обречено на гибель получило выражение в его стихотворении «Смерть волка».

Разочарование в Реставрации и политике вернувшихся к власти Бурбонов заставила Виньи обратиться к истории. В 1826 году он завершил работу над историческим романом «Сен-Мар, или Заговор в царствование Людовика XIII». В написанной позже статье «Размышления об истине в

искусстве» Виньи изложил свои взгляды на исторически процесс и принципы исторического романа, выступив, таким образом, создателем теории исторического романа во Франции и продолжателем традиций В.Скотта. Как и Скотт, Виньи исследует прошлое с позиции настоящего: «Я попытался определить границы истории исторического романа, который, на мой взгляд, должен быть ее дополнением. История показывает людям философский смысл и внешний вид событий в их совокупности; исторический роман показывает те же события изнутри, подробно излагая их. События, изучаемые историей. – внешность. Причины событий можно обнаружить, рассматривая вблизи». Это высказывание Виньи почти дословно совпадает с характеристикой жанра исторического романа, данной В.Г.Белинским.

Виньи вносит новое положение: исходя из убеждения, что если «причины событий – людские страсти, то романист должен быть психологом». Исторический роман, по его мнению, разрабатывает проблему взаимоотношений морали и политики. В основе сюжета «Сен-Мара» эпизод из французской истории первой половины XVII века, Фронды, времени становления абсолютизма и утраты дворянством ведущего положения в государстве. Центральное событие – заговор группы аристократов с целью свержения власти кардинала Ришелье.

Виньи по-своему решает один из главных вопросов романтической эпохи, роль личности в истории. В его романе представлены два типа личности: облеченная властью, вершащая исторические судьбы народа, и простой человек, но испытывающий в своей судьбе движение истории. Главный герой – рядовой человек, оказывающийся в гуще исторических событий. Сен-Мар, возглавивший Фронду, убежденный, что действует ради интересов страны, предает Фронду и изменяет королю; на самом деле его действиями движет страсть к принцессе Марии Гонзас, стремление добиться ее благосклонности. В отличие от Скотта, признававшего роль личности в истории, стремившегося найти в действиях героев соответствие исторической необходимости (что объясняло торжество или падение

исторической личности), романтик Виньи исходил из убеждения, что противостояние отдельной личности и истории ведет к трагедии личности, так как государственность враждебна индивиду. Эта позиция Виньи существенно снижала историзм его романа.

Прозаик и поэт **Альфред де Мюссе** (1810-1857) стоял в стороне от литературной борьбы, разгоревшейся во Франции середины 1820-х годов. Политические проблемы также не привлекали внимания молодого писателя. Действительность рождала в нем иронию и пессимизм. Мюссе выработал свой индивидуальный стиль, отличавшийся легкостью и прозрачностью. Его поэзии присущи свобода, естественность языка, отсутствие архаизмов, высокопарной торжественности, ясность мысли, точность и образность сравнений, построение стиха близко разговорной речи.

Самое известное произведение Мюссе – роман «Исповедь сына века» (1836). Герой романа Октав случайно обнаруживает неверность своей возлюбленной. Разочарование в любви ведет к разочарованию во всем мире, к «мировой скорби». Под влиянием своего приятеля доктора Дежене, циничного и аморального человека, Октав отрекается от своих идеалов, однако жизнь без идеалов оборачивается духовной пустотой. Герой оказывается на грани самоубийства. Об этом говорится в первых двух частях романа. О возможном возрождении героя повествуется в последних трех частях. Верящая в бога, чистая девушка Бригитта пытается воскресить идеалы Октава, но, узнав о чувстве Бригитты к другому человеку, Октав уезжает, чтобы «из трех человек, страдавших по его вине, только один остался несчастным».

Несмотря на то, что в книге содержатся некоторые факты биографии автора, замысел романа намного шире, что видно уже в названии: в образе главного героя Октава Мюссе показал умонастроения молодых людей своего времени, «сынов века». Автор особо подчеркнул типичность этих настроений: «Я был еще совсем юным, когда меня поразила чудовищная нравственная болезнь, и теперь хочу описать то, что происходило со мной...

Будь болен я один, я не стал бы говорить об этом, но так как многие другие страдают тем же недугом, то я пишу для них». Причины возникновения «болезни века», сам ее смысл раскрыты в самом начале романа, в первых двух главах: «Когда Наполеон умер, – пишет Мюссе, – власти божеские и человеческие были фактически восстановлены, но вера в них исчезла...». Молодежью овладело «неизъяснимое беспокойство»; ее удел – настоящее, «промежуток между ночью и днем»: «Осужденные властителями мира на бездействие, праздность и скуку, отданные во власть всякого рода тупых педантов, юноши видели, как пенистые волны, для борьбы с которыми они уже напрягли свои мускулы, отступают перед ними». В этой атмосфере и развивается болезнь всеобщего разочарования, безнадежности и отрицания. «И вот молодые люди нашли применение своим праздным силам в увлечении отчаянием». Объяснение причины «болезни века» не вызывает сомнений: она носит социальный характер.

В «Исповеди сына века» Мюссе обнаружил настоящее мастерство психологического анализа. Ему в полной мере удалось раскрыть внутреннее состояние героя, показать различные оттенки настроения. Эта исповедь – исполненная лиризма проза поэта, сумевшего обобщить состояние целой эпохи.

Виктор Гюго (1802-1885) – крупнейший французский романтик, вождь французского романтизма, его теоретик. Кредо писателя: «Пытаться, упорствовать, не покоряться, быть верным самому себе, вступать в единоборство с судьбой, обезоруживать опасность бесстрашием, бить по несправедливой власти, клеймить захмелевшую победу, крепко стоять, стойко держаться – вот уроки, нужные народам, вот свет, их воодушевляющий». Этому кредо Гюго следовал всю свою долгую жизнь, хотя эстетические и политические взгляды его претерпели эволюцию.

В течение творческого пути (начало: 1820-е - конец 1840-х годов; период изгнания: 1851-1870 годы; последний период творчества: 1870-1885 годы) Гюго-монархист встал на сторону коммунаров, Гюго-классицист –

романтиком. В 1820-е годы он осуществил реформу французской поэзии. В предисловиях к «Одам и балладам» разных лет издания поэт обосновывал необходимость реформы в поэзии, создает романтические баллады. Гюго отказался от украшений, заимствованных из античной мифологии, требовал свободного употребления «высоких» и низких» слов в любом жанре. В «Дневнике якобита 1819 года» он писал о праве художника на свободу творчества. Особенно прочные позиции классицизм занимал в театре. И хотя романтические драмы во французской литературе уже существовали, на сцене их не ставили: они не отвечали канонам классицизма. Главное произведение Гюго этого периода – романтическая историческая драма «Кромвель» (1827) – хотя и не была поставлена на сцене (слишком громоздкая для постановки), важна прежде всего предисловием, которое стало манифестом французского романтизма, сыграло огромную роль в борьбе за новое искусство. В нем Гюго изложил принципы нового искусства, свои взгляды на историю общества и литературы.

Гюго исходил из мысли, что человечество прошло в своем развитии три эпохи, каждой из них соответствует своя форма искусства. В первобытную эпоху человек, восхищенный природой как творением Бога, слагал в его честь гимны, оды. Поэтому литература начинается с лирики. В античную эпоху события (войны, возникновение и разрушение государств) создали историю, которая получила отражение в эпической поэзии. Ее вершина – Гомер. По мысли Гюго, древнегреческий театр тоже эпичен, «трагедия лишь повторяет эпопею». Третья эпоха начинается с утверждения христианства, открывшего двойственность природы человека: у человека две жизни: «одна – преходящая, земная, другая – бессмертная, небесная»; в человеке два борющихся начала – ангела и зверя. Новое время получило свое выражение в драме с ее конфликтностью, контрастами: «Поэзия должна вмещать в себя контраст низменного и возвышенного», чтобы показать противоречивость реальной жизни. Вершина литературы Нового времени – Шекспир. Наивная, ошибочная трактовка писателем развития истории имела,

тем не менее важное значение в борьбе с классицизмом. Она разрушила основу эстетики классицизма – представление о неизменности эстетического идеала и выражающих его художественных форм. Благодаря своей теории Гюго смог доказать закономерность появления романтизма. Сравнивая драму с зеркалом: «...Драма должна быть концентрирующим зеркалом», Гюго утвердил принципы романтической типизации. Если классицисты типизировали какую-то одну человеческую страсть, то Гюго стремился в каждом образе столкнуть две такие страсти, одна из которых выявит идеальное, возвышенное в человеке, а другая – низменное. Средством контраста он называл гротеск и разработал теорию гротеска. Гротеск, по мысли Гюго, концентрированное выражение, с одной стороны, уродливого, ужасного, и с другой – комического и шутовского, то есть, рожден существованием двух противоположных начал в человеческой природе. Гротеск многообразен, как сама жизнь: «Прекрасное имеет лишь один облик; уродливое имеет их тысячу...». Гротеск особенно оттеняет прекрасное, в этом его главное назначение в романтическом произведении.

Следующим положением теории Гюго было требование расширить рамки искусства: в этом требовании в полной мере выразился демократизм писателя. Героями своих произведений он всегда делал людей из народа, из самых низов, отверженных – шутов, нищих, бродяг. Вместо главного правила классицизма – правила трех единств – Гюго ввел понятие «местного колорита»: действие в его книгах не ограничено рамками 24 часов, разворачивается, следуя логике событий, в различных местах, а герои – свидетели и участники происходящих событий. Гюго реформирует и язык: классицистическому требованию чистоты стиля он противопоставил общеупотребительный язык нации, создав таким образом современный французский литературный язык. Лозунг писателя: «Нет слов-патрициев и нет плебеев-слов».

Программа Гюго носила ярко выраженный романтический характер: признавая величие традиций П.Корнеля, Ж.Расина, Вольтера, он выступил

против изжившей себя классицистической теории, которая в начале XIX века была представлена в произведениях эпигонов. Застывшим правилам он противопоставил творческую свободу художника. Идеи, заложенные в «Предисловии к драме “Кромвель”», стали основой эстетики французских романтиков в конце 20-30-х годов XIX века.

Теория романтической драмы послужила писателю основой для создания новаторских произведений. В ответ на запрещение драмы «Марион Делорм» (1829), в которой Гюго впервые реализовал сформулированные им принципы романтической драмы, он создал «Эрнани» (1830). Премьера этой драмы накануне революции стала центральным событием в истории французского театра XIX века. Был нанесен сокрушительный удар по классицизму и реакции. В драмах Гюго представлены романтический характер, конфликт, проблематика, композиция, язык, составившие особенность французской романтической драмы. Триумф драмы «Рюи Блаз» (1838) свидетельствовал об утверждении романтической драмы на сцене.

Теория драмы Гюго определила в целом и его творческую манеру, стала основой не только его драматургии, но и поэзии, и прозы. Поэзия занимает огромное место в наследии Гюго. Идеи, положения, знакомые нам по его романам и драмам, сначала формулировались в поэтических произведениях. В поэзии более полно обнаруживается эволюция Гюго – художника и мыслителя.

В «Соборе Парижской Богоматери», вышедшем в 1831 году, Гюго обратился к XV столетию. Это была первая попытка дать широкое эпическое отражение жизни, и это первый роман Гюго – исторический. Выбор эпохи важен для раскрытия основной идеи романа. XV век – эпоха перехода от Средних веков к Возрождению, от невежества к взлету наук и трагическим судьбам ученых: Джордано Бруно, Галилея, Кампанеллы. XV век во Франции – время борьбы королевской власти с феодалами. Целью писателя было изучить и показать состояние нравов, верований, законов, искусства и цивилизации XV века. Считая, что полной исторической истины можно

достигнуть, «изобразив всю эпоху целиком», Гюго тщательно изучил исторические труды, хроники. Но, передавая с помощью исторического колорита облик этой противоречивой и динамичной эпохи, Гюго ищет и нечто вечное, в чем все эпохи объединяются. Так, на первый план выдвигается образ собора Парижской Богоматери, создававшегося народом веками. Дух народа, его величие и сила представлены в образе собора, он – творение усилий народа, связано с собором. Он – арена не мистических, а житейских страстей. Гюго восхищается им не как оплотом веры, а как творением людей: «Крупнейшие памятники прошлого – это не столько творения отдельной личности, сколько целого общества, это скорее следствие творческих усилий народа, чем блистательная вспышка гения».

В романе нет исторического сюжета, но он правдоподобен за счет изображения места действия. Гюго считал: поместить вымышленные события в хорошо известном интерьере, значит создать живую реальность. Потому подробное описание собора в главе «Париж с птичьего полета» имеет композиционный смысл: все, что происходит в романе, связано с собором. Но собор и символ эпохи, главной особенностью которой, по мысли Гюго, было разрушение религии, силы, веками подчинявшей сознание средневекового человека, кризис сознания, особенно острый для тех, кто связан с религией, кто являлся ее идеологом и ее жертвой. На смену слепой вере приходит знание: «Книга убьет собор». Кризис сознания прошел через Клода Фролло; его образ – символ отживающей эпохи.

Французское общество представлено в книге целиком – от короля до нищего; сословия дополняют и объясняют друг друга. Это дало возможность автору показать влияние противоречивой эпохи на судьбу общества и отдельного человека. Разрушается феодальная иерархия общества. Общим планом Гюго дает феодальную верхушку и народные массы, но все в романе изображено через народную толпу, ее глазами.

Народным началом определяются в романе отношение к каждому из действующих лиц. В системе персонажей главное место занимают три героя.

Из гущи народа, играющего решающую роль во всей концепции романа, выходят главные герои: Эсмеральда и Квазимодо.

В образе Квазимодо иногда видят иллюстрацию теории гротеска: необыкновенный урод, лицо, фигура которого ужасны, он похож на химер, чьи изображения украшают собор. Но смысл образа гораздо шире: в нем выражена полнота жизни, в которой соединены противоположные свойства. Первый герой из народа, он олицетворяет собой скрытую силу народа, пока еще темного, бесправного и несчастного. Квазимодо – душа собора, этого создания народного гения. В начале романа Квазимодо знал только одно чувство – преданность Кладу Фролло. Одно-единственное проявление доброты – Эсмеральда подносит ему, привязанному к позорному столбу и страдающему от жажды, воду – круто меняет его, в нем рождается чувство справедливости и долга. Начинается процесс рождения личности, и этот процесс уже не остановить: он судит своего хозяина судом совести и карает его. О спасающем Эсмеральду Квазимодо Гюго напишет: «Квазимодо был поистине прекрасен». Квазимодо – символ рождающегося человечества, и потому его образ типичен.

В образе прекрасной цыганки Эсмеральды – жизнерадостной, полной жизни – ярче всего сказывается возрождение интереса к человеку, которое станет главной чертой новой эпохи. Она олицетворяет все доброе, естественное, красивое, талантливое, что есть в народе, в противоположность мрачному аскетизму. Она – дитя народа, ее боготворит беднота. Гюго делает ее цыганкой: она стоит вне сословий, свободна от материальных интересов, обязанностей, у нее нет родины, родных.

Эсмеральде противопоставлен Клод Фролло, в котором тоже выражена одна из сторон человека Возрождения – индивидуализм. Но в первую очередь это средневековый человек, аскет, презирующий все радости жизни. Гюго отходит от традиционного образа сластолюбивого монаха, его Клод Фролло – фигура трагическая. Утратив веру, он хотел подавить в себе все земные чувства, но, вопреки своему отрицанию человеческих чувств,

страстно полюбил Эсмеральду. Эта любовь носит разрушительный характер. Не в силах ее победить, Фролло становится на путь преступления, обрекая Эсмеральду на мучения и смерть. Он идет против природы и потому должен быть побежден, такова, по мысли автора, роковая справедливость. Гюго показал борьбу человека с «ананке догмы» (от гр. – рок, неумолимая судьба): «Рок, который древние называли слепым, отлично видит и рассуждает. События следуют одно за другим, со строгой последовательностью, пугающей неизбежностью логического вывода. Наблюдая издали, можно уразуметь все эти доказательства в их грандиозных и закономерных масштабах, и человеческий разум ломает свою малую меру перед этими великими силлогизмами судьбы». В роке, ломающем судьбу Клода Фролло, закономерность исторического процесса: развитие требует жертв, и человеческие несчастья являются искупительной жертвой развития.

Гюго создал тип романтического исторического романа, отличный от романов Вальтера Скотта. Он не стремился к детальной точности; исторические лица (король Людовик XI, поэт Гренгуар и др.) занимают в романе второстепенное место. Как было отмечено, писатель ставил целью «изобразить эпоху целиком», во всем ее многообразии, в единстве противоположностей. Используя гротеск как средство контраста, он своеобразно располагает центральные персонажи романа. Прием внешнего контраста применен при изображении образов Эсмеральды и Квазимодо, Квазимодо и Феба де Шатопера, Квазимодо и Клода Фролло; эти же персонажи предстают иначе, когда речь идет о внутреннем контрасте: чистые душой Эсмеральда и Квазимодо противопоставлены бездушным и жестоким де Шатоперу и Фролло.

«Собор Парижской Богоматери» – яркий образец жанра исторического романа во французской литературе эпохи романтизма наряду с «Сен-Маром» А. де Виньи, «Шуанами» О. де Бальзака, «Хроникой царствования Карла IX» П. Мериме. В конце творческого пути Гюго вновь обратился к историческому жанру в романе «Девяносто третий год».

1840-е годы – переломные в творчестве Гюго. Это время признания Гюго; он – член французской Академии (1841), пэр Франции (1845). Но это и время кризиса: драматургия, которой писатель отдавал все свои силы, была порождением периода народного подъема, начавшегося накануне июльской революции 1832 года. Со спадом революции театр потерял питательную почву, и Гюго отошел от драмы. Новый этап творческой активности писателя связан с событиями революции 1848 года. Гюго – депутат Законодательного Собрания Второй Республики, однако, увидев результаты революции, которые пошли на пользу не народных масс, а буржуазии, Гюго занимает критическую позицию, выступая с резкими обвинениями в адрес правительства.

1851-1870-е годы – второй этап творчества Гюго. Это время его изгнания из Франции. В творчестве Гюго резко усиливается политическая, социальная направленность, все громче звучит ораторская, обличительная интонация, он обращается непосредственно к современности, хотя при этом романтический метод сохраняется. Писатель не принял государственный переворот 2 декабря 1851 года, памфлетом «Наполеон Малый» он выступил против Луи Наполеона Бонапарта, объявившего Францию империей, а себя императором Наполеоном III. Гюго создал и возглавил комитет республиканского сопротивления, но гонения заставили его перейти на нелегальное положение; его голова была оценена в 25000 франков. Понимая невозможность активно действовать в таких условиях, в январе 1852 года он покинул Францию. От амнистии 1859 года Гюго отказался, заявив: «Я вернусь во Францию только тогда, когда туда вернется свобода».

В годы изгнания (1852-1871) были созданы лучшие произведения Гюго: поэтические сборники «Возмездие» и «Созерцания», в поэтике которых большую роль играют ораторские фигуры, аллегоричность. Роман «Отверженные» Гюго писал в течение двадцати лет (1862). Здесь развиты особенности метода писателя, знакомые по «Собору Парижской богородицы»: показана широкая панорама народной жизни; протест против

законов – «ананке законов» – но не религиозных, а социальных; решается вопрос о значении добра и милосердия – для социального и нравственного возрождения человечества. В те же время методу Гюго-романиста присущи новые черты: введение в ткань романа исторических, философских, публицистических глав; тенденция к универсальному видению эпохи – в романе изображены все важные события французской истории первой половины XIX века: Ватерлоо, Реставрация, Июльская монархия, революция 1848 года. Автор подчеркнул универсальность замысла своей эпопеи в словах: «Эта книга – гора!».

По жанру «Отверженные» – социально-романтический роман-эпопея. В нем соединяются романтические тенденции с открытиями реализма XIX века. Метод Гюго испытал влияние французского реалистического романа, это влияние сказалось в попытке всесторонне осветить современную эпоху. Реалистичны зарисовки среды и обстановки, в которой происходит действие, документированность и точность исторических частей романа (описания битвы на поле Ватерлоо, баррикад июльской революции). В предисловии Гюго определил задачу книги: «До тех пор, пока силой законов и нравов будет существовать социальное проклятие.., до тех пор, пока будут существовать три основные проблемы нашего века – принижение мужчины вследствие принадлежности его к классу пролетариата; падение женщины вследствие голода; увядание ребенка вследствие мрака невежества.., пока будут царить на земле нужда и невежество, книги, подобные этой, окажутся, быть может, не бесполезными». Сюжетную основу романа составили документы нашумевшего судебного процесса над Пьером Мореном. Изучив эти документы, Гюго пришел к выводу: на преступление Морено толкнула не испорченность, а нищета.

Писатель полнее всего проявляет себя даже не в многочисленных авторских отступлениях, не в прямых обращениях к читателю, а в самом методе изображения характеров и событий. Среди главных персонажей нет лиц знатных и богатых, от которых зависят судьбы государств и народов. Это

отверженные члены общества: бывший каторжник Жан Вальжан, проститутка Фантина, бедный юноша Мариус, маленькая сирота Козетта, бездомный мальчишка Гаврош. Их враги – семья Тенардье, полицейский инспектор Жавер – тоже не занимают видного социального положения. Судьбы героев в самом общем смысле типичны, взяты Гюго из жизни: реальные прототипы были и у Вальжана, и у Фантины, история Мариуса повторяет в ряде черт судьбу молодого Гюго.

В то же время метод Гюго в основе своей остается романтическим. То, что в действительности существует в единстве, у Гюго тяготеет к полюсам добра и зла. В романе действуют «святые» (епископ Мириэль, Жан Вальжан) и «дьяволы» (Тенардье, Жавер), не уступающие друг другу в масштабах творимого добра или зла. Концепция романа рождается из авторского убеждения о человеческой жизни как непрерывной смене света и тьмы. Моральный урок, считает Гюго, важнее социального: «Книга, лежащая перед глазами читателя, представляет собой от начала до конца, в целом и в частностях..., **путь от зла к добру**, от неправового к справедливому, от лжи к истине, от ночи к дню. Исходная точка – материал, конечный пункт – душа. В начале – чудовище, в конце – ангел». Такой переход должен произойти во всех сферах: и в социальном бытии человека, и в его сознании. Романтическая тенденция очевидна при сравнении той роли, которую выбрал для себя писатель: реалист Бальзак называл себя историком современного общества, его «секретарем», Гюго – учителем общества, «проповедником благого примера». Роман открывается книгой «Праведник», ведущим персонажем которой является романтический образ епископа Мириэля, сыгравшего решающую роль в преображении сознания Жана Вальжана. В образе епископа Мириэля Гюго воплотил идеалы доброты, бескорыстия, поисков моральных образцов.

Однако Гюго считал, что есть революция более важная, чем социальная. Это – революция духа. Изображая внутренний мир своих героев, писатель своеобразно использует открытие реалистов – зависимость

формирования характера от типических обстоятельств. Для Гюго этот закон действует только тогда, когда обстоятельства толкают человека ко злу. Достаточно одного «события-откровения», чтобы разрушить власть этого закона. «Событие-откровение» зачастую очень незначительно, никогда не связано с судьбами государства, ничего не решает в истории страны. Но оно подтверждает истину: человек – добр, и, увидев свет этой истины, даже самый большой злодей может переродиться. Такова в романе судьба Жана Вальжана. За то, что он украл из булочной хлеб для голодных детей своей сестры, он был осужден на каторгу, с которой вернулся только через 19 лет. Годы, проведенные на каторге, где Жан Вальжан столкнулся со злом и несправедливостью, сделали из него закоренелого преступника. Попав в дом доброго епископа Мириэля, он ворует столовое серебро. Преступника находят. Однако епископ уверяет полицейских, что он сам подарил серебро Вальжану, и дарит ему в придачу серебряные подсвечники. Это и есть «событие-откровение». Открытие Вальжаном добра поднимает бурю в его душе. 19 лет каторги сделали из него зверя, один благородный поступок епископа превратил Вальжана в праведника.

В создании образа Жана Вальжана автор использует метод контраста: реалистический портрет героя дополнен гиперболизированным преобразованием его души. В главе «Буря в душе» автор в ярких красках описывает душевную борьбу, потрясшую основы его жизни: совесть нового Жана Вальжана, творящего лишь добрые дела, требует от него спасти невинного человека, которого приняли за него, но, с другой стороны, оставшись на свободе, он сможет спасти от нужды и лишений множество людей: «Мы уже заглядывали в тайники этой совести, пришел час заглянуть в нее еще раз... Есть зрелище более величественное, чем море, – это небо, есть зрелище более величественное, чем небо, – это глубь человеческой души».

Идею возможности преобразования злодея в святого Гюго развивает и в образе полицейского Жавера. В нем воплощена низшая справедливость – закон. «Этот человек состоял из двух чувств – из уважения к власти и

ненависти к бунту». Служа закону, Жавер становится подлинным злодеем. Он беспощадно преследует Жана Вальжана. Но и его коснулось откровение добра: Вальжан отпускает Жавера в тот момент, когда его должны были расстрелять на баррикаде как шпиона правительства. В одно мгновение рушатся все представления Жавера о справедливости законов и судов. Осознав разрушение этих представлений как катастрофу своей жизни, Жавер кончает с собой.

Вывод автора «Отверженных»: над законом, воплощающим собой несправедливое социальное устройство, торжествует высшая справедливость – нравственный закон добра: «Бог. Душа. Ответственность. Трех этих понятий достаточно для человека...В них самая суть религии. Я жил в ней. В ней и умираю. Истина, свет, справедливость, совесть – это бог».

В созданном в 1864 году трактате «Вильям Шекспир» Гюго сформулировал новые эстетические принципы: активный герой, способный защищать свои идеалы; народность: «Работать для народа – вот самая неотложная задача»; социальный пафос, устремленность к будущему. Эти принципы получили воплощение в романах «Труженики моря» (1866, третий роман о борьбе с «ананке» – со стихийными силами природы), «Человек, который смеется» (1869). Гюго планировал написать политическую трилогию, в которой намеревался развенчать монархический режим и аристократию, против которых выступила революция. Трилогия осталась не написанной, но два последних романа Гюго могут тематически соответствовать задуманному: об аристократии и монархии рассказывает «Человек, который смеется», тема революции поднята в романе «Девяносто третий год». Оба романа сохраняют романтическое звучание.

4 сентября 1870 года, в день провозглашения Франции республикой, Гюго возвращается на родину; начинается третий период его творчества (1870-1885). В Париже его встречают как национального героя. Он активно участвует в патриотическом сопротивлении народа прусским захватчикам (в это время идет франко-прусская война). В 1872 году Гюго опубликовал

сборник стихов «Грозный год». Это дневник в стихах, охватывающий период с августа 1870 по июль 1871 года. По характеру он близок сборнику «Возмездие». Но наряду со стихотворениями в ораторском стиле, в которых разоблачаются развязавший войну Наполеон III, буржуазия («Седан», «Капитуляция» и др.), появляются и лирически окрашенные стихи, где чувствуется растерянность поэта перед грандиозными историческими событиями. В последние годы жизни Гюго работал над романом «Девяносто третий год» (1874), поэтическими сборниками «Искусство быть дедушкой» (1877), завершил поэму «Легенда веков», опубликовал сатирические поэмы «Папа» (1878), «Осел» (1880), драму «Торквемада».

Контрольные вопросы:

1. В чем особенность раннего этапа французского романтизма?
2. В каком произведении французского романтизма введен историко-хронологический принцип изучения литературного процесса?
3. В каком произведении французского романтизма дано исследование причин распространения настроений разочарования и меланхолии? Автор подчеркивает, что эти настроения охватили все поколение молодых французов.
4. Какие тенденции отличают французскую романтическую литературу от немецкой и английской.
5. Назовите произведение, в котором дано теоретическое обоснование нового романтического искусства во Франции.
6. Объясните, в чем значение «Предисловия к драме “Кромвель”» В.Гюго в становлении французского романтизма?
7. Как воплощаются в романе В. Гюго «Собор Парижской богородицы» эстетические принципы, сформулированные писателем в «Предисловии к драме «Кромвель»?
8. Почему Гюго обратился к исторической эпохе конца средневековья? Какая связь между временем действия и временем написания романа?

РОМАНТИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ США

В истории литературы США исследователи выделяют несколько периодов. Первый период охватывает исторический отрезок от эпохи первых переселенцев (1600) до Гражданской войны (1861-1865) и делится на два этапа: XVII-начало XVIII века, время появления первых колониетских поселений, и второй этап – эпоха Просвещения. Самым значительным явлением, имевшим международный резонанс, стал американский романтизм, с которого начинается собственно литература США. Главенствующим литературным жанром, ставшим поистине национальным, остается в XIX века новелла.

Второй этап – время между Гражданской и первой мировой войной (1865-1918), время освоения «свободных земель», когда США превращаются в крупное индустриальное государство, не избежавшее, однако, социальных конфликтов. Происходит формирование реализма, получает развитие жанр романа (Г. Джеймс, У. Д. Хоуэллс). Мировую славу обретает Марк Твен, национальный гений. Провозвестником литературы XX века становится Т.Драйзер.

Третий период занимает сравнительно небольшой отрезок времени (1918-1940), ставший поистине «золотым веком» литературы США. Заявляет о себе как явление международного масштаба американский роман (Э.Хемингуэй, У.Фолкнер, Д.Стейнбек, Д.Дос Пассос, Т.Вулф, Г.Миллер, С.Льюис). Юджин О'Нил, отец американской драмы, и те, кто продолжили его традиции (Л.Хеллман, А.Миллер, Т.Уильямс), выводят национальную драматургию на мировой уровень. Замечательны достижения в сфере поэзии как модернистской (Э. Паунд, Т.С.Элиот), так и реалистической (Р.Фрост, К.Сэндберг).

Четвертый период охватывает время с 1940 года до наших дней. На смену выдающимся мастерам межвоенной эпохи, завершающим свой путь, приходит новое поколение писателей (Дж. Сэлинджер, Д.Апдайк, С.Беллоу, К.Воннегут, У.Стайрон, Т.Уильямс, А. Миллер и др.). Американская

литература сохраняет свой высокий художественный потенциал. Продолжается в новых исторических условиях обогащение тематики и художественной стилистики.

На раннем этапе американская литература не имела собственных литературных традиций. В процессе становления и формирования она опиралась на опыт развитых европейских литератур. Решающую роль в развитии молодой литературы сыграла английская литература. В романтическую эпоху писатели США испытали влияние В.Шекспира, Д. Мильтона, Д.Г.Байрона, П.Б.Шелли, В.Вордсворта. Большой популярностью пользовались немецкая эстетика и философия. Во второй половине XIX века, во время становления реалистических тенденций все большую роль начинают играть французские писатели О.де Бальзак, Г.Флобер и Э.Золя, символисты. На рубеже XIX-XX веков были популярны философские идеи Ф.Ницше, Г.Спенсера, позднее – А.Бергсона, З.Фрейда. Пожалуй, нет ни одного большого писателя США XX века, который не обращался к опыту Л.Н.Толстого, А.П.Чехова.

Национальное своеобразие американского романтизма определяется историческими, социальными, культурными факторами. Америка не знала феодализма: после Войны за независимость открылись возможности интенсивного, бурного экономического роста. Однако рабство оставалось не только пятном на молодой демократии, но и было тормозом ее развития. Не было в США и собственных глубоких культурных традиций. Правда, в отличие от многих европейцев американцам было чуждо разочарование в связи с крушением просветительских идеалов и веры в наступление «царства разума», которое в действительности стало лихорадочной погоней за богатством. Не знали они и ностальгии по безвозвратно потерянному прошлому, пессимизма, «мировой скорби». Американских романтиков, особенно на раннем этапе, в целом отличали исторический оптимизм, вера в обнадеживающие перспективы молодого государства.

США хронологически отставали от Европы в литературном развитии. Американский романтизм сформировался позднее европейского, и продолжался он дольше. Многие значительные романтические произведения увидели свет в 1830-1840-е годы, высшей точкой стали 1850-е, так называемый «американский Ренессанс». В это время в Европе продолжался расцвет реалистического романа Ф.Стендаля, О.де Бальзака, Г.Флобера, Ч. Диккенса, У.Теккерея (правда, еще творили ветераны романтизма Жорж Санд, Виктор Гюго), но уже складывались новые художественные системы: символизм, натурализм, импрессионизм.

Национальной особенностью романтизма, отличающей его от европейского, является отсутствие философичности, тяготение к конкретности. Временные рамки американского романтизма: 1810-е – годы Гражданской войны. В истории американского романтизма выделяются два этапа: ранний (1820-1830-е годы) и поздний (1840-1860-е годы), в которых отразились разные этапы в развитии страны.

У истоков американского романтизма стоят Уильям Каллен Брайант, Вашингтон Ирвинг и Фенимор Купер. На раннем этапе романтизма получил развитие нативизм (nativism – национальная самобытность) – культурное и литературное движение, ориентированное на эстетико-философское освоение и осмысление Америки, ее «открытие».

Одна из главных характеристик **Вашингтона Ирвинга** (1783-1859), очеркиста, биографа, новеллиста, историка, связана с определением «первый». Он был первым американским писателем, который приобрел широкую известность в Европе, с его именем европейцы связывали сам факт появления литературы Нового Света: известны шуточные слова современника писателя: «Наконец появился американец с пером в руке, а не шляпе». Ирвинг выступил как мастер новеллы, ставшей национальным жанром, был первым писателем США, которого переводили во многих странах. В творчестве Ирвинга нашла яркое воплощение эпоха становления и первых шагов молодого государства.

В первый период творчества (1806-1818) Ирвинг писал газетные очерки, заметки, эссе, ориентируясь на английские образцы. Он хорошо знал английских авторов XVIII века, оказавших заметное влияние на его писательскую манеру. «История Нью-Йорка от сотворения до конца голландской династии» (1809) была главным произведением Ирвинга в этот период. Пространный заголовок, вызывающий ассоциации с английскими юмористическими романами XVIII века, указывает на общую хроникальную манеру и комическую тональность повествования. «История» состоит из семи книг, строится как ироническая «хроника» Нью-Йорка примерно за полтора столетия, начиная с той поры, когда он назывался Новый Амстердам и был центром региона Новая Голландия. Ирвинг удачно использовал популярный прием мистификации, приписав авторство книги вымышленному персонажу. Это Дитрих Никербокер, сочинитель «многих удивительных и забавных историй», нередко пародирующих псевдонаучные изыскания ученых. Этот эксцентричный «маленький пожилой господин, одетый в поношенный камзол и треугольную шляпу, эрудит, знаток Геродота и Свифта, кладезь замысловатых сюжетов», – замечательное создание Ирвинга. Ему отведена функция повествователя в наиболее известных новеллах Ирвинга («Рип Ван Винкль», «Легенда Сонной долины», «Дом с привидениями»). Несомненно, это «маска», носитель определенных идей, близких автору. Его образ прочно вошел в сознание американцев, а имя присваивалось литературным клубам и журналам.

Занимаясь дипломатической деятельностью, Ирвинг длительное время жил в Англии, Италии, Франции, Голландии, Испании. 1815-1832 годы – второй период творчества – Ирвинг провел в Европе, что дало ему возможность глубоко узнать культуру других стран и народов, что нашло выражение в его творчестве. Это время знакомства со многими деятелями европейской культуры, в частности, с Вальтером Скоттом, который помог ему издать первый сборник новелл «Книга эскизов» (1819), за которым последовал второй – «Брейсбридж-Холл» (1822), изданный под псевдонимом

Джеффри Крайон. Поездки по Европе дали материал для третьей книги «Рассказы путешественника» (1824). С 1826 года Ирвинг дипломатический представитель США в Испании. Там он посещает Альгамбру, полуразрушенный дворец, возведенный в Гранаде маврами почти четыре столетия назад. Увиденное, а также местные легенды пленили воображение Ирвинга. Он пробыл в Гранаде три месяца, что дало ему материал для знаменитой книги «Альгамбра» (1832). В Испании была написана трехтомная «История жизни и путешествий Христофора Колумба» (1828) – первый и удачный опыт в биографическом жанре. С 1829 по 1832 годы Ирвинг жил в Лондоне, занимаясь дипломатической работой, и продолжая писать. Хотя в 1810-1820-е годы европейские темы и сюжеты у него преобладали, он оставался писателем, связанным с родной почвой. В сборник «Книга эскизов» вошло несколько «американских» новелл, ставших хрестоматийными. В новелле «Легенда Сонной долины» Ирвинг проявляет себя как искусный пейзажист. Среди «американских» новелл Ирвинга самая известная – «Рип Ван Винкль» (1820). Сюжет имеет фольклорные истоки: герой новеллы – деревенский парень, «хороший сосед и покорный, забитый супруг», человек легкомысленный, «живет, не задумываясь» и готов «скорее сидеть, сложа руки и голодать, чем работать и жить в довольствии». Спасаясь от нескончаемых упреков сварливой жены, Рип Ван Винкль отправляется в горы, бродит, пока не встречает компанию каких-то странных людей. Они угощают его джином: он засыпает и просыпается через двадцать лет. Вернувшись в деревню, Рип Ван Винкль с трудом узнает родные места, такие разительные перемены там произошли: «сонное спокойствие» сменилось «деловитостью, напористостью, суетливостью». Рип Ван Винкль – персонаж, ставший фактом национального сознания американцев, его имя стало нарицательным.

В 1832 году начался третий период творчества Ирвинга. Вернувшись в Америку, он много путешествовал, и его «открытие» Запада получило отражение в книгах «Поездка в прерии» (1835) и «Астория» (1836). В эти

годы Ирвинг работал в разных жанрах, в частности, биографическом. Им были созданы книги об английском писателе О. Голдсмите, пророке Магомете, пятитомное жизнеописание первого президента США Джорджа Вашингтона. Свое творческое кредо Ирвинг сформулировал в предисловии к сборнику «Брейсбридж-Холл»: «Моя единственная цель – изображение характеров и нравов». Ирвингу был присущ светлый, оптимистический взгляд на человеческую природу. Он заложил основы американской романтической новеллы, которая получила дальнейшее развитие в творчестве Н.Готорна, Э.Аллана По, О'Генри и др.

В истории литературы США **Джеймс Фенимор Купер** (1789-1851) является основоположником романного жанра, таких его разновидностей, как роман исторический, «морской», приключенческий, политический, социальный. Он открыл европейцам широкую панораму жизни североамериканского континента, его богатейшей природы. Писать Купер начал сравнительно поздно, почти в тридцатилетнем возрасте: он долго готовился к писательскому труду, изучая художественную, историческую, научную литературу, биографии и религиозные трактаты. Первый роман Купера «Шпион» (1821) знаменует начало нового этапа в истории американской литературы. В 1810-1820-е годы в США шли дискуссии о путях развития литературы в молодом государстве, укреплявшем свои позиции на североамериканском континенте. Был выдвинут тезис: «Чтобы выполнить свой долг перед страной, писатели должны в совершенстве знать ее историю». Опыт европейского романтизма убеждал важность и необходимость освоения исторической темы. С середины 1810-х годов в Европе стали выходить исторические романы В. Скотта. История представала в произведениях многих европейских писателей первой половины века: Ф.Р.Шатобриана, В.Гюго, А.де Виньи, О.де Бальзака, П. Мериме, А.С. Пушкина. В истории Америки тоже было немало ярких страниц, относящихся к Войне за независимость. Купер считал, национальная история – достойный предмет художественного внимания.

Время действия романа «Шпион» – 1780 год, сюжет составляет драматическая судьба скромного разносчика товаров Гарви Берча, который в годы Войны за независимость выполняет тайные задания главнокомандующего колонистов генерала Вашингтона. Прошлое и деятельность героя на страницах романа овеяны тайной; его сын Френсис, например, узнает об отце правду, найдя записку Вашингтона: «Гарви Берч многие годы верно и бескорыстно служил своей родине». Роман небогат описаниями исторических событий, которые считались хорошо известными читателю. Как и в романах Скотта, Купер рядом с историческим лицом (Вашингтоном) ставит вымышленного героя, судьба которого иллюстрирует «воздействие великих потрясений на человеческий характер и облагораживающее влияние патриотизма, когда это чувство пробуждается и с большой силой охватывает весь народ». По мысли Купера, патриотизм был одной из величайших движущих пружин американской истории, прогресса страны.

После «Шпиона» началась активная деятельность Купера как профессионального литератора, которая продолжалась еще почти три десятилетия. Литературоведы выделяют три этапа в творчестве писателя. Первый этап охватывает время с 1821 до 1826 года. В это время Купер продолжал писать исторические романы, создал «морские» романы («Лоцман», 1824), начал работу над пенталогией о Кожаном Чулке. В 1826 году уже знаменитым писателем Купер путешествовал по Европе, побывал во Франции, Италии, Швеции, Германии, Англии, Голландии. Европейское семилетие (1826-1833 годы) – второй этап творчества Купера, когда были написаны два «морских» романа («Красный корсар», 1828, и «Морская волшебница», 1830), историческая трилогия из жизни средневековой Европы, где действия разворачивались в Венеции («Браво», 1831), в Германии эпохи Реформации («Гайденмауэр», 1832), в Швейцарии («Палач», 1833).

Наиболее значительным в творческом отношении стал третий этап (1833-1851 годы), охватывавший почти два десятилетия после возвращения

Купера на родину. Америка за время отсутствия писателя во многом изменилась. Он с неодобрением наблюдал за тем, как демократические свободы используются в интересах спекулянтов и нуворишей. Свои взгляды писатель изложил в трактатах «Письмо к соотечественникам» (1834) и «Американский демократ. Заметки о социальных и гражданских взаимоотношениях в Соединенных Штатах Америки» (1838), в которых выступил против ущемления прав меньшинства. Полемическую линию Купер продолжил в аллегорико-сатирическом романе «Моникины» (1835), написанном в подражание Д. Свифту. Основу сюжета составил рассказ о путешествии англичанина Джона Голденкалфа и американца Ноаха Поука в компании с четырьмя просвещенными обезьянами («моникинами») по разным странам, в которых угадываются Англия, Франция и Соединенные Штаты Америки. В Англии (Высокопрыгии) романист осуждает аристократические привилегии. В Америке (Низкопрыгии) критикует «уравнительную демократию», враждебную «достоинству» и отрицающую «различия между людьми». Критику американской действительности Купер продолжил в диалогии «Домой» (1838). Нельзя сказать, что Купер отрицал американскую демократию, как таковую. Своей критикой он хотел внести вклад в исправление ее недостатков, но соотечественники были оскорблены. Судебные тяжбы, несправедливые нападки критики заставили Купера вернуться в свое поместье в Куперстауне. Там писатель продолжал интенсивно работать: литературный труд был главным источником его существования. В последнее десятилетие Купер создал трилогию о земельной ренте, романы «Сатанстоу» (1845), «Землемер» (1845) и «Краснокожие» (1846). Однако преобладание дидактического пафоса в трилогии сделало произведение художественно маловыразительным.

В начале 1840-х годов Купер завершил свое главное произведение, цикл о Кожаном Чулке, художественную историю ранней эпохи фронта, над которой он работал в течение почти двадцати лет (с 1823 по 1841 годы), в период наивысшей творческой активности Купера. Прологом к пенталогии

стала ранняя книга писателя «Путеводитель по пустыне» (1810), в которой рассказывалось о строительстве поселка Куперстаун на границе с фронтиром. Первый роман серии «Пионеры» (1823) последовал за «Шпионом» (1821). На его страницах и появился Натти Бампо, «сквозной» герой серии, который своей честностью и бескомпромиссностью напоминает Гарви Берча. Затем увидели свет еще два романа серии: «Последний из могикан» (1826) и «Прерия» (1827), после чего работа над циклом прервалась на целых полтора десятилетия; в начале 1830-х годов создавались уже упоминавшиеся полемические, исполненные критического пафоса книги о современности. В начале 1840-х годов Купер, отойдя от злободневности, погрузился в прошлое своей страны, завершив пенталогию («Следопыт», 1840; «Зверобой», 1841).

Замысел, концепция цикла складывались у Купера по мере выстраивания отдельных романов. Пенталогия, т.е. цикл из пяти романов, внутренне связанных, — феномен, нечастый в истории мировой литературы. По признанию Купера, она «писалась без обдуманной программы». Это относится прежде всего к хронологии описываемых событий, они были как бы свободно перетасованы в разных романах серии. Однако когда пенталогия была завершена, Купер выстроил романы серии в соответствии с последовательностью событий: «Зверобой», «Последний из могикан», «Следопыт», «Пионеры», «Прерия». В предисловии к циклу Купер писал: «Если чему-нибудь из написанного автором этих повестей суждено пережить его самого, то это, безусловно, будут “Повести о Кожаном Чулке”. Я вовсе не обещаю им долгую славу, я только убежден, что они удержатся дольше других сочинений, написанных этой рукой». Романы пенталогии связаны не только «сквозной» фигурой Натти Бампо, но в первую очередь общей концепцией. Пенталогия Купера – образец «великого американского романа» в силу общенационального масштаба запечатленного в ней исторического процесса. Это эпопея, охватившая целый этап в истории американского фронта: его движение на Запад, к Великим Озерам и Скалистым Горам;

столкновение цивилизации с первозданной природой, ее покорение; конфликты, борьбу белых первопроходцев с коренным населением, индейцами. Здесь автор запечатлел характерные черты фронта, своей «малой родины, территории между цивилизацией и девственной природой. Жители фронта – люди «самых разных привычек, нравов, эпох и местностей», для фронта характерны такие контрасты, каких «не знала ни одна страна и ни один век». Все это вызывает сложные нравственные, философские, экономические коллизии и проблемы. В пенталогии чувствуется уверенная рука художника-романтика. Реальные подробности, пейзажи, детали быта, выписанные правдиво и точно, сочетаются с романтической идеализацией характеров, мелодраматизмом, сгущением красок. Натти Бампо – художественное открытие Купера. Жизненный путь героя прослежен от ранней поры до глубокой старости, примерно с 1740-х годов до 1805 года. В романах он выступает под именами Кожаный Чулок, Соколиный Глаз, Зверобой, Следопыт. Натти Бампо – один из самых масштабных, исполненных исторического и философского смысла характеров, созданных американской литературой. На протяжении цикла с ним происходят разнообразные приключения, но характер его практически не меняется. В.Г.Белинский назвал его человеком «с голубиным сердцем в львиной груди». Комментируя характер своего героя, Купер отмечал, что за образом Натти Бампо нет какой-то определенной личности. В его внешности объединены черты нескольких людей, а духовный облик героя целиком вымышлен. И все же одним из прототипов Кожаного Чулка считается знаменитый американский фронтисмен Даниэль Бун, один из первых землепроходцев в раннюю пору освоения фронта, что сделало его имя почти легендарным. Охотник, строитель дорог, он сначала жил в штате Кентукки, куда привел первую группу поселенцев; продлил «дорогу диких мест»; воевал с индейцами; был в плену, но бежал. Купер так объяснял свою концепцию протагониста пенталогии: «...Образ Кожаного Чулка представляется нам скорее в поэтическом свете, нежели составленным из

жизненных подробностей. Он видит Бога в лесу, слышит его в ветре, славит его небесную благодать, покоряется его власти со смиренной верой в справедливость и милосердие... Такова идеальная мера, по которой мы равняли характер Кожаного Чулка». Натти Бампо – «естественный человек», который превыше всего ценит волю, возможность бродить по лесам; в его образе получает воплощение столь значимая для романтизма проблема цивилизации и природы.

В первом романе цикла, «Зверобое», действие происходит в 1740-х годах на берегу озера Отсего в период войны между французами и индейцами. Натти Бампо, известный у индейцев из племени делаваров под кличкой Зверобой, помогает трапперу Томасу Хаттеру и его дочерям Джудит и Хетти отбиться от атаки племени ирокезов, а позднее освобождает его из плена. Вместе со Зверобоем в разнообразных приключениях участвует его друг Чингачгук, вождь племени могикан. Во втором романе серии «Последний из могикан» события относятся к 1757 году, времени англо-французской войны 1750-1760 годов. В «Пионерах» действие переносится в 1793 год, спустя почти десять лет после окончания Войны за независимость. В заключительном романе серии «Прерия» читатель переносится в 1804 год. «Последний из могикан» – один из наиболее читаемых и, возможно, удачных романов пенталогии. В нем нашли отражение лучшие черты стиля Купера-художника: мастерство рельефно выписанных характеров; искусство увлекательного сюжета; исполненные драматизма ситуации и неожиданно счастливые развязки. Задолго до Лонгфелло, поэтически обработавшего индейский фольклор в «Песне о Гайавате», Купер объективно подошел к проблеме коренных обитателей североамериканского континента, описав их горькую участь. Слово «могикане» стало нарицательным. Писатель свидетельствует о «неизбежной, по-видимому, судьбе всех этих народов, исчезающих под напором... цивилизации, подобно тому, как опадает листва их родных лесов под дыханием мороза». Как и в других романах серии, сюжет привязан к конкретному времени: об этом напоминает подзаголовок

«Повествование о 1757 году». Купер переносит читателя в тот период, предшествовавший Войне за независимость, когда французы и англичане соперничали за обладание землями на североамериканском континенте.

В романах Купер поднял важные социальные проблемы своего времени. Он показал историческую неизбежность наступления цивилизации на природу, видел противоречивость этого процесса. Его опыт использовали создатели жанра романа-вестерна. Проблематика романов Купера сохраняет значимость в творчестве больших писателей XX века – Д.Лондона, Э. Хемингуэя, У. Фолкнера.

Начиная с 1840-х годов ситуация в США претерпела существенные изменения: закончилось освоение западных территорий, усилились социальные противоречия, обострился кризис рабовладения, углубился конфликт между промышленным Севером и плантаторским Югом. Страна приближалась к гражданской войне. В литературе заметно ослабела зависимость от европейских, прежде всего английских, образцов, отчетливее проявились национально-самобытные художественные элементы, богаче стал арсенал художественных средств, появились писатели мирового масштаба – Эдгар Алан По и Уолт Уитмен. Поздний этап американского романтизма – 1850-е годы. В это десятилетие, предшествовавшее началу Гражданской войны, называют американским Ренессансом: были опубликованы лучший роман Н.Готорна «Алая буква» (1850), главная книга Г. Мелвилла «Моби Дик» (1851), «Хижина дяди Тома» Бичер-Стоу (1852), «Уолден, или Жизнь в лесу» Г. Торо (1854), «Песнь о Гайавате» Г.В.Лонгфелло (1855). Своеобразие позднего американского романтизма во многом определил трансцендентализм, философское и литературное движение 1830-1860-х годов. Трансцендентализм был направлен против узкого практицизма, прагматизма, утилитарного понимания «пользы», которые все отчетливее проявлялись у американцев, озабоченных по преимуществу материальной сферой жизни. Наиболее отчетливое выражение идеи трансцендентализма получили в творчестве Р.У.Эмерсона,

призывавшего подняться над миром делячества, земных забот к высотам духа. Эти идеи применительно к проблемам культуры и национальной самобытности Америки реализовались в лекции Эмерсона «Американский ученый» (1837), которая, по словам поэта Оливера Холмса, явилась «нашей интеллектуальной Декларацией независимости». Эмерсон был убежден, что Америке пора предложить миру нечто большее, чем «образцы искусства в технике», продемонстрировать самостоятельность своей мысли, собственных достижений в духовной, научной, литературно-художественной областях. Пафосом статьи стал призыв к соотечественникам «разомкнуть отяжелевшие от сна веки». Покончить с «длительным литературным ученичеством», с подборанием «черствых крох чужих урожаев». Эмерсона воодушевляла вера в расцвет национальной культуры, в рождение «американского ученого», т.е. «человека, который мыслит», властителя дум, независимого и самобытного, «свободного и отважного»: «Мы будем крепко стоять на собственных ногах, мы будем говорить то, что рождается в нашей собственной душе». «Мы станем самими собой перед лицом природы, – не устал повторять Эмерсон. – Натура определяет в человеке все».

Соратник и единомышленник Эмерсона Генри Дэвид Торо (1817-1862), прозаик, публицист, философ, поэт, – одна из самых впечатляющих фигур американской литературной истории. Интеллектуальные занятия Торо органически соединял с физическим трудом. Мастер на все руки, он плотничал, был каменщиком, землемером. В статье «О гражданском неповиновении» (1849) он с горечью говорил, что в государстве, где несправедливо лишают свободы, достойное место для человека – находиться в тюрьме. Противник рабства, Торо не раз помогал беглым невольникам перебираться с Юга на Север. В 1845-1847 годах Торо поселился на берегу Уолденского пруда, вел дневник своей жизни на природе. Дневниковые записи послужили основой для книги, которая стала одним из памятников «американского Ренессанса» – «Уолден, или Жизнь в лесу» (1854). Это и романтическая утопия, и своеобразный дневник натуралиста, наделенного

художественным даром, и пейзажные зарисовки, наполненные философскими наблюдениями. О композиции книги говорят названия глав: «Хозяйство», «Где я жил и для чего», «Чтение», «Звуки», «Одиночество», «Посетители», «Бобовое поле» и др. Торо критически воспринимает цивилизацию и ее сомнительные, по его мнению, ценности: современный образ жизни враждебен естественному и достойному существованию. Торо развил теорию Руссо: «Я ушел в лес потому, что хотел жить разумно, иметь дело лишь с важнейшими фактами жизни... Я не хотел жить подделками вместо жизни... Я хотел погрузиться в самую суть жизни и добраться до ее середины... свести ее к простейшим формам». Теория Торо оказалась востребованной в XX веке; его концепция ненасильственных действий и массового гражданского неповиновения как средства политической борьбы вдохновила лидера индийского освободительного движения Махатму Ганди руководителя движения афроамериканцев за свои права Мартина Лютера Кинга.

Важным фактором, повлиявшим на развитие американской литературы во второй трети XIX века, стал аболиционизм – движение за отмену рабства. Развитие США, укрепление демократических институтов вступали во все более непримиримое противоречие с существованием невольничества, основой плантаторского хозяйства Юга. Рабство становилось препятствием для экономического роста страны. Это осознавали и с этим не желали мириться многие американцы, прежде всего на Севере: рабочие, фермеры, религиозные деятели, представители творческой интеллигенции. Одним из самых активных деятелей антирабовладельческого движения был Уильям Ллойд Гаррисон (1805-1879), публицист, общественный деятель, поэт, издатель газеты «Либерейтор», пропагандировавшей аболиционистские идеи. «Я буду суров, как правда, и непреклонен, как правосудие... Я буду честен, не буду уваливать, не буду прощать. Я не отступлю ни на дюйм, и я буду услышан», – провозгласил Гаррисон. Активность движения достигла пика на после издания в 1850 году

закона о беглых рабах. Героическое выступление Джона Брауна в 1859 году, пожертвовавшего жизнью в схватке с невольничеством, дало толчок к подъему антирабовладельческого движения и стало прологом к началу Гражданской войны между Севером и Югом (1861-1865), которая привела к отмене рабства. Важным средством антирабовладельческой пропаганды стали «нарративы» – рассказы черных невольников, которым посчастливилось бежать на Север. Эти истории, рассказанные обычно неграмотными рабами, были записаны белыми аболиционистами. Нарративы стоят у истоков прозы Черной Америки.

Литература аболиционизма разнообразна в жанрово-тематическом плане. В статьях Р.У.Эмерсона и Г.Торо звучала публицистическая страсть. В стихотворном сборнике Г.В.Лонгфелло «Невольничьи песни», в стихах Уиттиера «Голоса свободы» – сочувствие к доле темнокожих рабов. Одним из первых социальных реалистических романов в американской литературе был роман Гарриет Бичер-Стоу (1811-1896) «Хижина дяди Тома» (1852). Бичер-Стоу не участвовала в аболиционистском движении, и ее роман, первое и лучшее произведение, было вызвано чувством сострадания, болью, протестом против жестокости рабства. Сюжетные коллизии, имевшие жизненную основу, в которые несколько акцентированы Добро и Зло, оказали сильное воздействие на современников. В романе рассказана история черного раба дяди Тома, честного, справедливого, доброго человека, безропотно сносящего унижения и издевательства. Три этапа его жизни связаны с пребыванием у разных хозяев. Первый из них Шелби, человек незлой, чтобы поправить свои финансовые дела, продает Тома, разлучив с женой и детьми. Второй, Сен-Клер, гуманен. У него Том избавлен от физических пыток, но несвободен и разлучен с семьей. После смерти Сен-Клера Тома купил рабовладелец Легри, который жестоко издевался над невольниками. Нравственная чистота и порядочность Тома вызывают ненависть Легри. Когда Том отказывается выдать хозяину, где прячутся беглецы Эмелина и Касси, рабовладелец приказывает забить его насмерть.

Том умирает, молясь за спасение душ своих мучителей. В романе представлено много интересных персонажей: талантливый мулат Гаррис, нашедший свободу в Канаде; свободолюбивая Касси, наложница Легри; Лиззи, жена Гарриса, спасающая от работорговцев своего ребенка. Действие романа динамично, сцены и ситуации – драматичны, в публицистических отступлениях автор раскрывает свое отношение к поднятым проблемам: «Описание жестокостей оскорбляет нас, наполняет гневом наше сердце. О том, что содеет один человек, другой не захочет и слушать. Мы не желаем знать о муках наших близких, единоверцев наших, даже если нам говорят об этом с глазу на глаз. Но, увы, Америка, такие злодеяния совершаются под защитой твоих законов! Знает о них и церковь – знает и, по сути дела, безмолвствует». Своим романом Бичер-Стоу утверждала: зло не только в жестоких рабовладельцах, но в системе невольничества как таковой. Писательница дополнила роман книгой «Ключ к “Хижине дяди Тома”» (1853), в которой представила документальные факты и свидетельства, из которых выросли сюжет и система образов «Хижины дяди Тома». Среди последних произведений Бичер-Стоу наиболее интересен роман «Дред, или Повесть о великом злосчастном болоте» (1856), в котором автор предупреждала: страну ждут кровавые потрясения, если правительство не вмешается. Президенту Аврааму Линкольну приписывают фразу во время встречи с писательницей в Белом доме: «Так вы и есть та самая маленькая женщина, затеявшая эту большую войну?»

Поэт, прозаик, критик, журналист, **Эдгар Аллан По** (1809-1849) – человек необыкновенного таланта и трагической судьбы. Как и его современники Купер, Уитмен, Мелвилл, он при жизни не был оценен на родине, слава пришла к нему посмертно. Эдгар По оказал огромное влияние на развитие европейской литературы, особенно символистской поэзии.

Разносторонне одаренный – По хорошо рисовал, музицировал, был начитан, увлеченно занимался физикой и астрономией – он рано начал писать стихи. Мотив смерти, глубоко личный (он рано потерял родителей и

рос в приемной семье), сыграл немалую роль в творчестве По. В 1827 году он анонимно выпустил первый сборник «Тамерлан и другие стихотворения бостонца», скромный тираж которого не был распродан. Оказавшись без денег и не имея крыши над головой, По завербовался в армию, но военная карьера не вдохновляла его, и в декабре 1828 года он опубликовал второй сборник «Аль Аараф, Тамерлан и малые стихотворения». По настоянию отчима Джона Аллана в 1830 году Эдгар поступил в военную академию Вест-Пойнт, старейшее учебное заведение США. Но суровая армейская дисциплина, жесткий распорядок, муштра претили его вольнолюбивой поэтической натуре. Он оставил академию, что привело к его разрыву с отчимом. Обретя свободу, но не имея средств к существованию, По выпустил еще один сборник «Стихотворения» (1831).

Избрав литературу делом жизни, По стремился выработать свой стиль, свою манеру. В 1832 году он завоевывал приз за рассказ «Рукопись, найденная в бутылке», первое серьезное признание, которое помогло ему поверить в себя. С этого времени началась профессиональная литературная карьера По. Он пробовал себя в рассказах, поэзии, журналистике, критике. Вынужденный вести постоянную борьбу за существование, По тем не менее никогда не позволял себе стать поставщиком прибыльного, но легковесного журнального чтива. Один из критиков писал: «По был взыскателен и писал мучительно трудно, а стиль его слишком возвышался над уровнем популярной литературы, за которую так хорошо платили. Он всегда страдал от денежных затруднений».

В 1839 году вышел двухтомник «Гротески и арабески», за ним последовали еще три сборника. Эдгар По стал известным новеллистом. В январе 1845 года в журнале «Вечернее зеркало» он напечатал свой шедевр – стихотворение «Ворон». Во второй половине 1840-х годов По воспринимался уже как один из ведущих поэтов Америки. На пике признания По неожиданно скончался. Как писал российский литературовед Ю.В.Ковалев: «Он погиб от усталости, от отчаяния, от чудовищного перенапряжения

духовных сил, от нервного и психического истощения, от беспросветной нищеты, с которой тщетно боролся всю жизнь».

Эдгар По был первым американским профессиональным литературным критиком. Его оценки художественных произведений отличались глубиной, безошибочным вкусом; они и сегодня сохраняют свою ценность. Как и в художественном творчестве, По-критик уделял первостепенное внимание писательскому мастерству, форме, стилю, языку, тем специфическим приемам, с помощью которых художник способен воздействовать на читателя. В статье «Дважды рассказанные истории» он сформулировал требования к «малой прозе»: главная ее особенность в воспроизведении правды; достоинство – краткость, лаконизм. На чтение подобного повествования должно затратить от получаса до одного-двух часов. Целостное впечатление производит новелла, прочитанная на одном дыхании. Он называет это эффектом. В новелле четко выражена мысль. Она реализуется через события, которые и призваны способствовать достижению задуманного впечатления. На него ориентирована уже самая первая фраза прозаического повествования.

Взгляды По на поэзию излагаются в статьях «Основы стиха», «Поэтический принцип» (1848-1849), «Философия творчества» (1846). Опираясь на опыт европейских романтиков Байрона, Шелли, Китса, на теоретические труды Колриджа и немецкого философа Ф.Шлегеля, По полагает сферой поэзии Прекрасное. Цель поэзии – доставить читателю удовольствие, а не обнажить перед ним истину. Прозаическое произведение содержит зримые образы, конкретные идеи. Лирические же стихи вызывают не всегда поддающиеся рациональному определению ощущения и настроения, что достигается музыкальностью и гармонией. Поэзия обращена не к идеям, а к миру Красоты, воздействует не на рассудок, а на душу, позволяет постигнуть совершенство потустороннего мира, запредельного и божественного. Поэзия – это «грезы необычайной хрупкости», «порождение скорее души, чем разума». Все бытовое, приземленное поэзии чуждо;

главное настроение – грусть, «приятная печаль», «томление». Поэзия значима сама по себе. Это мнение созвучно мыслям А.С.Пушкина, писавшего, что «поэзия не должна иметь никакой цели, кроме самой себя», что «цель поэзии – поэзия».

Эдгар По считал себя прежде всего поэтом, но его стихотворное наследие невелико: немногим более пятидесяти стихотворений. Все зрелые стихи По – плод интенсивного труда и предельной требовательности; это такие отмеченные самобытностью и оригинальностью стихотворения, как «Исрафил», «Эльдорадо», «Улялюм», «Аннабель Ли», «Колокола», «Ворон». Стихи По бессюжетны, построены на нюансах, настроениях, музыке слов, в них существенны не «значение», а «эффект». Огромную роль играет символика, обыгрываются мотивы красоты, любви и особенно смерти. Мотив смерти, как подсчитали исследователи, присутствует едва ли не в каждом третьем стихотворении По. Смерть у него – многозначное романтико-символическое понятие, неразрывно связанное с Любовью, Красотой, Поэзией. Только любовь, только воспоминания о счастливых днях соединяют прошлое и настоящее, привносят в душу гармонию. Поклонник автора «Чайльд Гарольда» в пору юности, По остался верен байроническому мироощущению – скорби, печали, меланхолии. Они и в душе лирического героя, и в особом состоянии природы. В стихотворении «Исрафил» По обращается к традиционной для романтиков теме художника. Исрафил – стихотворец, ангел, «божественный певец», «светоч неземной», олицетворение совершенного художника, находящего путь к сердцам людей благодаря возвышенному слиянию стихов и мелодии. В «Эльдорадо» вдохновенно выражена извечная мечта о некоей сказочной, недостижимой стране грез. Таинственный голос поэта, пришедшего на могилу возлюбленной, слышится в стихотворении «Улялюм». В стихотворении «Колокола», отмеченном редкой звуковой выразительностью, развивается мотив колокольного звона, сопутствующего людям в важнейших событиях их жизни: это рождение, свадьба, стихийные бедствия, наконец, похороны. В

переводе К.Бальмонта удачно передана мелодичность стихотворения, когда слова, ритмы начинают звучать, подобно колоколам:

Слышишь, сани мчатся в ряд,
Мчатся в ряд!
Колокольчики звенят
Серебристым легким звоном слух наш радостно томят,
Этим пеньем и гуденьем о забвеньи говорят.

(Перевод В.Бетаки)

Ключевое слово «колокола» постоянно повторяется в стихотворении, и всякий раз включается в новый смысловой контекст.

Среди поэтических жемчужин По ярче всех знаменитый «Ворон». Все художественные средства в нем подчинены достижению «эффекта». Впечатляет не только появление странной, таинственной птицы в келье поэта, потерявшего свою возлюбленную. Стихотворение состоит из 18 строф, каждая из которых имеет шесть строк (с внутренней рифмовкой); две последние строки выполняют функцию рефрена. По мере приближения к финалу сгущается мрачно-безнадежная атмосфера. Заключительным аккордом становится загадочное слово *Nevermore* (никогда).

И венчая шкаф мой книжный,
Неподвижный, неподвижный,
С изваяния Минервы не слетает никуда,
Восседает ворон черный, несменяемый дозорный,
Давит взор его упорный, давит, словно глыба льда.
И мой дух испепеленный из-под мертвой глыбы льда
Не восстанет никогда.

(Перевод М.Донского)

Поэзия По стала связующим звеном между романтизмом и символизмом. В писательской индивидуальности Эдгара По парадоксально сочетались логика, интеллект, рационализм и эмоциональность, необычайной силы фантазия и воображение. Для него достижение художественного эффекта – плод целеустремленной интеллектуальной работы, а совершенное произведение – результат продуманного, четко выверенного плана. В работе «Философия творчества» Эдгар По дает поэтапный разбор процесса

написания стихотворения «Ворон» (Nevermore): рождение замысла, выбор размера, интонации, стиля, ключевого слова «никогда» (nevermore), рефрена и т.д. Все это служило доказательством того, что «произведение создавалось шаг за шагом, достигая своей законченности с точной и строгой последовательностью математической проблемы». «Ворон» – яркий образец писательской саморефлексии, осмысления собственной поэтической лаборатории.

Деятельность По-критика тесно связана с журнально-газетной работой. С 1835 года он работал в журнале «Сазерн литерари мессенджер»: писал рецензии и обзоры, готовил журнал к печати, по существу, возродил журнал, успех которого укрепил авторитет По. Среди изданий, для которых По писал статьи, были «Журнал джентльмена» (Филадельфия, 1844-1845), «Журнал Грэма» (Филадельфия, 1841-1842), «Бродвейский журнал» (1845-1846), газета «Вечернее зеркало» (Нью-Йорк, 1844-1845) и др. Журнально-газетная работа имела определенные плюсы, гарантировала стабильный заработок, позволяла печатать собственные сочинения, однако совмещать журналистику с писательской деятельностью становилось все труднее.

Большую часть наследия По составляет художественная проза: им написано около семидесяти новелл. Вместе с Ирвингом и Готорном По – один из создателей американской романтической новеллистики. Во многом благодаря ему новелла сложилась как национальный литературный жанр США. На раннем этапе, в 1830-е годы, По отдал дань гротеску, а также пародированию некоторых популярных в ту пору литературных образцов, в частности «рассказов ужасов» в духе немецких романтиков («Метценгерштейн», «Без дыхания», «Мистификация» и др.). Лучшие образцы «малой прозы», созданные в основном в 1840-е годы, отмечены разнообразием проблематики, богатой фантазией и оригинальностью сюжетов. Писателя интересовало поведение человека в экстремальных, ситуациях. В основу новеллы «Вильям Вильсон» лег романтический мотив двойничества; двойник преследует героя, который бежит от него в Париж,

Рим, Вену, но нигде не может от него избавиться. В новелле «Колодец и маятник» (1842) По описывает состояние человека, ожидающего страшных пыток и смерти. Сцены ужасов, физических и душевных мук присутствуют в новеллах «Маска Красной смерти» (1842), «Бочонок амонтильядо» (1846), «Черный кот» (1843). Писателя влечет сам процесс исследования болезненных, иррациональных состояний. Время показало, что По с его интуицией, склонностью к сгущению красок, гротеску, фантастике предугадал некоторые выводы современной психиатрии и парапсихологии.

Среди психологических «страшных» новелл выделяется одна из хрестоматийных и одновременно сложных по замыслу – «Падение дома Ашеров» (1839). Герой-рассказчик навещает своего старого друга Родерика Ашера, потомка древнего знатного рода, в его фамильном поместье, которое являет удручающее зрелище: угрюмые стены, безучастно глядящие окна, белые мертвые стволы иссохших деревьев. Леденящим холодом и тоской наполняет душу героя-повествователя вид усадьбы. Над ее обитателями тяготеет проклятье, неизлечимая, загадочная болезнь. Родерик занимается искусством; он – поэт, музыкант, его произведения отражают состояние человека близкого к безумию состояния. Родерик испытывает страх перед жизнью, предчувствует неотвратимую гибель своего рода и дома. Таинственный недуг подточил силы его сестры, хрупкой Маделайн. Брат принимает ее глубокий обморок за смерть и погребает сестру в фамильном склепе. Страшные эпизоды романа сопровождаются громовыми раскатами грозы. Появляется Маделайн, завернутая в саван. Брат и сестра падают в объятия друг друга и умирают. Герой-повествователь в ужасе бежит из усадьбы. Свирепствует ураган. На глазах героя «глубокое тусклое озеро» безмолвно и угрюмо поглощает дом Ашеров. Выразительны детали этого причудливого сюжета, в котором реальное перетекает в фантастическое. Но главное – это искусно созданная писателем атмосфера нарастающего ужаса, которая передается читателю. Смысл, заложенный в новелле, символика, загадочные метафоры позволяют по-разному интерпретировать ее. С одной

стороны, в ней в аллегорической форме изображен процесс распада южных аристократических семейств. Другая версия состоит в том, что По предугадал одну из ведущих тем литературы XX века, тему распада сознания и гибели личности в мире хаоса.

Эдгара По можно считать основоположником детективного жанра. В новеллах «Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже» и «Похищенное письмо» действует С. Огюст Дюпен, человек аналитического ума, который не участвует непосредственно в расследовании преступлений, однако помогает их раскрытию. Дюпен обладает блестящими аналитическими способностями. Потомственный аристократ, переживший многие превратности судьбы, Дюпен одиноко живет в Сен-Жерменском предместье. Его единственные друзья – книги, любимое времяпрепровождение – долгие прогулки при свете луны. Дюпен получает наслаждение, выстраивая логические цепи причин и следствий, позволяющих обнажить механизм преступления. Он «расшифровывает» криминальные загадки, перед которыми пасуют профессиональные полицейские сыщики. Дюпен – предтеча таких персонажей мирового детектива, как Шерлок Холмс Конан Дойля, инспектор Мегре Ж.Сименона, детектив Пуаро и мисс Марпл Агаты Кристи. По был первым американским национальным художником слова, чье влияние на мировую литературу многообразно и интенсивно. Международная известность его началась во Франции, где в 1845 году был напечатан перевод новелл «Золотой жук» и «Похищенное письмо».

В 1855 году в США почти одновременно увидели свет две знаковые для национальной литературы книги: поэма Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате» и сборник У. Уитмена «Листья травы». Трудно представить таких полярных по своим судьбам поэтов. Уитмен был новатором, ломавшим привычные поэтические каноны; не оцененный в полной мере при жизни, он обрел всемирную посмертную славу. **Генри Уордсворт Лонгфелло** (1807-1882), напротив, воспринимался как национальное достояние, как живой классик. Лонгфелло – тип поэта, ученого, эрудита. Энциклопедические историко-

филологические знания, переводческая деятельность, а главное – преподавательская работа в Гарварде, определили особенности творческой индивидуальности Лонгфелло. Это высокая стихотворная техника; умение работать успешно в разных жанрах; плодовитость; ясная, доходчивая манера изложения; способность систематически трудиться. Отсюда же и «книжность» Лонгфелло, который словно бы входил в литературу из библиотеки, из кабинета, заваленного фолиантами.

Только заняв прочное положение в литературе, Лонгфелло решился полностью посвятить себя творчеству. Его лирика – сонеты, баллады, оды, лирические миниатюры – насыщена литературными и библейскими реминисценциями и метафорами. Поэт работал систематично; регулярно выходили сборники его стихов: «Голоса ночи» (1839), «Баллады и другие стихотворения» (1841), «Стихи о рабстве» (1842), «Башня Брюгге и другие стихотворения» (1845), «Перелетные птицы» (1858) и др. Стиль Лонгфелло отличает ясность языка и строгость формы: «Поэзия не нуждается в специальных комментариях, в особых авторских пояснениях, – считал он. – Искусству надлежит свидетельствовать самому за себя». В то же время как истинный романтик он погружается в мир возвышенного, идеального. Одна из главных тем лирики Лонгфелло – тема поэта поэзии; в стихотворении «Прометей, или Назначение поэта» он писал:

В царстве тьмы высвечивает след
Поэтическое пламя.
И несет сквозь вереницу лет
Равнодушный к почестям Поэт
Яркий факел, факел-знамя.

(Перевод Я. Фрадкина)

Несколько особняком в творчестве Лонгфелло стоит цикл «Стихи о рабстве», живой отклик на проблему невольничества. В отличие от других сторонников аболиционизма Лонгфелло занимал достаточно умеренную позицию, стремясь вызвать у читателя чувство сострадания к темнокожим («Сон невольника», «Свидетели», «Негр на гиблом болоте», «Полуночная песнь раба») и предупреждал, что терпение рабов имеет пределы.

Как и многие европейские поэты-эрудиты (В.А.Жуковский, В.Я.Брюсов, И.Ф.Анненский и др.), Лонгфелло много сил отдавал художественному переводу. Десять лет он переводил «Божественную комедию», был основателем и президентом клуба Данте. В конце жизни Лонгфелло создал многотомную антологию «Стихотворения о разных странах» (1876-1879), чтобы приобщить американского читателя к шедеврам мирового стихотворного искусства. В каждом томе были представлены поэты какой-либо страны или региона: Германии, Франции, Италии, Скандинавии. Задумав создать «русский» том, он специально изучил русский язык; в 26-й том вошли стихи Пушкина, Козлова, народные песни. Поэт не только переводил, но и делал вольные переложения зарубежной поэзии на английский язык.

Закономерным для Лонгфелло было наметившееся во второй половине 1840-х годов движение от малых к крупным, эпическим формам – поэме. Оно было связано с освоением уже не европейского, а американского, исторического и мифологического материала: это были попытки создания национального эпоса. Поэмы «Эванджелина» (1847) и «Сватовство Майлса Стендиша» (1858) возродили красочные страницы прошлого; они были своеобразной стихотворной параллелью к произведениям Купера, Готорна, Ирвинга. Использование античного гекзаметра утяжелило язык поэм, но позволило обстоятельно воспроизвести исторический и местный колорит.

Главная книга Лонгфелло «Песнь о Гайавате» (1855) стала для творческой вершиной американской литературы XIX века. Такую же задачу – создать произведение общеамериканской значимости, национальный эпос – ставили Купер в пенталогии о Кожаном Чулке, Мелвилл в «Моби Дике», Уитмен в «Листьях травы». Лонгфелло стремился реализовать свой замысел на особом материале, никем до него не освоенном: культура и фольклор коренного населения США, индейцев. Образ индейца как «естественного человека» был предметом особого внимания романтической литературы, но обычно носил условный, декоративный характер. Лонгфелло значительно

глубже изучил культуру индейцев, постиг своеобразие их эпоса. Опираясь на опыт европейской литературы в использовании фольклорного материала, Лонгфелло изобразил в своей поэме личность героическую так, как она представала в индейских мифах и легендах. С этой целью он провел основательную исследовательскую работу, в частности изучил материалы по индейскому фольклору, собранные известным этнографом Скулкрофтом. Лонгфелло в поэме предстает, с одной стороны, как ученый-фольклорист, с другой – как поэт-романтик. Его поэма, которую иногда называют индейской «Эддой», – памятник американского романтизма, произведение, наполненное индейским колоритом: в воссоздании многокрасочного первозданного мира американской природы, и в особой сказочной атмосфере, и в экзотических индейских именах и названиях, удивительно органичных для словесно-образного строя поэмы. Лонгфелло приложил к поэме глоссарий, объясняющий слова индейского происхождения. Гайавата – персонаж исторический и легендарный, поэт наделил его сказочно-мифологическими чертами. Художественная биография Гайаваты выстроена в духе фольклорно-эпической традиции, как цепь ключевых эпизодов: божественное рождение, смерть матери, воспитание на лоне природы, поиски отца, единоборство с ним, подвиги во имя народа. Во всех деяниях Гайавата движим не жаждой славы, но долгом перед соплеменниками. Этим он напоминает народных заступников, героев средневекового эпоса и русских былин. Он предстает то полубогом, то почти реальным человеком. Прототипом его считается Монобозо, персонаж мифов и сказаний ряда индейских племен. Поэма пронизана гуманистическим пафосом; согласие и дружба между народами воспеты в хрестоматийных стихах о Трубке Мира, кладущей конец междоусобицам:

Я устал от ваших распрей,
Я устал от ваших споров,
От борьбы кровопролитной,
От молитв и кровной мести.
Ваша сила — лишь в согласье,
А бессилие — в разладе.

Примиритесь, о, дети!
Будьте братьями друг другу.

(Перевод И.Бунина)

В «Гайавате» Лонгфелло отказался от тяжеловесного гекзаметра, неорганичного для английского языка, и выбрал белый стих, короткий, гибкий и динамичный. «Песнь о Гайавате» не стала, да и не могла стать национальным эпосом в полном смысле этого понятия, но она имела огромный успех. Лонгфелло был увенчан многими литературными наградами, в том числе европейскими, избран почетным доктором Оксфордского и Кембриджского университетов.

Драматична судьба **Уолта Уитмена** (1819–1892), классика не только американской, но и мировой поэзии: как многие поэты XIX века он не был в полной мере понят и оценен соотечественниками. Изданный в 1855 году сборник «Листья травы» вызвал бурную, резкую критику. Только Р.У. Эмерсон поддержал Уитмена, прозорливо отметив, что его стихи «мудростью и талантом выше, самобытнее всего, что доселе создавала Америка». Новаторство Уитмена, пророческий пафос его стихов Америка признала только век спустя. Недоброжелательство, непонимание, откровенные насмешки еще долго сопровождали его творчество.

Через все творчество Уитмена проходит мысль о единении человека с природой, о человеке как частице необозримой Вселенной. Сын простого плотника, прошедший детские годы в Лонг-Айленде, он на всю жизнь сохранил благоговение перед стихией природы, бескрайностью океана, бездонностью неба. Продолжением и воплощением Природы он считал Искусство.

В литературу Уитмен пришел, пройдя жизненные университеты, был фермером, типографским рабочим, учителем, репортером. Этот жизненный опыт сформировал взгляды молодого поэта на современную Америку и законы, в ней царящие. Уже опубликовав несколько сборников стихов, Уитмен в 1852 году резко меняет установившийся жизненный уклад,

становится плотником, а свободное время посвящает чтению. Любимые его писатели – английские и французские романтики; с ними его сближает романтическая концепция поэта как творца собственного художественного космоса. В философии его привлекал тезис трансцендентализма о приоритете духовного над материальным, о ценности внутреннего мира человека: «Ни один закон для меня не свят, кроме закона моей природы», – признавался поэт. Чтение, изучение философии, и главное, осознание своей причастности к происходящим в стране событиям – подъем движения аболиционизма, возросшая активность всех слоев американского общества, ощущение грядущих перемен – все это позволило Уитмену сформулировать свое понимание задач поэта и поэзии. Результатом перемен стал мощный творческий взлет, воплотившийся в сборнике «Листья травы», новаторском, не похожем ни на одно из произведений литературы своего времени. «Листья травы» при жизни Уитмена издавались девять раз, первое издание 1855 года от издания к изданию дополнялось новыми стихами и поэмами.

В годы войны между Севером и Югом (1861–1865) Уитмен служил в госпитале братом милосердия. В сборнике стихов военной поры «Бей, барабан» (1865), который сам поэт считал наиболее удачным, собраны рассказы людей, отдавших жизнь за родину, за лучшее будущее. Лейтмотив военных стихов – смерть, «желанная», «священная», «прекрасная», «сладостная». Особое место в сборнике занимает цикл стихов, посвященных памяти президента Линкольна, убийство которого потрясло страну.

В последние десятилетия жизни к Уитмену наконец приходит признание: в 1866 году была опубликована статья Уильяма О'Коннора с «Добрый седой поэт», которая содержала тонкий и глубокий анализ творчества поэта. Даже прикованный к инвалидному креслу (в 1873 году Уитмена разбил паралич) поэт продолжал много писать: поэмы «Пионеры, о пионеры!», «Песнь о выставке», «Песня о топоре»; циклы «Осенние сучья», «Шепот божественной смерти», «Песни расставания», книгу публицистики «Демократические дали» (1871), мемуары «Прощай, мое вдохновение»

(1891). Уитмен признавался, что только творчество продлевает ему жизнь. Совместно с Хорэсом Тробелом Утмен составил шеститомный труд «С Уолтом Уитменом в Кемдене» (издавался с 1906 по 1982 год).

Ключом к пониманию творческого кредо Уитмена, своеобразия его художественного мира является включенная в сборник поэма «Песнь о себе», самое автобиографическое произведение Уитмена. Поэма состоит из 52 небольших глав, написанных свободным стихом, и построена как монолог лирического героя. В отличие от одинокого, бунтующего, отверженного, бросающего вызов обществу романтического героя, уитменовский герой, сохраняя всю индивидуальность автора, вобрал в себя черты рядового американца. Уитмен создал совершенно новый тип лирического героя: он часть мира, в котором живет, он живо откликается на происходящие события, ощущает свою причастность к бедам и радостям других людей. Он говорит от имени всех людей, и от собственного имени: поэт, по мысли Уитмена, ответствен за окружающий мир и людей: ведь «за каждым индивидом бесчисленное множество предков, а впереди неоглядная даль времени. И человек включен в вечный круговорот катаклизмов и потрясений:

Долго трудилась вселенная, чтобы создать меня...
Вихри миров, кружась, носили мою колыбель.

(Перевод К. Чуковского).

Этот тип «коллективного» и в то же время неповторимо-узнаваемого героя сохранится в последующих произведениях Уитмена. Это всегда оптимист, верящий в демократические идеалы, провозглашенные молодой независимой страной, но прежде всего верящий в американский народ. Свою мечту о прекрасном будущем поэт выразил в образе утопического Города друзей в стихотворении «Приснился мне город»:

Приснился мне город, который нельзя одолеть, хотя бы напали на него все страны вселенной,
Мне снилось, что это был город друзей, какого еще никогда не бывало,
И превыше всего в этом городе крепкая ценилась любовь,

И каждый час это сказывалось в каждом поступке жителей этого города,
В каждом их слове и взгляде.

(Перевод К. Чуковского).

Слова «Слышу, поет Америка» могут служить эпиграфом не только к сборнику «Листья травы», но и всему поэтическому наследию Уитмена. Он воспевает новую Америку, при этом видит и контрасты будущего урбанизированного общества.

Новой, не похожей на традиционную, была структура стихов сборника «Листья травы», напоминающая ритмизированную прозу. Новый герой, новые темы означали поиск новых средств художественного выражения. Он избрал свободный стих, верлибр, который предполагает отсутствие рифм, четкого размера. Верлибр способен выразить все разнообразие мысли и настроения. Не случайно, уитменовские поэмы часто называют песнями: гибкий и емкий верлибр строится по законам музыкального произведения.

Произведения, вошедшие в сборник «Листья травы», не поддаются традиционному жанровому определению. Среди них и миниатюрные стихотворения, и масштабные большие поэмы; в совокупности они создают многогранный поэтический образ Америки. В поэмах нет привычного сюжета, нет традиционных, четко очерченных образов; это свободно текущие размышления поэта, цепь различных картин, соединенных творческой фантазией автора. С романтической поэмой их сближает лиризм и взволнованная интонация, передающая глубокие чувства. Так, в поэме «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень», рассказывающей о похоронах Линкольна, нет образа самого президента и убитых горем американцев, провожающих его в последний путь. Вся поэма держится на точно переданном чувстве неизбывной печали и скорби:

Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень
И никла большая звезда на западном небе в ночи,
Я плакал, и всегда буду плакать, всякий раз, когда вернется весна.
Каждой новой весной эти трое будут со мной!
Сирень в цвету, и звезда, что на западе никнет,
И мысль о нем, любимом.

(Перевод К. Чуковского)

Линкольн – герой стихотворения «О, Капитан! Мой Капитан!», одного из немногих, в котором Уитмен использовал классическую форму и классические метафоры: корабль, бороздящий бурное море, – государство; капитан – руководитель, твердой рукой и верным курсом ведущий корабль через потрясения и войны:

О, Капитан! Мой Капитан! Сквозь бурю мы прошли,
Изведен каждый ураган, и клад мы обрели,
И гавань ждет, бурлит народ, колокола трезвонят,
И все глядят на твой фрегат, отчаянный и грозный!
Но сердце! сердце! сердце! Кривавою струей
Забрызгана та палуба, Где пал ты неживой.

(Перевод К Чуковского)

Для многих больших мастеров Уитмен стал вдохновляющим примером экспериментатора и новатора, который стимулировал процесс обновления и обогащения поэтической техники, тематики и словаря. Его поэтический эксперимент оказал влияние на творчество многих европейских и американских поэтов и прозаиков XX века

Контрольные вопросы:

1. В чем отличие американского романтизма от западноевропейского?
2. Назовите этапы развития романтизма в США.
3. «Отец» американской новеллы – это...
4. Какова тематика новелл В.Ирвинга?
5. Какие проблемы поднял Д.Ф.Купер в пенталогии о Кожаном Чулке?
6. На каком материале было основано первое крупное эпическое произведение в американской литературе «Песнь о Гайавате»?
7. В каких жанрах работал Э.Аллан По?
8. В чем новаторство лирики Э.Аллана По?
9. В чем своеобразие поэтического стиля сборника «Листья травы» У.Уитмена?
10. Какие из открытий поэзии У.Уитмена были продолжены последующими поэтами?

РЕАЛИЗМ XIX ВЕКА

Реализм как направление в искусстве и художественная система XIX века начал складываться в середине 1820-х годов. Однако уже в зрелом творчестве романтиков – Э.Т.А.Гофмана (новелла «Угловое окно», 1824), Д.Г.Байрона (роман в стихах «Дон Жуан»), Вальтера Скотта – можно обнаружить черты реализма (так же, как в раннем творчестве реалистов – Стендаля, Мериме, Бальзака, Диккенса, Гейне – элементы романтизма), что подвергает сомнению традиционное представление о том, что реализм пришел на смену романтизму. На самом деле романтизм и реализм сосуществовали на протяжении почти всей первой половины века. В конце 1830 – начале 1840-х годов реализм окончательно утвердился во всех западноевропейских литературах, его взаимодействие с романтизмом заметно ослабело. В отличие от романтизма, который начинался с утверждения теоретических принципов (в манифестах братьев Шлегелей в Германии, «Предисловия к «Лирически балладам» Вордсворта и Колриджа в Англии, «Предисловия к драме «Кромвель» Гюго во Франции), реализм начался с художественного творчества. Классики реализма первой половины века не называли себя реалистами. Так, Стендаль считал себя романтиком, Бальзак относил свое творчество к эклектическому направлению. Термин «реализм» появился позже, в 1855 году, когда художник Гюстав Курбе открыл персональную выставку и назвал ее «Павильон реализма». В употребление термин впервые вошел с публикацией в 1857 году сборника статей Ф. Юссона «Реализм». В следующие два года критики Л.Э. Дюранти и А.Ассеза выпустили шесть номеров журнала под тем же названием. Появившаяся в 1857 году статья Ж.Санд «Реализм» со всей определенностью обозначила противоположность позиций романтиков и реалистов.

Романтизм во многом повлиял на становление реализма, сыграл важную роль в формировании таких фундаментальных принципов реалистического искусства, как реалистический историзм и реалистический психологизм. Важную роль в развитии реализма сыграли достижения науки

XIX века. Сравнивая отношение романтика и реалиста к какому-либо факту социальной несправедливости, можно заметить, что романтик выразил бы свое возмущение, а реалист прежде всего попытался бы раскрыть причины, породившие этот факт, т.е. подошел бы к нему с позиций науки. Отсюда критический характер реалистического искусства, обращение писателей к сатире. Работы историков (А.Тьера, О.Тьерри, Ф.Гизо), философов (О. Конт), экономистов (Р.Оуэн, Т.Мальтус, Сен-Симон), сформулировавших новые представления об обществе, классах и их борьбе, также оказали заметное влияние на развитие реалистического искусства. Среди важнейших принципов реализма – психологизм. Тенденция изображения конфликтов современности и процессов внутренней жизни человека выдвинула на первый план роман. Отражив основной конфликт времени, роман стал главным достижением реализма XIX века. Е.М. Мелетинский, проследившая историю развития жанра романа от античности, писал: «Превратности одинокого человека во враждебном мире – это исходная формула романа как жанра» Это определение ученого очень точно выражает специфику романа XIX века.

Главный принцип реалистического искусства – правдивое отражение действительности – выражен в программном заявлении Ф.Стендаля: «Роман – это зеркало, проносимое по большой дороге», где «большая дорога» включает в себя весь движущийся мир. К образу зеркала прибегали О. де Бальзак («зеркало в котомке путника») и Ч.Диккенс («одна горькая суровая правда»), когда хотели сказать, что в сферу искусства они включают все многообразие действительности. Но реализм предполагает не копирование внешнего мира, а изучение и изображение наиболее характерных явлений. При этом подчеркивалась необходимость изучения *социальной* действительности, жизни общества. Реализм – это изображение реальной действительности во всем ее многообразии и развитии, основанное на ее изучении, осмысленное творческим сознанием и потому типизированное в художественном произведении.

Важным открытием реалистов было выявление причинно-следственных связей процессов действительности. Изучая, анализируя эти процессы, реалисты ввели новое понятие «историзм настоящего». Как пишет Г. Н. Храповицкая: «Историзм настоящего сказался в воспроизведении основных конфликтов времени: у Бальзака и Стендаля это противоборство буржуа и аристократов; у Диккенса – столкновения внутри буржуазного круга, противостояние богатых и бедных; у Теккерея конфликты буржуа и аристократов, осложняющиеся борьбой внутри этих социальных групп». Первый реалистический роман – «Красное и черное» Ф.Стендаля – имеет подзаголовок «Хроника XIX века» и обращение «К читателю», в котором указано точное время действия: «события, описанные в романе, произошли в 1827 году».

Изменилось в реалистической литературе и место действия; обычно это город, столица, средоточие социальной жизни, где контрасты ярче, конфликты острее, где сама среда определяет характер человека. Именно в решении вопроса о влиянии среды и обстоятельств на формирование характера человека особенно проявилось отличие реалистов от романтиков. Поместив своего героя в определенное время и среду, писатель-реалист, показывает его изменения под влиянием изменяющихся обстоятельств. Герои Стендаля и Бальзака в начале рассказа о них отличаются от тех молодых людей, которых мы встречаем в конце повествования. Реалисты установили закон, согласно которому типические (а не всякие) характеры формируются в типических (а не всяких) обстоятельствах, под их влиянием. Типическими реалисты считали социальные обстоятельства.

Реалисты дали новую трактовку тем, уже существовавшим в литературе прошлых веков. Так, по-новому зазвучала одна из ведущих тем просветительского романа – тема истории молодого человека: теперь это не просто рассказ о жизненном пути героя (как, например, в «Истории приключений Тома Джонса, найденыша» Г.Филдинга или «Монахине» Д.Дидро), а тщательный анализ мотивов, побуждений, действий героя и,

прежде всего, изображение процесса изменения его взглядов, его отношения к окружающему миру. Тесно связана с ней тема утраченных иллюзий: в процессе действия герой *познает* мир, утрачивая иллюзии, осознает свои возможности в достижении поставленных целей, исходя из этого либо приспосабливается к обстоятельствам (герои Бальзака), либо остается верен своим принципам и гибнет (герои Стендаля). Одной из ведущих тем остается тема денег, которую реалисты трактуют однозначно: причина изменений человека – в экономических отношениях, господствующих в современном обществе. Часто в центре изображения реалистов – семья; через изображение семейных отношений, обобщая самые характерные черты, которые есть в любой семье, писатели отображают отношения внутри общества.

В произведениях реалистов второй половины века можно обнаружить истоки художественных направлений рубежа XIX–XX веков – натурализма и импрессионизма (у Флобера и Гонкуров), неоромантизма (в поздних романах Диккенса). Испытавший влияние романтизма и реализма Шарль Бодлер стоял у истоков символизма.

Контрольные вопросы:

1. В чем суть образа зеркала как принципа отражения мира у реалистов?
2. Объясните, почему научный подход к анализу действительности стал отличительной особенностью реалистического искусства.
3. В чем состояло отличие историзма реалистов от историзма романтиков?
4. Каковы принципы изображения характеров у реалистов?
5. Основной жанр реализма — роман. Чем это вызвано?
6. Когда появился термин «реализм»? В чем значение реализма для мировой культуры?

РЕАЛИЗМ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1830-1840-х ГОДОВ

Французская реалистическая литература – одна из самых значительных в мировой художественной культуре. Исторические события, сотрясавшие в XIX веке Францию, предопределили главную особенность национальной литературы – теснейшую связь с социальной действительностью. Почти в каждом романе О.Бальзака есть предыстория, уводящая читателя к началу французской революции 1789 года и последовавший за ней событий. Судьба Наполеона Бонапарта, стала во Франции начала XIX века символом неограниченных возможностей человека из третьего сословия. Противостояние между жаждущим власти третьим сословием и не было разрешено после падения империи Наполеона и после реставрации монархии и стало причиной социальных конфликтов в следующие десятилетия.

В соответствии с историческими событиями принято выделять три этапа в развитии французского реализма. Первый этап (конец 1820- конец 40-х годов), время становления и интенсивного развития реализма, совпал с эпохой резких изменений в жизни нации: Реставрация монархии Бурбонов, революции 1830-1832 и 1848 годов. Второй этап охватывает 1860-1870-е годы и связан с утверждением Второй империи, завершившейся франко-прусской войной и Парижской Коммуной. Вершиной французской реалистической литературы этого времени является творчество Г. Флобера и Ш. Бодлера. Третий этап, представленный творчеством Г.де Мопассана, А.Франса, А.Доде, молодого Р.Роллана, приходится на рубеж XIX-XX веков.

В конце 1820-х – начале 1830-х годов французский романтизм достиг своего расцвета, и в это же время появляются первые произведения реалистов. Новаторство реалистов выразилось в том, что действия и судьба героев их произведений всегда определены местом и временем действия, социальным положением персонажей. Изменился герой реалистической литературы: это уже не романтический бунтарь, гордо отвергающий действительность, а человек, зависящий от нее, ею формирующийся. В произведениях писателей первой половины века – Ф.Стендаля, П.Мериме,

О.де Бальзака – главный герой еще сохраняет черты исключительности, отличающей от его от массы, что продиктовано тем, что творчество указанных писателей формировалось в эпоху господства романтизма и испытало его влияние, а также самой эпохой ярких, неповторимых личностей.

Одним из важнейших факторов формирования реализма во Франции стало возникновение литературной критики, которая выделилась в отдельную отрасль благодаря деятельности создателя биографической школы литературоведения Ш.О.Сент-Бёва (1804-1869). Статьи Сент-Бёва, как и его современника В.Г.Белинского, представляют собой углубленное исследование наиболее значительных явлений литературы его времени.

Фредерик Стендаль (псевдоним Анри Бейля, 1783-1842) начал литературную деятельность в эпоху правления Наполеона. Стендаль восхищался военным гением Наполеона (в автобиографической заметке 1837 года Стендаль писал о себе: «Он уважал единственного человека: Наполеона»). Но служба интендантом в наполеоновской армии (он участвовал в итальянском походе, в походе на Москву) помогла увидеть сильные стороны и слабости Наполеона. Именно с произведениями Стендаля в литературу вошла тема войны как трагедии.

С 1814 по 1821 годы, уйдя с военной службы, Анри Бейль жил в Милане, занимался историей искусств, писал статьи о музыке и живописи, опубликовал исследования «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазии», «Историю живописи в Италии». Его талант теоретика искусства обнаружил себя в книге «Рим, Неаполь, Флоренция» (1817), которую он впервые подписал псевдонимом Стендаль. В 1821-1830 годы, вернувшись во Францию, Стендаль создал психологическое эссе «О любви» (1822), памфлет «Расин и Шекспир» и статью «Вальтер Скотт и “Принцесса Киевская”» (1823). В 1830-е годы были созданы «Итальянские хроники», романы «Красное и черное», «Пармский монастырь». После смерти писателя были опубликованы «Жизнь Наполеона», неоконченные романы «Люсьен Лёвен»,

«Ламбель», автобиографические произведения «Жизнь Анри Брюлара» и «Воспоминания эгоиста». Большое место в наследии Стендаля занимают его письма и дневники, которые позволяют проследить формирование и развитие писателя. Именно в дневниковых записях намечаются будущие художественные произведения: переход писателя от дневников к художественному творчеству органичен.

Политические взгляды Стендаля, очевидца и участника крупных политических событий, менявших облик века, претерпели сложную эволюцию. В юности он был роялистом, но бонапартистский переворот сделал его сторонником империи; под влиянием движения итальянских карбонариев встал на сторону республиканцев; став военным, связал свою жизнь с Империей, но в 1814 году вернулся к республиканским взглядам и полностью поддержал лозунг Сен-Жюста «Цель борьбы – счастье масс».

В ранний период творчества, когда в литературе преобладали романтические тенденции, Стендаль увлекся театром, собирался стать драматургом и актером. Сильные чувства, напряженное столкновение страстей, присущие произведениям романтиков, свойственны и стилю Стендаля. Эстетика Стендаля формировалась в эпоху романтизма, но была тесно связана философскими теориями просветителей. В памфлете «Расин и Шекспир», отстаивая принципы романтизма, он причислил себя к романтикам. Стендалевское понимание романтизма сложилось под влиянием резкого противостояния классицизма, еще сохранявшего власть во французской литературе начала XIX века, и романтического искусства. Под романтизмом Стендаль понимал современное искусство; для него тот романтик, кто современен, как, например, Мольер; классики лишь подражают им. Чтобы подражать природе, по мнению Стендаля, надо быть естественным, эту естественность он видел у Шекспира, а Шиллера не принимал, упрекая персонажей его драм в искусственности. Стендаль считал, что нравы изменчивы, и потому интересны, их следует наблюдать и изучать, они создают колорит времени. Писатель должен прежде всего изучать

характеры современников, обращая внимание на то, что за внешним – словами, жестами, движениями – часто скрывается истинное намерение, чувство, мысль, которые человек хочет скрыть от других. Важно показать те причины, которые воздействуют на человека, изменяя его сущность. Этому правилу Стендаль всегда следовал в своих романах, и в раскрытии души человека, его психологии намного опередил свое время.

В письме Бальзаку в ответ на статью «Этюд о Бейле», посвященную анализу «Пармского монастыря», Стендаль изложил основные особенности своего творческого метода и свое понимание особенностей характера литературного героя. Стендаль, называвший себя романтиком, мыслил как реалист, когда утверждал, что необходимо придерживаться соответствий между характером и обстоятельствами, в которые он поставлен: «Я беру хорошо известное мне лицо, оставляю ему его привычки, которые он приобрел, отправляясь каждое утро на охоту за счастьем, а затем придаю ему несколько больше ума». Стендаль одним из первых пришел к выводу о зависимости характера от обстоятельств, о связи литературного героя с реальностью.

Первый роман Стендаля «Арманс, или Сцены из жизни парижского салона 1827 года» (1827) продолжил линию французского романтического психологического романа. Образ главного героя Октава Маливера напоминает Рене Шатобриана, Адольфа Б.Констана, героев Дж. Байрона. Новое в романе – точное обозначение времени и места действия: в отличие от романтических героев Октав живет в реальных социальных условиях. В предисловии писатель формулирует одно из важнейших положений своей эстетики – представление о неоднозначности восприятия мира разными людьми: «... о любой вещи каждый судит в зависимости от своего положения». Это положение станет основным в изображении восприятия мира людьми во всех романах Стендаля: главной его задачей является раскрытие душевного мира персонажей. В «Арманс» впервые возник мотив, который станет постоянным в творчестве писателя, – неизбежность гибели

героя в финале. Причины могут быть разные, но смерть обязательна, в ней отражена стэндалевская концепция мира и человека. Октав наделен чертами, которые присущи всем главным героям Стендаля: верностью долгу, самоуважением, внутренним нравственным критерием, определяющим все поступки, раздвоенностью, осложняющей отношения героя с окружающими и со своей собственной совестью.

Новелла «Ванина Ванини» (1829), входящая в «Итальянские хроники» – новый этап в развитии Стендаля как писателя. В новелле, как и в первом романе, еще присутствовали романтические черты: здесь это драматический сюжет, необычность любящей пары – аристократка и сын лекаря, резкий контраст нравов высшего общества и простого народа, любовь и свобода как две основные темы. Но тема свободы Италии, рожденная самой эпохой (пик карбонарского движения приходился на 1820-е годы), определила и выбор героя – это карбонарий Пьетро Миссирилли. И хотя характеры персонажей социально детерминированы, в их раскрытии уже заметны черты собственного стиля Стендаля. В новелле впервые возникают темы и образы, которые позднее будут реализованы в романах. Аристократка и простолюдин – это Матильда и Жюльен Сорель в «Красном и черном», Сансеверина и Ферранте Палла в «Пармском монастыре». Тема Италии и борьбы карбонариев – это граф Альтамира и его мысли о борьбе за свободу в «Красном и черном» и сюжетная линия Ферранте Палла в «Пармском монастыре». Тема революции и свободы в «Красном и черном» возникнет в размышлениях Матильды, сопоставляющей Жюльена с Дантоном; тема Ливио Савелли, жениха Ванины, будет развита при изображении салона маркиза де Ла Моля, придворных в Парме. В Италии, стране страстных и свободных людей, должны были завершиться события неоконченного романа «Люсьен Лёвен». Уже в новелле проявилось своеобразие стиля Стендаля-психолога – аналитизм. Французский исследователь Ж. Фабр назвал стиль Стендаля «продуманным», «рожденным мыслью, размышлением». Полнее

этот стиль представлен в романах «Красное и черное» и «Пармский монастырь».

Роман «Красное и черное» был опубликован в ноябре 1830 года, но помечен 1831 годом. Хотя главный интерес романа создают характеры Жюльена Сореля, Матильды де Ла-Моль и госпожи де Реналь, но жизнь общества и его основные конфликты не менее значительны, именно они и формируют характеры. В романе воспроизведена атмосфера французской жизни накануне Июльской революции. На это указывают подзаголовок «Хроника XIX века» и предваряющее роман обращение «К читателю», где подчеркнуто, что события происходят в 1827 году, когда и возникают изображенные в романе конфликты. Место действия первой части романа – провинциальный город Верьер, а затем Безансон. В примечании автора, помещенном после текста произведения, сказано, что город Верьер выдуман, а в Безансоне он никогда не бывал. Избрание вымышленного или неизвестного места давало автору большую свободу, возможность показать характеры своих современников, социальные и политические отношения Франции времен Реставрации. Верьер служит автору моделью общества (этот прием писатель впоследствии использовал в последнем романе, избрав местом действия Парму, но описание нравов там будет связано с Июльской монархией). Во второй части романа действие перенесено в Париж, так как именно в столице конфликты более обнажены и полнее представляют особенности времени.

В основу сюжета и характера главного героя Стендаль положил реальные факты: нашумевший судебный процесс Берте, учителя в семье аристократов, в которого влюбилась их дочь. Получив плохую характеристику от прежней хозяйки, и желая отомстить ей, Берте стреляет в нее и его приговаривают к смертной казни. Также из газет Стендаль почерпнул историю Лаффита, одаренного молодого человека из третьего сословия: оклеветанный влюбленной в него аристократкой, юноша был казнен. Стендаль увидел в этих реальных историях отражение характерных

закономерностей своего времени: выходец из третьего сословия, если он поднялся над общим уровнем развития общества, оказывается опасен для власти. Под пером писателя он становится «возмутившимся плебеем», каким изображен Жюльен Сорель. Жюльен – обобщенный образ людей из третьего сословия, той части общества, которая, не имея прав в современном мире, какими бы блестящими качествам ни обладала, обречена на гибель. Основной конфликт времени Стендаль видел в противостоянии аристократии, стремившейся не утратить окончательно власти и богатства, и буржуазии, которая всевозможными, часто бесчестными, путями рвалась к богатству и власти. Кроме того большую роль в перераспределении сил Стендаль отводит духовенству. В первой части романа это де Реналь, буржуа Вально, представители церкви Кастанед и Мал, во второй – маркиз де Ла-Моль и Вально. Если в первой части романа борьба идет в основном за власть в провинции, то во второй части в центре общественной жизни оказывается роялистский заговор, претендующий на восстановление абсолютизма; проблемы получают политическую окраску. Само деление на две части продиктовано, вероятнее всего, именно этими изменившимися целями. Характерной фигурой является Вально, человек из третьего сословия, разбогатевший, присвоив деньги городского приюта для бедных. Стендаль характеризует его как «пройдоху». О методах его действия автор говорит, что он словно стремился выбрать из числа лавочников двух завзятых дураков, из судейских – двух завзятых невежд, из врачей – шарлатанов. А после того, как он «собрал самую шваль от каждого ремесла, он предложил им: «Давайте царствовать вкупе». Мэр Верьера де Реналь, стремясь приспособиться к ситуации конца Реставрации, стал владельцем гвоздильной фабрики, и едва удерживается у власти. В финале романа Вально становится необходимым де Ла-Моллю, а де Реналь лишается поста мэра. Стендаль подчеркивает историческую закономерность: к власти приходит новая беспринципная буржуазия.

Париж показан глазами Жюльена Сореля, попавшего в самый центр заговорщиков, готовящих государственный переворот, и постепенно понимающего смысл происходящего и цели участников событий. О намерениях заговорщиков говорит маркиз де Ла-Моль: «Установим, кого надо раздавить. ... мы, господа, пользуемся великим преимуществом: мы распоряжаемся бюджетом». Буржуазия в лице Вально распоряжалась бюджетом приюта для бедных, Ла-Моль – бюджетом всей страны. Не случайно перед выборами они так хорошо поняли друг друга, а в конце романа выступили сообща против «возмутившегося плебея» Жюльена Сореля. За каждым именем у Стендаля стоит определенная общественная сила. Одна из этих сил – церковники. Эпизод в Безансонской семинарии раскрывает суть взглядов писателя на служителей церкви. Жюльен называет семинарию «адам на земле», и в этом аду более всего боятся книг и тех, кто мыслит. Именно там Жюльен прошел школу лицемерия. Те, кто должен думать о душах прихожан, думают только о богатом приходе, чтобы иметь верный заработок, ведь почти все семинаристы вышли из полуголодных крестьянских семей.

Все суждения об окружающем мире автор вкладывает в уста Жюльена, заставляя его последовательно понять мир аристократов и буржуа провинции, обитателей семинарии – учеников и воспитателей, аристократов Парижа. Жюльен Сорель – в центре внимания автора, не только потому, что к нему сходятся все сюжетные линии романа. Цель автора не только раскрыть его личность, но и показать эволюцию героя под влиянием обстоятельств. Жюльен вовсе не идеален. В начале романа ему 19 лет, погибает он в 22 года. В первых главах это юноша, который чувствует себя чужим в родном доме, где ценят грубую силу, а в книгах видят только пустое баловство. Он обладает чувством собственного достоинства, сильной волей, честолюбием; благодаря этим качествам ему удастся пройти путь от сына деревенского плотника до секретаря маркиза. Он умен и расчетлив: «Когда Бонапарт заставил говорить о себе, Франция трепетала от страха перед

иноплеменным нашествием; военная доблесть в то время была необходима и она была в моде. А теперь священник в сорок лет получает жалованья сто тысяч франков, то есть ровно в три раза больше, чем самые знаменитые генералы Наполеона. Им нужны люди, которые помогали бы в их работе. Надо стать попом».

Жюльен понял, что карьеру можно сделать, лишь скрывая свои мысли. Уже работая гувернером, он научился носить маску: с госпожой де Реналь он вел себя как донжуан, в семинарии, лицемеря, играл роль послушного ученика, в особняке де Ла-Молей – исполнительного секретаря, с Матильдой – роль влюбленного, хотя ему хотелось быть естественным. «Он тщательно продумывал свои фразы, исполненные весьма тонкого и осторожного лицемерия, – замечает автор, – и для своего возраста справился с этим не так уж плохо». Но войти в это общество юноша из семьи столяра не может, его поведение и взгляды внушают опасения аристократам Парижа. Матильда говорит, что в случае революции она может быть спокойна, если рядом с ней будет Жюльен Сорель: она тоже видит в нем будущего ниспровергателя устоев и «дух восставшего плебея».

Но лицемерие так и не стало органичной частью природы Жюльена. В тюрьме, осмысливая свою жизнь, он понимает, что все его успехи ничто по сравнению с любовью госпожи де Реналь. Честолюбивые мечты и желания утрачивают свою былую притягательность. О возвращении к самому себе истинному, человеческому, способному на самые благородные поступки говорит тот факт, что последние недели в тюрьме после приговора Жюльен был счастлив только в присутствии госпожи де Реналь. В финале романа Жюльен в полной мере ощутил свое одиночество, свою чуждость обществу: ум и талант опасны, если ими обладает человек из третьего сословия.

Уже в названии романа содержатся обобщение и загадка. Существует несколько разгадок названия романа: красное – это карьера военного и его красный мундир, черное – карьера священника и его черная сутана; возможно: красное – революция (Матильда сравнивает Жюльена с

Дантоном), черное – реакция (заговор де Ла Моля). Стендаль ввел в роман пророческие сцены, дающие ключ к толкованию названия. В первый раз отправляясь в дом де Реналья, Жюльен заходит в церковь и видит отбрасываемые витражами красные отсветы в чаше со святой водой, напоминающие кровь (в финале его красную кровь прольет палач в черном), а под скамьей – обрывок газеты, где сообщается о казни человека по фамилии Жанрель. Жюльен поражен совпадением конца фамилий: «Бедняга...А его фамилия кончается как моя». Пророческая сцена подготавливает читателя к трагической развязке. Возникает своеобразная фатальная зависимость всей судьбы человека от некоего случайного обстоятельства, которое становится ему известно. Вторая пророческая сцена связана с предком Матильды Ла-Модем, отдавшим жизнь за королеву Маргариту. Человеческая судьба оказывается предначертанной, примета открывает ее суть. По такому принципу будут строиться все следующие романы Стендаля.

Исследователи творчества Стендаля высказывают еще одно толкование заглавия романа: это игра в рулетку: красное – выигрыш, черное – проигрыш. Игра постоянно присутствует в поведении героя, ибо ему почти всегда приходится надевать маску, лицемерить. Возникающие варианты истолкования названия только подтверждают его многозначность и сложность проблем произведения.

Пониманию смысла названия помогают и эпиграфы, открывающие почти все главы и кратко передающие основную мысль. Прием начинать главу с эпиграфа, введенный В.Скоттом популярный в литературе начала века, Стендаль использовал как своеобразную игру с читателем, которого автор включает в процесс осмысления событий и характеров. Три эпиграфа имеют особое значение. Первая часть романа начинается со слов, приписываемых Дантону: «Правда, горькая правда». Стендаль писал Бальзаку, что стремится изображать правдиво то, что происходит в сердце человека. Имя Дантона в романе о «возмутившемся плебее» указывает на

внутренние родственные связи с людьми 1793 года, которые были духовно близки автору и его герою. Перед первой главой помещен эпитафия, подписанный Гоббсом: «Соберите вместе тысячи людей – оно как будто не плохо. Но в клетке им будет не весело». Эти два эпитафия создают общее настроение: правда о клетке, где насильно заключены самые разные люди. Сущность этой клетки раскрывает роман. Третий эпитафия: «Роман – это зеркало, которое проносят по большой дороге». Это один из основополагающих принципов отражения мира писателем-реалистом. Принцип зеркала у Стендаля получает дополнительный штрих: в зеркало, проносимое по большой дороге, попадает больше явлений, чем в то, которое установлено неподвижно, при этом автор как бы устраняется от комментирования.

С «Красным и черным» связан следующий роман Стендаля «Люсьен Лёвен» (1834). Сюжет романа был подсказан романом госпожи С. Готье «Лейтенант», в котором, как писал Б. Г. Реизов, Стендаля «привлекла тема: история молодого республиканца, выгнанного из Политехнической школы и оказавшегося лейтенантом уланского полка, расквартированного в глухой провинции». Однако решение этой темы у Стендаля иное. Роман не был завершен, последняя третья часть существует только в черновиках. Название менялось неоднократно, последним было «Красное и белое»: так он и вошел в литературу под двойным названием. Время действия практически совпадает со временем создания произведения. Место действия – Париж и провинция. Сюжет строится по схеме, знакомой читателю по «Красному и черному»: в самом начале герой дважды падает с лошади в Нанси перед домом госпожи де Шастеле. Этот случай указывает на судьбу героя: с госпожой де Шастеле связано его духовное взросление и жизненный идеал (как в «Красном и черном» «пророческая сцена» в церкви). Б. Г. Реизов писал, что работа над романом шла по обычному пути: сначала автор намечал «идеологический» остов и только после этого приступал к разработке психологии персонажей. В «Красном и черном» в главах о заговорщиках

только намечены те персонажи, которые собираются изменить судьбу Франции, в «Люсьене Лёвене» раскрывается сущность современного Стендалю государственного устройства. Персонажи «Красного и черного», характеры которых только сатирически обрисованы, в этом романе показаны в своих обыденных действиях. Сущность «идеологического» смысла романа верно и образно определил Л.Г.Андреев, назвав предисловие к его французскому изданию «”Что делать?” Анри Бейля». Перед выбором стоит все общество, и в первую очередь герой романа. Но возможности этого выбора у него ограничены, это военная или штатская служба. Действующими лицами в этом романе являются и исторические деятели, причем автор наделяет их подлинными чертами. Преступления, обман, бесчестие стали нормой жизни общества. Отец Люсьена, предлагая ему стать чиновником, спрашивает: «Сумеете ли вы быть в достаточной мере плутом, чтобы занимать такую должность?». Священнослужитель подкупает прихожан, чтобы они голосовали за нужного правительству кандидата. Провинциальный лекарь инсценирует роды у госпожи де Шастеле чтобы, удалив из города Люсьена Лёвена, получить голоса дворян, претендующих на руку этой богатой и красивой дамы. И самому Люсьену приходится жульничать во время выборов, агитируя голосовать за министра, но это не приносит тому удачи, а Люсьена закидывают грязью. И все же Люсьен тоже противостоит обществу обмана, как и Жюльен Сорель. Автор пишет о герое: «Любовь к труду, почти военное воспитание и прямота суждений, привитая ему Политехнической школой, сделали для него невозможным какое-либо притворство. В любой момент он действовал сообразно с желанием, владевшим им именно в эту минуту, и мало оглядывался на других». За недолгое время действия романа герой приобретает жизненный опыт и понимает, что не хочет жить по установленным обществом правилам. Когда отец Люсьена разоряется и встает вопрос о банкротстве, которое могло бы сохранить ему и его матери прежнее положение в обществе, он выплачивает

долги банка, потеряв все, награбленное отцом. Его поступок кажется деловым людям безумием.

Становление Люсьена как личности полнее всего раскрывается в истории его любви к госпоже де Шастеле. Вначале, встретив ее в Нанси, куда был послан со своим полком, он стал добиваться ее любви, надеясь на легкую победу: сумел познакомиться с ней, хотя ему был закрыт доступ в аристократические салоны Нанси, прибегнув при этом к обычному способу – лицемерию: стал ходить в церковь, хотя не был верующим. Его переживания раскрывают, как крепнет вначале еще слабое чувство, как постепенно он понимает, что она – единственный близкий ему человек.

«Пармский монастырь» (1839) – еще один новый тип стэндалевского романа. Стендаль писал Бальзаку, что его будут читать только в 1880 году. Действительно, писатель опередил свое время. Свойственные стилю Стендаля-психолога тонкий психологический анализ, умение создавать характеры не были поняты современниками, привыкшими к популярным в первой половине XIX века произведениям с напряженно развивающейся интригой, динамическим действием.

«Пармский монастырь» принес писателю известность, и Бальзак, уже получивший признание у современников, написал о нем статью «Этюд о Бейле». «Пармский монастырь», как романы Дюма и Гюго, наполнен стремительно развивающимися событиями, но при этом сохраняет сложные психологические характеристик персонажей. В сюжет романа включены авантюрные элементы: побег Фабрицио на поле Ватерлоо, преследование героя полицией, тайное возвращение домой, убийство актера Джилетти, заключение в Фабрицио пармскую тюрьму, угроза отравления, побег из тюрьмы, новое заключение в тюрьму, тайные встречи с Клелией и похищение их ребенка, отравление правителя Пармы. По замыслу Стендаля обилие событий имело целью не развлечь читателей, а прежде всего вызвать интерес к главным героям и социальным явлениям. Действие первой главы романа начинается в 1796 году, когда в Италии появились французские

войска. Завязкой следует считать 7 марта 1815 года: в этот день в семье дель Донго узнают о возвращении Наполеона из изгнания. Место действия – Парма, своеобразная стэндалевская модель государства, где правит тиран, а человеческая личность не имеет цены. Для понимания замысла Стендаля большое значение имеет название романа «*La chartreuse de Parme*». На русский язык оно переводилось как «Пармская обитель» или «Пармский монастырь». Как писала Г.Н.Храповицкая, «оба перевода не являются точными, особенно первый, – в русском языке слово «обитель» создает впечатление о тихом уединении. «Монастырь» – это нейтрально окрашенное слово. Французское *la chartreuse* означает картезианский монастырь, а он имеет особый устав и очень строгие правила. В названии есть некая тайна: в самом романе сочетание *La chartreuse de Parme* употреблено два раза – в названии и финале, где сказано, что Фабрицио «удалился в Пармский монастырь, укрывшийся в лесах близ берега По». Название монастыря автор выделил курсивом, что обычно делал в том случае, когда вкладывает особый смысл в сообщение, которое должно быть расшифровано самим читателем».

В Парме, изображенной автором, находится крепость, превращенная в одну из самых страшных тюрем, откуда заключенные никогда не выходят на волю: их ждет смерть либо пожизненное заключение. Над крепостью возвышается башня, названная одним из властителей Пармы в честь его далеких предшественников – герцогов Фарнезе, чтобы отвести внимание от себя, так как в ней заключен его сын. Эта башня господствует над всей окрестностью, являясь символом деспотии, установленной в княжестве Рануцием Эрнестом IV. На самом деле такой башни в реальной Парме не было. Стендаль описал крепость Святого Ангела в Риме, превращенную в тюрьму для политических преступников. Этот своеобразный «перенос» говорит о дополнительном смысле названия романа – политическом. И современная Парма, и крепость нужны были автору для того, чтобы создать модель режима наполеоновской и посленаполеоновской Франции. В письме к Бальзаку Стендаль объяснял, почему местом действия избрана Парма:

«Монастырь не мог нападать на большое государство, такое, как Франция, Испания, Вена, из-за различия в административной технике. Оставались князьки Германии и Италии». Правил Пармой принц Рануций Эрнест, человек неглупый, но однажды приказавший повесить нескольких республиканцев и после этого утративший покой: ему везде виделись заговорщики, покушавшиеся на его жизнь. Он считал, что необходимо навсегда потрясти страхом воображение подданных. Его премьер-министр граф Моска, возглавляющий полицию, человек умный и ироничный, должен был по ночам искать везде заговорщиков.

Ложь, лицемерие и предательство являются основой жизни при дворе. Отец и брат Фабрицио дель Донго, главного героя романа, постоянно пишут доносы на него и посылают их в Австрию. Даже честные люди предлагают бесчестные сделки. Граф Моска, предложив Фабрицио избрать карьеру священника, исходит из того, что необходимо утаивать свой ум и свои восторженные чувства, ибо тирания боится и того и другого. Как и в «Люсьене Лёвене» писатель рисует механизм управления страной и основы воззрений, далеких от морали, создавая сатирическую картину.

В центре внимания в «Пармском монастыре» – «жизнь души», психология персонажей. «Я хочу говорить о том, что происходит в глубине души у Моска, герцогини, Клелии», – признавался Стендаль. Его герои имеют прототипов. Так, одним из прототипов графа считали Меттерниха, а в образе Джини Сансеверины видели черты Анжелы Пьетрагруа, которую любил Стендаль. В романе есть даже реально жившие лица: маршал Ней, полковник Лебарон и др. С лейтенантом Робером, отцом Фабрицио, Стендаль служил в одном полку. В письме Бальзаку Стендаль отмечал, что стремился создать роман, где были бы две героини вместо привычной одной. Начиная с «Красного и черного» система персонажей у Стендаля обязательно включает в себя двух главных героинь: госпожу де Реналь и Матильду, госпожу де Шастеле и госпожу Гранде, в последнем романе – Клелию Конти и Джину Сансеверину; и двух главных героев: Жюльен Сорель и маркиз де Ла-Моль,

Люсьен Лёвен и его отец, Фабрицио и граф Моска. Причем образ молодого героя дается в развитии, а второй персонаж уже сложился как личность, это человек умный, имеющий огромный жизненный опыт, и он становится своеобразным наставником первого героя.

«Пармский монастырь» – это еще одна история молодого человека, его развития, утраты иллюзий. Фабрицио, как и его предшественники в романах Стендаля, «отправляется на охоту за счастьем». Меняются его представления о жизни и цели. Под влиянием тетки Джины и ее мужа, офицера армии Наполеона, мальчик, а затем и юноша становится бонапартистом и бежит тайно во Францию, чтобы сражаться вместе со своим кумиром, вернувшимся с Эльбы. Но его ждет жестокое разочарование, когда на поле Ватерлоо он понимает, что такое война, а вернувшись на родину, убеждается, что военным ему стать совершенно невозможно из политических соображений. Через мировосприятие главного героя Стендаль передает и свое отношение к войне. В III главе первой части романа Стендаль изображает встречу Фабрицио с первым убитым, оставшимся на поле сражения. Юноша застывает от ужаса, увидев босые грязные ноги трупа, на котором мародеры оставили только штаны, перепачканные кровью. Стендаль вошел в историю литературы не только как мастер психологического анализа, но и как первый автор, раскрывший трагическую сущность войны. На поле Ватерлоо он послал не Жюльена Сореля, стремящегося всеми доступными средствами делать карьеру, и не активного Люсьена Лёвена, но юного Фабрицио, «человека жалостливого». Потому увиденное и пережитое им особенно впечатляет.

Первое разочарование гасит его восторженность. Он еще очень молод, в его душе нет раздвоенности, он несколько напоминает Жюльена Сореля своей увлеченностью гением Наполеона. Но в отличие от него Фабрицио независим материально, не одинок в мире, с которым ему потом также придется вступить в поединок. Только в Неаполе он понимает, что необходимо много знать, чтобы жизнь стала поистине значительной и

интересной. Принимая условия игры своего времени, Фабрицио не особенно задумывается о морали, много читает и увлекается археологией, но честолюбия у него нет, он ищет любви. Долгое время ему кажется, что он не способен на это всепоглощающее чувство. Только встреча с Клелией Конти по-настоящему пробуждает душу героя. Именно желание добиться ее любви изменяет его личность, так же как под влиянием любви к госпоже де Шастеле взрослеет Люсьен Лёвен. От прежнего легкомыслия не остается следа, все его помыслы направлены на любимую женщину. Он делает карьеру, но это его не радует. Даже успехи Фабрицио как проповедника вызваны желанием увидеть Клелию среди своих слушателей. Со смертью сына и Клелии жизнь теряет для него смысл, и тогда он становится монахом картезианского монастыря, где через год умирает. Фабрицио отличается от героев предыдущих романов Стендаля особой эмоциональностью, непосредственностью реакций, безразличием к тому, какое общественное положение он занимает. Он не стремится познать окружающий мир, принимая его таким, каков он есть. Он скорее созерцатель, спокойный и вдумчивый, личность талантливая, но не деятельная. Как и в других романах автор вновь приходит к выводу, что честному и умному человеку нет места во Франции.

Романы Стендаля открывают новую страницу в истории французской литературы не только вследствие проникновения в глубины души человека, но и потому, что расширяется круг поставленных автором проблем: это молодой человек, характер которого сложился под воздействием культа Наполеона; провинция и столица; буржуа и дворянство, которое уподобляется этим буржуа; бездарные политики и клерикалы, которые не имеют нравственного права воспитывать общество.

Проспер Мериме (1804–1870) – драматург, романист, переводчик, историк архитектуры – в историю французской литературы вошел как создатель нового типа новеллы. Творчество Мериме охватывает более четырех десятилетий. 1820-е годы – время становления писателя и выбор

пути. Писатель искал свой жанр, обращаясь то к комедии и исторической хронике, то к роману и народному искусству. В 1827 году он опубликовал сборник сербско-хорватских народных песен и баллад «Гюзла». Позднее Мериме признавался в письме к С.А.Соболевскому, что «Гюзла» написан им, во-первых, под влиянием увлечения «местным колоритом», а во-вторых, потому что у него и его друга не было денег для путешествия в Италию, и они решили издать их, выдав за фольклорные. На самом же деле «Гюзла» появилась еще до 1827 года, когда Мериме изучал и переводил песни западных славян. Близость песен сборника к народным была так велика, что два великих славянских поэта А.С.Пушкин и А.Мицкевич не заметили мистификации и стали переводчиками «Гюзлы».

Увлеченный историческими хрониками Шекспира, Мериме в 1828 году создал драму «Жакерия» (1828), эпическое действо о событиях крестьянской войны 1358 года. Писатель здесь окончательно отошел от классицистической традиции: пьеса состоит из 37 самостоятельных «сцен». В «Жакерии» множество действующих лиц, это «люди разных сословий»: сеньоры, предводители вольных французских отрядов, монахи, горожане, крестьяне, крепостные, вольные стрелки. События постоянно перемещаются во времени и в пространстве; действие строится на конфликте между дворянством и угнетенным народом. Драму, как и «Бориса Годунова» А. С. Пушкина, отличает стройная и четкая композиция, раскрывающая авторский замысел. «Сцены» автор снабжает примечаниями, в которых приводит выдержки из подлинных документов. Сохраняя специфику «местного колорита», присущего романтизму, Мериме объяснял характеры персонажей и конфликты социальными условиями. В 1820-е годы Мериме часто обращался к историческим темам, но в отличие от романтиков отказывался от экзотики в их трактовке, стремясь показать predeterminedность событий и характеров эпохой и местом действия.

Завершающий первый период творчества Мериме роман «1572. Хроника времен Карла IX» (1829) важен не только для понимания эволюции

эстетики и поэтики писателя, но и для понимания характера одной из значительных традиций литературы в становлении и развития жанра исторического романа, формировавшегося в полемике с романами В.Скотта, В. Гюго, А.де Виньи. В первой трети века исторический роман В. Скотта был необыкновенно популярен, и почти все французские писатели пробовали свои силы в этом жанре. Признавая необходимость связывать обычаи персонажей с историческими фактами, французские романтики большое внимание уделяли нравственной стороне происходящих событий и изображению душевного мира персонажей. У Мериме интерес к истории всегда связан с желанием понять своего современника, в этом он следовал основному принципу исторического романа В.Скотта – романа о прошлом с позиций современности. В «Хронике времен Карла IX» Мериме обратился к одному из переломных моментов национальной истории – событиям 1572 года, войне между католиками и протестантами. Роман Мериме направлен против военного разрешения споров, против гражданской войны в первую очередь. Главная проблема, по мысли писателя, – в противостоянии гуманизма и антигуманности. Для современной автору Франции эта проблема имела первостепенное значение: после революции 1789 года, когда чуть ли не каждый год происходили бунты в той или иной части страны, жестоко подавляемые правительственными войсками. И на той, и на другой стороне были французы. Противоестественность гражданской войны в романе показана через столкновение братьев де Мержи – католика Жоржа и протестанта Бертрана. Жорж погибает от руки Бертрана, и проливший кровь брата, Бертран не может быть оправдан.

Роман, в основе которого социально-нравственная проблематика, строится как произведение о частной жизни двух братьев, их стремлении сделать карьеру, добиться любви придворной дамы Дианы де Тюржи. Такое перенесение акцентов на события личной жизни основано на концепции историзма Мериме. В предисловии к роману он писал, что ознакомился с документами конца XVI века, среди которых «Мемуары» К. А. де Р. Сен-

Симона (1675–1755), где политическая жизнь Франции показана через восприятие частного человека. «Мемуары» во многом определили характер историзма П. Мериме: его роман о Варфоломеевской ночи стал романом о трагедии двух братьев. Свое представление о принципах воспроизведения прошлого Мериме изложил в предисловии к роману и в главе VIII «Диалог между читателем и автором». Первое условие, которому он следует, заключается в изображении частной жизни обычного человека, второе предполагает верность нравам эпохи. «Убийство или отравление в 1500 году не внушали такого ужаса, какой они внушают теперь» – замечает писатель, и приходит к выводу, что о поступках людей прошлого необходимо судить по законам этого прошлого. Следующее важное условие исторического романа автор выразил в словах: «Я говорю лишь – предположим это». Отдаленность во времени, возможность различного объяснения причин позволяют создавать только версии исторических событий и их причин. Эта идея получила свое выражение в названии романа, где главным является указание на эпоху. Варфоломеевская ночь и последовавшая за ней гражданская война, по мысли автора, не результат заговора, а неизбежное следствие политической борьбы партий: «Вся Франция разделилась тогда на три больших партии, на партию протестантов во главе которой после смерти принца Конде стоял адмирал, на королевскую партию, самую слабую из всех трех, и на партию Гизов – тогдашних «ультрароялистов». В объяснении причин, приведших к Варфоломеевской ночи, Мериме удалось найти один из важнейших способов объективной характеристики событий. Комментарии автора во введении к роману касаются в основном событий XVI века, однако, написанный в последний год Реставрации и в преддверии революции 1830 года, роман прозвучал особенно актуально. Мериме пришел к выводу: победа Гизов в 1572 году была предвестием абсолютной монархии во Франции.

В главе VIII концепция истории Мериме и полемика с принципами историзма В. Скотта получила наиболее полное выражение. Отказываясь от подробного описания портрета персонажа, интерьера, пейзажа, Мериме

воссоздает нравы XVI века: грубость и жестокость солдат-наемников, невежество не только простого народа и монахов, но и придворных, рисует сцены расправы с гугенотами. Его персонажи проявляют себя в действии. Колорит времени создается не по принципам В. Скотта, который придавал особое значение изображению вещного мира: у Мериме предметы служат только раскрытию главной авторской идеи. Многозначен открытый финал романа, дальнейшие действия должны произойти уже вне его рамок.

1833-1846 годы, второй период творчества Мериме, ознаменован окончательным оформлением реалистической эстетики писателя. Созданные в эти годы произведения отличаются жанровым многообразием. В 1834 году Мериме был назначен инспектором исторических памятников и национальных древностей. Ему Франция (впервые в ее истории) обязана сохранением памятников старины и наблюдением за их реставрацией: за годы работы Мериме совершил более 30 инспекторских поездок. Дорожные впечатления легли в основу «Заметок о путешествии на юг Франции» (1835), «Заметок о путешествии на запад Франции» (1836), «Заметок о путешествии в Овернь» (1840) и «Заметок о путешествии на Корсику» (1840). В них вопросы археологии, решаемые писателем на высоком научном уровне, соседствуют с описаниями нравов и природы.

В 1830-е годы Мериме обратился к жанру новеллы. По тематике и месту действия новеллы Мериме разделяют на экзотические, события которых происходят вне Франции, обычно на Корсике или в Африке, и на психологические, в которых автор обратился к анализу характеров своих современников.

Экзотические новеллы («Маттео Фальконе», «Таманго», «Кармен») обладают рядом общих черт: главные герои, как правило, люди сильных страстей, с ярко выраженной индивидуальностью, цельные, готовые ради идеи и справедливости отдать жизнь. Таковы цыганка Кармен, которая выше всего ценит любовь и свободу, испанец Хосе, для которого весь смысл жизни заключен в любви, а если она ушла, то в мести, корсиканец Маттео

Фальконе: потрясенный предательством сына, его единственной гордости и надежды, сам его расстреливает. Экзотические новеллы лаконичны: короткие фразы, передающие суть происходящего, могли бы стать основой целого рассказа, но автор отказывается от комментариев, оставляя их читателям. Такого принципа Мериме будет придерживаться в большинстве новелл.

Мериме выступил новатором, разработав новую разновидность новеллы, хотя сам не дал созданному им жанру определения: в сборниках жанровая принадлежность отдельных новелл никак не обозначена, иногда новеллы определены как «повести и новеллы» или «романы». Мериме изменил содержание и структуру традиционной новеллы. Понять специфику жанра произведений Мериме можно, если учесть особенности литературного процесса эпохи, когда они были созданы. В первой половине XIX века изменился взгляд на жанр в целом, появились новые жанры, новые переходные формы, которые определялись в терминах, уже существовавших в литературоведении. По мнению Б.И.Пуришева, произведения Мериме – «пример таких переходных форм от новеллы к повести, роману. Точнее, это своеобразная “удвоенная” новелла, или эллипс»: все содержание строится вокруг двух центров, равноправных и связанных друг с другом; при этом каждая часть может стать самостоятельным повествованием (так построена повесть О.де Бальзака «Гобсек»). Эллипс становится жанрообразующим признаком переходной формы, к которой обратился Мериме.

Обычно два центра возникают из соединения двух историй, одна из которых служит фоном для другой. Так, в новелле «Кармен» историю героев рассказывает этнограф, изучающий нравы испанских цыган. Обрамляющая часть подчеркнута отделена от основного повествования: новелла начинается с описания путешествия рассказчика и завершается его размышлениями о языке цыган. Этнографические заметки рассказчика имеют важное значение, помогая понять характер не только гордой и независимой Кармен, но и всего цыганского народа, дочь которого она является. Столкновение Кармен и Хосе вызвано не только особенностями их характеров: цыганка и баск Хосе

принадлежат разным народам, в их лице столкнулись две народности со своим взглядом на мир, При всей близости темпераментов, понимание долга, чести, свободы и верности у Кармен и Хосе различны, и в этом коренится трагедия героев. Таким образом, этнографический очерк дополняет историю Кармен и Хосе, позволяя автору в самой структуре жанра заложить возможность для раскрытия жизни в объективном изображении ее противоречий.

Самыми значительными в новеллистике Мериме являются психологические новеллы, рассказывающие о нравах современников-французов, людей одного с ним круга. Психологические новеллы больше по объему, начинаются с подробного рассказа о главных героях. Эта вводная часть выполняет несколько функций: создает завязку действия, объясняет характер персонажа, обозначает источник конфликта. Герой психологических новелл находится в оппозиции к окружающему обществу, и это противостояние постоянно. Завязке обычно предшествует психологический портрет главного героя; и сама завязка психологической новеллы связана с особенностями психологии, развитие действия и финал определяются сменой переживаний персонажа (в новеллах обычно два главных персонажа, а третий – общество, поэтому нередко две или три развязки). Пространная экспозиция, раскрывающая характер главного героя, наличие нескольких развязок, вызванных столкновением различных точек зрения на происходящие события, использование приема эллипса становится законом построения новелл Мериме. Так, в новелле «Двойная ошибка» (1833) повествуется о молодой светской даме Жюли де Шаверни, понявшей после шести лет замужества, что не любит и не уважает мужа, изменяющего ей. Она едет к приятельнице в Париж, чтобы обсудить положение и возможность развода с мужем. В отношении автора к героине преобладает ирония: только мнение «света» заставляет Жюли думать о разводе. Внешняя причина становится основой для настоящего огорчения и серьезного решения Жюли. Психологическая завязка возникает после

первого упоминания имени Дарси, человека, за которого она шесть лет назад отказалась выйти замуж, выбрав преуспевающего де Шаверни. Сообщение о возвращении Дарси, сделавшего блестящую карьеру, становится мотивом и помогает автору показать развитие чувств героини. Вначале это мимолетное любопытство, по дороге в Париж она стала вспоминать свою юность, имя Дарси вторично пришло ей на ум, и она подумала, что он любил. В гостиной приятельницы она вновь слышит о нем, а затем и встречается с ним. К концу пребывания у мадам Ламбер «она чувствовала, что он уже приобрел какую-то необыкновенную власть над нею, и она не в силах была противиться этому». К моменту отъезда обратно Жюли уже думает о том, что между ними установилась какая-то невидимая связь, и она должна быть с ним особенно внимательна. На обратном пути ломается ее коляска, и она пересаживается в коляску Дарси, что совершенно изменяет ее жизнь. На протяжении четырех лье – довольно короткого времени – наивная и впечатлительная Жюли решает, что любит Дарси и любима им, становится его любовницей, а Дарси последние полтора лье не знает, о чем с ней говорить, предполагает, что он не первый ее любовник и воспринимает ее поведение как распущенность. В то время, как Дарси думает, что он недурно провел вечер, Жюли сначала предается мечтам о бегстве с любимым, а потом страдает, не может от слез выговорить слов. Развязок в новелле несколько, и все они связаны с разными героями. Первая – это осознание Жюли того, что Дарси ее не любит, связь с ним ее действительно опозорила; она умирает, не вынеся унижения; и здесь автор уже не иронизирует над героиней. Объектом иронии становится муж (это вторая развязка), который сочинил трогательную надпись для ее надгробия. В третьей развязке ирония направлена в адрес Дарси, который «через три или четыре месяца после смерти Жюли выгодно женился». Он так и не понял Жюли и ее состояния, убежденный, что Жюли – кокетка, для которой измена мужу со случайным встречным – обычное дело. Автор не комментирует, что представляет собой реальный Дарси, но его душевное состояние и поведение, начиная со скуки после сближения с Жюли и кончая

иронической улыбкой, показывают его как пустого светского щеголя, делающего карьеру. Возможно несколько толкований названия новеллы: и Жюли и Дарси еще в юности совершили ошибку, расставшись; теперь снова повторили ошибку, не увидев того, что их сближает. Жюли ошиблась, выйдя замуж за Шаверни, и второй раз ошиблась, подумав, что любила Дарси все шесть лет. Дарси ошибся, думая, что Жюли счастлива, его вторая ошибка в том, что он принял ее за пустую кокетку. Мериме в обычной своей манере после завершения новеллы оставляет читателю множество вопросов.

В повести «Арсена Гийо» (1844) сочетаются черты психологических и экзотических новелл Мериме. Бедной парижской работнице Арсене Гийо, вынужденной идти на панель, чтобы спасти умирающую мать, автор противопоставил добропорядочную мадам де Пьен. Если в начале рассказа симпатии читателя на стороне светской дамы, принявшей живое участие в судьбе хотевшей покончить с собой Арсене, то в финале они меняются ролями. Искренность женщины с панели резко оттеняется ханжескими проповедями знатной дамы, которая, ревнует к ней своего возлюбленного Макса Салиньи. Арсена, умирая, соединила руки любящих друг друга мадам де Пьен и Макса. На могильной плите Арсены можно разглядеть «строчку карандашом, выведенную очень тонким почерком: “Бедная Арсена! Она молится за нас”». Общество, представленное в образе мадам де Пьен, не смогло понять нравственной чистоты Арсены, и в конечном счете погубило ее. Финал повести неоднозначен: смогли ли мадам де Пьен и Макс стать лучше, или светские условности оказались сильнее их любви? Ответить на этот вопрос предстоит читателю.

1840-е годы писатель увлекся русской культурой и литературой, и особенно А.С.Пушкиным, которого ставил выше всех других европейских писателей: ему он посвятил статью «Александр Пушкин» (1868). Он перевел на французский «Пиковую даму», «Выстрел», «Цыган», «Гусара» (автограф стихотворения хранился у Мериме), «Будрыса и его сыновей» (Мериме включил это произведение в новеллу «Локис»), «Анчар», «Пророка»,

фрагменты из «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина» (прозой). Выбор произведений для перевода объясняется как интересом к особенностям жизни России, так и напряженностью в развитии сюжета. Переводил Мериме также «Ревизора» и отрывки из «Мертвых душ» Гоголя. Он был знаком с И.С.Тургеневым, писал о нем статьи и предисловия к его романам «Дым» и «Отцы и дети», принимал участие в редактировании переводов этих произведений. Пушкин в свою очередь тоже интересовался Мериме и даже перевел 16 песен из «Гюзлы»; о том, что это мистификация, русский поэт узнал позднее. Мериме вошел в историю французской литературы как автор исторических произведений и создатель новеллы нового типа.

Оноре Бальзак (1799-1850; подписывался «Оноре де Бальзак») был типичным представителем своего времени: сын чиновника, он, как и его герои, поставил цель прославиться. Бальзак жил и вырос в окружении людей, главным стремлением которых было любой ценой пробиться. Наблюдения за нравами общества дало богатый материал будущему создателю «Человеческой комедии», героями которой стали сотни и тысячи его современников из разных слоев общества. Но покорить Париж начинающему писателю удалось не скоро. Получив юридическое образование, он проходил практику в конторах адвоката и нотариуса, но мечтал стать писателем. Пережив неудачу с юношеской трагедией «Кромвель» (1819-1820), Бальзак под влиянием популярных «готических» романов написал целый ряд произведений, оставшихся незамеченными. Предпринятое им издание классической литературы потерпело крах. Произведения 1820-х годов, незрелость которых он осознавал (поэтому использовал псевдонимы), были подготовкой к настоящему творчеству; в эти годы формировались и эстетические взгляды писателя.

В 1829 году был опубликован роман, который Бальзак впервые подписал своим именем, «Шуаны, или Бретань в 1799 году». Роман отразил поворот писателя к реализму: романтические черты (сюжет, любовная линия) здесь представлены на реалистическом фоне. Время действия романа указано

уже в названии, предмет изображения – восстание крестьян-роялистов, шуанов, пытавшихся восстановить монархию. Изменился подход писателя к воплощению замысла: прежде чем писать роман, он посетил место действия, встретился с еще живыми свидетелями описываемых исторических событий, написал множество вариантов текста, тщательно отобрал эпизоды (многие не вошедшие в роман фрагменты Бальзак обработал и в 1830 году издал в двух томах под названием «Сцены частной жизни»). В «Шуанах» писатель показал предысторию эпохи, обширную картину которой он начал воссоздавать в романах и повестях 1830-х годов.

Вслед за «Шуанами» Бальзак написал несколько разрозненных по тематике произведений. В повести «Шагреновая кожа» (1831) представлен основной двигатель, который формирует материальное положение современного общества и его убеждения. Эпиграф к повести взят из «Тристрама Шенди» Л.Стерна – волнистая черная линия, графическое изображение взлетов и падения личности на ее жизненном пути. Объясняя смысл эпиграфа, Бальзак писал, что эта повесть – «формула нашего теперешнего века, нашей жизни, нашего эгоизма», все в ней – «миф и символ». У французского словосочетания «шагреновая кожа», есть омоним, который Бальзак неоднократно использует в своих романах – «печаль», «горе». Уже само название указывает на неоднозначность волшебной кожи: исполняя желания своего владельца, шагреновая кожа приводит его к жизненной трагедии. Введение фантастического элемента в философскую повесть определило ее композицию, с помощью которой раскрывается образ главного героя – до получения волшебной кожи и после него; систему образов, которая состоит из персонажей – условных фигур и реалистически выполненных характеров; и особенности сюжетостроения повести, где невероятные ситуации соседствуют с обыденными событиями.

Случай, по замечанию Бальзака, – «величайший романист мира», и в своей повести он использует фантастический случай. Главную идею книги формулирует антиквар: всю человеческую жизнь он определяет тремя

глаголами – желать, мочь и знать. «Все сводится к двум глаголам желать и мочь... *Желать* сжигает нас, а *мочь* – разрушает, но *знать* дает нашему слабому организму возможность вечно пребывать в спокойном состоянии». В шагреневой коже «желать и мочь» соединены: она исполняет любое желание, но при этом сокращается, сокращая жизнь ее обладателя. Рафаэль де Валантен хочет «жить, не зная меры» и выбирает волшебную кожу, пренебрегая предостережением антиквара «Вы только отсрочили свое самоубийство». До встречи с антикваром Рафаэль де Валантен, разоренный во время Французской революции, решил прославиться и стать богатым, занимаясь искусством и наукой. Но не добился ни славы, ни денег. Он уже отравлен атмосферой Парижа, его роскошью и наслаждениями, а бедность он считает преступлением. Первое желание Рафаэля – стать богатым – принесло ему состояние в шесть миллионов франков. Разбогатевший Валантен достигает власти: недаром банкир Тайфер говорит ему: «Вы наш...». Но, получив возможность (*мочь*, по словам антиквара), Рафаэль уже не стремится «жить, не зная меры»: он утратил то внутреннее содержание, которое создавало желания полноценной личности. Деньги убили в нем человека, эгоизм стал его сутью, все прежние чувства и желания исчезли. Только однажды Бальзак выводит своего героя из состояния сосредоточенности на сохранении своей жизни – он полюбил Полину. Но эта любовь обречена: увидев сократившуюся кожу, Рафаэль забывает обо всем, кроме своей жизни. По словам автора: «Рафаэль мог все, но не совершил ничего». В «Шагреневой коже» Бальзак представил характер героя в развитии, в его обусловленности социальными обстоятельствами. Создав реалистическую картину современного общества, он показал на примере истории одной жизни модель существования, характерную для всего общества.

Пять персонажей олицетворяют заключенные в повести идеи. Антиквар олицетворяет мудрость, которая уже не ценится в современном обществе; банкир Тайфер – деньги, определяющие все законы; Полина – милосердие и

любящую душу; Феодора – обобщенный образ эгоистичного, бездуховного, пустого общества; Рафаэль – молодость, попавшую в тиски времени и сломленную ими. Эти идеи актуальны для всех произведений Бальзака: деньги соседствуют в его произведениях только с разрушением личности, благородство не сочетается с богатством. Деньги как основной «двигатель» эпохи присутствуют во всей «Человеческой комедии».

Вопросы творчества волновали Бальзака с того момента, когда он начал подписывать произведения собственным именем, осознав себя как творческую индивидуальность. В предисловии к «Шагреновой коже» он утверждал, что писатель должен хранить в себе некое собирающее зеркало, в котором отражается мир, но при этом не отрицал роли творческой фантазии. Писатель должен тщательно изучать окружающий мир и уметь выразить свое впечатление: «...литературное искусство состоит из двух совершенно отличных частей: наблюдение – выражение». Выражение, по Бальзаку, это поиск новой художественной формы, соответствующей новому содержанию. Кредо Бальзака: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать. Ты не жалкий копиист, но поэт! Нам должно схватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ». В «Письмах о литературе, театре и искусстве» (1840) Бальзак утверждал, что писатель дает не частные наблюдения, но, обобщая единичное и осмысливая его суть, создает типы, основные черты каждого из которых читатель может обнаружить в окружающем его мире. Субъективность романтика уступает место аналитическому, научному подходу реалиста к творческому процессу.

Уже завершая «Шагреновую кожу» Бальзак задумал обширный цикл. Мысль объединить все романы и создать свой мир с повторяющимися персонажами, представляющими практически все классы общества, прозвучала впервые в 1833 году в предисловии к роману «Евгения Гранде». Писатель замыслил цикл как единое произведение, воссоздающее жизнь Франции эпохи Реставрации. Бальзак ставил перед собой цель «написать историю, забытую столькими историками, – историю нравов. Самим

историком должно было оказаться французское Общество, мне оставалось только быть его секретарем». Создавая свою историю нравов, Бальзак, человек XIX века, интересовался не только поступками людей, но и их причинами, потому что, по его убеждению, «в реальном мире все находится во взаимной связи. Всякое движение обусловлено определенной причиной, всякая причина связана с целым».

Писатель вывел на первый план «социальный двигатель» всех человеческих поступков. Законом времени он считал конфликт между буржуазией и дворянством, погоню за богатством и стремление во что бы то ни стало сделать карьеру. Изображенное им общество должно было вместить 3–4 тысячи персонажей; в центр повествования он поставил семью, и семейные отношения персонажей стали отражением социальных устремлений всего общества.

Через десять лет, в 1841 году, определились структура и название цикла – «Человеческая комедия». Название раскрывает тезис автора: «жизнь, отданная погоне за богатством», главная тема «Человеческой комедии» – тема денег, а деньги можно изобразить только в произведениях «низкого» жанра – в комедии.

Предисловие к «Человеческой комедии» появилось в 1842 году и стало манифестом французского реализма. Бальзак понимал обширность своего замысла: «Человеческая комедия» должна дать всю социальную действительность, не обходя ни одного положения человеческой жизни, ни одного типа, ни одного мужского или женского характера, ни одной профессии, ни одной житейской формы, ни одной социальной группы, ни одной французской области, ни детства, ни старости, ни зрелого возраста, ни политики, ни права, ни военной жизни. Основное – история человеческого сердца, история социальных отношений, не выдуманные факты, а то, что везде происходит». Общество Бальзак сравнивал с Природой, подчеркивая, что общественное развитие намного сложнее и противоречивее. Структура цикла подчинена этой мысли писателя.

«Человеческая комедия» состоит трех неравных частей, «этюдов». Фундамент цикла – «Этюды о нравах», воссоздающие «историю общества». «Философские этюды» должны были вскрыть причины явлений; здесь, по словам Бальзака: «находит свое выражение социальный двигатель всех событий, где изображены разрушительные бури мысли, чувство за чувством». «Философские этюды», создававшиеся в основном в начале творческого пути Бальзака, определяют направления анализа общества и главные принципы его изображения. Это особый жанр, где автор сгущает события, доводя их до уровня символа, и использует при этом элементы фантастики, которая еще более усиливает главные тенденции произведения. Связующим звеном между «Философскими этюдами» и «Этюдами о нравах» сам Бальзак назвал «Шагреновую кожу», определив ее особое значение для всей «Человеческой комедии» как своеобразного эпиграфа к циклу. Идеи «Философских этюдов» конкретизируются в «Этюдах нравов», которые в свою очередь делятся на «сцены частной жизни», «сцены провинциальной жизни», «сцены парижской жизни», «сцены политической жизни», «сцены военной жизни», и «сцены сельской жизни». Именно этот раздел и создает подлинную историю Франции первой половины XIX века, он основной в «Человеческой комедии». В третьей части, «Аналитических этюдах», писатель намеревался определить основы человеческого бытия (написано только два из пяти задуманных произведений). По словам В.Гюго, цикл из 98 произведений составил «единую книгу, полную жизни, яркую, глубокую, где движется и действует вся наша современная цивилизация». Первым романом цикла стал роман «Шуаны» из «Сцен военной жизни».

Бальзак писал, что хочет найти законы, по которым создается человеческая система. Для этого необходимы были новые средства: «предстояло написать произведение, которое должно было охватить три формы бытия: мужчин, женщин и вещи, т.е. людей и материальное воплощение их мышления – словом, человека и жизнь». Новаторство Бальзака заключалось именно в изображении «материального воплощения»

бытия – «вещи», то есть, жизнь во всем ее многообразии, обусловленная конкретным временем и местом. Отмечая новаторство писателя, Г.Н.Храповицкая писала: «...эти время и место как раз и определяют ту среду, которая формирует человека и особенности которой воплощаются в мире вещей. Предметный мир в романах Бальзака столь же, а порой и даже более значителен, чем описание самого персонажа и его поступков».

В произведениях 1830-х годов изображается повседневная жизнь, события сосредоточены вокруг главного действующего лица. Первым наиболее ярким произведением такого типа стала повесть «Гобсек» (1830), которую сначала Бальзак поместил в раздел «Сцены частной жизни» под названием «Опасности беспутства». В издании 1835 года повесть, названная «Папаша Гобсек», помещена в «Сценах парижской жизни». Изменение названия свидетельствует о том, что автор концентрирует свое внимание на обобщающем смысле образа: «гобсек» в переводе с голландского означает «живоглот». Выведение характеризующей фамилии в заглавии раскрывает смысл образа. Освобождение заглавия от добавленного уточнения «папаша» расширяет и углубляет основное значение персонажа в современной автору действительности. Писатель не только отводил герою роль в одной сфере жизни – парижской, но и видел власть таких людей во всех формах и областях жизни общества, потому повесть все же осталась в разделе «Сцены частной жизни», т.е. *любой* частной жизни. Повесть, одна из первых вошедшая в «Человеческую комедию», содержит черты, характерные для наиболее значительных романов того периода, когда замысел всего цикла полностью оформился. Прежде всего, в ней большое число действующих лиц, что не свойственно жанру: Гобсек, стряпчий Дервиль, виконтесса де Гранлье и ее дочь, граф и графиня де Ресто, их сын Эрнест, Максим де Трай, Фанни Мальво и др. Сюжетостроение также не совсем обычно для повести: «Гобсек» имеет несколько сюжетных линий. Первая связана с историей возвращения имущества де Гранлье, где главной фигурой является Дервиль, затем рассказано о появлении в Париже Фанни Мальво, есть отдельные

истории семьи де Ресто, Дервиля, Максима де Трая и, конечно, история обогащения Гобсека. Композиция – рассказ в рассказе – дает возможность объединить все эти сюжеты в единое целое, связав их конфликтом денежного интереса и подлинной чести и раскрыв в финале единство представлений о морали всех слоев общества, где большие деньги оправдывают самые недопустимые в нравственном отношении поступки. Этот конфликт постоянен в произведениях Бальзака.

Идеи «Гобсека» во многом связаны с идеями «Шагреновой кожи»: автор работал над повестями в одно время. Образ Гобсека, в котором превалирует одна черта – скупость, отличается реалистической социально-временной детерминированностью и воплощает в себе то, о чем говорит антиквар: вся жизнь подчиняется трем глаголам – желать, мочь, знать. То, что «желать» и «мочь» способны сжигать человека, убедительно доказывает история графа и графини де Ресто. Позиция «знать» воплощена в образе Гобсека, который является не только безжалостным ростовщиком, но и своеобразным философом, наблюдающим и изучающим жизнь и людей. Позиция «знать» вполне удовлетворяет ростовщика, для которого весь смысл жизни сводится к денежному интересу. Автор показывает человека, все рассматривающего с позиций денег: «Я могу, если пожелаю, обладать красивейшими женщинами и покупать нежнейшие ласки. Это ли не наслаждение? Я могу...покупать совесть человеческую, управлять всемогущими министрами через их фаворитов...Это ли не власть? А разве власть и наслаждение не представляют собой сущность всего нынешнего общественного строя? Золото – вот духовная сущность всего нынешнего общества». Автор показывает постепенную деградацию Гобсека: если когда-то он был способен помочь купить контору Дервилю и сохранить имущество де Ресто (хотя и с немалой пользой для себя), то в последние годы его скупость становится подобной безумию. Доказательством может служить кладовая Гобсека, которая напоминает запасы Плюшкина в «Мертвых душах». Причина деградации личности у этих персонажей одна – скупость, но

бальзаковский герой опаснее и страшнее, чем Плюшкин: источники его обогащения связаны с многочисленными преступлениями. Гобсек исходит из убеждения, что понятия о нравственности условны и зависят только от климата, а единственным устойчивым законом является чувство самосохранения: «Из всех земных благ есть только одно, достаточно надежное, чтобы стоило человеку гнаться за ним. Это...золото. Золото! Потоки золота. В золоте все содержится в зародыше, и все оно дает в действительности». Проницательный ум и невероятная скупость, соединяясь, создают образ человека-автомата, лишённого эмоций, присущих людям. Характер Гобсека проступает не только в его монологах, в процессе повествования о судьбах его клиентов. Важное место занимают авторские описания внешнего облика и портрета персонажа, его жилища. Портретные зарисовки служат раскрытию сути персонажа не столько как индивидуума, сколько как социального типа.

В финале повести виконтесса де Гранлье согласилась на брак своей дочери с Эрнестом де Ресто, богатство и древний род которого перевесили порочное поведение графини, однако полного завершения сюжетной коллизии нет.

В «Гобсеке» впервые появились персонажи, которых читатель встретит в будущих произведениях: Бальзак уже задумал серию романов о современном обществе, где одно произведение нередко становится продолжением другого, а конфликты и персонажи – общей связующей цепью всей системы того мира, который создаст писатель. «Сквозные» герои цикла выполняют целый ряд функций, одна из которых – отражение целостности общества. Исследование нравов современного ему общества Бальзак продолжил в романе «Евгения Гранде» (1833). Важную роль здесь играет описание предметного мира, через который раскрывается нравственный облик персонажей. Принцип «изображать не только мужчин, женщин, но и вещи, в которых отражается особенность мышления и характера людей», приобретает все большее значение. Роман начинается с подробного описания

города Сомюра, жилища главных героев, и только после этого перед читателем предстает один из главных персонажей – господин Гранде. Этот персонаж во многом схож с Гобсеком: бывший бочар, получив приданое жены и наследство, приобрел монастырские виноградники, заняв должность мэра, он приумножал свои накопления, купил имение разорившегося маркиза Фруафон. В своем доме рядом с кабинетом устроил секретную комнату, где хранил свои капиталы, с упоением пересчитывая принадлежавшие ему золотые. Бальзак пишет, что в коммерции Гранде был похож на тигра или боа: он подстерегал добычу и в последний момент набрасывался на нее. Отмечая типичность своего героя, Бальзак писал, что в каждом городе есть свой Гранде: «Понятие тип – это образец рода. Таким образом, всегда найдутся точки соприкосновения между тем или иным типом и многими его современниками».

В образе Шарля Гранде Бальзак показал еще один тип – дельца нового времени. После банкротства отца он отправился в Ост-Индию с товаром, чтобы нажить там большие деньги, и нажил, покупая и продавая людей. Он стал скептиком и человеком алчным, пришел к выводу, что мораль – понятие относительное. Вернувшись в Париж, он решил выгодно жениться и сделать карьеру, предал свое юношеское увлечение Евгенией, решив, что она бедна.

Образы Шарля и папаши Гранде статичны. Изменение героя под влиянием среды впервые представлено Бальзаком в образе Евгении Гранде. Впечатлительная, чистая душой она под влиянием ударов судьбы и уроков отца становится черствой, озлобленной. В начале повествования героиня – покорная дочь, труженица, как все девушки проводящая свое время за починкой белья, шитьем, домашними делами. Перелом в жизни Евгении происходит с появлением в их доме кузена Шарля. Выросшая в провинции, она была очарована его парижскими манерами и туалетами. Несчастье юноши, потерявшего отца, вызвало сочувствие к нему, которое незаметно перешло в любовь. Евгения преобразилась, она стала самостоятельно мыслить и действовать. Бальзак пишет, что она первый раз осудила отца,

когда он сказал, что самое большое горе не смерть отца Шарля, а утрата им состояния: произошло рождение самостоятельно мыслящей личности. Шарлю кажется, что и он полюбил Евгению: уезжая, он называет ее своей женой. Семь лет Евгения ждала его, после смерти отца стала обладательницей 17 миллионов, но для нее «богатство не было ни властью, ни утешением; она могла жить только любовью, религией и верой в будущее. Любовь объяснила ей вечность. Собственное сердце и Евангелие были для нее два желанных мира». Однако положение богатой наследницы постепенно меняет отношение Евгении к себе и людям. Изменение произошло почти незаметно для нее самой. И уже вполне осознанное решение, принятое ею после получения известия о возвращении Шарля и его предполагаемой женитьбе: «Евгения покраснела и смолчала, но решила на будущее время усвоить бесстрастную манеру держаться, какую умел напускать на себя ее отец». Как и ее отец, она ответила на вопрос о том, что следует предпринять после известия о возвращении и женитьбе Шарля: «мы подумаем». Это «мы» показывает, что, став богатой наследницей и обманутая в своих чувствах, героиня приобрела черты того круга, к которому она принадлежит. И решение она принимает в духе папаши Гранде: соглашается выйти замуж за председателя Бонфона, чтобы он вел ее дела, и посылает его в Париж заплатить все долги отца Шарля и вручить ему расписки кредиторов. Только деловой человек мог бы столь сильно ранить душу другого делового человека, показав ему, как тот просчитался; именно этого и достигла Евгения. Автор с глубоким сожалением пишет, что эта женщина, созданная для любви и семьи, но утратившая доверие к чувствам, не избежала воздействия той среды, где деньги составляют основной смысл существования.

В произведениях 1835–1848 годов на первый план выходит интерес к социально-этическим причинам поступков персонажей, типичных представителей той или иной среды. Изменяется тип сюжета, в котором переkreщивается множество линий, вводящих читателя в круг интересов

разных социальных групп. Таково сюжетостроение в романах «Отец Горио», «Блеск и нищета куртизанок», «Утраченные иллюзии», «Кузина Бетти», над которыми писатель работал в 1835-1843 годы. В этих произведениях сложно назвать главного героя: само общество и есть герой.

Роман «Отец Горио» (1835) начинает второй этап в творческом развитии Бальзака. В нем за внешним фасадом обыденности скрыты трагедии многих человеческих жизней. Названию романа автор придавал большое значение: оно свидетельствует, что линия Горио – доминирующая: «Сюжет “Отца Горио” – писал Бальзак в начале работы над романом, – честный человек – скромный, мещанский пансион – 600 франков годового дохода – сам себя ограбил в пользу своих дочерей, которые обе имеют 50000 франков дохода, умирает как собака». Роман был включен в «Сцены частной жизни», которые, вобрав в себя большое количество фактов и явлений, характеризуют общество в целом. А частная жизнь – это жизнь семей. «Человеческая комедия», как писал сам Бальзак, изображает мир через призму семьи. То, что произошло с Горио – норма: истории семейств банкира Тайфера, графа де Ресто, банкира Нусингена, где денежный расчет играет главную роль, подтверждает всеобщность происходящих в буржуазной семье драм. Трагична смерть отца Горио, его последний монолог, в котором любовь к дочерям соединяется с обличением, обобщает мысль автора: «Вы понимаете, что я умру, не повидав своих дочерей. Вечно жаждать и никогда не пить – так жил я десять лет. Да, после их замужества у меня не стало больше дочерей! Отцы, требуйте от палат, чтобы был издан закон о браке! Не выдавайте замуж дочерей, если их любите...Оградите права умирающих отцов». Но Горио у Бальзака не только страдающая фигура: автор рассказывает предысторию героя, нажившего капитал во время голода в революционном Париже. Тогда Горио не думал о несчастьях тех, кого он обманывал, считая, что счастье его дочерей зависит от богатства, и накопил его для них. Теперь же, отдав детям все, он умирает в одиночестве, презираемый их мужьями и брошенный ими. Тема эгоизма, возникшая в

«Шагреновой коже», продолжена в истории Горио, который в состоянии понять только свои собственные страдания и не может уяснить себе ту систему отношений, заложником которой он стал. Возглас умирающего отца «За деньги купишь все, даже дочерей» и следующие после него едва слышные слова «Я их благословляю, благословляю» – подводят итог теме семейных отношений, но это итог не автора, а самих героев.

«Отец Горио» не является историей жизни одного персонажа, в нем около тридцати персонажей, «сквозных» для «Человеческой комедии». Роман создавался, когда замысел «Человеческой комедии» окончательно сложился в сознании писателя. В процессе работы в роман вошли сюжетная линия Эжена де Растиньяка, придающая книге жанровые черты романа карьеры, линия Вотрена. У Бальзака не было другого такого произведения, где соединилось бы столь большое число персонажей и были представлены практически все слои современного ему общества. События происходят в основном в пансионе мадам Воке; здесь живут обедневшие парижане, приехавшие из провинции студенты Бьяншон и Растиньяк. С помощью Растиньяка читатель попадает в салоны аристократов де Босеан и де Ресто. С образами Нусингена и Тайфера, самых богатых банкиров в «Человеческой комедии», в роман входит группа персонажей, определявшая в 1820–1840-е годы политику Франции. Бальзаку важно не только показать различия основных социальных групп, но и выявить их сходство в восприятии законов морали. Поэтому среди персонажей появляется беглый каторжник Вотрен, образ которого иллюстрирует мысль автора: все классы общества живут по одному закону, приводимому в жизнь одним социальным двигателем. Поэтому и все сюжетные линии романа сходятся в пансионе Воке, своеобразном символе социальных и моральных законов современной Бальзаку Франции. Пансион не только место действия, это своеобразная модель всего современного общества.

Открывает роман описание квартала, где находит пансион, – улицы Нев-Сент-Женевьев, главного фасада, садика, самого пансиона: нижнего

этажа, гостиной, лестницы, столовой. Детальное описание помещения, где обитают герои, уже было в «Гобсеке» и «Евгении Гранде». В этом романе подробные описания предметного мира автор сравнивает с «бронзовой рамой, которая обрамляет события», обобщает. Сделать обобщения, соединить разные социальные группы на уровне нравственных законов Бальзаку помогают вещи. С их помощью создаются портреты, а также материальное окружение персонажей, отражающее их социальную и нравственную сущность. Эти обобщения даются и после подробных перечислений облика отдельных вещей и необходимы для создания «группового портрета» – общества.

Конец истории Горио становится началом жизненного выбора Эжена де Растиньяка: возвращаясь с кладбища, он видит сверкающий огнями Париж: «Эжен окинул этот гудевший улей алчным взглядом, как будто предвкушая его мед, и высокомерно произнес: “А теперь – кто победит: я или ты!”». Так закончился процесс «перевоспитания» героя. В начале романа это честолюбивый юноша из древнего, но обедневшего аристократического рода, приехавший в Париж изучать право. Он полон иллюзий, но очень скоро «его ребяческие иллюзии, его провинциальные воззрения изменились, а честолюбие безмерно разрослось».

Учителями Растиньяка были виконтесса де Босеан и Вотрен. Первая наставляет его: «Исследуйте всю глубину испорченности женщин, измерьте всю ширь жалкого тщеславия мужчин...чем хладнокровнее вы будете рассчитывать, тем дальше вы пойдете. Наносите удары беспощадно. И перед вами будут трепетать. Смотрите на мужчин женщин, как на почтовых лошадей, гоните, не жалея, пусть мрут на каждой станции, и вы достигнете предела в осуществлении своих желаний. Запомните, что в свете вы останетесь ничем, если у вас не будет женщины, которая примет в вас участие. Если в вас зародится подлинное чувство, спрячьте его как драгоценность, чтобы никто даже не подозревал о его существовании, иначе вы погибли. Перестав быть палачом, вы превратитесь в жертву».

Наставлениям виконтессы герой следует в финале романа: похоронив Горио, он делает первый шаг – отправляется обедать к Дельфине Нусинген.

Вотрен говорит о том же, что и виконтесса, но в более грубой и откровенной форме: «В эту людскую массу надо врезаться как пушечным ядром или проникнуть как чума. Честностью нельзя достигнуть ничего». Он объясняет Растиньяку реальную ситуацию: «Сейчас пятьдесят тысяч молодых людей в вашем положении стремятся разрешить проблему быстрого обогащения, и среди них вы только единица». Слова Вотрена, сравнивающего общество с пожирающими друг друга пауками в банках, становятся как бы учебником жизни для молодого честолюбца из провинции. Он помнит наставления Вотрена, что жизнь подобна кухне: желающий вкусно есть обязательно пачкает руки. Вотрен предлагает Растиньяку более быстрый способ обогащения: убийство на дуэли брата Викторины Тайфер и женитьба на ней сразу сделает его миллионером. Сначала Растиньяк хочет предотвратить гибель брата Викторины, но в конце романа, проводив отца Горио в последний путь и осудив его дочерей, решает использовать любое средство, чтобы стать богатым, если только не слишком *запачкает при этом руки* (выделено нами – М.Н.). Все, что делает Растиньяк, никогда не выходит за пределы закона, поэтому он и добивается успеха: став любовником Дельфины Нусинген, в 1845 году он уже министр, граф, пэр Франции, годовой доход которого составляет триста тысяч франков (позже в «Миллом друге» Г.де Мопассана подобную головокружительную карьеру сделает Жорж Дюруа). А в «Шагреновой коже» уже сам Растиньяк выступает в роли учителя, наставляя Рафаэля: «Ты трудишься? Ну, так ты никогда ничего не добьешься. Я мастер на все руки, но ни на что не годен, лентяй из лентяев, а все-таки добьюсь всего! Я пролезаю, толкаюсь – мне уступают дорогу, я хвастаю – мне верят, я делаю долги – их платят!.. Ну что, логична моя система или я спятил? Разве в этом мораль комедии, которую свет играет день за днем?». Так образ Растиньяка приобретает значение типа, как его

понимал Бальзак. Этот герой считающий, что сильному все дозволено, – своеобразное знамение времени, характерное не только для Франции.

«Отец Горио» ввел в «Человеческую комедию» основных ее героев и показал главные тенденции жизни общества в начале 1820-х годов.

Роман «Утраченные иллюзии», над которым Бальзак работал с 1837 по 1843 год, еще более расширил круг проблем, показав Париж и провинцию, высший свет и третье сословие, бесчестных дельцов и талантливых изобретателей, продажных журналистов и одаренных писателей, истинную любовь и торговлю своим чувством. «Утраченные иллюзии» занимают особое место в романном творчестве писателя. Во-первых, роман написан после «Отца Горио» и до «Блеска и нищеты куртизанок»: тема утраченных иллюзий проходит через все три произведения, а центральными героями являются Эжен Растиньяк, Вотрен (во втором и третьем романах), Люсьен Шардон и Давид Сешар; тема «пауков в банке» (слова Вотрена в «Отце Горио») реализуется в полном объеме в двух последних романах. Во-вторых, в «Утраченных иллюзиях» Бальзак добивается большей напряженности действия за счет того, что приводит в этом романе в соприкосновение все те слои общества, которые существовали в «Отце Горио» изолированно: их соединял лишь Растиньяк. В-третьих, по широте проблем «Утраченные иллюзии» занимают первое место в «Человеческой комедии».

Роман состоит из трех частей: «Два поэта», «Провинциальная знаменитость в Париже» и «Страдания изобретателя». Место действия первой и последней частей – Ангулем, родина Растиньяка, события второй части разворачиваются в Париже. Время действия обозначено точно: события в Ангулеме начинаются в 1821 году, а завершаются в Париже в 1842 году. В соответствии с законами своего метода, Бальзак начитает произведение с описания прошлого, когда в 1793 году отец Давида Сешара начал свой путь типографщика. Еще в более отдаленное время переносит читателя рассказ о семье госпожи де Баржетон и ее воспитании. Большое место, как обычно, занимают описания вещей при изображении типографии, комнаты Сешара,

дома госпожи де Баржетон, гостиницы в Париже. «Рамой» для первой и третьей частей романа становится сам Ангулем; Бальзак рассказывает об истории города. Вещи по-прежнему характеризуют человека, но Бальзак стал реже использовать обобщения. Типизация достигается в большей степени за счет действий персонажа в соответствии со своим общественным статусом и характером. По-новому создает Бальзак и характеристику общества в целом: таково описание посетителей салона госпожи де Баржетон.

Главной темой романа Бальзак назвал изображение журналистов и журналистики. Посвящая роман Виктору Гюго, Бальзак писал: «Неужели журналисты, как и маркизы, финансисты, лекари, прокуроры, не были бы достойны пера Мольера и его театра? Почему бы Человеческой комедии, которая смехом исправляет нравы, пренебречь одной из общественных сил, если парижская Печать не пренебрегает ни одной?». Так автор отметил появление новой силы – журналистики; развивая эту тему, в конце века Г. де Мопассан в романе «Милый друг» показал, как журналистика стала определять политику государства. О нравах парижской прессы рассказывает Лусто – самый беспринципный из бальзаковских журналистов: правда заменяется в газете правдоподобием, талант может погубить человека, если он не сумеет принять законы игры света и мира журналистов.

В «Утраченных иллюзиях» рассказана история двух молодых людей – Люсьена Шардона, сына военного лекаря и обедневшей графини, и Давида Сешара, человека честного, талантливого изобретателя, готового к самопожертвованию. Тема судьбы молодого человека предопределила композицию романа: роман начинается и заканчивается историей Давида Сешара: это печальная история о таланте, не имеющем возможности реализоваться. Оба героя отправляются в Париж в надежде завоевать его. Дурно воспитанный, изнеженный, талантливый, но эгоистичный, Люсьен не желая мириться с бедностью, хочет вернуть утраченное во времена революции аристократическое имя матери – де Рюбампре. Люсьен во многом отличен от предыдущих бальзаковских молодых героев; в нем нет цельности

и опыта Эжена де Растиньяка, откровенной беспринципности Шарля Гранде; он половинчат во всем, даже в предательстве. Главное качество героя Бальзак определяет в словосочетании «искренний лицемер». Бальзак показал героя в самом болезненном столкновении со средой: общество растлевает и убивает его духовно. Мир парижских аристократов и мир газетчиков, сложность игры которых не разгадал наивный и эгоистичный честолюбец Люсьен, погубил талант молодого поэта, довел его до полной нищеты, сделал его предателем. Грехи героя объясняют его характер, а характер мотивирует грехи. Он ответствен за свои поступки: даже насквозь продажный мир журналистики отворачивается от него. Его путь – это путь утраты иллюзий, на смену которым приходит расчет: приняв предложение Вотрена (он появляется в романе под именем испанского священника Карлоса Эрреры) стать его приемным сыном, если ему будут обеспечены все удовольствия, которыми располагает Париж и высший свет.

Однако в «Утраченных иллюзиях» Бальзак показал и другой Париж – «Содружество», объединяющее идеальных героев, которые посвятили себя разным областям деятельности. Во главе «Содружества» стоит д'Артез и туда входят врач Бьяншон, художник Бридо, писатель Ридаль, Мишель Кретьен, мечтающий о создании европейской федерации. Люсьен знакомится с ними, но их путь напряженного и честного труда без надежды на скорый успех и богатство его не устраивает. Другой путь выбирает Давид Сешар, талантливый, трудолюбивый изобретатель: потерпев поражение в борьбе с миром, где все продажно, он вынужден отказаться от своего изобретения, но он рад тому, что его открытие смогли использовать для пользы страны. Утраченные иллюзии не лишили его гуманности, хотя ему пришлось отказаться от любимого дела.

Роман «Блеск и нищета куртизанок» (1838-1847) – продолжение «Утраченных иллюзий» – развивает темы предшествующих произведений и выводит новые ситуации и образы. Центром здесь является уже не высший свет, это мир воров и продажных женщин. Наконец беглый каторжник

Вотрен получил возможность реализовать свои честолюбивые планы. Бальзак не только сопоставляет в этом романе высший свет Парижа, интересы банкиров с обществом каторжников, куртизанок и полицейских, но и изображает тех, кто стоит вне закона. Эти люди порой более честные, чем так называемое «хорошее общество». Так, Вотрен говорит, что Нусинген, который провел три банкротства и при этом разорил и погубил немало людей, не меньший преступник, чем любой каторжник; отличие лишь в том, что банкир украл больше. Вотреновский образ пауков в банке, пожирающих друг друга, полнее всего реализуется в «Блеске и нищете куртизанок», где полиция и преступники порой меняются местами. Срачивание мира преступного и законопослушного проявляется и в том, что Эжен Растиньяк, будущий пэр, министр и миллионер, послушно выполняет приказания бывшего каторжника, помогая Люсьену войти в общество. Благородство души проявляют только куртизанка Эстер и Вотрен. Эстер жертвует собой ради любимого человека, Вотрен, потрясенный смертью Люсьена Шардона, спасает от казни своего прежнего товарища. И вместе с тем этот роман отличается от предшествующих книг писателя; здесь и напряженно развивающаяся интрига, и внезапное превращение развращенной куртизанки Эстер в самоотверженную и чистую в своей любви женщину, и переход Вотрена на службу в тайную полицию.

Первое издание «Человеческой комедии» вышло в 1842 году, его иллюстрировали крупнейшие художники того времени П.Гаварни, О.Домье, Э.Мейссонье, А. Монье. Ж.Санд писала к нему предисловие, в котором хотела «дать исчерпывающую оценку» жизни и произведений Бальзака, однако статья была окончена позднее и опубликована только после его смерти. В 1844 году в «Человеческую комедию» входило 144 произведения, в том числе драмы «Вотрен» (1839), «Делец» (1844), «Мачеха» (1848). В драматических произведениях Бальзак не отступает от своего метода изображать характеры, созданные определенными социально-временными условиями. Творчество О. де Бальзака – это энциклопедия жизни Франции

первой половины XIX в. Многообразие созданных им характеров дает возможность представить жизнь этой страны. Разнообразие жанров и недюжинная творческая плодовитость дали возможность Бальзаку осветить свое время наиболее полно и ярко.

Контрольные вопросы:

1. Какой смысл вкладывает Ф.Стендаль в понятие «романтизм» в трактате «Расин и Шекспир»?
2. Какие слои французского общества изображены в романе «Красное и черное»?
3. В чем своеобразие личности Жюльена Сореля и какими средствами оно передается?
4. Назовите основной способ раскрытия Ф. Стендалем типичности героя.
5. Как проблематика романа «Красное и черное» отражена в его названии?
6. Как раскрывается тема Наполеона и войны в романах Стендаля?
7. В чем особенность концепции истории в романе П. Мериме «Хроника времен Карла IX»?
8. Назовите особенности сюжетостроения и характеров в «экзотических» новеллах П.Мериме.
9. Определите специфику социально-психологических новелл П.Мериме и особенности их композиции.
- 10.Как проявилась русская тема в творчестве Мериме?
- 11.Раскройте основной замысел и задачи, которые ставил перед собой в «Человеческой комедии» О. де Бальзак.
- 12.Как воплотились принципы эстетики О. де Бальзака в его творчестве?
- 13.В чем особенность проблематики, композиции, предметного мира в повести «Гобсек»?
- 14.Каковы главный «социальный двигатель» и способы создания характеров в романе «Отец Горио»? Какое место занимает роман в «Человеческой комедии»?

15. В чем особенности постановки и художественного решения О. де Бальзаком проблемы молодого героя в романах «Отец Горио» и «Утраченные иллюзии»?

16. Как реализуется тема утраченных иллюзий в одноименном романе О. де Бальзака?

РЕАЛИЗМ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Английская литература имеет целый ряд особенностей, связанных со своеобразием исторического, политического и культурного развития страны, которые определили тематику, проблематику, художественные формы литературы. Первые десятилетия XIX века отмечены резким кризисом во всех сферах общественной жизни страны, обострением социальных конфликтов, подъемом движения трудящихся масс и, как следствие – политической реакцией. Актуальные проблемы английской действительности – безработица и «хлебные законы», законы о рабочих домах и бедняках, реформа избирательной и судебной системы, системы образования – получили свое отражение в литературе. Многие темы произведений реалистической литературы были вызваны к жизни исследованиями экономистов И. Бентама, Дж. С. Милля, Р. Оуэна, ставивших своей целью объяснить законы жизни общества. Стремление угнетенных масс добиться изменения своего положения привело к составлению Хартии, а пиком движения чартизма стал 1848 год: противостояние богатых и бедных приобрело особенно острые формы.

Период с 1837 по 1902 годы, получивший название «викторианский», – время наивысшего расцвета страны и начала утраты ею своего экономического могущества и влияния в мире. Литература викторианства отличалась стремлением благополучно разрешать конфликты, хотя в самих произведениях жизненные ситуации оставались предельно напряженными. В середине – второй половине века интенсивно развивались естественные науки. Труд Ч. Дарвина «Происхождение видов путем естественного отбора» (1859) совершил переворот в естественных науках, дал толчок новым открытиям и в области литературы.

Ведущим в английской литературе XIX века, как и в предыдущем столетии, был роман, героями которого стали прежде всего представители буржуазии, мелкие собственники, рабочие. Реалисты XIX века продолжили и развили традиции просветительского реалистического романа, прежде всего,

Г.Филдинга, произведения которого воспроизводили реальные картины быта, заставляли увидеть скрытые язвы мира. Комическое начало его творчества получило развитие у Ч.Диккенса, У.Теккерея, Э. Треллопа. Психологизм романов С. Ричардсона оказал заметное влияние на творчество Д.Остен, Ш.Бронте, Дж. Элиот, Э. Треллопа, позднего Диккенса и Теккерея. В.Скотт, первым из английских писателей обративший внимание на связи личности с временем и считавший необходимым передавать характер персонажа, описывая окружающий его предметный мир, также закладывал основы следующего этапа английской литературы. Внимание к вещному миру, свойственное романам В. Скотта, заметно в произведениях исследуемого периода: описания пространства, в котором обитают герои, оно становится у реалистов средством характеристики человека. Романтическая литература, использовавшая сложную философскую символику, романтические контрасты, необычность ситуаций и характеров также оказала заметное воздействие на литературу 1830-1860-х годов. Тема школы, как и тема воспитания личности, стала одной из центральных в английской литературе, и потому именно в Англии жанр «романа воспитания» развивался особенно интенсивно. Одной из особенностей литературы Англии является то, что среди ее писателей много талантливых женщин: Д.Остен, сестры Бронте, Дж. Элиот, Э. Гаскелл. Это создает особую тональность, проявляющуюся в особом внимании к женской психологии, к семье и семейным отношениям, хотя острейшие социальные противоречия привлекают внимание женщин-писательниц не менее чем мужчин.

Начальный этап реализма XIX века в английской литературе связан с творчеством ранних реалистов **Джейн Остен** (1775-1817) и **Томаса Лав Пикока** (1785-1866), продолживших и развивших традиции просветительского романа. Английский литературовед У.Литц, подчеркивая значение творчества Д.Остен в становлении реализма, называет ее «первым современным английским романистом.., она была первым прозаиком, который синтезировал достигнутое Филдингом и Ричардсоном, тем самым

предвосхищая классические образы XIX века, тот метод его, который позволил художникам отразить как ход внешних событий, так и всю сложность индивидуальных впечатлений и восприятий личности». Вслед за Г.Филдингом, которого называла своим учителем, Д.Остен на первый план выдвинула требование правдивости, тщательного изучения и знания писателем окружающей действительности. В своих романах она изобразила жизнь небольшого круга лиц, по преимуществу, провинциального дворянства, но изобразила правдиво, строго отбирая наиболее существенные черты. Как и Филдинг, который говорил: «Человек – высочайший предмет для пера наших историков и поэтов», главным предметом изображения у Остен был человек, но основное внимание она уделяла исследованию его внутреннего мира, его побуждений и поступков. Возможно, первой из английских писателей своего времени Остен попыталась уловить диалектику характера. Воспитание уже не играет в судьбе персонажей Остен того самодовлеющего значения, которое ему придавали просветители. Судьбы героев Остен определяются властью денег: это действие закона общества, в котором живут герои. Писательница считала, что исследование действия этого закона позволяет раскрыть характер персонажа. Романы писательницы построены так, чтобы проследить процесс самовоспитания героев, показать их способность критически относиться к себе, своим поступкам, анализировать свои ошибки и заблуждения. Главные герои ее романов показаны в развитии: меняются их взгляды, взгляды определяют поступки; именно поступки героев – основной двигатель сюжета романов Остен. Второстепенные персонажи представляют собой групповой портрет общества и выступают в романах в качестве фона – статичного, но не абстрактного. Т.Л. Пикок, продолжая традиции Л.Стерна и Г.Филдинга, в созданном им жанре «романа идей» отразил процессы идеологической и духовной жизни английского общества первой половины века.

Чарлза Диккенса (1812–1870) по праву можно назвать национальным достоянием англичан, и в английской литературе своего времени он занимает

такое же положение, как Шекспир в эпоху Возрождения. В произведениях Диккенса развернута панорамная картина викторианской Англии со всеми присущими ей чертами. В речи, произнесенной в Бирмингеме 27 сентября 1869 года, Диккенс сформулировал свою жизненную позицию, которой следовал и в творчестве: «Моя вера в людей, которые правят, в общем, ничтожна; моя вера в народ, которым правят, в общем, беспредельна». Героями его произведений были представители всех классов общества, но особую симпатию он всегда испытывал к простым людям, труженикам, подчеркивая в них духовное благородство, доброту, искренность. Сам Диккенс трудился с детских лет – сначала на фабрике по производству ваксы, а с 1833 года – стенографистом в Канцлерском суде и репортером. В том же году Диккенс напечатал свой первый очерк о жизни Лондона. Первым крупным произведением начинающего писателя стали «Очерки Боза» (1835). Именно как Боз (шутливое прозвище брата писателя) Диккенс приобрел мировую известность. В «Очерках Боза» показана жизнь английской столицы: главным героем очерков стали Лондон и его жители (о столице Диккенс будет писать всю жизнь). Продолжая традицию нравоописательного очерка XVIII века, начатую Д.Аддисоном и Р.Стилом, Диккенс внес в этот жанр новые черты. Его очерки – живые сценки, в которых царит юмор, комические ситуации перемежаются с мелодраматическими, а в финале всегда торжествует добро.

Своеобразие таланта писателя раскрылось в первом романе «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1836–1837). Издатели Чэпмен и Холл предложили Диккенсу написать тексты к серии картин известного английского художника Р.Сеймура о приключениях членов клуба пиквикистов. Это были комические зарисовки о событиях, в которых участвовали мистер Пиквик, пожилой добродушный и наивный джентльмен с солидным брюшком, и его молодые спутники: поэт Снодграсс, спортсмен Уинкль, сентиментальный джентльмен Тапмен. Рисунки, которые служили основой, очень скоро стали просто иллюстрациями, уступив место тексту.

Источниками книги Диккенса были «Дон Кихот» Сервантеса (некоторыми чертами характера Дон Кихота автор наделил Пиквика, а его слуга Сэм Уэллер напоминает Санчо Пансу), а также популярный в Англии жанр путешествий, с которым книгу Диккенса сближает не только ее построение как хроники путешествия, но и введение вставных рассказов. В рассказе о приключениях пиквикистов преобладает комическая стихия, вставные рассказы чаще всего описывают драматические и даже трагические ситуации. Содержание «Посмертных записок» создается конфликтом между нравственной философией пиквикистов и безнравственными законами окружающего их мира; все, что происходит с героями – следствие этого конфликта. Писатель критикует судебную и избирательную систему, долговые тюрьмы, парламент. Так, юмористическое описание путешествия постепенно перерастает в критический очерк об общественной жизни страны. «Посмертные записки» имели большой успех у читателей и сделали имя начинающего автора известным.

В первый период творчества Диккенсом были созданы романы «Приключения Оливера Твиста» (1837–1838), «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1838–1839). Продолжая в них (а также в романе 1844года «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита») традицию филдинговского «комического эпоса в прозе», Диккенс органически соединил традиционную сюжетную схему приключенческого романа-биографии с социальной проблематикой. В «Приключениях Оливера Твиста», который был написан в ответ на принятые в 1830-е годы «Закон о бедных» и «Закон о работных домах», автор рассказывает о нелегкой судьбе мальчика-сироты, родившегося в работном доме. Во втором романе писатель дал яркую картину состояния системы образования в Англии начала XIX века. «Оливер Твист» и «Николас Никльби» сходны и в путях разрешения возникающих конфликтов: главные герои идеальны, но лишены способности самостоятельно победить в этом мире торжествующего и грубого зла. Им на помощь всегда приходят активные и благородные чудаковатые

джентльмены. В первом романе это мистер Браунлоу, а во втором – братья Чирибли.

Образ Оливера Твиста иллюстрирует мысль автора о том, что никакие внешние воздействия и обстоятельства жизни не могут испортить человека, если в нем заложено нравственное начало, если он от рождения благороден душой. Даже попав в шайку воров, Оливер остается чист душой, в отличие его жестокого и завистливого брата Монкса. Этому принципу писатель следовал и во втором романе, создавая образ Николаса Никльби, бедного молодого учителя с добрым сердцем. В основе образной системы романов лежит прием гиперболизации: персонажей можно разделить на две группы, представители каждой обладают ярко выраженной преобладающей чертой – положительной или отрицательной. Первую группу составляют «чудаки», люди добрые, отзывчивые, благородные; они в решающую минуту поддерживают главного героя, устраивают его судьбу. Вторая группа – «злодеи» (главарь воровской шайки Фейджин, Монкс, бандит и грабитель Сайкс, Ральф Никльби), люди, полностью лишённые нравственности, способные на преступления. Но, даже создавая образы злодеев, Диккенс верил в возможность их нравственного перерождения, как это произошло с образом воровки Нэнси в «Приключениях Оливера Твиста». Расстановка персонажей в первых романах еще архаична: «добрые» и «злые», так как писатель представлял общество как цельный организм, которому угрожают «язвы» сверху и снизу, и еще не пришел к пониманию социальных причин зла. Отсюда двойственный характер ранних романов: сюжетная схема приключенческого романа-биографии героя приходит в столкновение с реальной жизнью. Действительность представлена в самых мрачных красках, а финал, напротив, светлый. Счастливые концовки романов Диккенса иногда вызывают некоторое недоумение, но писатель верил в конечное торжество Добра, Человечности, Справедливости и самим построением сюжета произведений утверждал их победу. Вынесенное в названия романов слово «Приключения» служит предпосылкой для

изображения окружающего мира в том многообразии и одновременно – в случайной пестроте, в какой представлялась она писателям на этой стадии развития реалистического романа. Несмотря на достаточно широкий круг вопросов, затронутых в ранних романах, они все же остаются романами одного героя, о чем свидетельствует вынесение в названия произведений имен героев. Первый период творчества Диккенса завершила поездка писателя в США, впечатления от которой он запечатлел в сборнике очерков «Американские заметки» (1842), где, отдавая должное достижениям молодой страны, с резкой критикой выступил против рабства.

Ранние романы были своеобразной школой для начинающего писателя, но вскоре рамки романа о приключениях героя стали тесными, не вмещающая все многообразие волновавшей его проблематики. Второй период творчества писателя – это время поисков новой формы для воплощения новых тем и образов. Сначала Диккенс обратился к жанру рождественского рассказа, жанра, в основе которого обязательно лежит нравственная идея и благополучный конец. Сохранив основные черты жанра, Диккенс привнес в него злободневные проблемы, для решения которых нередко обращался к фантастике, сказочным образам, символике. Рождественский вечер, говорит писатель, это вечер, когда в мире возможны чудеса, неожиданные перемены, когда ненависть уступает место любви. Главный герой «Рождественской песни в прозе» (1843) – типичный диккенсовский злодей, скряга Скрудж – видит во сне духов, несущих его над землей и показывающих разных людей, их страдания и их радости. Соприкоснувшись с необъятным миром, Скрудж начинает понимать бессмысленность существования ради денег, которые отделили его от близких и лишили счастья. Он просыпается совершенно другим человеком, для которого радостью становится забота о других. В «Колоколах» (1844) главная тема – доброта сердца, помощь и поддержка, которую бедняки оказывают друг другу. Нравственная проповедь составляет суть идеи рождественских рассказов. К жанру рождественского рассказа

Диккенс неоднократно возвращался и в последующие годы, публикуя в своих журналах «Круглый год» и «Домашнее чтение».

Роман «Торговый дом Домби и сын, торговля оптом, в розницу и на экспорт» (1848) – новая страница в романном творчестве Диккенса. Объектом изображения становятся не отдельные, частные проблемы, а общественная жизнь, взятая в совокупности. В центре повествования уже не один центральный герой и его личная судьба, но фирма, с которой связаны все персонажи, отсюда и появление нескольких сюжетных линий. Соответственно расширился круг действующих лиц и среда их обитания: от высшего света до каморки нищей миссис Браун. Главная сюжетная линия, представленная историей мистера Домби, постоянно переплетается с побочными сюжетными линиями, в центре которых стоят Уолтер Гей и капитан Катль, семья Тудлей, история Эдит и ее матери, взаимоотношения в семье Каркеров. Диккенс ведет повествование так, чтобы поддерживать внимание к развитию событий в каждой из сюжетных линий. Такой тип романа станет постоянным в творчестве писателя.

Фирма «Домби и Сын» олицетворяет в миниатюре государственную систему и является ее символом, смысл которого постепенно раскрывается на протяжении всего романа и касается самых разных персонажей. На первых страницах романа автор указывает на основное значение этого символа и дает его образ: «В этих трех словах выражалась одна единая идея мистера Домби. Земля была создана для «Домби и сына», чтобы они могли вести на ней свои дела. Солнце и луна, реки и моря должны были сохранять нерушимость системы, в центре которой были они». Центральный вопрос в жизни мистера Домби – о наследнике фирмы, о том, кто продолжит его дело, приумножит богатство. Сила фирмы в ее богатстве, деньги создают представление мистера Домби о его всемогуществе и праве попирать всех от него зависящих. Дочь Флоренс он не принимает в расчет и едва замечает, связывая все надежды и планы о будущем фирмы с сыном Полем. Но его любовь к сыну – это любовь собственника, она губит мальчика. Поль

изуродован сухим бессердечным воспитанием; маленький мудрец, он понимает всю меру ответственности, возложенной на его детские хрупкие плечи. Но само развитие сюжета разрушает представление о деньгах как единственной ценности: на вопрос Поля, почему деньги, если они всемогущи, не спасли его маму, Домби ответить не может; и его сына деньги тоже не смогли спасти.

Сюжет романа и система образов, представляющая различные социальные группы, подчинены воздействию фирмы. Главные герои – мистер Домби, его дети Флоренс и Поль, его вторая жена Эдит. В фирме служат оба брата Каркера и Уолтер Гей. Дядя Уолтера Соль Джилс, небогатый торговец-мечтатель, и его друг капитан Катль принимают непосредственное участие в событиях, так как материально зависят от фирмы. В школе миссис Пипчин учится Поль. Обитательница трущоб миссис Браун и ее дочь Элис связаны родственными отношениями с Эдит. Мать Эдит, второй жены мистера Домби, миссис Скьютон и ее кузен Финис представляют высший свет и его нравы. Семья Тудлей вводит читателя в мир рабочих: жена Тудля становится кормилицей маленького Поля Домби, а старший сын – служит Каркеру. При этом следует указать на присущую романам Диккенса особенность, отмеченную исследователями: случайные совпадения и неожиданно открывающиеся связи между героями. Так, обнаруживается необычайное сходство Эдит и Элис, но первая принадлежит к высшему свету, а вторая только что вернулась с каторги и живет с матерью в трущобе. Люди разных социальных слоев оказываются невидимыми нитями связаны между собой.

По замыслу Диккенса «Домби и сын» должен был стать романом об «исправившемся злодее-капиталисте». Его образ содержит в себе все черты, присущие диккенсовскому злодею: он похож на героя сказки, от одного взгляда которого падают листья с деревьев; автор говорит, что его можно было бы выставить на ярмарке как «образчик замороженного джентльмена» или «подобие покойника». Само его присутствие замораживает всех

окружающих. Для Флоренс отец – это «синий фрак и жесткий белый галстук, которые вместе с парой скрипящих башмаков и громко тикающими часами воплощали ее представление об отце». Образ мистера Домби по силе сатиры, заложенной в нем, вырастает до символа всего темного, злого, античеловеческого.

Так же гиперболизирован образ управляющего фирмой Каркера: «Кошка, обезьяна, гиена или череп не могли бы показать... столько зубов сразу, сколько показал... мистер Каркер». При этом казалось, «словно в каждом зубе и в деснах у него были глаза». Каркер не улыбается, но только растягивает губы или вместо улыбки «обнажает зубы». Оскаленный рот олицетворяет сущность Каркера, хищника, лишённого каких бы то ни было моральных черт.

Благополучный конец – моральное перерождение Домби и смерть Каркера – во многом продолжает идею рождественских рассказов. Как и в рассказах, залогом счастливой развязки событий является любовь и милосердие, которые несут в своих сердцах Флоренс, Сьюзен Нипер, Уолтер Гей и другие положительные персонажи. Но есть и существенное отличие: происходящие в романе события порождены и связаны с законами реальной жизни, и в первую очередь это видно в «исправлении» Домби. В отличие от внезапного превращения Скруджа, Домби несколько раз жестоко наказан. Смерть Поля, предательство управляющего фирмой Каркера, бегство Эдит, уход из дома Флоренс, крах фирмы – как возмездие за грехи – делают Домби героем моральной притчи.

Композиция романа подчинена авторскому замыслу, в центр которого поставлена судьба мистера Домби. Однако в процессе работы над романом образы детей заслонили фигуру Домби: почти весь первый том рассказывает о Поле, второй том посвящен истории Флоренс. Образ Флоренс – еще один в ряду идиллических героинь рождественских рассказов. Как и в рассказах, в «Лавке древностей», «Крошке Доррит», с ее образом связана тема беззаветной любви дочери к отвергшему ее отцу. Ее история – это история

завоевания сердца мистера Домби. Диккенс сумел передать боль маленькой девочки, потерявшей мать, ее одиночество и потерянность: она подолгу смотрит на окна дома напротив, где «гостило несколько детей. Все они были...счастливы со своими отцами и матерями... Ничто их не стесняло, и они открыто выражали свои чувства. Флоренс старалась изучить их секрет, старалась угадать, чего недоставало в ней самой. Она надеялась теперь, открыв их тайну, научиться, как проявлять свою любовь к отцу, как обрести его любовь». Традиционность образа Флоренс обнаруживается в эпизоде, когда, заблудившись, она попала в трущобы и была ограблена миссис Браун. Читатель видит Флоренс глазами Уолтера Гея, нашедшего ее: одетая в лохмотья испуганная девочка в его восприятии – заколдованная злой колдуньей принцесса из волшебной сказки. Любящему сердцу Флоренс удается одержать верх над холодностью отца: так идеология рождественских рассказов одерживает верх над реалистической тенденцией в «Домби и сыне».

Поль – новый для Диккенса герой. В ранних романах в истории героев преобладал приключенческий элемент, в истории Поля – воспитательный. Действие в ранних романах строилось вокруг событий, в которые был вовлечен главный герой, его образ раскрывался в связи и посредством этих событий. В «Домби и сыне» отсутствуют описательные эпизоды, события действительности даются лишь с учетом внутреннего развития героя. Оливер Твист для раннего Диккенса – средство познания действительности, Поль, как характер, важен сам по себе, интересен своим внутренним развитием, и потому в романе отчетливо обозначены этапы этого развития. Для более полного раскрытия образа Поля, его психологии Диккенс показывает его на фоне других детей – и тогда явственно обнаруживаются его непохожесть, его «странности». Однако необходимо подчеркнуть, что черты романа воспитания в «Домби и сыне» только намечены, а ведущей является морализаторская тенденция. В романе воспитания должны были быть показаны последствия воспитания. Поскольку для автора главное – наказание

Домби, то Поль выступает как орудие морального возмездия: объект честолюбивых планов отца, он с первых же шагов своей жизни разделяет его проклятие. Смерть Поля – следствие морализаторской тенденции автора, ее победы в романе.

В «Домби и сыне» заметны и новые черты диккенсовского стиля, это, прежде всего, детальное изображение предметного мира. Так, в характеристике персонажей особое место занимает описание их жилищ. Описание дома мистера Домби: «Внутри этот дом был так же мрачен, как и снаружи», вся мебель была покрыта чехлами, как саванами, а «каждая люстра, закутанная в полотно, напоминала чудовищную слезу, падающую из потолочного глаза», подготавливает читателя к пониманию характера его обладателя. Дом и лавка Соломона Джилса, наполненные давно вышедшими из употребления судоходными приспособлениями, и деревянный мичман у входа создают представление о романтических вкусах хозяина. В описании дома Каркера автор подчеркивает обилие дорогих картин, подбор которых свидетельствует не только о богатстве хозяина, но и о его жестоком характере и привычках. Вещи, предметы в романе Диккенса теснейшим образом связаны с характером персонажа, при этом, описывая их, писатель обязательно вводит эмоциональный элемент, который создает еще и нравственную оценку личности, живущей в данном окружении. Одновременно описания предметного мира создают в романе юмористическую или сатирическую тональность.

Завершенный в 1850-м году роман «Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим» – еще один новый для Диккенса тип произведения. Автобиографизм романа имеет двойственный характер: это история человека, оставившего в прошлом большую часть жизни: детство, юность, возмужание, зрелость. Это и история самого автора, пишущего эту историю, оценивающего ее со своей точки зрения. Предмет воспоминаний и сам вспоминающий – это факты жизни писателя и отношение к ним, их оценка. В центре романа, таким образом, сам Диккенс. Много в этом романе

«впервые» в творчестве Диккенса: повествование ведется от первого лица; впервые показана история формирования личности; подробные описания предметного мира уступают место анализу внутреннего мира героев, их психологии. В истории жанра романа воспитания «Дэвид Копперфилд» – первый опыт слияния автора с самим собой, своим прошлым, но это не автобиография (автобиографический материал использовался в значительно измененном виде), а объективированное изображение, автор стоит над ним. Диккенс подчеркивал, что роман занимает особое место в его творчестве еще и потому, что в нем рассказано о судьбе писателя, и это роман-воспоминание.

Если в «Домби и сыне» все события сюжета были связаны с фирмой, то теперь в центре повествования личность. Как и в ранних романах, история Дэвида Копперфилда объединила все сюжетные линии и всех персонажей, но эти сюжетные линии, в которых рассказаны истории близких ему людей, служат писателю средством для изображения этапов познания главным героем мира и самого себя. Соответственно изменилась и техника построения произведения: герой вспоминает свое прошлое, что приводит к необходимости повторов, возвращений, позволяющих более полно понять прошлое. Отсюда и изменение романного времени. Оно имеет два измерения: объективное, связанное с изменением возраста и положения героев, и субъективное, время воспоминаний Дэвида, в котором постоянны возвращения в прошлое. Этот тип восприятия времени оказывается особенно важен при анализе душевной жизни героев, и прежде всего для самого Дэвида: оно позволяет ему полнее понять самого себя.

Рассказ о судьбе Дэвида Копперфилда делится на три части. Первая – детство, история развития человека и история формирования писателя. Впервые в истории литературы Диккенс показал душевный мир ребенка. Дети всегда были персонажами его произведений, но их образы – плод разумного построения писателя, «взрослые в миниатюре» (как Поль Домби), чаще показанные с внешней стороны. Сдвиг начался уже в «Домби и сыне» в

образе Поля. В первой части «Дэвида Копперфилда» мир показан глазами ребенка. Наивное детское восприятие событий окрашено юмористической интонацией, но постепенно интонация меняется, сирота Дэвид сталкивается с несправедливостью, черствостью, жестокостью окружающих. Наступает пора наблюдений и размышлений. Способности маленького Дэвида имеют принципиальное значение для понимания романа воспитания Диккенса, отражают его писательский талант. Дэвид живет в своем особом мире, вдали от людей, в мире книг; его любимые книги – это любимые книги самого автора: Смоллетт, Филдинг, Сервантес, Голдсмит, Дефо. Способность мальчика перевоплощаться в любимых героев, способность рассказывать прочитанное, внося в рассказ свое творческое напряжение – все это тоже от Диккенса, от его увлечения театром. Дэвид наблюдателен, эта способность для будущего писателя – главный источник информации об окружающем мире. Наблюдения оживают под воздействием творческой фантазии Дэвида: «Вообще, возвращаясь в моих воспоминаниях к той поре медленной агонии, пережитой мной в отрочестве, я с изумлением убеждаюсь в том, что воображение работало тогда с необыкновенной силой. Оно создавало множество фантастических историй, героями которых были действительно живые люди, затейливо переплетая вымыслы с существующими фактами».

Во второй – переходный – период о самом герое рассказано немного. Автор использует эту часть романа, чтобы показать других героев, а Дэвид выступает как наблюдатель. Все наблюдаемые им события накладывают отпечаток на мировоззрение Дэвида, ему постепенно открываются скрытые пружины поступков и действий окружающих людей, привнося в его сознание разочарование, разрушая его счастливые мечты. Дэвид возвращается в места, где прошло его детство; они для него – кладбище. Здесь покоятся его родители, здесь обветшавший старый дом, и первый дом, в который он стучится – дом гробовщика. Вторую часть романа можно с полным правом назвать «Утрата иллюзий». Грустному настроению, преобладающему в этой части, автор противопоставляет любовь Агнесс к отцу, любовь Бетси к Дику,

дружбу Дэвида и Стирфорда. Жизнь, показанная во второй части, приобретает иной оттенок, чем в первой, оттенок реальности. Сама действительность становится здесь главной темой, определяя жанровое своеобразие этой части, социальной по поднятым в ней проблемам.

Третья часть – история взрослого человека, «лес трудностей» – должна подвести к «сегодняшнему дню», к жизни писателя за письменным столом, в работе. И потому Диккенс возвращается к биографии Дэвида-писателя. Этапы писательского пути, само начало его творчества, жанры, в которых он пробовал свое перо – диккенсовские. Но при этом Диккенс не пишет о своем творчестве, не раскрывает тайн своего писательского мастерства: для него творчество – это вопрос о его жизненной самостоятельности, его личного писательского успеха. Здесь и его отношение к своей славе: природная склонность и счастливый случай сделали его писателем. «Я не имею в виду в этом повествовании представить исторический очерк моей литературной деятельности, хотя во всех других отношениях оно является правдивою моей автобиографией, – пишет автор в XLVIII главе. – Литературные труды мои должны говорить сами за себя, и я представляю их на суд публики».

Как и всегда, действующие лица «Дэвида Копперфилда» происходят из различных социальных кругов. Стирфорды – аристократы, Пегготи – рыбак, бабушка Бетси Тротвуд – рантье, сам Дэвид собирается стать юристом, как мистер Уикфилд и Урия Хип. По-прежнему остается диккенсовское деление персонажей на добрых и злых, но в основе деления уже не нравственные черты, от рождения присущие героям, а обстоятельства, вынуждающие их совершать те или иные поступки. Свойственный ранним романам Диккенса рационализм в создании характеров уступил место более тонкому и менее однозначному анализу душевной жизни человека, который уже не укладывался в простую схему «добрый – злой». Повествование от первого лица открыло перед автором новые возможности для более глубокого проникновения во внутренний мир персонажей, а преимущественное

внимание к душевному миру ослабило тенденцию к детальному описанию предметного мира вокруг персонажа.

«Дэвид Копперфилд» ознаменовал формирование в творчестве Диккенса нового типа романа. Это роман синтетический: и по своему построению, благодаря наличию главного персонажа, ведущего повествование, и по отношению к разным сферам действительности. Роману присуща внутренняя динамика, это динамика развития характера героя, постигающего жизнь.

Развитие открытого писателем типа романа происходит в 1850-е годы – самый значительный этап в его творчестве, его вершина. Процессы общественной жизни, неудачи чартистского движения, «голодные» сороковые, неудачи революции 1848 года на континенте – все это определило обращение писателя к злободневным социальным вопросам.

Творческая манера, стиль романов Диккенса в эти годы претерпели существенные изменения. Осталась в прошлом схема романа-биографии; на смену взгляда на действительность как совокупность случайностей пришел обобщающий взгляд на современное общество. Диккенс обратился к новой сюжетной схеме, создав социально-проблемный роман, в котором изобразил ту или иную сторону социальной действительности, вокруг которой строится сюжет. Действие стало более концентрированным, определенным. Изменилась и композиция романов: это несколько параллельных сюжетных линий, соединяющихся в финале, а развязка касается одновременно многих людей, историй, событий. Такое построение дало писателю возможность воссоздать сложную картину мира. Изменились и приемы создания характеров персонажей, стала определеннее социальная обрисовка типа, иногда приобретая символические черты.

Роман «Холодный дом» (1853) входит в число наиболее значительных произведений Диккенса. Интересно, что большинство современников не поняли роман, он показался им слишком длинным, перегруженным подробностями, туманным по замыслу. Но «Холодный дом» – первый зрелый

роман писателя, его проблематика и художественная специфика включили в себя все самые важные черты его творчества. По замыслу главным в романе было изображение системы английского судопроизводства, но задача Диккенса была шире – показать панораму действительности, вскрыть механизм связей, действующих в обществе. Писатель смог не только показать всеобщую связь явлений, но и наметить ведущее звено в этой цепи: оставалось все меньше отношений и связей, прежде ему непонятных. В романе как бы несколько зеркал, в которых отражается картина человеческой жизни. Объединяющим в единое целое, постоянным фоном в романе выступает Лондон. Эти особенности романа – изображение картин жизни общества, беспристрастно-правдивое отражение различных ее сторон (стендалевское «зеркало, проносимое по большой дороге»), большая доля обобщения, объекты критического рассмотрения писателя – ставят его в один ряд с произведениями французских реалистов, прежде всего, О. де Бальзака и Ф. Стендаля.

«Холодный дом» – «многотемный» роман: автор вновь обращается к уже поднятым темам бедности и богатства, благотворительности, доброты любви, но вводит и новые – тему тунеядства и эксплуатации чужого труда, доброты, преданности и предательства, сиротства, возмездия, раскаяния.

«Холодный дом» насыщен символами. Символичен канцлерский суд, к которому сходятся все нити повествования, от которого зависят все персонажи романа. Он разорил, довел до сумасшествия, свел в могилу множество людей. Здесь уже нет живых людей, заседающие в судебных креслах, ведущие многолетние тяжбы – безликие маски, осталась одна лишь безумная мечта о богатстве. Распоряжаясь судьбами людей, Канцлерский суд обладает таинственной властью и притягательностью, и невероятной разрушительной силой. Ричард и Ада Джарндисы попадают в сети этого громадного чудовища. Тяжба началась еще до рождения героев, тяжба исковеркала их жизнь, смерть Ричарда совпадает с окончанием тяжбы: огромное наследство Джарндисов истрачено на покрытие судебных

издержек. Только Джона Джарндиса, равнодушного к богатству, не коснулось холодное влияние Канцлерского суда; он сохранил в себе все лучшие человеческие черты. Сущность английской судебной системы автор раскрывает в словах судьи Кенджа: «Мы процветающее общество, мистер Джарндис... мы живем в великой стране. Наша судебная система – великая система... неужели вы хотели бы, чтобы у великой страны была какая-то жалкая система?» Сатира Диккенса впервые достигает такой сокрушительной силы.

Символично название романа – “Bleak House”; английское слово “bleak” имеет несколько значений: не защищенный от ветра, открытый; холодный, суровый (о погоде); лишенный растительности; унылый, мрачный. В переводе названия на русский акцент сделан на первых двух значениях. На это указывают привычка мистера Джарндиса: когда его что-либо волнует или возмущает, он повторяет слова о восточном ветре. Второе значение слова «холодный» содержит, скорее, аллегорический смысл: «дом» холодный, если в нем нет тепла, которое люди дарят друг другу. При этом под «домом» Диккенс имеет в виду не только жилище людей (таков дом Джона Джарндиса, теплый, уютный и гостеприимный), но и государство, его институты, представленные в обобщающем образе Канцлерского суда, – все в нем направлено против человека и губит все человеческое. Таким образом, название романа, отражая диккенсовское понимание бед современного общества, дает своеобразный ответ на возможные пути изменения этого общества: гуманность, доброта и любовь могут победить холод и бездуховность.

Несмотря на большой объем, «Холодный дом» обладает стройной композицией. В нем нет развернутой экспозиции, уже во второй главе дана завязка событий, а в третьей главе автор вводит Эстер Саммерсон, с образом которой связаны основные сюжетные линии романа: линия Ричарда и Ады Джарндисов, Канцлерский суд, где идет их тяжба, линия леди Дедлок (матери Эстер) и линия Джо, ухаживая за которым, Эстер заражается оспой.

Характерно, что мотив тайны, который постоянен в романах Диккенса, выходит в «Холодном доме» на первый план и выполняет сюжетобразующую роль: в письме, полученном леди Дедлок, – тайна происхождения Эстер, раскрытие которой грозит леди Дедлок утратой всего, чего она с таким трудом добилась. Тайна происхождения Эстер соединяет всех героев романа еще более тесно, чем судебный процесс: она связана с рождением Эстер Саммерсон и прошлым леди Дедлок. И все же главной целью автора была не интрига, а характеры людей, изменения в поведении персонажей под влиянием обстоятельств. По мнению Г.Н.Храповицкой, в связях персонажей романа получает выражение «концепция писателя о взаимосвязи и взаимозависимости всех людей. Автор реализует ее как тайну, ибо в реальности эти связи скрыты, хотя именно на них основывается человеческое общество... Тайна в романе тесно связана с законами морали и государственным законодательством, поэтому в ее раскрытии принимают участие адвокаты, сыщики, поверенные в делах, ханжи, которые превращают мораль в свод постановлений, во всем противоречащих истинной нравственности и человечности».

«Холодный дом» многофигурный роман, населенный множеством персонажей, представляющих все слои английского общества – от высшего света до обитателей «Одинокого Тома» и Бедлама, людей, выброшенных за пределы общества. Персонажей можно условно разделить на две группы, критерием здесь может служить причастность к символическому Канцлерскому суду, где существует только одна форма связи людей – тяжба из-за богатства. Эти же связи существуют и в особняке лорда Дедлока, и в доме Крука, и в квартале «Одинокого Тома», последнем пристанище тех, кто потерпел неудачу в мире Канцлерского суда. Этому миру зла Диккенс противопоставляет свою утопию – дом Джона Джарндиса, где царствует добро. Но утопия и идиллия в этом романе отличаются от счастливых концовок ранних романов писателя: слишком слабы положительные силы.

Герои романа – разбитые, духовно искалеченные – уже не вступают в борьбу с жестоким миром, а лишь стараются оградить себя от него.

Между этими двумя мирами существует органическая связь. Автор трактует проблему взаимоотношения двух миров, которые разделил по нравственному признаку, в социальном плане: вину за страдания угнетенных несут богатые и обеспеченные. Свидетельством этому судьба мальчика-сироты Джо; о том, что образ Джо важен для понимания замысла романа говорит и его первоначальное название «Одинокий Том», и многочисленные авторские комментарии. Основная мысль романа выражена в авторских горьких словах: «Какая связь между замком в Линкольншире, городским домом, Меркурием в пудре и местонахождением Джо, отринутого законом подметальщика улиц, на которого упал слабый луч света, когда он подметал ступеньки кладбища? Какая связь может существовать между людьми в бесчисленных житейских коллизиях, которые странным образом сходятся вместе, несмотря на то, что находятся на противоположных сторонах разделяющей их бездны?». И это главный вопрос автора: почему одни утопают в роскоши, а другие – в нищете и грязи? Диккенс понимал бессмысленность попыток правительства улучшить положение бедняков «мирным» путем, но возможные пути решения этого вопроса оставались для него тайной. Отсюда и идея возмездия в финале романа. Оспа, появившись в беднейших кварталах, распространилась по всему городу: «Но “Одинокий Том” мстит за себя. ...Нет ни одной капли крови “Тома”, которая не несла бы куда-нибудь заразу и порчу. В эту самую ночь она осквернит самую избранную кровь какого-нибудь норманнского дома, его светлость не будет в состоянии сказать “нет” такому бесславному соединению...Поистине, заразой, грабежом, развратом “Том” мстит за себя».

Повествование в «Холодном доме» соединило в себе обычное для книг Диккенса повествование от третьего лица и дневниковые записи Эстер – рассказ от первого лица, как в «Дэвиде Копперфилде». В предисловии автор объясняет, что главы Эстер имели целью передать «романтическую сторону

будничной жизни». Думается, не последнюю роль во введении в ткань повествования дневниковых записей сыграло стремление Диккенса раскрыть характер Эстер: ее психология особенно интересует автора, воспоминания героини составляют содержание почти половины глав романа. Диккенсоведы считают, что описания размышлений героини могут быть отнесены к числу наиболее тонких психологических характеристик в психологической прозе XIX века не только Англии, но и Франции.

В романе «Тяжелые времена» (1854) Диккенс продолжил критическое исследование важных проблем современного общества, выступив против популярной теории мальтузианства: «Моя сатира направлена против тех, – писал он в предисловии, – кто видит цифры и факты, и ничего более, против представителей самого низкого и страшного порока наших дней – против людей, которые в будущем принесут действительно полезным истинам политэкономии больше вреда, чем я мог бы принести в течение всей моей жизни, против тех, кто собирался бы утешать рабочего, проделывающего по 12 миль в день на работу и с работы, сообщая ему фактические данные о том, что на всей территории Англии расстояние между двумя населенными пунктами не превышает четырех миль». Исследователи творчества Диккенса определили роман как самое «схематичное» из его произведений. Сам объект сатиры определил особенности стиля автора: в романе воссоздана упрощенная картина мира, простой, лишенный неременной тайны, сюжет. В нем отсутствует свойственное книгам Диккенса многообразие человеческих индивидуальностей, нет и неповторимой диккенсовской атмосферы, описания вещей, окружающих героев. «Тяжелые времена» – роман-гипербола. Место действия – рабочий городок Коктаун, в котором протекает трудное, безрадостное существование его населения – рабочих. Раскрывая тему положения рабочих на примере семьи рабочих Стивена и Рэйчел Блэкпул, писатель верно уловил связь роста социальной несправедливости с развитием капитализма, но ответа на вопрос, кто виновен в тяжелом положении рабочих не нашел. Отсюда и символические названия частей

романа: «Посев», «Жатва», «Урожай». К миру социальных противоречий Диккенс вновь, как в рождественских рассказах, «Домби и сыне», применил нравственный критерий добра и зла, и этот критерий определяет идею самого реалистического романа писателя.

Вторая сюжетная линия в «Тяжелых временах» связана с проблемой воспитания и повествует о методах воспитания, применяемых фабрикантом Гредграйндом к своим детям. Странник философии утилитаризма, Гредграйнд духовно калечит детей, убивая в них все человеческое. Значительная часть романа посвящена рассказу о трагической судьбе детей Гредграйнда: Том становится грабителем и убийцей, Луиза – забитая, несчастная женщина.

Финал романа – еще одна идиллия Диккенса, реальному существованию в Коктауне он противопоставляет «жизнь сердца», воображение. Рабочая среда – единственное, с точки зрения писателя, место, где еще сохранились естественные чувства.

Третий роман периода зрелости Диккенса, «Крошка Доррит» (1857), как и «Холодный дом», построен на системе символов. Объектом сатиры выступает Министерство околичностей, «деятельность» которого сводится к тому, чтобы ничего не делать», – с иронией характеризует государственные учреждения Англии писатель. Это еще один, наряду с Канцлерским судом, мрачный символ. Опыт «Тяжелых времен» сказался в изображении Лондона – мертвенно-однообразном, временами зловещем. Изменился мир и изменилось отношение к нему автора; описания Лондона являются своеобразным выражением его социального протеста, и отныне образ города в романах Диккенса ассоциируется с темой грязи, уродства современной жизни. Описания в «Крошке Доррит» в основном необходимы для передачи связей персонажей с главным символом – долговой тюрьмой Маршалси, вокруг которой разворачивается действие. Тюрьма – символ самого мира

В «Крошке Доррит» резче контрасты, даже положительные герои, как например, Артур Кленнем, бесцветны: на них лежит тень этого мрачного

мира. Исключением является образ главной героини Эммы Доррит – единственное деятельное олицетворение идеального начала, один из самых трогательных и светлых образов Диккенса. Но образ маленькой труженицы Эммы лишен того романтического ореола, которым окружены женские образы в произведениях 1840-х годов. Она живет в городской обстановке, неотделима от тюрьмы даже когда и оторвалась от нее окончательно.

Приступая к работе над романом, Диккенс предполагал назвать его «Никто не виноват» и рассказать историю семейства Дорритов, их разорения и возвращения утраченного богатства. Формула автора проста: «богатство – бедность–богатство–бедность...», это формула человеческого существования в современном обществе, отражающая несправедливость и неправильность его устройства. Действительность, по мысли Диккенса, в своем движении образует круг, который проходят все вовлеченные в нее люди. Круг не имеет ни начала, ни конца; человек может включиться в него, может быть выброшен из него, но круг останется – не случайно одна из глав первой части романа называется «Механизм в действии». Так, Уильям Доррит неожиданно теряет свое состояние, не понимая причин, не зная, кто виноват в случившейся трагедии. Не знает ответов и сам автор, но от частного случая Дорритов он переходит к проблеме вины государства перед бедняками и задается вопросами: как возникает эта вина? как масса людей превращается в бедняков? Так, частный случай Дорритов отразил судьбы множества различных людей.

Сила Диккенса в умении обнаружить и показать проблему, в бескомпромиссности его вывода о враждебности государственной системы по отношению к личности, в его нравственно-политическом выборе, продиктованном состраданием к людям. Но многое в функционировании государства, его скрытые движущие силы остаются для писателя загадкой. Отсюда – двойственный характер романа. С одной стороны, грандиозная панорама действительности, сатира на государство, на способ правления, разоблачение самих основ и законов, изображение разных классов и

прослойка общества, предельная типизация действующих лиц, названных не по именам, а по функциям в государственном механизме: Адвокатура, Церковь и т.д. С другой – мир тайн и ужасов, лирики и любви. Разгадка тайны дается в последней части романа: разорил Дорритов аферист, мошенник и спекулянт Мердль, на совести которого обман многих доверивших ему свои деньги и мечтавших о быстром обогащении. Мердль – символ денег. В главе «Эпидемия распространяется» автор рассказывает о лихорадке наживы, охватившей даже бедных обитателей «Подворья разбитых сердец», и обозначает перспективу судьбы Дорритов: круг «богатство – бедность...» неизбежен для тех, кто однажды вступил в него. Моральная установка романа: соприкосновение «со скверной житейской» (деньгами) даже в благих намерениях ведет к гибели. Есть, с точки зрения Диккенса, другой путь спасения в этом мире. Это любовь, душевное единение; путь утопический, но герои избирают именно его, отгораживаются от окружающего мира: «Они шли спокойно по шумным улицам, неразлучные и счастливые, в солнечном свете и в тени, меж тем как мимо них стремились с обычным шумом буйные и дерзкие, наглые и угрюмые, тщеславные, спесивые, злобные». В этой идиллической концовке преобладает грустная интонация: счастливым человек может стать, лишь порвав с окружающим миром. Диккенсовская концовка стала традиционной в англоязычной литературе последней трети века в романах С. Батлера («Путь всякой плоти»), Т.Гарди («Джуд Незаметный»), О'Генри («Короли и капуста»).

1860-е годы, последний период творчества Диккенса, некоторые литературоведы считают периодом упадка его таланта, отмечая в его романах преобладание мотива тайны, сужение картины действительности. Однако необходимо отметить, что социальные конфликты по-прежнему волновали писателя. Созданные в эти годы романы «Повесть о двух городах» (1859), «Наш общий друг» (1865) продолжили линию социальных романов 1850-х годов. Углубился психологизм, изображение эволюции характеров персонажей.

В 1861 году был создан один из лучших романов Диккенса «Большие ожидания» (“Great Expectations” чаще переводят на русский язык как «Большие надежды»). Это второй после «Дэвида Копперфилда» роман о становлении личности, при этом автор изображает самого обычного человека. Убежденный, что формирование характера начинается в раннем возрасте, что обстоятельства, в которые поставлен человек, определяют его взгляды на мир, поведение, судьбу, писатель впервые вводит предысторию героев. В романе три основные сюжетные линии. Первая рассказывает о главном герое Пипе и его благодетеле, беглом каторжнике Мэгвиче. Вторая связана с историей Эстеллы и раскрывает прошлое мисс Хэвишем. В третьей сюжетной линии рассказывается о Бидди и Джо. Цель двух первых – показать, как изменяется личность под влиянием обстоятельств. Третья утверждает идеал жизни простых людей, традиционный в романах Диккенса.

В центре романа история взросления, заблуждений, ошибок, утрат Пипа, в начале романа – маленького мальчика-сироты, судьба которого предрешена: он будет кузнецом, как муж его сестры Джо, и женится на деревенской девушке Бидди. Встреча с беглым каторжником Мэгвичем, которому Пип помог освободиться от кандалов, и приглашение к мисс Хэвишем, где он знакомится с ее воспитанницей, высокомерной, надменной Эстеллой, открывают следующий этап жизни Пипа. Влюбленный в Эстеллу деревенский юноша мечтает стать джентльменом, чтобы быть достойным ее. И он получает такую возможность: желающий остаться неизвестным, Мэгвич дарит Пипу большую сумму денег с условием, чтобы он занял положение в обществе, стал джентльменом. Это первая пора надежд Пипа, но и первое его заблуждение: Пип не догадывается, что благодетелем является беглый каторжник. Одновременно это и начало разрушения его связей с близкими ему людьми, он отдаляется от искренне любящих его Джо и Бидди, относясь к ним свысока, стыдясь их бедности и простоты. В Лондоне он быстро усваивает привычки и образ жизни джентльмена, но появление Мэгвича раскрывает тайну: Пип узнает, кто был его благодетелем. Это вторая пора

ожиданий и несбывшихся надежд героя. Мастерство психологического метода Диккенса отчетливо видно в изображении эволюции отношения героя к Мэгвичу: сначала он испытывает ужас и отвращение, хочет отказаться от денег беглого каторжника, но Мэгвича разыскивает полиция, и Пип помогает ему скрыться. Узнав историю Мэгвича, он проникается к нему искренним сочувствием: «от моего отвращения к нему не осталось и следа». Мэгвич все же попадает в руки полицейских, и его, тяжело раненного и больного, приговаривают к смертной казни. Только теперь Пип осознает, как много он значил для этого человека, который хотел ему дать все то, чего он сам с детства был лишен. И для Мэгвича Пип стал единственным человеком, который был с ним до последнего мгновения жизни и действительно страдал вместе с ним. Пребывание Пипа в тюремной больнице с приговоренным к смерти умирающим каторжником – переломный этап, который возвращает его к самому себе. Только теперь он обретает то высокое нравственное чувство, которое чуть было не утратил, стремясь стать джентльменом. Главная из разбитых надежд Пипа – надежда на любовь Эстеллы. Жизненный путь Эстеллы был спланирован мисс Хэвишем, оскорбленной своим женихом, отказавшимся от нее в день свадьбы. Эстелла воспитывалась как бездушная кокетка, наученная разбивать сердца мужчин: в этом мисс Хэвишем видела свою месть. Девочка, а потом юная красивая девушка всегда пренебрегала Пипом, его любовь не вызывала в ней отклика. Она вышла замуж по расчету за джентльмена, но это оказался грубый и жестокий человек, которого называли «пауком». И она тоже пережила свое крушение надежд. Финал романа, где случайно на месте разрушенного дома мисс Хэвишем встречаются Пип и Эстелла, дает возможность понять, что Эстелла научилась ценить бескорыстное чувство. Дом мисс Хэвишем, где все замерло в тот момент, когда она узнала, что покинута женихом, стал в романе символом застывшего времени и остановившегося в своем развитии чувства. Чувство это лишено доброты, основано на предвзятом мнении обо всем человечестве. Разрушение дома – это и разрушение его духа. Именно

поэтому Диккенс заставляет встретиться рядом с ним изменившихся Пипа и Эстеллу и уйти от него вместе. Первоначально Диккенс не собирался давать роману счастливый конец. Финал лишен однозначности: Эстелла прощается с Пипом, но уходят они вместе. Соединятся ли их судьбы, автор так и не говорит.

Социальный план романа связан с образом Мэгвича, отвергнутого обществом преступника. Мэгвич – трагическая фигура вечно гонимого страдальца, в его монологе – обвинение самому строю: «В тюрьму и из тюрьмы, в тюрьму и из тюрьмы... Меня таскали туда и сюда, изгоняли из одного города и из другого, били, мучили и гоняли. Я не более вас знаю о месте своего рождения... Я впервые помню себя с Эссексе, где я воровал репу для утоления голода... Я знаю, что меня зовут Мэгвич, а крещен я Авелем. Как я узнал об этом? Так же, как я узнал, что одну птицу зовут воробьем, другую синицей... Сколько я мог заметить, не было живой души, которая, завидев, Мэгвича, не пугалась бы, не прогоняла его, не сажала его под замок, не мучила бы его. И так случилось, что хотя я был маленьким, несчастным, оборванным существом, за мной утвердилась кличка неисправимого преступника» (гл. XVII)

Биография Мэгвича – вариант биографии Оливера Твиста, но теперь Диккенс не спасает героя. Писатель показал, что может произойти с человеком без «благодетелей» и «добрых денег», к которым прибегал в концовках ранних романов. Мэгвич остался внутренне неиспорченным человеком, но и нравственно, и физически он обречен, что также указывает на отсутствие в романе однозначно счастливой развязки.

«Большие ожидания», пожалуй, самый цельный роман Диккенса, ясный по форме, с сюжетом, соединяющим глубину мысли с простотой и занимательностью изложения. Уже название романа – образец точности: автор с иронией передает пошлость той бездумной, праздной жизни, к которой стремится Пип после получения таинственного наследства. Название подразумевает и пошлость мертвого существования, к которому

готовит Эстелу мисс Хэвишем. Ирония распространяется и на адвоката Джеггера, жизненная позиция которого – быть выше человеческих чувств – делает его жизнь пустой, одинокой. Пустыми надеждами живут и другие персонажи романа, но как ни сильна власть пошлости и снобизма, в «Больших ожиданиях» уже нет традиционных для писателя злодеев; в разной степени испорченные, персонажи романа остаются симпатичными, вызывающими сочувствие людьми. Как заметил Э.Уилсон, автор одной из лучших литературных биографий Диккенса, в этой грустной книге «гораздо больше, чем в ранних романах, настоящей, а не показной сердечности, больше скромности, чем смирения, украшающего Крошку Доррит и Эстер Саммерсон».

Ч.Диккенс создал своего рода энциклопедию жизни Англии середины XIX в. Его романы, где действуют порой совершенно невероятные существа, передают типические явления времени. Юмор, ирония и сатира Диккенса реализуются как в сюжетах, так и в характерах персонажей. Его метод эволюционирует от изображения частных проблем к обрисовке основных черт эпохи. Изменения в передаче мира связаны с углублением психологии личности и вниманием к ее истокам в прошлом.

Уильям Мейкпис Теккерей (1811–1863) – один из самых известных английских писателей. Он создал новый тип романа, в котором, отказавшись от позиции всезнающего автора, предлагал читателю самостоятельно решать поднятые проблемы. Романы Теккерей сопоставимы с произведениями французских реалистов, прежде всего, Стендаля, которого, как и Теккерей, поняли и оценили не современники, а читатели следующего поколения и даже следующего века. Социальная значимость, обличительный пафос, резкая, беспощадная сатира в произведениях Теккерей стали причиной «молчания» современной ему английской критики: в силу перечисленных качеств невозможно было перетолковать творчество писателя.

1830-е годы – первый период творчества Теккерей, тогда же определились его общественно-политические взгляды. Придерживаясь

республиканских взглядов, он критически относился к современному состоянию английского общества, мечтал о «больших преобразованиях», но, воспитанный в духе абстрактного гуманизма, был против применения физической силы. Его идеалом была просвещенная и гуманная личность, однако в возможность появления такой личности в современном ему обществе он не верил. Общественные отношения, характерные для его времени, Теккерей возвел в незыблемый закон жизни, а пороки и недостатки буржуа, класса, к которому он принадлежал и хорошо изучил изнутри, считал неизменными качествами человеческой природы вообще. Отсюда убежденность писателя в неустранимости зла и бессмысленности борьбы с ним, отсюда и скепсис, пессимизм, наложившие ощутимый отпечаток на его художественное творчество.

Как и Диккенс, Теккерей начинал литературную деятельность с журналистики. Печать в Англии начала века играла огромную роль, и положение начинающего литератора было сложным: он зависел от издателя, от книготорговца, немалое значение имела и принадлежность издания к определенной партии. Теккерей долго не печатали, и только в конце 1830-х годов началась его систематическая работа в журналах «Таймс» и «Фрэзерс мэгэзин». «Этот литературный труд без разбору и системы, который вынуждает человека растрачивать умственные силы на множество мелочей, каждую неделю изготавливать новую серию статей на разные темы, чтобы оплатить неизбежный счет мясника, погубил не одного талантливого писателя со времен Филдинга», – с горечью вспоминал Теккерей.

Конец 1830-40-е годы – первый, самый плодотворный период творчества писателя, завершающийся выходом в свет романа «Ярмарка тщеславия» (1848). Он получил постоянную должность литературного обозревателя в сатирическом журнале «Панч, или Лондонский балаган», рисовал шаржи и карикатуры, написал первые повести и романы. В статьях и очерках Теккерей тех лет определилась основная проблематика его

творчества, сформировались эстетическая программа и теория реалистического романа.

Теория романа создавалась Теккереем в напряженный для английской литературы период становления реализма; в ней развиты традиции английского реалистического романа XVIII века. Как и просветители, в первую очередь Г.Филдинг, которого Теккерей считал своим учителем, он подчеркивал важнейшее значение общественной роли искусства и ответственности художника перед обществом. Главные требования Теккерей к писателю: требование правдивости искусства, изображения действительности во всем ее многообразии. «Человек может быть прекрасным живописцем... и рисовать восхитительные картины интерьера с какой-либо одной фигурой в центре, но для великого художника предметом внимания служит весь мир; изображать этот мир и составляет его задачу», – писал Теккерей в рецензии на издание собрания сочинений Р.Саути (1838). На этих положениях строилась и его теория романа. Теккерей утвердил тип «романа как истории общества»: «Роман содержит под вымышленными именами правдивые характеры и дает нам более точное представление о состоянии и обычаях народа, чем мог бы дать любой труд, написанный в более торжественном и ученом стиле». Запечатлевая живую жизнь во всей ее яркости и многообразии, роман может успешно соперничать с историей и вправе претендовать на роль «истории общества».

Опираясь на филдинговскую теорию «комического эпоса в прозе», Теккерей формулирует принципы реалистического романа. В основу его положено учение о человеке как главном предмете художественного изображения. Главное – верность природе и художественной правде, писать нужно только о том, что хорошо знаешь и изучил. Роман должен быть проникнут демократическим и обличительным духом. Одной из главных особенностей, по мысли писателя, является воспитательное воздействие литературы, задача которой «насмешками отучить людей от их излюбленных пороков и безрассудств».

Традиция Филдинга была для Теккерея глубоко осознанной и живой, внутренне близкой; она помогла писателю и в уточнении теоретических положений, и в его художественной практике. Но, опираясь на положения предисловия к «Истории приключений Тома Джонса, найденныша», Теккерей внес и много нового. В отличие от Филдинга, утверждавшего, вслед за Горацием, «Видел обычаи многих людей», для Теккерея «обычаи» – это прежде всего обычаи и нравы народа, а народ всегда состоит из определенных классов. Человек XIX века, Теккерей изобразил изменение общества как результат многовекового общественного опыта. Смутно представляя действительное содержание исторического процесса, он, тем не менее, понимал, что характер и нравы общества обусловлены его историей и потому непрерывно видоизменяются. Писатели XVIII века говорили о влиянии среды на человека, но в их произведениях характер человека оставался неизменным. Теккерей показал, *как* среда меняет человека, подчеркнув разлагающее влияние на него богатства. На смену филдинговскому «комическому эпосу» пришла социальная сатира Теккерея. Подчеркивая новаторский характер творчества писателя, английский критик В.Кросс писал: «Во всех его романах читатель ощущает полет времени, возрождение и упадок, смену одного поколения другим. Это ощущение неумолимого потока времени, который обычно ассоциируется с творчеством более поздних романистов, было впервые внесено в английскую литературу Теккереем».

Первые произведения Теккерея носили ярко выраженный сатирический характер. Объектом критического исследования стали нравы и пороки представителей господствующих классов английского общества: в «Записках Желтоплюша» (1840) показана жизнь английской аристократии, увиденная глазами слуги. Показано то, что обычно скрыто от посторонних и часто постыдно, что неизбежно выходит наружу. В повести «Карьера Барри Линдона» (1840) развиты темы романа Филдинга «Джонатан Уайльд Великий». Как и герой Филдинга, главарь шайки грабителей, Барри Линдон –

шулер, беззастенчиво обворовывающий таких же обманщиков, как и он сам, но титулованных. Так определился основной предмет изображения писателя – нравы «сильных мира сего», буржуа и аристократии. Обобщая нравы общества, Теккерей выявил типические черты, дал им обличительную, остросатирическую трактовку. Для него романист – и критик-обличитель, и наставник, стремящийся активно воздействовать на сознание людей.

В критической литературе Теккерей нередко упрекали в безразличии к народу. Действительно, в его произведениях нет героев из народа, он не писал о жизни и нуждах простых людей. Теккерей сочувствовал угнетенным, но не верил в силу народных масс, их способность изменить свое положение. Изображать народ, считал писатель, значило бы касаться вопросов и отношений, которых он не понимал и боялся. Однако искренней симпатией к простым людям проникнута статья, рассказывающая о бедняках, покидающих Англию навсегда, чтобы найти приют и пропитание в чужой им Австралии. Наблюдая за отплытием очередного судна, автор стал свидетелем того, как бедная женщина по привычке низко склоняется перед богатым джентльменом, Грустью и горечью наполнен комментарий автора: «Немного такого, о чем стоило бы плакать, оставляют они позади: голод и холод, постоянную нужду и труд, который никак не окупается... И прежде всего виноваты вы, правители, благодаря которым они в родной стране видели только одно горе, одно пренебрежение... Их нельзя винить за то, что они не полюбили свои страдания и не могли ответить на пренебрежение ничем иным, кроме безразличия и отвращения». В этих словах и протест писателя-гуманиста, и обличение, и мечта о том времени, когда «спина простого человека будет сгибаться только в процессе труда».

Темы, поднятые в произведениях первого периода, стали постоянными в творчестве Теккерей. Это тема господства денег и связанная с ней тема снобизма, главные в «Книге снобов» (1846-47). В предисловии автор определил свою задачу: «Я давно пришел к убеждению, что мне нужно: мне надлежит выполнить одну работу – Работу, если хотите, с большой буквы...

Обнаружить и исправить Великое Социальное Зло... Писать свою великую работу о **снобах**» (выделено автором. – М.Н.). Теккерей дал новое толкование слова: «сноб – тот, кто с отвратительным высокомерием взирает на всех, стоящих ниже его, и с подлым восхищением на всех, стоящих выше». И еще одно высказывание писателя, более емкое: сноб – это «тот, кто низменно восхищается низменными вещами» (*He who meanly admires mean things*), духовно ограниченный человек, желающий только благополучия и богатства, неважно, какими путями оно достигнуто. Власть денег порождает снобизм во всех его формах. Снобизм – порок, свойственный представителям различных сословий и общественных групп английского общества: «Мы – нация снобов», говорит писатель, и, не исключая себя самого, в названии книги подчеркивает «Книга снобов, написанная одним из них». Снобизм порожден системой отношений в обществе, это не частный недостаток, а социальный порок. Писатель классифицирует снобов по принципу их социальной принадлежности: «венценосные снобы, стоящие во главе партий», буржуа из Сити, снобы от идеологии – церковные, литературные, университетские. Последовательность классификации обнажает общественную иерархию, позволяет показать типичные явления. Так, например, писатель показал сращение аристократии и буржуазии, явление, ставшее обычным в XIX веке: «Наши снобы из Сити буквально помешаны на аристократических браках. Эти браки объединяют двух обманщиков, которые, поделив господство над обществом в Великобритании, ненавидят друг друга, но сознательно идут на мировую и союз, соблюдая взаимные интересы...». Брак дочери старого лорда с сыном владельца фирмы «Памп и Алдгейт» – величайшее унижение для этого аристократа, гордого чистотой своей крови, соблюдавшей годами. «Ваш дед был каменщиком, ваша родословная начинается в работном доме..., мои предки пришли вместе с Вильгельмом Завоевателем. Я презираю Вас, но мне нужны деньги и я продаю свою возлюбленную дочь Бланш Стифнек за 100 тысяч стерлингов. Пусть ваш сын женится на ней, и она будет леди Бланш

Памп и Алдгейт», – замечает автор и с едкой иронией заключает: «Памп III продолжает деятельность в банке, но его главное дело в жизни теперь быть отцом Пампа IV, который подрастет уже настоящим аристократом и войдет в Парламент как барон Пампингтон, а его потомки будут управлять нашей нацией снобов уже по наследству».

Теккерей беспощаден в сатирическом изображении снобизма, но вывод его беспомощен: «Никакой силой сатиры не изменить природу сноба». Сатирик и реалист может лишь предупредить об опасности, указать на нее: «Если я выявил болезнь, будем надеяться, что другие ученые смогут найти лекарство от нее». В этом выводе проявляются скептицизм и противоречивость мировоззрения писателя, которые объясняют примирительную концовку «Книги снобов»: «Дело Панча смеяться. Но пусть он смеется честно, не нанося ядовитого удара, пусть говорит правду, широко улыбаясь, никогда не забывая, что Шутка хороша, Истина еще лучше, а лучше всего Любовь». В этом выводе содержится и объяснение, почему в романах 1840-х годов отсутствует положительное начало.

Нет положительного начала в «Ярмарке тщеславия» (1847–1848), вышедшей вслед за «Книгой снобов». Подзаголовок «Роман без героя» можно толковать «как роман без положительного героя» и как роман без главного (центрального) героя, хотя таким героем является само английское общество, на что указывает первоначальное название книги «Зарисовки общественной жизни пером и карандашом».

Русский перевод названия романа «Ярмарка тщеславия» (“Vanity Fair”) не совсем точен: это скорее, «ярмарка житейской суеты». Теккерей использовал эпизод из книги английского писателя XVII века Джона Беньяна «Путь паломника» где на ярмарке суеты продаются любые товары: не только дома, земли, торговые предприятия, но и почести, повышения, титулы, страны, а также всякие удовольствия и наслаждения: люди и предметы на этой ярмарке уравниваются в своем значении. В романе Теккерей почти все герои действуют исходя из денежного интереса.

Форма романа необычна: повествование ведет не автор, а Кукольник, который сначала в небольшом вступлении знакомит читателя с Ярмаркой. Писатель-скептик только показал мир таким, каков он есть, писатель-моралист хотел заставить читателя задуматься над его сущностью. Но позиция моралиста и обличителя у Теккерея своеобразна. Она обозначена уже в прологе «Перед занавесом» (он был написан после выхода в свет первого издания романа), где говорится о «кукольной комедии», которую автор предлагает читателю с грустью и состраданием человека, научившегося не слишком строго судить об окружающем: «Чувство глубокой грусти охватывает Кукольника, когда он сидит на подмостках и смотрит на Ярмарку, гомонящую вокруг...И, вернувшись домой, вы садитесь, все еще погруженный в глубокие думы, не чуждые сострадания к человеку...». Рисунок на титульном листе (Теккерей сам иллюстрировал роман), изображающий Кукольника, грустного паяца и персонажей, подтверждает двойственную роль автора. За фигурой Кукольника скрывается сам автор, умный и иронический создатель «Книги снобов». Он не только рассказчик истории, но и ее участник, он учит, но сомневается, что можно изменить мир и людей.

В то же время отношение Теккерея к английскому обществу более критично, чем у его современников. Не было в романах Диккенса, Гаскелл, сестер Бронте, создавших правдивые портреты представителей верхушки общества, той силы обобщения, которая свойственна роману Теккерея. Картина, предстающая в прологе, не балаган, а реальная действительность, и поступки персонажей определяет Реальная Жизнь.

«Ярмарка тщеславия» имеет четкую композицию, которая воплощает замысел автора. Теккерей отказался от занимательного сюжета, сложной интриги; это последовательный рассказ о жизни персонажей в период с 1812 по 1832 годы, жизни, в которой переплетаются крупные и незначительные события, личные и государственного масштаба.

Особенность «Ярмарки тщеславия» в том, что это одновременно роман со сложной передачей психологии персонажей и комментариев к нему в рассуждениях Кукольника.

Идея двойственности соединяется в эстетике Теккерея с идеей маски, скрывающей истинную суть персонажей. Описывая в прологе ярмарку, автор из всех кукол называет по именам Бекки, Эмилию, Доббина и Нечестивого Вельможу, они в центре происходящих событий. Но в романе большое число персонажей, значительная часть которых – эпизодические, не участвующие в действии, названные лишь по именам, как например, мадам де Сент-Амур или мадам де Белладонна. Они создают социально-временной фон, на котором разворачиваются события романа.

В романе три основные сюжетные линии, в центре которых семьи Седли, Осборнов и Кроули. Семейные сюжетные линии играют в романе важную роль, с их помощью представлена Англия XIX века, правда, автор изобразил только жизнь имущих классов. Это с одной стороны – буржуазия, дельцы Сити (Осборны и Седли), и с другой дворяне и столичная аристократия (баронет Кроули и лорд Стайн). Они противопоставлены и в то же время Теккерей показывает глубокую внутреннюю связь и единство этих сословий.

Характеры персонажей, принимающих участие в действии романа, просты: Эмилия кроткая и нежная; Доббин честный и самоотверженный; старший сэр Питт Кроули – сутяга и развратник; младший сэр Питт Кроули глуп, самоуверен и расчетлив; лорд Стайн – циничный богач, пользующийся большим влиянием в свете. Характеры этих персонажей остаются неизменными, раскрываясь по мере развития событий. Изменение в романе претерпевают только Родон Кроули и Ребекка Шарп.

Ребекка – центральный персонаж, самый яркий характер в романе. Дочь опустившегося художника, она рано стала взрослой. Как замечает автор, представляя Ребекку: «...она обладала печальной особенностью бедняков – преждевременной зрелостью. По ее же собственным словам, она никогда не

была девочкой, чувствовала себя взрослой уже с 8-летнего возраста». Попав в пансион мисс Пинкертон после смерти отца, она должна была сама оплачивать свое обучение, давая девочкам уроки французского. Понимая, что ей придется самой пробивать дорогу в жизни, она выучилась игре на фортепиано, приобрела сведения из разных областей знаний, которые помогли бы ей выйти замуж за богатого – чтобы выбраться из бедности и стать независимой у нее не было другого пути, кроме замужества. Дружба с Эмилией Седли дает ей шанс удачно выйти замуж за ее брата-нувориша, но против нее выступил снобизм Ярмарки. Следующая попытка Бекки оказалась более удачной: в дом сэра Питта Кроули она попала, уже имея некоторый жизненный опыт. Но ее молодость и еще не утраченная полностью доверчивость завели ее в западню: увлекшись младшим сыном сэра Питта Родоном, надеясь на наследство богатой тетки, собиравшейся оставить ему все свое имущество, она тайно вышла за него замуж. Но наследства Родон не получил, а Ребекка потеряла возможность выйти замуж за его отца-вдовца. Старик был отвратителен, но богат и знатен, и ее положение было бы обеспечено. После его ухода она, как замечает автор, «...первый раз в жизни плакала настоящими слезами». Бекки умнее и многих окружающих ее женщин, активнее, деятельнее мужчин, но ее низкое происхождение не дает ей возможности проявить свои таланты.

В историю жизни Бекки автор часто вводит случай, для нее – несчастный, что вообще присуще жизни и что позволяет роману существовать. Если бы Джоз Седли не выпил слишком много пунша, он стал бы мужем Бекки; если бы она не отдала Родона в руки кредиторов, то он не застал бы ее лордом Стайном и успел бы получить место губернатора, обещанное лордом. Жизнь Бекки смогла бы течь спокойно, ей не пришлось бы скитаться по городам Европы, обманывать, преступать закон, чтобы держаться на плаву. Каждый раз какая-то непредвиденная случайность разрушала уже близкое благополучие. Сама она говорит, видя жизнь леди Джейн Кроули, что если бы у нее были деньги и независимое положение, то

и она бы вязала шарфы и ухаживала за геранями. Но она опускается все ниже, связывается с мошенниками, начинает выпивать. Автор подчеркивает постепенность изменений в характере Бекки и вместе с тем их неизбежность при сложившихся обстоятельствах: «Такое уныние, упадок сил и нравственное падение наступили не сразу, они появились постепенно – после ее несчастья и после многих отчаянных попыток удержаться на поверхности». Сила романа в том, что он показал, что дочь пьяницы-художника нисколько не хуже других: высокородный лорд Стайн – безнравственный человек, но занимает высокий пост, его покровительства ищут и потому стремятся получить приглашение в его дом. Если не хороша Бекки, то мир вокруг нее не лучше. Так автор утверждает свой вывод: Ребекка Шарп – лицо общества, в котором живет, законами которого руководствуется. Она – своеобразный символ «ярмарки тщеславия».

О «нежной и кроткой» Эмилии, автор отзывается сочувственно, но сочувствие это окрашено ощутимой иронией: «Она была созданием столь ограниченным, что, – мы вынуждены это признать, – могла даже позабыть о нанесенном ей смертельном оскорблении». Все ее поступки убеждают, что эгоизм является сутью характера Эмилии: ей понадобилось восемнадцать лет, чтобы понять Доббина, его бескорыстную любовь и преданность. Да и сам Доббин, оставаясь человеком порядочным, не сопротивляется законам, царящим на ярмарке житейской суеты, ведь только единицы могут противостоять ей. Но положение порядочного человека сложно, и понять и оценить его могут не многие. Всю жизнь Джордж Осборн смотрел свысока на Доббина, который после гибели Осборна содержал на свои деньги (никому не говоря об этом) его вдову и сына и скрывал от несчастной женщины, что муж готов был изменить ей уже через неделю после свадьбы.

В финале, как и в начале романа, появляется Кукольник: «Ах, Vanitas vanitatum! (Суета сует!). Кто из нас счастлив в этом мире? Кто из нас получает то, чего жаждет его сердце, а получив, не жаждет большего? Давайте, дети, сложим кукол и закроем ящик, ибо наше представление

окончено». Финал романа с обращением к детям и их куклам ироничен, но ирония стала более грустной, чем в начале: желаемого счастья получить невозможно. Ирония, главное орудие Теккерея-сатирика в «Ярмарке тщеславия», пронизывает все произведение и проявляет себя на разных уровнях. Часты в романе замечания в скобках, введенные в речь персонажей: они раскрывают истинные побуждения героев или указывают на несовместимость положений или желаний разных лиц.

Новаторство метода Теккерея выразилось и в особой роли Кукольника. На протяжении всего романа Кукольник рядом с читателем, его комментарии составляют органическую часть романного стиля. Потребность рассказчика в общении с читателем определяется стремлением автора *учить* и *обличать*, убеждая при этом в своем терпимом отношении к объекту обличения. Но Теккерей и писатель-исследователь, его изображение действительности – аналитическое исследование, и к такому, аналитическому, восприятию жизни он стремится приобщить читателя. В отличие от Диккенса, приводившего своего читателя к выводам через эмоциональное восприятие событий, происходящих с героями, Теккерее необходимо, чтобы читатель прежде всего проник в суть вещей, только тогда у него возникнут нужные эмоции: печаль по поводу несовершенства общественной жизни; сострадание к человеку, становящемуся в конечном итоге жертвой этого несовершенного порядка – эмоции, которые открывают путь к установлению в будущем истинно человеческих отношений.

«Ярмарка тщеславия» – социально-психологический роман, Теккерей стремился раскрыть социальную обусловленность мышления и психологии изображаемых им лиц. Новое в творческом методе писателя обнаруживается в решении коренного вопроса о типизации. Он считал, что «искусство создания романа должно, прежде всего, заключаться в точном воспроизведении действительности, в том, чтобы уметь по возможности точно воспроизводить ощущение правды». Теккерей углубляет индивидуализацию портретов, редко прибегает к гиперболизации. Проблема

характера не случайно была для писателя главной – его задачей было, показав отдельного человека, создать картину жизни целого общества. Не постигнув до конца диалектики общественного развития, он, тем не менее, в процессе работы над «Ярмаркой тщеславия» уловил диалектику индивидуального характера.

«Ярмарка тщеславия» – вершина творчества Теккерея. Однако роман был прохладно встречен критиками, и писатель отошел от современной тематики. Во второй период творчества (1850 – начало 1860-х годов) им был создан ряд произведений исторического характера: романы, исследования «Четыре Георга» и «Английские юмористы XVIII века». Обращение Теккерея к истории многими критикам ошибочно расценивалось как следствие разочарования в современности. Думается, обращение к истории связано главным образом с тем, что этот период Теккерей искал идеалы, которые могли бы помочь найти смысл существования даже в неблагоприятных для честного, думающего человека условиях. Это не означало, что писатель перестал писать о пороках своего времени: снобизме, лицемерии, эгоизме. В романах 1850-х годов герои – Пенденис, Генри Эсмонд, Ньюком – находятся в осознанном конфликте с действительностью, но образы этих героев решены на историко-политическом материале. Герои представлены в динамике, определяющую роль в развитии их характеров играют внешние обстоятельства.

Роман «История Пендениса, его удач и злоключений, его друзей и его злейшего врага» (1850) отразил новые черты мировосприятия автора. В предисловии Теккерей писал о том, что собирается описать жизнь молодого человека, который оказывается перед выбором пути: «С тех пор, как сошел в могилу создатель “Тома Джонса”, ни одному из нас, сочинителей, не разрешается в полную меру своих способностей изобразить человека». Выделяя последнее слово, Теккерей подчеркивает, что «описал молодого человека, который доступен соблазнам и противится им». Герою романа, начинающему писателю Артуру Пенденису, действительно приходится

проявить немало мужества, чтобы следовать своим принципам. Действие в романе сосредоточено вокруг главного персонажа, что позволило автору расширить круг изображаемых лиц, показать деятельность членов парламента, журналистов, университетских ученых, разбогатевших предпринимателей. Миру снобов и коррупционеров противостоят два героя: Артур и Уоррингтон. Артур скептик, он не находит в этом мире ничего, что стоило бы защищать, не переживает разочарования, но и не идет на примирение с действительностью. В спорах с Артуром Уоррингтон упрекает его в пассивности. Споры Артура и Уоррингтона – это те два голоса, которые постоянно звучат в душе самого автора: в этом отношении роман в значительной степени автобиографичен. Впервые в своем творчестве Теккерей выдвинул на первый план положительных персонажей, не желающих подчиняться принятым в обществе установлениям. Заканчивается роман, однако, типично теккереевской фразой: «И, зная, как несовершенны даже лучшие из нас, будем милосердны к Артуру Пенденнису со всеми его недостаткам и слабостями: ведь он и сам не мнит себя героем, он просто человек, как вы и я».

Невозможность найти ответы на вопросы, предлагаемые современностью, заставляет писателя обратиться к прошлому. Действие в романе «История Генри Эсмонда» (1852) происходит в восемнадцатом веке, и временная дистанция позволила автору целостно увидеть и воспроизвести эпоху. Это исторический роман, но автора волнует не столько прошлое, сколько его связь с современностью. В предисловии к роману «Ньюкомы» писатель изложил свою мысль о повторяемости как основе развития общества. Обращение к истории Англии дало ему возможность сформулировать свою мысль более отчетливо. Теккерей считал, что именно в XVIII веке формировались основные тенденции современной ему английской социальной, политической и нравственной жизни. Изучение прошлого дает ключ к настоящему, и потому необходим анализ не только следствий, но и причин явлений. Однако этот ключ так и не помог писателю найти выход из

противоречий его собственного века. Не находит настоящего счастья и его герой, благородный, самоотверженно преданный Стюартам офицер английской армии Генри Эсмонд: в конце романа он вынужден покинуть Англию и обосноваться в Америке. К истории Теккерей вновь обратился в романе «Виргинцы» (1859), героями которого стали близнецы-внуки Генри Эсмонда. По замыслу автора, роман, построенный на параллельном освещении событий в Старом и Новом Свете, должен был раскрыть специфику национального характера англичан и американцев. В исторических романах Теккерей действуют и подлинные исторические личности: С. Ричардсон и С.Джонсон, будущий президент США Д.Вашингтон.

Роман «Ньюкомы» (1855) возвратил Теккерей в современность «Ньюкомы» – хроника одной семьи; в центре внимания, как и в предыдущих романах, история жизни главного героя. Полковник Ньюком – еще один положительный герой, взгляды его на действительность близки авторским. В этом романе Теккерей продолжает исследование недостатков английского общества, начатое в «Ярмарке тщеславия». Автор приходит к выводу, что безнравственность отдельных членов общества есть отражение норм всего общества, а не индивидуальные отклонения от законов морали. При этом безнравственность писатель отмечает во всех слоях, иронически утверждая, что доброта и великодушие не обязательные спутники бедности: они встречаются и среди богатых.

Романы Теккерей, особенно «Ярмарка тщеславия», открыли новую страницу в истории английской и мировой литературы. Снобизм во всех сферах жизни становится предметом иронии, а чаще и сатиры автора. Соединение объективности, тонкого психологического анализа с сатирическими приемами изображения мира создает совершенно особый колорит романов Теккерей, одного из самых умных и образованных писателей Европы.

Особое место в английской литературе XIX века занимает творчество женщин-писательниц: **сестер Шарлотты, Энн и Эмили Бронте**, Элизабет Гаскелл, Джордж Элиот. Талантливые девушки сестры Бронте, дочери бедного сельского священника, получив образование, вынуждены были трудиться гувернантками. Начало творчества сестер Бронте было внезапным, и таким же был их уход: в 1846 году увидел свет сборник стихов сестер, подписанный псевдонимом «Каррер, Эллис и Эктон Белл»: под этими именами сестры вошли в литературу. Через год был опубликован роман Эмили Бронте «Грозовой перевал» и Энн Бронте «Агнесс Грей». Тема пансиона, жизни учителей, гувернанток и учениц органически вошла в творчество **Шарлотта Бронте** (1816-1855). Эта тема главная уже в первом ее романе «Учитель», отвергнутом издателями и опубликованном после смерти автора. Она свободно владела французским языком, была хорошо знакома как с английской, так и с французской литературой, с произведениями В. Скотта и Дж. Байрона, Ж. Санд и У.Теккерея. Исторические романы В. Скотта, где показаны органические связи человека с жизнью общества, в значительной степени подготовили появление произведений Ш. Бронте, где личная жизнь персонажа неотделима от социального бытия. Как и Теккерея (которому она посвятила роман «Джен Эйр»), писательницу привлекало изображение реальной действительности, которую она хорошо знала. Вслед за Д.Остен, Бронте изображала жизнь провинции. Ее персонажи так же, как у Остен, способны глубоко и сильно чувствовать, но, в отличие от ее героинь, они часто идеализированы и наделены романтически яркими характерами.

Известность писательнице принес роман «Джейн Эйр» (1847), открывший новую страницу в английской литературе: в нем судьба личности рассматривалась на фоне общественных явлений. «Я сказала себе, – написала Ш. Бронте в предисловии к роману, – что мой герой должен пробиваться в жизни точно так же, как это делают реальные, живые люди, которых я вижу вокруг, что у него не должно быть ни шиллинга, если он его не заработал, и что никакая внезапная перемена не должна по мановению рук вознести его к

богатству и высокому положению». Сюжет произведения прост, но постоянно держит читателя в напряжении, ибо перед ним разыгрывается жизненная драма оригинальной личности. История Джейн – это история ее духовного взросления. Композиция романа подчинена раскрытию характера главной героини, все сюжетные линии как бы ответвляются от главной, связанной с историей Джейн. Женщины с независимым характером станут постоянными героинями романов Ш.Бронте, так же как и темы, впервые поднятые ею в этом романе. Это тема личности, противостоящей целому миру, тема одиночества человека в корыстном мире и связанная с ней тема борьбы личности за свое место в обществе. Эти темы позволили автору ввести образ бедной, но трудолюбивой и независимой героини, показать ее в процессе трудовой деятельности. Поднята в романе и антирелигиозная тема, показано лицемерие и ортодоксальность представителей церкви. Тема равноправия женщин в семье и труде, только затронутая и не раскрытая полностью в «Джен Эйр», вызвала у современников резкую критику: «Книга пронизана чудовищным духом недовольства – самого большого и коварного зла нашего времени, с которым приходится бороться и закону, и церкви, всему цивилизованному обществу. Мы не колеблясь заявляем, что в «Джен Эйр» выражены те же самые взгляды и мысли, которые отвергают существующую власть и нарушают все человеческие и божественные законы, питают чартизм и смуту в нашей стране», – с негодованием писал рецензент «Куортерли Ревью». В 1849 году, на пике движения чартистов Ш.Бронте написала роман «Шерли», первый в английской литературе показавший жизнь рабочих-ткачей. Действие романа перенесено в 1810-е годы, время восстания луддитов, социально-этическая проблематика романа испытала сильное влияние учений социалистов-утопистов Сен-Симона, Фурье, Оуэна, которые считали, что мир между рабочими и хозяевами будет возможен только тогда, когда фабриканты сами пойдут навстречу требованиям угнетенных и пожертвуют частью своих доходов во имя создания гуманного общества. Поэтому правдивый и честный в изображении

настоящего положения трудового люда роман завершается идеей классового мира. В этом романе писательница еще более смело, чем в «Джейн Эйр», изобразила различные социальные слои, рассказывая не только о личных судьбах, но и о времени и его проблемах. В последнем романе Ш.Бронте «Виллет» (1853, в русском переводе – «Городок») ведущей является сюжетная линия главной героини. В большей степени, чем в предыдущих произведениях, раскрыт душевный мир Люси Сноу: это почти ее дневник, который изредка прерывается авторскими лирическими отступлениями. Бронте интересует не воздействие обстоятельств и окружающих персонажей людей, но развитие внутренних сил, заложенных в человеческой личности самой природой. Характер героини в последнем романе писательницы раскрыт особенно полно и глубоко. Ш. Бронте создала романы, в которых жизнь и развитие личности тесно связаны с жизнью общества; яркие женские характеры и возникающие порой необычные ситуации роднят ее произведения с романтизмом.

Творчество **Эмили Бронте** (1819-1848) известно меньше; она автор стихов (часть которых была издана после ее смерти) и романа «Грозовой перевал» (1848). Однако, как заметила Е.Ю.Гениева: «Эмили Бронте трудно соотнести с какой-либо литературной школой, направлением. Как это ни парадоксально, они оказались тесны для нее, автора одного романа». В необычном произведении писательницы соединены черты «готического» романа XVIII века с его мистикой, романтическая исключительность характеров и ситуаций с реалистическим объяснением возникновения тех или иных черт личности. Сюжет романа и характер главного героя Хитклифа близки к «готическому» роману, но изображение любви Хитклифа и Кэтрин, раздвоенности их личности в большей мере сближают метод писательницы с романтизмом и даже реализмом. Близость к реалистическому методу прослеживается в изображении места действия и изображении характеров второстепенных персонажей: служанки Нелли Дин, слуги Джозефа, невольного свидетеля событий, и рассказчика Локвуда. Композиция романа

придает особую правдоподобность описанию, казалось бы, исключительных событий. Повествование ведется от лица Нелли Дин, выросшей вместе с Кэтрин, и Локвуда, постороннего человека, случайно оказавшегося свидетелем событий; так возникает несколько точек зрения на происходящие события, прием впервые введенный Э.Бронте.

Элизабет Гаскелл (1810-1865) вошла в английскую литературу как автор произведений о провинции, в которых нравственная идея сочетается с христианским учением и мягким юмором. Гаскелл причисляют к кругу Диккенса, но ее темы всегда менее значительны, юмор мягче, контрасты смягчены. Однако именно ее внимание к жизни рабочих – Гаскелл жила в промышленном Манчестере – послужило одной из причин того, что Диккенс написал роман «Тяжелые времена», где ставится вопрос об их трудном положении. Сочувствие к измученным голодом и безработицей рабочим руководило Гаскелл, когда она писала свой первый роман «Мери Бартон» (1848). Он создан в то время, когда движение чартистов приняло особенно трагические формы. В художественном отношении этот роман проигрывает по сравнению с теми произведениями, в которых писательница воспроизводит обыденную жизнь хорошо известных ей небольших городков и их обитателей. «Подлинным маленьким шедевром» Э. Гаскелл стал роман «Кренфорд» (1853), в котором с добрым юмором показана жизнь маленького городка. Тема противостояния рабочих и хозяев стала главенствующей в романе «Север и Юг» (1855). Перу Гаскелл принадлежит «Жизнь Шарлотты Бронте» (1851) – первая биография рано умершей старшей из сестер Бронте.

Контрольные вопросы:

1. Кто был предшественником английских реалистов 1830–1860-х годов?
2. Почему мы называем Д.Остен «первым современным писателем»? В чем новаторство романов Д. Остен?
3. Определите основные черты и своеобразие произведений Ч.Диккенса 1830–1840-х годов.

4. Чем отличается роман о писателе «Дэвид Копперфилд» от предшествующих произведений Ч.Диккенса?
5. Какие новые черты характеризуют романы Ч.Диккенса 1850-х годов?
6. Какие явления общественной жизни становятся объектом критики в романах Ч.Диккенса 1850-х годов?
7. Как изменилась манера изображения героя в романе Ч.Диккенса «Большие ожидания»?
8. Каковы основы мировоззрения У.Теккерея?
9. В чем заключаются принципы эстетики писателя?
10. Как раскрывается тема снобизма в творчестве У.Теккерея?
11. Какие проблемы подняты в романе У. Теккерея «Ярмарка тщеславия»?
12. В чем состоит сущность характера Бекки Шарп и способы создания ее образа?
13. Какие романтические и реалистические черты сочетаются в системе образов, характеристике персонажей и обрисовке места действия в романе «Грозовой перевал» Э.Бронте?

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1830-1860-х ГОДОВ

Немецкая литература середины XIX века переживала сложный период, вызванный социальными, политическими и экономическими причинами. Несмотря на усилия Пруссии объединить немецкие земли, понятие «Германия» все еще остается только географическим: по своему развитию, по величине это разные, княжества, герцогства, королевства. Венский конгресс 1815 года, где определились государственные границы и принципы существования Европы после поражения Наполеона, знаменовал начало новой эпохи в развитии общественной и культурной жизни немецкоязычных земель, эпохи Реставрации. Окончанием эпохи считают мартовскую революцию 1848 года, ставшую, в свою очередь, реакцией на революционные события во Франции. Важнейшие исторические, политические и культурные события эпохи реставрации оказали решающее влияние на немецкую литературу. Первым таким событием стал «Закон о прессе», предусматривавший предварительную цензуру для всех печатных изданий объемом менее 20 печатных листов. Существовавший до 1848 года, закон наложил особый отпечаток на прессу, придав ей по преимуществу аполитичный характер. Популярным писательским приемом, помогавшим обойти цензуру, было увеличение объема произведений за счет составления поэтических, прозаических или «смешанных» циклов. (Один из примеров такого типа произведения являются «Путевые картины» Г. Гейне).

Второй этап эпохи Реставрации начался в июле 1830 года и характеризовался активизацией либерально-демократических слоев немецкого общества. Июльская революция во Франции, положившая конец правлению Бурбонов, пробудила в оппозиционных кругах Германии надежды на перемены, однако в декабре 1835 года бундестаг запретил на территории Немецкого Союза сочинения Генриха Гейне и Людвиг Берне, живших во французской эмиграции, а также группы молодых прогрессивных писателей «Молодая Германия». Новое ограничение политических свобод и

ужесточение цензуры существенно усилило политическую эмиграцию деятелей культуры во Францию, Швейцарию и Бельгию.

Восстание силезских ткачей 1844 года показало, насколько тяжелыми были условия труда рабочих. Революция 1848 года охватила большинство немецких земель, но к концу года было подавлено, правительства пошли лишь на незначительные уступки требованиям революционных масс. Тем не менее эта революция ознаменовала важный этап немецкой и австрийской истории. Она не удовлетворила требований «единства» и «свободы», но положила конец режиму Реставрации и открыла дорогу либеральному течению в политике и идеологии. Главным результатом революции было принятие прусской конституции, которая легла в основу конституции будущей империи. Одним из поворотных моментов в истории страны стало назначение в 1862 году Отто фон Бисмарка на пост президента прусского правительства. Франко-прусская война показала, что еще до объединения Германия оказалась сильнее Франции в политическом, экономическом и военном отношении. После захвата Парижа и капитуляции Франции 18 января 1871 года было провозглашено образование Германской империи во главе с прусским королем Вильгельмом I. Бисмарк занял пост рейхсканцлера империи.

Литература Германии только в последней четверти века достигнет тех высот, которые она занимала до конца эпохи романтизма. На протяжении всего периода не прерывалась связь немецкоязычной литературы с традициями «веймарского классицизма» и романтизма. Эстетика Гёте, романтические тенденции оставались популярными из-за политической и экономической отсталости немецких земель. Ушли из жизни все писатели первого этапа романтизма, кроме Л.Тика, но его поздние произведения изображали обычную жизнь. Деятельность братьев Я. и В.Гримм в эти годы сосредоточилась на составлении словаря немецкого языка. Элементы романтической эстетики оставались составной частью художественной культуры второй трети XIX века.

Немецкоязычную литературу середины века характеризует противоречие между консервативной направленностью официальной идеологии и политики и потребностью в новых формах общественного бытия характеризует. «Нашу новейшую немецкую литературу невозможно обсуждать, не опустившись в глубины политики», – писал Г. Гейне в эссе «Романтическая школа» (1832), имея в виду первое постромантическое поколение писателей. Как никогда прежде тип отношения к существующему политическому режиму определял не только содержание творчества конкретного автора, но и его эстетическую ориентацию.

Особое место в литературе заняло течение «бидермейер», описывающее обыденную жизнь простого человека. В контексте литературы середины XIX века понятие бидермейер выступило символом скромного, ограниченного, уютного бюргерского существования и достаточно точно отразило главную тенденцию эпохи. Поэтому в определенном смысле бидермейер – синоним слову «филистер». В то же время слово сохраняло и показательное еще для XVIII века значение «честный, надежный, порядочный человек» и содержало в себе положительные ценности, свойственные городской, «бюргерской» культуре. В этом смысле слово «бидермейер» стало обозначением жизненной стабильности, знаком внимания к простым, «средним» людям, к природе, явлениям и вещам окружающего мира. В области прозы наиболее значительна новеллистика Теодора Шторма (1817–1888), главной темой произведений которого была жизнь простых тружеников его родной Шлезвиг-Голштинии. Среди романистов выделяется Вильгельм Раабе (1831–1910). Его произведения 1860-х годов стоят у истоков немецкой реалистической прозы.

В немецкой литературе середины века произошла смена литературных эпох, и особое место заняла группа писателей, получившая название «Молодая Германия»: К. Гудков, Л. Винбарг, Г. Лаубе, Т. Мундт и Г. Кюне. К ним всегда, когда речь шла о протесте против застоя, причисляли и Г. Гейне. Свою деятельность писатели начали в 1830-е годы как журналисты; они не

были объединены организационно, но главой движения считался К. Гуцков, остававшийся на демократических позициях и после правительственного запрещения их деятельности в 1835 году. Младогерманцев объединяло желание разбудить общественность, заставить ее воспринимать мир критически. Философским и эстетическим исканиям предшествующих эпох, прежде всего, романтизму они противопоставили «тенденциозность». Важнейшими работами в утверждении «тенденции» были: «Романтическая школа» (1833-1836) и «Из истории религии и философии в Германии» (1834) Г.Гейне, «Письма из Парижа» (1830–1833) Л.Берне, первое издание лекций по эстетике Гегеля (1835), книга Д.Штрауса «Жизнь Иисуса, критически рассмотренная» (1835–1836), второе издание книги А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление», напечатанной в 1819 году, но приобретшей особое влияние после революции 1848 года.

Непосредственной подготовкой реализма в литературе было сформулированное Г. Гейне и писателями «Молодой Германии» требование обращения к «духу времени», стремление наполнить художественное произведение актуальным общественно-политическим содержанием. Настоящим прорывом к реалистическому видению истории, к изображению жизни простых тружеников было творчество Г. Бюхнера. Новое искусство было в основном представлено поэзией и драматургией. Первое место среди поэтов, безусловно, принадлежит Г. Гейне.

Генрих Гейне (1797–1856) – один из самых значительных немецких поэтов и публицистов XIX века. Он пришел в литературу, когда начался спад романтических тенденций. По характеру и мироощущению ранний Гейне, безусловно, романтик. Юридическое образование, которое он получил благодаря материальной поддержке дяди-банкира, могло стать ступенькой в обеспеченную жизнь, но Гейне мечтал о поэзии. Поворотным событием в жизни начинающего поэта стало признание его стихов В.Шлегелем. Гейне оставил юриспруденцию, начал учебу в Гёттингене, а в 1821 году стал студентом Берлинского университета, где слушал лекции Гегеля,

познакомился с Гете. К студенческим годам относится и первая самостоятельная публикация Гейне – сборник «Стихотворения» (1822). Это время формирования мировоззрения и эстетических взглядов поэта.

В основе философских взглядов поэта лежала идея «сенсуализма»: человек живет здесь и сейчас, каждая личность имеет право на земное, прижизненное счастье. Этой идее он оставался верен до конца жизни: «Я умру как поэт, который не нуждается ни в религии, ни в философии и которому нет дела ни до первой, ни до второй из них». Основу литературных взглядов Гейне составляло убеждение о конце «старой» литературы, связанной с романтизмом и веймарским классицизмом: «характер современной литературы выражается в том, что ныне господствуют индивидуальность и скепсис... Поэзия уже более не объективна, не эпична и не наивна, но субъективна, лирична и рефлексивна...». В статье «Романтика» (1820) он выразил свое отношение к литературе: она должна откликаться на проблемы настоящего. Современная литература, по мысли Гейне, должна найти новые формы художественного осмысления жизни. Свое творчество и роль в современной литературе он определил в словах: «...на мне кончается старая немецкая лирическая школа; в то же время я открываю новую школу современной немецкой лирики».

Двойственное отношение к романтизму звучит в автобиографической книге «Признания» (1854): «Несмотря на мои жестокие выпады против романтизма, я сам все же неизменно оставался романтиком». Гейне, по словам Ю. Н. Тынянова, выступает одновременно «канонизатором» и «разрушителем» романтизма. Провозглашенный иенскими романтиками идеал свободы личности роднит Г. Гейне с Ф. Шлегелем, Новалисом и Л. Тиком. Но их «универсальный» аспект бытия у Гейне уступает место конкретному содержанию, его поэзия и проза насыщены актуальными социально-историческими проблемами эпохи. Потому и гейневская ирония, при всем ее родстве с «романтической иронией» Ф. Шлегеля, – средство «самозащиты» личности, не видящей для себя позитивной опоры ни в

идеалах прошлого, ни в обстоятельствах современной действительности. Культ Наполеона и характерная для лирики Гейне тема «мировой скорби» роднит его с Байроном, но, в отличие от него Гейне чаще всего конкретен, политичен, социален.

В немецкой литературе XIX века Гейне занимал особенное место, обладая собственной, индивидуальной творческой манерой. С одной стороны, его творчество носило либерально-демократический характер: он был всецело за обновление немецкой жизни и литературы на демократических началах. С другой стороны, он всегда был против подчинения литературы задачам общественной борьбы, против превращения поэзии в «рифмованную газетную статью».

Гейне пробовал себя во всех родах художественной словесности, а также в публицистике. Главными своими произведениями поэт считал сборник ранней лирики «Книга песен», написанные в жанре путевых заметок «Путевые картины» и позднюю книгу стихов «Романсеро». «Книга песен» включила в себя в переработанном виде стихотворения, созданные на протяжении первого периода деятельности Гейне-лирика (1817-1827). Она не только отражает его творческую и поэтическую эволюцию, его духовное развитие, но самое известное его творение, главное основание прижизненной и посмертной славы поэта. Сквозная тема сборника – тема безответной любви: стихи Гейне были рождены его безнадежной любовью к кузине Амалии. Богатая наследница, вышедшая в 1820-е годы замуж за состоятельного помещика, уже в силу имущественных различий была недоступна для «бедного поэта». Лирика Гейне поэтому в той же мере основывается на переживании (в том числе и личном), в какой она исходит из опыта, знания общественных условий: в этом главное отличие трактовки Гейне излюбленной романтикам темы.

Как видно по названию сборника Гейне на образный ряд произведения большое влияние оказала «Книга песен» Франческо Петрарки (1304–1374). Это влияние видно обнаруживается уже в исходной ситуации ранней лирики

Гейне: в большинстве его стихотворений, как и у Петрарки, любимая женщина недоступна для лирического героя.

По замечанию Вл. Лукова: «Лирический герой стихов Гейне, подобно самому поэту, взрослея, разрывает рамки субъективности и начинает видеть окружающий мир. Этот путь взросления представлен в сборнике хронологическим расположением циклов, включенных в него поэтом». Этот процесс поучил отражение в композиции цикла: «Книга песен» Гейне состоит из четырех частей: «Юношеские страдания» (1817–1821), «Лирическое интермеццо» (1822–1823), «Возвращение на родину» (1823–1824) и «Северное море» (1825–1826).

В «Юношеских страданиях» получило выражение двойственное отношению Гейне к романтизму, к столкновению воображения и реальности, которое будет свойственно поэту на протяжении всей его жизни. По замыслу поэта второй раздел – «Лирическое интермеццо» – должен был находиться между двумя драматическими произведениями. Первая часть названия указывает на содержание раздела – это лирические стихи о любви и природе. Соединение любви и состояния природы было свойственно немецкой поэзии еще до Гейне, но у него любовь мучительна, она терзает душу, как терзают ее те, кто разлучил его с любимой. В раздел входят такие широко известные стихотворения, как «На севере диком стоит одиноко...», «Юноша девушку любит...» и др. Завершается «Лирическое интермеццо» трагически: чувство любви сменяется желанием смерти, пока еще аллегорическим, когда поэт пишет, что ему нужен большой гроб, чтобы там похоронить и любовь, и горе.

Эпиграф к третьему разделу «Возвращение на родину»: «Священным покрывалом с алтаря прикрывает распутный вор омерзительную наготу! Кутила хлещет вино из золотого кубка чувства! Роза, гордая тем, что не хочет насладиться небесной росой, становится прибежищем паука, распухшего от яда», взят из К. Иммермана и раскрывает видение мира поэтом. В этом разделе присутствуют романтические черты, но стихотворения стали глубже по содержанию, горечь и ирония сменяются

резкой сатирой. Открывается раздел стихотворением, в котором автор сожалеет об утраченном счастье. Второе стихотворение «Не знаю, что случилось со мною...» более известно по имени героини – Лорелея. Сюжетом послужила легенда о водяной нимфе Рейна Лорелее, привлекающей своим пением рыбаков к опасным рифам и скалам. К этому сюжету обращались многие немецкие поэты, в частности, романтик Клеменс Брентано, который передал героине собственные страдания и свою чуждость миру. В стихотворении Гейне внимание обращено прежде всего на того человека, которого она губит своим очарованием. Его Лорелея безразлична к тем, кто попал под ее чары.

Как и во втором разделе, ведущей в «Возвращении на родину» является тема несчастной любви. Одно из первых стихотворений раздела рассказывает о встрече поэта с семьей его любимой, которая вышла замуж за другого. Чувство терзающего сердце страдания, которым нельзя ни с кем поделиться, так как надо скрывать любовь и боль, звучит в стихотворениях «Печаль, печаль в моем сердце...», «Хотел бы в единое слово...», «У вас вечеринка сегодня...» Они тесно связаны между собой. Первое передает ощущение безысходности, когда утрачена вера; чувством безмерного одиночества и утраты наполнены второе и третье стихотворения:

Но ты не глядишь и не видишь
Меня в темноте под окном.
Еще труднее заметить,
Как сумрачно в сердце моем.
Но мрачное сердце томится.
И кровью сочится опять,
И любит, рвется на части...
Но это тебе не видать.

(Перевод Ал.Дейча)

В последней части, «Северное море», Гейне снова вернулся к вопросу о смысле жизни: примирить поэта с жизнью под силу лишь природе. Величие картин природы, бурного, могучего и свободного моря делает человеческие страсти незначительными.

«Книга песен», тринадцать раз изданная еще при жизни поэта, была популярной настолько, что некоторые стихотворения (например, «Лорелея») стали считаться народными. Ситуации и образы сборника Гейне легко сочетались с образным строем и лексикой народной песни. Кроме того, поэт всегда сохранял дистанцию по отношению к лирическому сюжету или ситуации. «Народная» песенная форма для Гейне, по его признанию, скорее стилизация: «В моих стихах лишь форма в известной мере носит фольклорный характер, содержание же относится к сфере образованного общества». Фольклорная, песенная, традиция обнаруживается и в форме стихотворений: они невелики по объему, состоят из нескольких простых по ритму и метру четверостиший, напевны и мелодичны.

В 1820-е годы Гейне много путешествовал, познакомился с Ж.Санд, В.Гюго, О. де Бальзаком. Путевые впечатления, новые знакомства давали огромный материал для творчества молодого поэта. Итогом путешествий по горной области Гарц в Германии, по Италии и Англии стали четыре тома «Путевых картин» (1826-1830). В этом публицистическом произведении наиболее полно в раннем творчестве поэта выражено его отношение к современной немецкой действительности. Главным критерием отбора в подходе к действительности служит в «Путевых картинах» «личный интерес» повествователя-путешественника, критически оценивающего окружающее. Гейне говорит о «постоянной самореализации личности» путешественника как «наилучшем средстве помочь читателю составить самостоятельное суждение». Повествователь «Путевых картин» – это современник описываемых событий, пристрастный, полемичный, субъективный сын своей эпохи.

Сборник состоит из четырех частей. Первая часть, «Путешествие по Гарцу» (1826), рассказывает о пешем переходе Гейне из Геттингена в долину Ильзе, совершенном им в сентябре-октябре 1824 года. С самого начала рассказа первозданной, свободной природе северного края поэт противопоставил филистерскую обыденную жизнь города, средоточия

несвободы: Это противопоставление решено автором в романтическом ключе (вспомним путешествия новалисовского Генриха фон Офтердингена), а сочетание прозаического рассказа со стихотворными вставками (например, основанная на преданиях и легендах местности баллада «Принцесса Ильзе») и фрагментарность композиции «Путешествия по Гарцу» также сближают книгу Гейне с романтической поэтикой. Но в то же время содержание книги позволяет говорить о новом, неромантическом характере «Путешествия по Гарцу». Таково описание города Геттингена, который прославлен «своими колбасами и университетом, принадлежит королю Ганноверскому, в нем имеются девятьсот девяносто девять домашних очагов, разнообразные церкви, один родильный дом, одна обсерватория, один карцер, одна библиотека и один винный погребок, где отличное пиво». Геттинген прежде всего славится своим университетом и свободомыслием. У Гейне на первый план вышла колбаса. Родильный дом, обсерватория, карцер и библиотека даются через запятую, следовательно, уравниваются в значении. Это именно тот город, которому посвящено первое стихотворение, где рассказ о жителях начинается с описания их черных фраков и белоснежных манжет: о самих людях сказать нечего:

Фраки черные, чулочки,
Белоснежные манжеты, –
Только речи и объятья
Жарким сердцем не согреты,
Сердцем, бьющимся блаженно
В ожиданьи высшей цели.
Ваши лживые печали
Мне до смерти надоели.
Ухожу от вас я в горы,
Где живут простые люди.
Где привольно веет ветер,
Где дышать свободней будет.

(Перевод Ал.Дейча)

В характеристике современного положения Германии явственно звучат иронические и сатирические интонации, и мысль о неизбежности перемен: «Мы живем в значительнейшую эпоху. Тысячелетние соборы идут

под снос, а кайзеровские троны занимают свое место в чуланах со старой рухлядью». Во второй части, «Идеи. Книга Ле Гран» (1826), двенадцатая глава состоит из трех слов «Немецкие цензоры болваны», разделенных многоточиями, символизирующими изъяты цензурой места. Вторая часть посвящена смене власти в Германии, завоеванной Наполеоном. В доме рассказчика, когда он был еще ребенком, поселился барабанщик французской армии. Он плохо знал немецкий, а рассказчик еще не успел выучить французский, но они прекрасно понимали друг друга с помощью барабана. Барабанщик Le Grand с помощью своего барабана обучил мальчика всей новейшей истории и внушил страстную любовь к Наполеону. Автор записок иронически отмечал, что это был наилучший метод обучения. В духовном развитии поэта Г. Гейне «Идеи» занимают особое место: многие темы, затронутые в этой части, получают свое развитие в сборнике «Современные стихотворения» (1844).

Третья часть («Путешествие из Мюнхена в Геную» и «Луккские воды» (1830-1831) и первая книга четвертой части («Город Лукки» (1830-1831) рассказывают о путешествии Гейне в Италию летом 1828 года. Вслед за Байроном (четвертая песнь поэмы «Паломничество Чайлд Гарольда»), поэт обратился к теме борьбы итальянского народа против австрийского ига. Но ведущая тема «итальянских» частей, в особенности, «Город Лукка», критика христианской религии и церкви, которые он считает тормозом общественного прогресса: «... ослабление веры есть усиление Германии в политическом отношении». Современность для Гейне – эпоха утверждения новой религии, религии радости и жизни.

Как никто другой в немецкой литературе Гейне сумел выразить главные проблемы своей эпохи. Его идеал поэта заключен в словах: «Поскольку сердце поэта располагается в самом центре мира, оно должно быть в настоящее время безнадежным образом раздвоенным... Настоящим поэтом может стать лишь тот, через чье сердце прошел трагический разрыв с миром». О своем стремлении и способности откликаться на актуальные

проблемы времени Гейне сказал: «Через мое сердце прошла глубокая трещина, расколовшая мир, и этот факт вселяет уверенность, что великие боги предпочли меня многим другим и увенчали терновым венцом поэта-мученика». Говоря о «трагическом разрыве», Гейне имел в виду французскую революцию 1789 года и ее последствия для общественно-политической жизни, культуры и литературы Европы. Франция и Германия – самое болезненное, однако также и самое продуктивное в художественном отношении противоречие жизни и творчества Гейне, немецкого поэта, вынужденного половину сознательной жизни провести вдали от родины, в Париже.

В годы реакции, когда закон 1835 г. запретил печатать его сочинения на родине, Гейне поселился в Париже, который был для него «новым Иерусалимом», оплотом «религии свободы». «Французский» период творчества Гейне делится на два этапа: первый, 1831-1848 годы, отмечен необыкновенной общественной и творческой активностью поэта и публициста, знакомящего Германию с политическими и культурными условиями французской жизни в пору Июльской монархии и популяризирующего немецкую поэзию и философию во Франции. Второй этап, 1848–1856 годы, время неизлечимой болезни, приковавшей Гейне к постели; он по-прежнему активен, хотя изменились содержание и интонации поэтического и публицистического творчества писателя. В Париже были написаны его самые значительные труды: посвященная проблемам литературы «Романтическая школа» (1836) и «К истории религии и философии в Германии». Памфлет «Людвиг Берне» (1840) был направлен против политической инертности немецкого мещанства.

Сборник «Новые стихотворения» (1844), заверченный в парижский период творчества Гейне, состоит из нескольких разделов. Наряду с уже поднимавшимися ранее темами в лирику поэта входят новые темы: состояние общественной свободы в Германии и забота о будущем родины («На прибытие ночного стража в Париж», «Генрих», «Ребенок», «Ночные

мысли»); критика церкви («Адам Первый», «Предостережение»); современное состояние литературы («Бывшему гётеанцу», «Тенденция», «Георг Гервег»). Раздробленность, клерикализм, полицейский режим, национализм, цензура – все эти явления немецкой действительности стали объектами резкой критики Гейне. Раздел «Современные стихотворения», ведущей в котором является политическая тема, открывает программное стихотворение «Доктрина»:

Стучи в барабан, и не бойся,
Целуй маркитантку под стук:
Вся мудрость житейская в этом,
Весь смысл глубочайших наук.

Главный мотив стихотворения – барабан. Еще в «Идеях» поэт нашел важнейший образ-мотив, который помогал ему раскрывать сложную современную ситуацию и показывать, что люди разных национальностей могут понимать друг друга даже без знания языка. Теперь барабан становится символом движения вперед, пробуждения сознания, он сосредоточивает в себе смысл всех наук.

Буди барабаном уснувших,
Тревогу без усталости бей;
Вперед и вперед продвигайся –
В том тайна премудрости всей.

(Перевод П.Вейнберга)

Себя поэт называет «барабанщиком лихим», свою задачу видит в том, чтобы будить «спящую» Германию.

«Доктрина» была написана в 1842 году, в 1844-м произошло восстание силезских ткачей, жестоко подавленное королевскими войсками. События получили широкий отклик. Гейне создал одно из лучших своих политических стихотворений «Силезские ткачи». В нем преобладает мотив «Германия, саван тебе мы ткем»: ткачи ткут «тройное проклятье» Богу, королю и отечеству. Стихотворение рассказывает не столько о труднейших условиях жизни ткачей, сколько об их желании бороться. О необходимости начать борьбу и стихотворение «1649 – 1793 – ???». Начальные цифры – даты

связаны с событиями английской и французской революций и казни английского и французского королей. Поэт с иронией – три вопросительных знака – говорит о немцах:

Французам и бриттам сердечность чужда.
Сердечен лишь немец во всем всегда.
Он будет готов со слезам во взоре
Блюсти сердечность и в самом терроре.
А оскорбить монарха честь
Его не вынудит и месть

(Перевод В. Левика)

Намеченные в «Современных стихотворениях» темы получили развитие в лиро-эпических сатирических поэмах «Атта Троль. Сказка летней ночи» (1843) и «Германия. Зимняя сказка» (1844). В «Атта Троль» Гейне вступил в полемику с «тенденциозностью», распространившейся в немецкой литературе, пытается отстаивать независимость искусства. Поэма основывается на традиции животного эпоса: сатирическое изображение событий из мира животных позволило поэту в иносказательном виде представить реальные проблемы современности. Атта Троль, «немецкий медведь», всю жизнь развлекавший ярмарочную публику потешными танцами, возмущившись своим унижительным положением и безжалостной эксплуатацией со стороны хозяина-человека, бежит в Пиренеи и проповедует там детям-медвежатам идеалы свободы, равенства и братства. В финале поэмы Атта Троль убит охотником, шкура его украшает пол в будуаре очаровательной француженки. «Тенденциозный медведь» выступает аллегорией ангажированной политической поэзии, переживавшей в Германии в начале 1840-х годов пору своего расцвета. Сатирическому разоблачению подвергаются не идеи свободы, пропагандируемые медведем, но неуклюжая, нелепая, грубая форма, в которую эти «священнейшие идеалы человечества» им облачаются.

Поэму «Германия. Зимняя сказка» (1844) литературоведы традиционно считают вершиной творчества Гейне. Материал для нее дала поездка поэта в Германию в 1843 году. Гейне определил жанр произведения как юмористический путевой эпос. Сюжет поэмы выстроен как движение из

новой Франции в старую Германию, композиция подчинена маршруту поездки поэта. Вторая часть названия поэмы, «Зимняя сказка», указывает на то, что Германия по-прежнему «спит», на родине поэта не произошло никаких изменений: шарманщик играет ту же мелодию, девушка рядом с ним поет ту же старую песню, а таможенники перетряхивают вещи поэта:

Обнюхали все, раскидали кругом
Белье, платки, манишки.
Ища драгоценности, кружева
И нелегальные книжки.
Глупцы, вам ничего не найти.
И труд ваш безнадежен!
Я контрабанду везу в голове,
Не опасаясь таможен.

(Перевод В. Левика)

Цель Гейне – создать широкую реалистическую картину Германии. Используя романтический прием сновидения, поэт показывает прошлое, настоящее и будущее своей родины. В прошлом он видит обман, притеснения, несвободу, произвол властей:

Ведь слухи об ужасах прошлых дней
В Германии – ложь витийство.
От рабства, тому свидетель Рим,
Спасает самоубийство.
Свобода мысли была для всех.
Не только для высшей знати.
Ведь ограничен был лишь тот,
Кто выступал в печати...

Беспощадная ирония и сарказм превалируют в описании прошлого и настоящего страны. В Гамбурге богиня-хранительница города Гаммония дает поэту возможность увидеть будущее, заглянув в ночной горшок Карла Великого, «древний сосуд магических сил»:

Но подойди к нему, сними
Подушку – и в сиденье
Увидишь круглую дыру,
Под ней сосуд в углубленье...
И если голову сунешь в дыру,
Предстанет грядущее взорам...

Связанный обетом молчания, герой не выдает тайны увиденного:

Что я увидел – не скажу...
То был живодерни убийственный смрад,
Удушьи гнили и мора...

«Смрад», исходящий из «священного сосуда», позволяет, однако, сделать точный прогноз относительно дальнейшего пути развития страны.

Гейне намеренно резок и полемичен, его сатира имеет целью окончательное разрушение отжившего и изжившего себя мира. Поэт предупреждает: если не произойдет изменений, страну ждет гибель. В последней главе он предсказывает неизбежную революцию в Германии: «Растет поколение новых людей/Со свободным умом и душою», которое построит прекрасное будущее. В этом созидании нового мира Гейне одну из главных ролей предназначает поэту.

Вопрос о роли и назначении поэта в современной действительности – один из центральных в поэме – продолжает тему «Атты Троля». В первых строфах поэмы, возникающих как реакция на грустную песню немецкой девушки-арфистки о несчастной «земной юдоли» и о «небесном блаженстве», Гейне ответил на этот вопрос:

Я новую песнь, я лучшую песнь
Теперь, друзья, начинаю:
Мы здесь, на земле, устроим жизнь
На зависть небу и раю.
При жизни счастье нам подавай!
Довольно слез и муки!
Отныне ленивое брюхо кормить
Не будут прилежные руки.

В последних строфах поэмы, обращаясь к кайзеру, он предупреждает:

Послушай благого совета!
Как хочешь мертвых поэтов славь,
Но бойся живого поэта!..
Берегись, не тронь живого певца!
Слова его – меч и пламя.

В последние годы жизни, несмотря на болезнь (по собственному выражению Гейне, «матрачная могила»), он оставался так же активен, а его талант его не угас. Это подтверждает и сборник стихов «Романцери» (1851) В

предисловии автор объяснил свою новую позицию. Гейне упрекали в том, что он отрекся от прежних убеждений и вернулся в лоно церкви. Истрадавшийся поэт писал со свойственной ему иронией, что в нем к этому времени не осталось ничего, кроме голоса: «Когда страстно возжелаешь... Бога, который может помочь, – а ведь это все-таки главное, – нужно принять и его личное бытие, и его всемирность, и его священные атрибуты – всеблагость, всеведение, всеправедность и т.д. Бессмертие души, наше потустороннее существование достается нам тогда впридачу, точно мозговая кость, которую мясник даром сует в корзинку, когда он доволен покупателем... То, что я не отказался от такого рода *rejouissance*, но, напротив, с приятностью воспринял его душой, одобрит всякий не лишенный чувств человек. ...Мои религиозные убеждения и взгляды по-прежнему остались свободными от всякой церковности; меня не соблазнил тот или другой колокольный звон, не ослепила та или другая алтарная свеча. Я никогда не играл в ту или другую символику и не вполне отрекся от моего разума» (перевод Е.Лундберга). В предисловии Гейне также писал о своих политических взглядах: «Я остался при тех же демократических принципах, которым еще в ранней юности поклялся в верности и во имя которых с тех пор пылал горячее». Даже обратившись к религии Гейне оставался свободомыслящим; измученный болезнью, он не был сломлен и верил в свободу. «Барабанщик лихой», он всегда оставался на посту. Название главного стихотворения сборника, «*Enfant perdu*», Гейне дал без перевода. Дословно «покинутое дитя», это словосочетание означает «передовой дозорный», а тот, кто стоит на передовой, первым принимает на себя удар противника и первым погибает. Именно так воспринимал свою позицию в мире Гейне:

Как часовой, на рубеже свободы
Лицом к врагу стоял я тридцать лет.
Я знал, что здесь мои промчатся годы
И я не ждал ни славы, ни побед...
Порой от страха сердце холодело
(Ничто не страшно только дураку).

Для бодрости высвистывал я смело
Сатиры злой звенящую строку.
Ружье в руке, всегда на страже ухо –
Кто б ни был враг, ему один конец»
Вогнал я многим в мерзостное брюхо
Мой раскаленный мстительный свинец...

Последняя строфа подводит итог: дозорный покидает свой пост, однако не потому, что потерял веру в победу:

Теперь – увы! – я все равно не скрою:
Слабеет тело, кровь моя течет...
Свободен пост! Моя слабеет тело.
Один упал – другой сменил бойца...
Я не сдаюсь! Еще оружие цело,
И только жизнь иссякла до конца.

(Перевод В. Левика)

Созданные почти два века назад произведения Гейне остаются близкими и понятными и в наше время. Произошедшая на рубеже XIX-XX веков переоценка Гейне-поэта и человека представила его как «ранний образчик современной личности» (Г. Манн), как «одного из наиболее грациозных, свободных, смелых и поэтических натур, каковые Германия когда-либо рождала» (Т. Манн). В XX веке личность и творчество Г. Гейне воспринимаются в комплексе как пример индивидуально окрашенного, противоречивого и динамичного, открытого миру и открытого для мира художественного сознания. В этом смысле Г. Гейне, в особенности в поздней лирике и эссеистике, – предтеча европейской художественной словесности XX века.

Контрольные вопросы:

1. Особенности политической и идеологической жизни Германии 1830–1860-х годов.
2. Пути развития немецкой литературы середины XIX века.
3. История создания и основная тематика «Книги песен» Г.Гейне
4. Романтические мотивы и их критика в «Юношеских страданиях» и «Лирическом интермеццо» Г.Гейне.

5. Новая проблематика и образная система разделов «Возвращение на родину» и «Северное море».
6. Мотив барабана в «Путевых картинах».
7. Демократические идеи в стихотворных и прозаических произведениях Гейне 1830 - начала 1840-х годов.
8. Проблематика и образы «Современных стихотворений».
9. Новая проблематика произведений Гейне 1848-1856 годов.
10. Основные темы и идеи поэмы «Германия. Зимняя сказка».

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1848-1871 годов

События 1840 – начала 1850-х годов (революционные выступления во Франции, Германии, Венгрии, чартистское движение в Англии), завершившиеся поражением, оказали серьезное влияние на мироощущение европейцев, породив скепсис, консерватизм и торжество «здорового смысла». Не меньшее влияние оказала философия позитивизма, идеи создателя которой, Огюста Конта, были развиты английскими философами Г. Спенсером и Д.С.Миллем. Главное требование позитивистов: любое явление должно быть подтверждено «с помощью наблюдения и эксперимента с последующей проверкой полученных данных, ибо именно повторяемость результатов есть свидетельство их научности». Распространению позитивизма в середине XIX века способствовал небывалый до тех пор расцвет естественных наук, прежде всего естествознания, ознаменованный выходом в свет труда Ч. Дарвина «Происхождение видов путем естественного отбора» (1859).

В литературе также произошли серьезные изменения. Ушли из жизни писатели-романтики, продолжавшие творчество в 1830–40-е годы (В.Скотт, Ф.Р.де Шатобриан, А.де Мюссе), реалисты Ф.Стендаль и О.де Бальзак, от литературной деятельности отошел П.Мериме. В литературу пришло новое поколение писателей, с деятельностью которых связано формирование новых художественных систем. Утверждается реализм в романе, в поэзии еще сохраняются романтические тенденции, в драматургии на первый план выходит «хорошо сделанная пьеса», ориентированная на коммерческий успех. В 1850-е годы закладываются основы натурализма, символизма, импрессионизма, «новой драмы» и других явлений, которые окончательно оформятся в последней трети – конце XIX века.

В литературе США середины XIX века, в отличие от европейской этого же времени, романтизм сохранял свои позиции, взаимодействуя с формирующейся реалистической литературой. Наиболее значительными произведениями были романы «Хижина дяди Тома» (1852) Гарриет Бичер-

Стоу, «Алая буква» (1851) Натаниела Готорна, «Моби Дик, или Белый Кит» (1851) Германа Мелвилла и сборник «Листья травы» (первый вар. опубл. 1855) Генри Уолта Уитмена.

Особенно разительные изменения претерпела **французская литература**. К середине века реализм как метод отражения действительности уже не только прочно закрепился во французской литературе, но и претерпел изменения. Результатом поражения революции 1848 года и особенно утверждения Второй империи и окончательной победы буржуазии, которая наконец получила власть, было распространение пессимистических настроений в обществе, крушение надежд на изменение государственной системы. Практицизм среднего класса проник и в сферу культуры. По словам французского историка Р.Перну: «В эпоху небывало плодотворными дарованиями в литературе и искусстве, каждый талант был так или иначе отвергнут обществом. Трагична судьба людей творческих, не желавших мириться с практицизмом обывателей, главным принципом которых было увеличение доходов».

Начало этого периода ознаменовано творчеством группы поэтов-парнасцев: Ш.Леконт де Лиля, Т.Готье, Т. де Банвиля, Ж.М. де Эредиа. Название группы «Парнас» происходит от названия горы в Греции, откуда берет начало священный Кастальский источник, посвященный музам, и где в Дельфах находится храм Аполлона, в древнегреческой мифологии покровителя искусства. Разочарованные в современной действительности, они отказывались отражать ее в своем творчестве. Готье писал, что прекрасно только то, что ничему не служит, поэтому на первом месте для них была проблема формы произведения. Сборники стихов «Современный Парнас» выходили с 1866 по 1876 годы. Поэзия парнасцев оказала серьезное влияние на творчество Ш. Бодлера и символистов П. Верлена и А. Рембо.

Духовную атмосферу во Франции этих лет, получившую название «болезни века», охарактеризовал А.Герцен: «Я не знаю в истории такого удушающего времени...не за что умирать, не для чего жить... Лишь гордый

разрыв с современностью делает жизнь выносимой». На этом этапе в литературу вступили Г. Флобер, поэты-парнасцы и Ш. Бодлер. Выходцы из среднего класса, они отвергали свой класс и свой век как враждебный искусству и «посредственный». Дистанция между художником и обществом, возникшая в середине века и углубившаяся к его концу, означала разрыв между гуманизмом, без которого нет настоящего искусства, и общественными отношениями, лишенными гуманизма. «Болезнь века» – это беспощадно честное, точное и мучительное исследование состояния художника, который не может и не хочет приладиться к посредственной жизни в тупике. Художник болен «ненавистной действительностью», она порождает скорбь, тоску, скуку, сплин. Так, Верлен, нарисовав автопортрет, подписал его: «Скука», Мопассан признавался: «Нет на свете человека более скучающего, чем я», Бодлер назвал главный раздел в сборнике «Цветы зла» «Сплин и идеал».

Отчуждение художника от общества, понимаемое как разрыв между идеалом и реальностью, стало основой эстетики Флобера и Бодлера. Это отчуждение они осознавали как иронический разрыв между художественным совершенством, правдой, справедливостью искусства, признаваемыми нормой, и – жизнью, лишенной такой нормы. Реалистам середины века не хватало присущего Стендалю и Бальзаку историзма; в изображении процессов современности они исходили не из законов исторической и политической закономерности, они судили мир по законам красоты.

В реалистическом романе середины века утратил свою остроту конфликт, герой лишился черт исключительности, неповторимости; это, как правило, обычный человек, ничем не отличающийся от окружающих. Событийное начало уступило место изображению душевной жизни героя. Место действия произведений нередко перемещается в провинцию. Усложнился художественный язык прозы и поэзии. Писатели-реалисты середины века начали использовать в своем творчестве открытия нереалистических методов, в частности, натурализма и символизма. Одним

из открытий этого периода явилась «эстетика безобразного». Как пишет Н.И.Балашов, к эстетике безобразного прибегали не те, кто утратил представление об истинно прекрасном, но как раз те, кто стремился сохранить его, не впадая в банальность. Эстетика безобразного становится одной из форм передачи жизни у Флобера, парнасцев и Бодлера. Эстетика безобразного получила обоснование в романе Э. и Ж. Гонкуров «Манетт Саломон» (1866): «Все времена имеют свой идеал Красоты. Возможно, что Красота нашего времени еще спрятана, зарыта... и чтобы ее обнаружить, может быть, потребуется анализ, лупа, особые свойства глаза, новые физиологические ощущения».

Еще в 1840-е годы во Франции начало складываться новое течение, получившее название «искренний реализм» или «демократический реализм», наиболее характерным произведением которого является опубликованный в 1851 году роман А. Мюржи «Сцены из жизни богемы». У истоков этого течения стояли романисты Шанфлери и Дюранти, которые во Франции ввели в употребление термин «реализм». В изданном в 1857 году сборнике статей под этим названием Шанфлери изложил программу «искренного реализма». Главным эстетическим принципом современного искусства, утверждал Шанфлери, должна стать «искренность: писателю надо отказаться от абстрактных разговоров об идеалах, его задача – воплощать свои впечатления от жизни, создавая ее точную копию». Под «искренностью» автор статьи имел в виду «правдивость» изображенного. Несмотря на то, что путь, предложенный Шанфлери, вел реализм к измельчанию тем и образов, «искренний реализм» подготовил читателя к восприятию творчества Гюстава Флобера, крупнейшего реалиста второй половины XIX века.

С именем **Гюстава Флобера** (1821–1880) связан новый этап в развитии французского реализма. Политические и литературные воззрения писателя на протяжении его творчества претерпели изменения. В юности, как писал Флобер, уже немолодым человеком, Жорж Санд, он был романтиком и симпатизировал революционерам, поддерживал мысль о демократических

преобразованиях в обществе. Но в 1840–1860-е годы Флобер резко отошел от политической жизни. Франко-прусская война вызвала в нем боль и негодование: «Сказать вам, как я страдал, невозможно. Все несчастья, которые я испытал в жизни, если сложить их вместе, не могут сравниться с этим». Парижскую коммуну писатель не принял, видя в ней жестокость коммунаров и тех, кто утопил ее в крови.

Писать Флобер начал еще в годы учебы в лицее. Начинающего автора интересовали психологические, философские и эстетические проблемы. В философии его привлекло учение Спинозы, воспринятое им, по словам Б. Г. Реизова, как освобождение духа. Последователь Спинозы, Флобер был пантеистом и фаталистом, сомневаясь в возможности счастья как для отдельного человека, так и человечества.

Известность пришла к писателю с выходом романа «Госпожа Бовари». «Появление романа ознаменовало новую эпоху в литературе, – писал Э. Золя, ставший самым горячим поклонником Флобера. – Казалось, что принципы современного романа, рассеянные в грандиозном творчестве Бальзака, наконец найдены и с четкостью изложены на 400 страницах книги. Кодекс нового искусства был создан». С Золя согласен Г. де Мопассан: «Появление “Госпожи Бовари” произвело переворот в литературе». Мэтр французской литературы, критик О. Сент-Бёв в отзыве о романе подчеркнул главную особенность нового этапа реализма, связав ее с приходом в литературу Флобера: «Идеальное кончилось. Лирическое исчерпало себя. Наступило отрезвление. Суровая беспощадная правда – последнее слово жизненного опыта – проложила себе путь в искусство».

Творческое наследие Флобера невелико. Дебютный роман «Ноябрь» (1842) написан под влиянием романа французского писателя-романтика Т. Готье «Мадмуазель де Мопен». Этапным произведением молодого писателя стал первый вариант «Искушения Святого Антония» (1848). Мысль создать это произведение возникла в 1845 году во время путешествия по Италии, где Флобер увидел картину Питера Брейгеля Адского, на которой изображены

галлюцинации святого, искушаемого всеми благами мира. Соединение несоединимого, передающее ужас человека, не принимающего бранный мир и вместе с тем не способного от него отречься, воплощенные в полотне художника, Флобер попытался выразить в своей книге. Книга Флобера не была понята ни критикой, ни друзьями, поэтому уже после Парижской коммуны он создал второй вариант «Искушения Святого Антония». Перу Флобера принадлежат также романы «Воспитание чувств», «Саламбо», повести, неоконченный роман «Бювар и Пекюше», пьесы.

Формирование и развитие эстетических взглядов Флобера, поиски своего пути в литературе особенно интенсивны в 1840-е годы. Его задача в области искусства определилась: он будет искать материал для искусства везде, отражая в обыденном мировые явления. Основным принципом отражения жизни заключен в словах Флобера: «Я буду говорить только истину, но истина будет ужасной, жестокой и обнаженной». По убеждению писателя, идеалы красоты и благородства находятся в непримиримом противоречии с пошлостью обывательского существования буржуа, все устремления которых направлены на обогащение. Так возникло основное противоречие: художник – общество. Удел художника – одиночество, его спасение в творчестве. Мир для Флобера – произведение искусства. Мечтая о свободе творца, Флобер писал: «Пусть себе утверждается Империя, закроем свою дверь, поднимемся на самый верх башни из слоновой кости, на самую последнюю площадку, как можно ближе к небу. Правда, там бывает холодновато, зато там ты видишь звезды и не слышишь индюков» (по французской традиции индюком называют дурака). Этот уход от действительности, безразличие – кажущиеся, это единственное средство отстоять свою личность творца, противопоставить себя буржуа. Однако, понимая, что уход в сферу искусства невозможен для него, Флобер добавлял: «Я хочу уйти в башню из слоновой кости, но гвозди моих сапог тянут меня вниз». Но в этом же и беспомощность писателя, невозможность для него бороться с торжествующей пошлостью. Так, во взглядах Флобера уживались две противоположные тенденции: критицизм,

питавший его реализм, и фатализм, приводящий его нередко к примирению с существующей действительностью.

В эстетике Флобера на первый план выходят понятия объективности и максимально точного и полного познания действительности. Правдивость является необходимой основой художественного произведения: «Вскрыть существенное под покровом случайного, преодолеть текучую поверхность явлений, чтобы проникнуть вглубь, в закономерности человеческой и общественной жизни» – главный философский и эстетический принцип писателя. Именно благодаря своей высшей истинности (*правдивости*) мир искусства – это мир прекрасного. В искусстве, убежден Флобер, «прекрасно все, что правдиво». В 1853 году, уже начав работать над романом «Госпожа Бовари», он писал о своем отношении к предмету творчества и о принципе отражения, а несколько позднее, в 1875 году, в письме к Ж.Санд утверждал: «В моем идеальном представлении об Искусстве художник должен скрывать свои чувства и обнаруживать свое присутствие в произведении в той же мере, в какой Бог проявляется в природе. Человек – ничто, произведение – все!». Единство истины и красоты для Флобера то же самое, что единство формы и содержания. Он считал, что невозможно отделить форму от содержания: «Если я сейчас ничего не могу написать, если все, что я пишу, пусто и пошло, то это потому что я не испытываю чувств моих героев... Если бы вы знали точно, что вы хотите сказать, вы бы прекрасно высказали это». Ведущее здесь – содержание: «Не может быть прекрасной формы без содержания». Правдивость в произведении достигается, если писатель использует материал личных наблюдений, описывает то, что хорошо знает. Чем больше материала, тем объективнее творчество.

В то же время проблема стиля имела для писателя первостепенное значение: именно стиль, то, *как* написано произведение, раскрывает его содержание. Флобер признавался, что писал трудно: «Мне очень многого не хватает. Прежде всего врожденных способностей, а затем упорства в труде. У меня нет ни плана, ни идеи, ни проекта, а что хуже всего – нет и

честолюбия». Не уверенный в написанном, Флобер думал откладывать написанное, чтобы доработать и издать после своего пятидесятилетия. Но с началом работы над «Госпожой Бовари» пришла уверенность: Флобер работал по 15-16 часов в день: «Я – человек-перо, писал он. – Я существую из-за него, ради него, посредством него, я больше всего живу с ним».

После неудачи первого варианта «Искушения Святого Антония» друзья Флобера советовали ему взять сюжет из обыденной жизни. Сам писатель считал, что нет ни плохих, ни хороших сюжетов, «все зависит от исполнения», ценность произведения в том, «*как* изображена тема. Можно найти художественный смысл и общественную правду в самых серых, простых, неинтересных явлениях обыденной жизни», – говорил Флобер и приводил в качестве примера романы Бальзака, Золя, Доде. В «Госпоже Бовари» Флобер из пошлого провинциального адюльтера и скучной однообразной жизни персонажей создал великое произведение искусства.

В 1849 году во время путешествия по Нилу Флобер вспомнил историю бывшего ученика своего отца, врача из Рю, неверная жена которого покончила жизнь самоубийством, а бедняга умер через год после ее смерти от горя. Так возник замысел романа «Госпожа Бовари» (1857), который, основываясь на традициях Бальзака, создавал новый тип реализма, претендующего на объективность в изображении окружающего мира.

Понять значение поставленных в романе проблем можно вспомнив историческую и литературную обстановку во Франции первой половины 1850-х годов: поражение второй республики и государственный переворот 2 декабря 1851 года, учреждение второй Империи, в литературе – смерть Бальзака, изгнание Гюго, торжество обывателей. Адюльтер, в котором особенно ярко выражались пошлость обывательской среды, бесполезность стремлений и бессилие человеческой воли, духовное рабство женщины, стал излюбленной темой второсортных французских романов. Флобер затронул проблему, характерную для общественной жизни своего времени, желая, по его выражению, запечатлеть «физиономию века». Для него это явления

социальные и должны были стать разоблачением общества. Об этом он писал в письме Жорж Санд: «Думала ли ты когда-нибудь, сколько женщин имеют любовников, а сколько мужчин – любовниц? Сколь здесь лжи! Сколько ухищрений, сколько измен, сколько слез и сколько тоски! Отсюда-то и возникает гротескное и трагическое. Поэтому и то, и другое – все та же маска, прикрывающая все ту же пустоту».

Подзаголовок романа «Провинциальные нравы» определяет не столько место действия, сколько состав персонажей, а также их занятия и духовные потребности. Действие происходит в городках Тост и Ионвиль. Тост невелик, а в Ионвиле только одна улица, площадь наполовину занята базаром. Главные герои – врач-недоучка Шарль Бовари, его жена Эмма, аптекарь Омэ, начинающий юрист Леон, местный помещик Родольф, торговец Лере, нотариус-ростовщик господин Гильомен. Флобер подчеркивал, что его роман – чистый вымысел, все персонажи, городок целиком вымышлены. «Я изображал не личности, а воспроизводил типы».

Течение жизни в Ионвиле размерено, обыденно. Судьба героев – результат их воспитания, среды, в которой они живут и порождением которой являются. Проблематика произведения и характеры персонажей раскрываются согласно авторской задаче, реализованной прежде всего в композиции. Роман разделен на три части и имеет кольцевую композицию – первая часть рассказывает о Шарле, его детстве, женитьбе и смерти жены, завершается роман о госпоже Бовари сообщением о смерти ее супруга и возвышении аптекаря Омэ. История Эммы как в раму вставлена в историю Шарля, точнее, в историю провинциальных нравов, ведь судьба героини порождена провинцией, где что-либо или кто-либо несколько выходящий за рамки общего уровня неизбежно обречен на гибель. Ритм первой части предельно замедлен: именно в ней создаются предпосылки всех дальнейших событий. Незначительность происходящих событий затрудняет определение завязки романа, тем более что автор отнес ее ко второй половине текста. «Я написал уже двести шестьдесят страниц, но содержанием их является только

подготовка к действию, более или менее замаскированные обрисовки характеров (правда, они идут в порядке постепенности), пейзажей, местности. В заключительной части – описание смерти моей бабенки, похороны и печаль мужа – у меня будет по меньшей мере шестьдесят страниц. Таким образом, на основное действие остается сто двадцать – сто шестьдесят страниц» – писал Флобер в 1853 году.

Драматический узел романа составляет конфликт между мечтой и действительностью. Место действия этой части – Тост, монастырь, где воспитывается Эмма, и ферма ее отца, господина Руо. Большие абзацы, длинные фразы создают впечатление почти полной неподвижности. В этой тягучей, как бы застывшей обстановке выросла и живет Эмма, независимо от того, где она находится – в доме отца, в монастыре или в доме мужа. Везде ее окружает «невозмутимая тишина». В годы пребывания в монастыре она увлекалась любовными романами, в которых «только и было, что любовь, любовницы, любовники, преследуемые дамы, падающие без чувств в уединенных беседках.., сердечное смятение, клятвы, рыдания, слезы и поцелуи...». Сентиментальность становится у Флобера объектом иронии, он пародирует популярные романы, когда пишет о лошадях, которых убивают на каждой странице, и кавалерах, всегда красиво одетых и нередко плачущих. Эмме хотелось жить такой яркой, насыщенной страстями жизнью. Выходя замуж, Эмма думала, что любит Шарля, но автор нигде не упомянул об этом до свадьбы, и это не случайно: на самом деле не было ни любви, и в ее жизни не случилось того, что происходило в романах. Только однажды в ее жизни произошло незабываемое событие: бал в замке. Вернувшись домой, она стала отмерять время периодами после бала.

«Госпожа Бовари» – роман психологический. Целью автора было изучить поведение героини, объяснить причину ее тоски, мотивы ее поступков. Эмма испытывает невыразимое беспокойство, тоску по всему, чего не может дать окружающая жизнь. Она мечтает о более яркой, напряженной, деятельной жизни, и это ее нежелание мириться с серой

обыденностью прежде всего отличает ее от окружающих, довольных тем, что у них есть и ни к чему не стремящихся обывателей: «цитата» Для автора тоска не личное переживание героини, а предмет социального исследования и характеристика современности: «Это не та обычная, пошлая скука, которая имеет причиной праздность или болезнь, но скука современная, которая подтачивает изнутри и делает из живого человека ходячую тень, мыслящий призрак». В протесте Эммы против мещанского довольства – оправдание этой, в общем обыкновенной женщины. Тоска – участь всякой оригинальной натуры, противостоящей пошлой реальности, живущей в окружении лжи и сплетен. Так, образ Эммы Бовари приобретает громадную силу обобщения. Отсюда и простота, и одновременно сложность образа героини романа.

Сложность в том, что в Эмме преобладает не разум, а чувство; она живет во власти своих ей самой часто не ясных инстинктов. Простая логика не может объяснить ее психологию, поэтому, чтобы объяснить поведение героини Флобер ввел в роман психологию логически не осмысленных побуждений, или, как он ее называл, «физиологию». «Я убежден, – объяснял он свой психологический метод, – что самые бешеные физические вожеления бессознательно выражаются в порывах к идеалу, так же как самое грязное распутство плоти порождается благородной жаждой высшего счастья». Это – психологическая основа образа Эммы, и отсюда сочувствие автора к героине, но и ирония в ее адрес.

Когда появился Леон, Эмма, поняв, что он ее любит, мечтала стать его любовницей, но им обоим не хватило для этого решимости. После первого свидания с Родольфом она в упоении повторяла: «У меня есть любовник! Любовник!» Произошла подмена понятий: вместо любимого и любящего человека появился именно любовник – внешнее, физиологическое стало признаком внутреннего, духовного. Ирония, преобладающая в этом отрывке, дает возможность автору показать за внешним глубоко внутреннее, показать лицо и изнанку, что он считал своей главной целью. Внешнее заменяет

внутреннее, и та юная девушка, которая еще в первые годы после замужества считала лицемерие отвратительным, сама начинает лгать, изворачиваться.

Анализ композиции романа позволяет понять характер героини. Через личность главной героини передаются специфические черты жизни провинции, ставшей для Флобера концентрацией нравов современной Франции. Вспомним характеристику романа, данную Сент-Бёвом в статье «Госпожа Бовари» Гюстава Флобера»: автор «проявляет совершеннейшее беспристрастие, он присутствует только для того, чтобы увидеть все, все показать и все сказать – но нигде во всем романе не мелькнут даже очертания его лица». Достоинство романа рецензент видел в тончайшем психологическом мастерстве, с которым описана главная героиня. Флобер использует не только особые приемы композиции (т.е. формы), но, возможно впервые в литературе XIX века, и символику. Так, символом эволюции Эммы становится песенка слепого нищего, которую она слышит дважды: сначала по пути из Руана, где встречалась с любовником, а потом в последние минуты своей жизни. Первый раз песенка кажется лишь случайной в устах калеки, и дана не полностью: «”Ах, летний жар волнует кровь, / Внушает девушке любовь...”” А дальше шли птички, солнце, зеленые листья». Продолжение песенки Эмма слышит в последние мгновения жизни: «Ах, летний жар волнует кровь,/ Внушает девушке любовь.../Проворный серп блестит, трудясь, /И ниву зрелую срезает; /Наннетта, низко наклонясь, /Колосья в поле собирает.../Проказник-ветер крепко дул/И ей юбочку завернул...» И тогда песенка приобретает более глубокий символический смысл. Контраст двух первых и двух последних строк (в них уже нет «птичек», «зеленых листочков», а сама реальная жизнь) как бы очерчивает жизненный круг Эммы, начавшей с мечтаний, а закончившей нравственной гибелью. В последний момент своей жизни она понимает смысл песенки: «Эмма приподнялась, словно гальванизированный труп; волосы ее рассыпались, широко открытые глаза пристально глядели в одну точку... – Слепой! – воскликнула Эмма. И засмеялась диким, отчаянным смехом, – ей

казалось, что она видит отвратительное лицо уроды, пугалом вставшее в вечном мраке... Судорога отбросила Эмму на подушки». По замыслу Флобера, песенка слепого, да и сам слепой – символ жизни, жестокой и беспощадной, символ иронии человеческого существования.

Итог своей жизни подводит сама Эмма: «”Но я ведь люблю его!” – подумала она. Пусть так! Все равно у нее нет и никогда не было счастья. Откуда же взялась эта неполнота жизни, это разложение, мгновенно охватывающее все, на что она пыталась опереться? ... все лжет!» Переход на внутренний монолог и передача размышлений героини от третьего лица усиливают обобщающий смысл, соединяя их с символикой песенки. Флобер изобразил несчастную женщину, которая искала подлинного чувства и подлинного счастья, но встретила только ложь, духовное убожество, эгоизм. Рядом с ней были два любящих существа – ее муж и почти еще мальчик Жюстен, но их искреннюю любовь она по своей недалекости не поняла: они не соответствовали тому представлению о счастье, которое она создала в своем воображении, начитавшись сентиментальных романов. Ее трагедия – это трагедия подмены содержания формой. Однако от этого страдания героини не менее сильны, что подтверждает ее самоубийство. Смерть героини традиционна; но в романах умирали от разбитого сердца, а смерть Эммы так же прозаична, как и ее жизнь – из-за финансовых затруднений.

По мысли Флобера, чтобы создать совершенную форму нужно «стать другим» – персонажем, вещью, объектом, «превратиться в другого». «Влезание в шкуру» героев требовало новых приемов передачи психологии не только на уровне композиции всего романа. Флобер отказался от традиционного принципа создания портрета: он не любил книжных иллюстраций и не позволял иллюстрировать свои произведения, считая, что теряется тип («нарисованная женщина похожа только на одну женщину»). В отличие от реалистов первой половины века Флобер использовал не авторскую характеристику, а взгляд персонажа. Облик персонажа Флобер создает с помощью «приема штриха», обозначая какую-либо одну его черту

или особенность. Эмму в романе мы видим только глазами других персонажей. Прием двойной характеристики он использовал в описаниях первых встреч Эммы с Шарлем, Леоном и Родольфом. При этом каждый раз открываются в ней новые, действительно присущие ей черты, но одновременно увиденное характеризует и наблюдающего, выявляя его принцип восприятия мира, а это в свою очередь характеризует и его самого.

Флобер не пошел по пути Стендаля, введившего в литературу вслед за романтиками героев с сильными страстями и внутренними противоречиями. Его персонажи просты, понятны; поведение главных героев диктуется каким-либо одним стремлением, второстепенные руководствуются правилом «быть довольным собой». Образ Шарля – традиционный образ обманутого мужа, воплощение бездарности, он смешон и непривлекателен. Но есть и другая черта его характера, вызывающая у читателя симпатию и уважение к нему – он любит жену. Образ ростовщика Лере выполняет в романе роль судьбы: без него картина провинциального городка была бы неполной. Другие персонажи – аптекарь, священник, помещик, не связаны с биографией Эммы так тесно, они создают коллективный тип торжествующего мещанства.

Роман завершается описанием смерти Шарля в садике, созданном Эммой, и сообщением о том, что дочь Эммы, разорившей всю семью, работает на прядильной фабрике, а аптекарь Омэ получил орден Почетного легиона. Провинция осталась без изменений, там по-прежнему торжествуют пошлость и косность.

Роман Г.Флобера «Госпожа Бовари» стал новым словом во французской литературе XIX века как в области проблематики, так и в области стиля. Появление романа связано с судебным процессом: автора обвинили в безнравственности, поэтизации адюльтера. В феврале 1857 года роман вышел отдельным изданием с включенными в него постановлением суда, речью прокурора и защитника и посвящением защитнику Мари-Антуану-Жюлю Сенару. Роман имел шумный успех, который заслонил

другие произведения писателя, «Воспитание чувств» и исторический роман «Саламбо» (1862).

Флобер создал два романа с названием «Воспитание чувств», так как тема нравственного и духовного развития человека волновала его постоянно. Роман 1845 года, который он начал писать, будучи учеником гимназии, изображал жизнь двух друзей. Один из них честолюбив, увлекается женщинами, утрачивает интерес к искусству и не признает норм нравственности, делает карьеру, а второй, пережив мучительный кризис после измены возлюбленной, находит смысл жизни в творчестве. Флобер писал, что именно существование двух персонажей «благодаря контрасту» создает необходимое ему целое. Проблема контрастности внешнего и внутреннего, идея несоединимости жизненных противоречий проходит через все творчество писателя.

К этому сюжету писатель вновь обратился в 1862 году. События романа охватывают почти тридцать лет, начинаясь 15 сентября 1840 года, когда герой романа Фредерик Моро возвращался из Парижа в родной город Ножан-на-Сене. На пароходе его соседкой оказалась госпожа Арну, любовь к которой стала основным содержанием жизни Фредерика. События предпоследней главы помечены концом марта 1867 года, когда немолодой герой последний раз встретился с состарившейся госпожой Арну. Оба они только тогда смогли признаться в любви друг другу, и хорошо, что так и не стали любовниками. Жизнь обоих не сложилась: муж ее и обманывал, и разорял; Фредерик так и не стал ни художником, ни писателем, ни чиновником, как мечтал в юности.

Историческим фоном романа являются 1848-1851 годы. Флобер обратился к этой эпохе, исходя из мысли, что произошедшие в этот период события определили всю последующую историю страны, ее граждан: «Я хочу написать нравственную историю людей моего поколения, вернее было бы сказать, историю их чувств». Вынесение в название слова «воспитание» писатель объясняет так: «Жизнь должна быть непрерывным воспитанием.

Все́му нужно учиться. Учиться говорить так же, как учиться умирать». «Воспитание», по Флоберу, это утрата иллюзий: под ударами судьбы герой должен понять тщету своих стремлений, невозможность счастья.

Критики, современники писателя обратили внимание на автобиографические черты в романе. Фредерик Моро действительно ровесник Флобера, однако автобиографический материал наряду с наблюдениями автора нужен был для подтверждения идеи и воплощения задуманного им образа. Герой – не автопортрет, роман – не исповедь писателя, это исследование больших социальных проблем времени.

Фредерик Моро – типичный представитель французского общества; его чувства, представления индивидуальны и исключительны, но обусловлены и объясняются окружающей героя средой, его воспитанием. Он продукт времени и определенного строя мысли, вывод, умозаключение, воплощенное в индивидуальном образе и судьбе. В этом заключена художественная сила созданного писателем образа. В герое преобладает чувство, он мечтает не столько о карьере, деньгах, сколько о любви. Карьеру он хочет сделать ради любви, чтобы сложить все к ногам возлюбленной. Но он отравлен нелепостями, в которых воспитан; он пассивен, принимает решения и тут же забывает о них. Ему свойственны праздность и лень ума. Как и Эмма Бовари Фредерик неспособен выйти за пределы своих стремлений, неспособен к размышлениям. Он зауряден, но способен стать хорошим человеком, однако та и не нашел себя. Это его трагедия и трагедия его поколения, людей эпохи безвременья.

В финале романа Фредерик и его друг Делорье подводят грустный итог. Их бывшие товарищи по университету, не раз поступившись совестью, сделали карьеру. Свою неудачу герои объясняют расхожими штампами: «Они стали обвинять случай, обстоятельства, эпоху, в которую они родились» – все, что угодно, только не цель, к которой стремились, не путь, которым они шли. Оба не смогли продаться системе, хотя и пытались порой действовать по законам времени. От окончательного нравственного падения

они все же удержались. Воспитание чувств прошли оба героя: их дружба устояла, несмотря на целый ряд ошибок, любовь Фредерика не угасла за 27 лет. Они более уже не мечтают о славе и карьере, но хорошо поняли, что сделать ее принятыми в обществе средствами не смогут.

Фредерик Моро – не неудачник, не сумевший устроиться. По справедливому замечанию Б.Г. Реизова, «он и воплощение порока, и его жертва; вместе со всем обществом неся свою долю вины во всеобщем легкомыслии, он получает и свою долю кары, большую, чем другие». Большую, потому что него есть нравственное чувство. Это любовь, которую он смог сохранить до конца, тогда как все остальное – карьера, творчество, общественная деятельность – все рушится. Любовь придает Моро исключительность, позволяет не раствориться в окружающей среде. Флобер говорил, что его книга «о любви, о страсти, но такой, какая может существовать теперь, то есть, бездейственной».

В «Воспитании чувств» вновь показан конфликт мечты и реальности. Но в отличие от «Госпожи Бовари» с ограниченным кругом действующих лиц и событий, провинциальной скукой и покоем, в этом романе множество персонажей, водоворот политических событий и главное – Париж. Манера Флобера в «Воспитании чувств» ближе всего к бальзаковской, но эта близость внешняя: Фредерик легко мог бы повторить путь Растиньяка, но любовником банкирши он стал, а карьеру не сделал. Все его поступки по внушению разума ничем не кончаются; долгие построения ума разрушаются одним жестом – этот жест идет из души, вызван к жизни чувством.

Слова Флобера, звучащие как эстетический принцип: «Жизнь никогда не бывает ни такой плохой, ни такой хорошей, как это кажется» (почти дословно они приведены в финале романа Г.де Мопассана «Жизнь») определили композицию романа. Здесь нет крупных сюжетных поворотов, занимательной интриги, внешних эффектов, все, как в жизни, шаг за шагом одно событие сменяется другим. И так же постепенно происходят изменения души, утрата иллюзий. Объясняя неуспех романа у читателя, ожидавшего

активного героя, разнообразных событий и интересного сюжета, Флобер писал: «Сюжет, такой, каким я его задумал, мне кажется, глубоко правдив, но, вероятно, именно по этой причине не слишком забавен. Не хватает событий, драматического интереса; к тому же действие растянуто на слишком уж большой промежуток времени». Сюжет романа, обусловленный замыслом и требованием правды, отразил убожество и серость жизни. Глубокое проникновение в авторский замысел чувствуется в отклике Жорж Санд: «Что доказывает твоя книга, писатель юмористический, насмешливый, суровый и мудрый? Не отвечай мне. Я знаю, я вижу это. Она доказывает, что наше общественное состояние пришло к своему разложению и что следует коренным образом его изменить. Она доказывает это столь убедительно, что никто не поверит тебе, если ты станешь утверждать обратное».

После окончания этого романа, где перед писателем стояла конкретная современная проблема – развитие личности под влиянием обстоятельств или сопротивление этим обстоятельствам, он опять обратился к ранее возникшей теме Святого Антония, к вопросу о человеке и его отношении к миру и Богу. Флобер вернулся к «Искушению Святого Антония» (1874) после событий франко-прусской войны и Парижской коммуны. В книге он хотел найти ответы на многие волновавшие его вопросы: веры, милосердия и божьего промысла, связей разума и эмоций, гуманности, связей божественной воли и дьявольской силы.

В конце своей жизни Флобер написал повесть «Простая душа», все содержание которой заключено в авторском наброске-плане: «История простого сердца – это обыкновенный рассказ об одной незаметной жизни, жизни бедной крестьянской девушки, религиозной, преданной без восторженности и нежной как свежая булка. Она любит сперва мужчину, потом детей своей хозяйки, племянника, старика, за которым она ухаживает, наконец – попугая; когда попугай умирает, она заказывает его чучело и, умирая, принимает попугая за святой дух. Здесь нет никакой иронии. Напротив, все здесь серьезно и печально». Появление повести было

неожиданным для друзей и читателей Флобера. Причину написания рассказа он раскрыл в письме Морису Санду, сыну Жорж Санд: «Я начал «Простое сердце» исключительно для нее, только чтобы понравиться ей. Она умерла, когда я дошел до середины моего труда». Новым в повести было изображение простого человека. Главное достоинство Фелисите – доброе сердце, светлое человеческое начало. Она терпит неудачу в поисках обычного человеческого счастья, одна за другой исчезают жизненные связи, привязанности, скудеет ум, но она по-прежнему отзывчива и любит людей. Автор оправдывает героиню, противопоставляя ее низким эгоистичным душам, этой толпе окружающих ее дельцов, мещан, мошенников. Философ и скептик Флобер не мог не улыбнуться, создавая образ простой женщины. Но улыбка его лишена сарказма. Именно любовью и состраданием может быть велик каждый человек, если он на такие чувства способен.

С именем **Шарля Бодлера** (1821–1867) связана целая эпоха французской литературы. В его творчестве как в фокусе соединились характерные особенности всех художественных стилей литературы XIX века: романтизма, эстетики парнасцев, импрессионизма, символизма. Его перу принадлежат сборники лирической прозы; его искусствоведческие работы о картинах французских художников, выставившихся в Салоне, относятся к числу самых квалифицированных. Как переводчик он познакомил французского читателя с поэзией Э. Аллана По. Но Бодлер прежде всего – поэт. В своем творчестве он наметил и ввел всю проблематику поэзии рубежа XIX-XX веков, вариациями на которую были стихи не только отдельных поэтов (например, П.Верлена и символистов), но и целых поэтических школ.

Известен Бодлер стал почти через два десятилетия после смерти, и, по словам Н.И.Балашова, «был превращен в кумир, но поклонниками-недрузьями, не имевшими ни подлинного представления о противоречивости его творчества и о кипении его внутренней жизни, ни желания и способности разбираться в этих вещах. Было восславлено именно то, что поэт осуждал в себе, с чем боролся на протяжении всего своего творчества».

В судьбе и творчестве Бодлера острее, чем у других его современников проявилось, главное противоречие эпохи: разлад между желаемым и существующим, идеалом и действительностью. Бунтарство, непокорность, свойственные личности Бодлера, – не юношеский максимализм, не продуманная политическая позиция, а стойкая ненависть к обывателям, эмоциональный отклик на мир, не отвечающий идеалу. Он был первым из французских писателей, кто с оружием в руках поднялся на баррикады революции 1848 года, в 1851 году надеялся принять участие в восстании, которое могло предотвратить контрреволюционный переворот. До начала государственного переворота Бодлер издавал демократический альманах «Народная республика», а второго декабря был на баррикадах, записав в дневнике: «Мое упоение в 1848 году. Какой природы было это упоение? Жажда мести. Врожденная страсть к разрушениюУжасы июня. Безумие толпы и безумие буржуазии. Врожденная любовь к кровопролитию. Ярость, охватившая меня во время государственного переворота. Сколько раз я лез под выстрелы». И далее о Луи Наполеоне: «Тоже мне Бонапарт выискался! Какой стыд!».

Убежденность в великой общественной значимости литературы Бодлер пронес через всю жизнь. Его кредо и главный поэтический принцип гласит: «Жребий поэзии – великий жребий. Ей грозит гибель, если она без устали не восстает против окружающего. В темнице она дышит бунтом, на больничной койке – пылкой надеждой на исцеление... Она призвана не только запечатлевать, она призвана исправлять. Нигде она не мирится с несправедливостью». Этому принципу Бодлер следовал всю жизнь, невзирая ни на что, оставаясь поэтом-борцом. В стихотворении «Авель и Каин» он призывал к восстанию: «Каина дети, а ваш мученья/Будут ли длиться всегда, без предела?/ Каина дети! Кончается горе/ Время настало, чтоб быть вам на воле!» (Перевод В.Брюсова).

С другой стороны в мироощущении Бодлера силен пессимизм. Горечь и боль звучат в словах поэта о живописи романтика Э.Делакруа, в картинах

которого представлен мир, как его воспринимал и сам Бодлер: «Все в творчестве Делакруа – опустошения, резня, пожарища, все обличает вечное и несправедливое варварство людей... Все в его творчестве, сказал бы я, напоминает какой-то страшный гимн во славу рока и неустрашимого страдания. Он мог иной раз посвятить свою кисть выражению нежных и сладостных чувств, но туда тоже в немалой дозе проникала неизлечимая горечь, а беззаботность и веселие, обычно сопровождающие наивное наслаждение, там отсутствовали».

Но каким бы горьким и мучительным не был пессимизм Бодлера, он не был бездейственным. Это состояние человека, который сражен, но внутренне не сломлен, готов продолжать борьбу. Так, он писал о Раскольнике – и о себе: «Тысячу раз и прежде готов был отдать свое существование за идею, за надежду, даже за фантазию. Одного существования ему было мало». Больной, затравленный Бодлер в 1861 году мечтал написать убийственный памфлет против бонапартистской Франции: «Я слишком несчастен, чтобы склоняться к миролюбию, и если буду жив, напишу жестокую книгу, за которую меня выгонят вон из этой подлой страны». В стихотворении «Отречение святого Петра» Бодлер рассказал историю о том, как жизнь может ввергнуть в отчаяние даже бунтаря. Поэт здесь обращается к читателю с трагическим откровением:

Я больше не могу! О, если б меч подняв,
Я от меча погиб! Но жить – чего же ради
В том мире, где мечта и действие в разладе!

(Перевод В. Левика)

В первый период творчества (до 1848 года) формируются эстетические принципы Бодлера, созданы публицистические произведения, в которых получили отражение его общественно-политическая позиция, отношение к современным событиям. Во второй период (1848 – начало 1852 года) сформировались литературные взгляды поэта, сложился план сборника стихов. В годы реакции, последовавшие после государственного переворота, начинается третий период творчества, Это время интенсивной работы поэта:

он опубликовал трехтомник переводов Э.Аллана По, статьи «Эдгар По, его жизнь произведения» (1856), «Всемирная выставка 1855 года». Но главное его вниманием занимает сборник стихов: уточняется его состав, определяется название – «Цветы зла», вобравшее в себя главное противоречие эпохи, соединившее понятия, исключают друг друга. Стихотворения, вошедшие в сборник, изданный в 1857 году, создавались в разное время, и новые издания иногда пополнялись новыми стихами, а в некоторых случаях – написанными ранее (при жизни поэта было два издания, 1861 и 1866 годов).

Для взглядов Бодлера времени создания «Цветов зла» характерна мысль о нерасторжимой связи искусства и царства скорби. В посвящении Теофилю Готье также подчеркнута эта противоречивость: «...как выражение полного преклонения посвящаю (Вам) эти болезненные цветы». Словосочетание «болезненные цветы» воплощает образ, в котором выражается идея красоты и ее обреченности на гибель. Уже в названии поэт выносит приговор эпохе, «когда цветы могут быть только цветами зла». Позже, в 1860 году Бодлер объяснял свой замысел: «Я извлекаю суть из всего, что вижу. И в золото я грязь Парижа превратил». Он «извлек суть», и потому превратил «грязь» в золото поэзии, выносящей приговор действительности.

Названия шести частей сборника создают впечатление трагического рассказа о жизни, которая неумолимо приближается к смерти: «Сплин и Идеал», «Парижские картины», «Вино», «Цветы зла», «Мятеж», «Смерть».

Идейно-тематический фундамент сборника составляют разделы «Сплин и идеал» и «Мятеж». По мнению Н.И.Балашова: «Идеал» – это стремление к поэтической реальности и ее воспевание; антипоэтической реальностью порожден «Сплин», ею вызван «Мятеж». Первая часть – «Сплин и идеал» – главная в сборнике, важная для понимания всего произведения, это и философско-эстетическая программа поэта. «Вступление» к «Цветам зла» начинается словами:

Безумье, скаредность и алчность, и разврат

И душу нам гнетут, и тело разъедают;
Нас угрызения, как пытка, услаждают,
Как насекомые, и жалят и язвят.

(Перевод Эллиса)

Во введении возникают образы, подобные тем, которые встречались в дантовом «Аду». Это метафорическая картина душевного состояния современного человека: «Мы к Аду близимся, но даже в бездне мы/ Без дрожи ужаса хватаем наслажденья» (Перевод Эллиса). В себе самом поэт видит черты несовершенства мира, от которого он зависим и который отвергает, недаром употреблено местоимение «мы», и в конце стихотворения, обращаясь к читателю, автор говорит: «мой брат и мой двойник». Состояние поэта, осознающего теснейшую связь со всеми трагедиями мира и свою вину в них, наиболее полно воплощено в стихотворении «Гэауонтиморуменос», вошедшем во французские сборники стихов и переводы со своим греческим названием, означающим «Сам себя истязующий». Во вступлении в первый раз возникает образ сплина:

Средь чудищ лающих, рыкающих, свистящих...
В зверинце всех страстей
Одно ужасней всех: в нем жестов нет грозящих,
Нет криков яростных, но странно слиты в ней
Все исступления, безумства, искушенья;
Оно весь мир отдаст, смеясь, на разрушенье,
Оно поглотит мир одним своим зевком!
То – Скука!.. чудовище утонченное это.

(Перевод Эллиса).

Скука, сплин у Бодлера – не обычное уныние или хандра, это сама действительность – душная, мучительная, выхолащивающая человека. Скука – это и меланхолия поэта, болеющего «болезнью века», и «страшный гад», свинцовая скука инстинктов, дремлющих в человеке.

Одной из ведущих тем сборника является тема страданий, отверженности и одиночества, осознания своей беспомощности в мире. Сплин (страдание!) рождает в сознании поэта непривычные образы, которые поэт выражает с помощью метафор и сравнений. Иногда такие образы появляются вновь в других стихотворениях. Таков образ мира-тюрьмы в

стихотворении «Сплин» (LXXVII), в котором появляется осязаемый образ скуки – Скорби:

Когда небесный свод, нависший и тяжелый,
Гнетет усталый дух болезненной тоской..
Когда вселенная нам кажется подвалом
С сырыми стенами и мутным потолком..
Когда струи дождя весь воздух застилают,
Как прутья частые тюремного окна..
Тогда немых гробов я вижу вереницы
И плачу над своей растерзанной Мечтой,
А Скорбь меня сосет со злобою тигрицы
И знамя черное вонзает в череп мой!

(Перевод С. Андреевского).

Все стихотворение построено на метафорах, ибо невозможно выразить непереносимость страданий. В стихотворении «Крышка» небесный свод уподоблен крышке, давящей на находящийся под нею мир: «О Небо! Черный свод, стена глухого склепа../Ты – крышка черная гигантского котла,/Где человечество горит, как груда праха!» (Перевод Эллиса).

С особой силой в разделе «Сплин и идеал» звучат темы любви и красоты. Красота выступает одним из проявлений Идеала. В стихотворении «Гимн красоте», отмечая, что и красота в современном мире несет на себе «преступные черты», поэт преклоняется перед ней: «Не все ль равно: лишь ты, царица Красота,/Освобождаешь мир от тягостного плена» (Перевод Эллиса).

На сочетании и противопоставлении прекрасного и отвратительного строится стихотворение «Падаль», где темы любви и красоты (Идеала) предстают в необычных образах, никогда прежде не появлявшихся в лирике. Обращаясь к любимой, поэт вспоминает картину, которую они видели летом: разлагающийся труп лошади: «Полуистлевшая, она, раскинув ноги,/Подобно девке площадной,/ Бесстыдно, брюхом вверх лежала у дороги,/Зловонный выделяя гной». Но натуралистически, почти осязаемо нарисованная отвратительная картина, не дает забыть о тех ценностях, которые

неподвластны даже смерти. В финале стихотворения, обращаясь к любимой, поэт заверяет ее в том, что он навсегда сохранит ее в своей памяти:

И вас, красавица, и вас коснется тленье,
И вы сгниете до костей..
Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй.

(Перевод В.Левика).

Память о любимой и память о любви – выше природы, все в природе имеет свой конец, но Любовь – вечна!

Во всех стихотворениях раздела «Сплин и Идеал» присутствует образ поэта. В стихотворении «Благословение» Бодлер возвышает поэта до самого всевышнего: «На вечном празднике Небесных Сил и Тронов,/Среди ликующих воссядет и Поэт!» (Перевод Эллиса). В стихотворении «Альбатрос» поднята тема отношений поэта и общества. Композиция передает основной контраст: поэт и толпа. Три первых четверостишия рисуют Альбатроса. Он прекрасен, когда парит в беспредельной лазури неба, величествен размах его широких, сильных и свободных крыльев! Но на палубе корабля, среди глумящихся над ним матросов, альбатрос становится нелепым и смешным. Широкие крылья, умевшие так легко парить в воздухе, мешают его движению по палубе. Последнее четверостишие раскрывает смысл символа, на котором построено все стихотворение. Альбатрос символизирует поэта:

Поэт, вот образ твой! Ты также без усилия
Летаешь в облаках, средь молний и громов,
Но исполинские тебе мешают крылья
Внизу ходить, в толпе, средь шиканья глупцов.

(Перевод П.Якубовича).

В этом стихотворении символически выражено столкновение Сплина и Идеала.

В разделе «Парижские картины» ведущей является тема страданий несчастных, одиноких и отверженных. В стихотворениях поэт изображает

униженных, одиноких, беспомощных, никому не нужных людей, тех, у кого все в прошлом. В стихотворении «Старушки» поэт обращает внимание на глаза парижских старушек – в них отражена вся их трудная и печальная жизнь: «Их глаза – это слез неизбывных озера,/Это горны, где блесками стынет металл,/И пленится навек обаяньем их взора/Тот, кто злобу Судьбы на себе испытал» (Перевод В.Левика). Это стихотворение играет важную роль в группе трех стихотворений, посвященных Виктору Гюго («Лебедь», «Семь стариков»). Бодлер говорил, что он «пробовал следовать манере» автора «Отверженных»; в его стихах глубокое сочувствие и сострадание к несчастным сочетается с искренней верой в нравственную чистоту и силу простого человека: «Только я, с соучастием нежным поэта/...С безотчетной любовью – не чудо ли это? –/С наслаждением тайным за вами слежу./...Я люблю вас во всем, даже в язвах порока,/А достоинства ваши – мое торжество» (Перевод В.Левика). Но Бодлер пошел дальше Гюго, стал первым реалистом во французской литературе, поднявшим тему «маленького человека».

Не будучи революционером по своим политическим убеждениям, Бодлер выступил в поэзии как бунтарь, призывавший к борьбе против несправедливости. Его бунт против всей системы отношений современности полнее всего представлен в разделе «Мятеж», (в стихотворении «Авель и Каин»). Раздел «Смерть – это логическое завершение бунта, хотя поэт осознает его бессмысленность. Стихотворение «Плавание», завершающее сборник, – бунт против всей жизни, против всего, что манит людей лишь призраком счастья. Все образы в стихотворении – метафоры. В поисках счастья человек пускается в далекие странствия, но, как считает Бодлер, мечты никогда не сбываются: корабль разбивается, налетев на риф. Вывод: если в жизни человек может быть только рабом, то тогда лучше Смерть. Завершает стихотворение обращение поэта к Смерти: «Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрило!../ На дно твое нырнуть – Ад или Рай – едино!/ В неведомого глубь – чтоб новое обрести!» (Перевод М. Цветаевой).

Публикация «Цветов зла», по словам современника Бодлера, «была динамитной бомбой, упавшей в буржуазное общество Второй империи». Против поэта был возбужден судебный процесс; обвинителем назначен прокурор Эрнест Пинар, незадолго до этого выступивший обвинителем в процессе против «Госпожи Бовари» Г.Флобера. В приговоре Бодлер обвинялся в «грубом и оскорбляющем стыдливость реализме». И хотя Бодлер всегда называл себя романтиком – в 1850-е годы понятие «реализм» только начинало приобретать терминологический характер – он определенно высказался за реализм: «Всякий хороший поэт был всегда *реалистом* – равновесие между впечатлением выражением – искренность» (выделено Бодлером – М.Н.). За опубликование «Цветов зла» поэт и издатели были приговорены к штрафу, а также изъятие некоторых стихотворений из первого издания, что означало уничтожение всего тиража. В следующие издания сборника вошли написанные поэтом после судебного процесса стихотворения «Непокорный», «Эпиграф к осужденной книге». Поскольку сборник уже содержал Введение и стихотворение вводного характера «Благословение», «Эпиграф к осужденной книге» открывает четвертый раздел сборника – «Цветы зла». Оба стихотворения содержат автохарактеристику Бодлера, и, как справедливо замечает Н.И. Балашов, «читать и изучать «Цветы зла» должно прежде всего в свете этого сонета».

Невинный, честно близорукий
Читатель благонравных книг,
Брось этот горестный дневник
Греха, раскаянья и муки...
Брось! Не поймешь ты этот крик
И скажешь: он блажит со скуки.
Но если, трезвый ум храня,
Ты в силах не прельститься бездной,
Читай, чтоб полюбить меня.
Брат, ищущий в наш век железный.
Как я. в со рай неторный путь,
Жалей меня...Иль проклят будь!

(Перевод И.Лихачева).

Больной, наполовину парализованный, Бодлер умер в 1867 году в возрасте 46 лет. В последние годы своей жизни он чувствовал себя одиноким, жизнь утратила для него всякий интерес. Шарль Бодлер вошел в историю мировой литературы как создатель нового стиля. В своих стихах он выразил всю муку, доставшуюся его поколению.

Контрольные вопросы:

1. Какие новые черты характеризуют французский реализм второй половины века?
2. Как трансформировались ведущие темы реалистической литературы во второй половине века?
3. Назовите главные принципы эстетики Флобера.
4. Почему роман «Госпожа Бовари» имеет подзаголовок «провинциальные нравы»?
5. В чем своеобразие композиции «Госпожи Бовари»?
6. Что отличает Эмму Бовари от окружающих и какими приемами пользуется автор для ее раскрытия характера героини?
7. Как задачи ставил Флобер в романе «Воспитание чувств»?
8. Можно ли говорить о развитии характера Фредерика Моро?
9. Дайте варианты интерпретации названия сборника «Цветы зла».
10. Как проявилось своеобразие темы поэта и поэзии у Бодлера («Альбатрос», «Красота»)?
11. Какова роль «эстетики безобразного» в раскрытии вечного чувства любви («Падалль»)?
12. Как воплотилось своеобразие бунта поэта в его поэтике?
13. Как выразилось гуманистическое начало в поэзии Бодлера?
14. В чем заключаются философский смысл стихотворения «Плавание»?

ЛИТЕРАТУРА СТРАН ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И США ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Литература рубежа XIX–XX веков сложна и разнообразна. Новая историческая реальность, новые тенденции в общественно-политической жизни, философские искания, потребность подвести итоги завершающегося столетия и проникнуть в тайны рождающегося века – все это нашло отражение в различных видах искусства. В социокультурном плане это период перехода от региональных культур к общемировой культуре, эпоха расцвета цивилизации, но также – войн, революций, потрясавших не только Европу, но и весь мир. Интенсивное развитие наук, открытия в физиологии и экспериментальной медицине, естествознании, психологии, философии, социологии и политической мысли углубили представления о человеке, его психофизиологической природе и легли в основу художественного творчества. Теория эволюции, проблемы наследственности, философские учения А.Бергсона, О.Конта, С.Кьеркегора, А.Шопенгауэра, Ф.Ницше – все это нашло отражение в литературе.

Обострение социальных, экономических, общественных противоречий в последней трети XIX века вызвало ощутимые изменения в духовной и культурной жизни стран Западной Европы. Изменилась писательская концепция мира, следствием чего стала их вовлеченность в события общественно-политической жизни, то, что несколько позже Ж.П.Сартр назовет «ангажированностью» писателей. Таково активное участие в 1890-е годы Э.Золя и А.Франса в деле Дрейфуса, протесты английских писателей против англо-бурской войны, выступления Р.Роллана, Б.Шоу и многих других против усиления милитаризма перед Первой мировой войной. «Ангажированность» литературы, включенность в политическую жизнь, «Я обвиняю!» писателей, отстаивавших социальную справедливость – важная особенность литературного процесса рубежа веков.

Рубеж веков – время формирования мирового литературного процесса как единого целого, время, когда окончательно сложилась всемирная

литература, о которой в начале века говорил И.В.Гете. Характерные особенности литературы этого времени: появление новых художественно-эстетических школ и направлений, полемика между различными литературными стилями и одновременно их взаимовлияние, тяготение к эксперименту и обращение к традициям многовекового культурного наследия. Формирование мировой литературы получило выражение в устойчивом взаимодействии западноевропейских литератур и «молодых», достигших расцвета в XVIII-XIX веках (США, скандинавских стран). Это, в свою очередь, вызвало необходимость описывать историю литературы не по национальному или региональному признаку, а в соответствии с получившимися международное развитие и признание направлениями (течениями, стилями, школами).

Французская литература XIX века отличается от других национальных литератур особой завершенностью всех этапов развития и художественных течений. Политические и общественные события, потрясшие Францию в XIX веке: революция 1789 года, Первая Республика, наполеоновская империя, революции 1831-32 и 1848 годов, Вторая Республика, государственный переворот 1851 года и учреждение Второй империи, франко-прусская война и Парижская коммуна – все питало литературу и получило отражение в произведениях. И противоречия последней трети века во Франции выразились острее, чем в других странах. Третья республика, объявленная 4 сентября 1879 года, началась с кровавых репрессий над коммунарами; французская буржуазия наконец получила власть, к которой стремилась еще со времен революции 1789 года. Это время усиления политической реакции. Запоминающуюся характеристику эпохи конца века дал в «Прощании с прошлым» Р. Роллан: «Республика... обитала в собственном доме, зажиточная, добывшая себе ордена рантьерша... То был официальный культ, плотно усевшийся в государственные кресла, тожественно освященный в 1889 году празднествами в память взятия Бастилии, которую за сто лет до этого разрушила крупная буржуазия, а затем

вновь воздвигла на сей раз в виде несгораемого шкафа. Вот они, жирные, сытые, добросовестно раздавили «тощих» Коммуны наживались на Панаме...».

Период конца века во Франции можно разделить на два этапа: 70-90-е годы и начало XX века. На первом этапе в литературе ведущее положение занимает натурализм; складывавшийся еще в 50-60-е годы, широкое распространение натурализм получил после 1871 года. Натуралистический метод формировался во Франции как дальнейшее развитие опыта реализма первой половины и середины века, традиций Бальзака, Стендаля, Флобера. Развиваясь в условиях расцвета идеалистических философских учений, натурализм с его требованием познания природы и человека на этом этапе выступил как явление антиреакционное. В 80-е годы натуралистическая школа разделилась на «школу» Э.Золя, сближающуюся с реализмом, и школу натурализма в «чистом» виде, слившимся с эстетизмом и декадансом.

Противостояние действительности и идеала, характерное еще для романтизма, углубившееся в середине века, в его конце стало диалектическим. Широко распространившиеся в конце века философские учения: теория А.Бергсона о бессознательном, интуитивизм А. Шопенгауэра, «философия существования» Ф.Ницше – стали теоретической основой для литературных направлений, школ и объединений, общей особенностью которых был отказ от изображения действительности, безучастие к ее явлениям, неприятие реалистических принципов. Это явление получило название «**декаданс**» (от французского – «упадок»). Декаданс, прежде всего, мироощущение, в основе которого лежит стойкое неприятие действительности, подпитываемое страхом неизбежности конца, бессмысленности любого действия; не случайно, синонимом понятия «декаданс» стало выражение «*fin de siècle*», «конец века». Декадентское мироощущение получило выражение в мотивах смерти, разрушения и упадка мира, бегства от действительности в мир красоты. Термин «декаданс» часто

употребляется как общее название нереалистических школ и течений в литературе конца века: символизма, эстетизма, импрессионизма.

Литературной предпосылкой декаданса была оформившаяся в 1860-е годы особая литературно-эстетическая форма неприятия действительности – «искусство для искусства». Художники противопоставили искусство действительности с ее обывательскими вкусами и властью денег. Искусство, являясь самоценным, создает особый мир, не имеющий ничего общего с пошлостью реальной жизни; в нем господствует свой закон – закон красоты. Эстетика «искусства для искусства», развившая романтическое стремление к идеалу и утвердившая мысль о приоритете искусства над жизнью, получила выражение в программном стихотворении «Искусство» (1867) Теофиля Готье, одного из создателей этой теории:

Проходит все. Одно искусство
Творить способно навсегда.
Так мрамор бюста
Переживает города.

(Перевод В. Брюсова)

Писатели-декаденты стремились запечатлеть мгновенные, единичные явления, ощущения и настроения человека. Объектом искусства для декадентов стал внутренний мир писателя, его «Я». Поэтому образы окружающего мира в их произведениях деформируются. Художник, по словам Р.Гамана, фиксирует «только то, что воспринимается с первого взгляда», у него «пристрастие изображать преходящие моменты, движения, которые могут быть воспроизведены случайностью мимолетного чувственного восприятия.., он не собирается рассказывать, как прежде, но лишь зафиксировать предмет таким, каким он его лично, субъективно, в данную минуту воспринимает». Деформируется и содержание произведения: декаденты уверены, что оно не в состоянии передать то, что таится в душе поэта, не в состоянии выразить самое главное. Соответственно деформируются и изобразительные средства: характеристики действующих лиц, их диалоги, описания ситуаций в декадентском произведении служат не

столько для отображения общественных конфликтов, сколько для разрушения уверенности в возможности познания мира. Поэтому ситуации, характеристики не должны раскрываться до конца, а цель диалога – передать взаимное непонимание людей, подчеркнуть одиночество человека. Декадентское мироощущение ярче всего выразилось в той роли, которую декаденты отводили языку произведения; это преимущественное внимание к форме, поиски новых словесных и звуковых сочетаний, внимание к рифме, ритмике.

Кардинальными изменениями в политической и идеологической жизни отмечена вторая половина XIX века в **Германии**. Завершилось объединение немецких земель и в разгар франко-прусской войны, 18 января 1871 года, было провозглашено создание Германской империи. Новая империя была прежде всего империей прусской. Серьезное влияние на духовную атмосферу этого периода оказали идеи милитаризма и шовинизма, получившие поддержку прусского бюргерства и помещиков, которым по существу и принадлежала власть. Эти идеи получили выражение и в литературе. Некоторые писатели, тяготевшие пошлостью и самодовольством бюргерства во всех областях официальной немецкой культуры, встали на позиции декадентства. Пожалуй, самым заметным в немецкой литературе 1880-х годов стал натурализм. Хотя немецкие писатели-натуралисты подчеркивали близость к французскому натурализму, немецкий вариант по своему развитию и по своему характеру существенно отличался от французского. В нем сосуществовали разные течения. Теоретики немецкого натурализма А.Хольц и Й.Шлаф разработали концепцию «последовательного натурализма», утверждая, что «изображение мира должно быть подобным воспроизведению того, как падает лист, оторвавшийся от ветки». Главным должно быть воспроизведение мелочей быта; так же детально надо описывать поведение людей, обращая особое внимание на физиологические процессы или болезненные отклонения психики, которые ими управляют. Манифестом «последовательного

натурализма» стал сборник рассказов А.Хольца и Й.Шлафа «Папа Гамлет» (1889). Представители другого течения натурализма, в частности, Г.Гауптман, тяготели к правдивому изображению действительности: «натурализм» они понимали как верность жизненной правде, изучение и отображение немецкой действительности со всеми ее противоречиями и неприглядными особенностями. В творчестве этих писателей наряду с собственно натуралистическими чертами присутствует и реалистическая тенденция, что сыграло важную роль в развитии реалистической немецкой литературы конца XIX – первой половины XX века.

Конец 1890-1900-е годы – время расцвета реалистической литературы в Германии, обусловленного подъемом общественного движения, возросшей политической активностью всех сословий общества. Этот этап связан с началом писательской деятельности Г.Манна и Т.Манна, Г.Гессе и Б.Келлерманна, Л.Фейхтвангера и А.Цвейга, выдвинувших немецкую литературу в первые ряды не только европейской, но и мировой литературы. Наивысшего расцвета в национальной литературе этого времени достиг роман, полнее всего отразив происходившие в стране перемены. По словам Т.Манна, «в немецком романе произошел прорыв в сферу общеевропейских интересов».

К концу XIX века **Великобритания**, страна, «над которой никогда не заходит солнце», начала постепенно утрачивать могущество, а в начале 80-х годов лишилась монопольного положения на мировом рынке. Во внутренней жизни страны также произошли важные перемены. Близилось к концу правление королевы Виктории, с именем которой связано не только название эпохи, «викторианство», но и нравы, традиции, ценности. «Век уходит... Никогда уже больше не будет так спокойно, как при доброй старой Вики!» – эти слова, завершающие роман Д.Голсуорси «Собственник», точно выразили ощущение «конца века», испытываемое англичанами.

Перелом в развитии английской литературы, в первую очередь, в романе, наступил еще в 1850–начале 60-х годов и был вызван глубокими

изменениями в общественной обстановке. Проблемы, бывшие актуальными в «голодные сороковые», отошли в прошлое, от писателей ждали новых тем, новых форм и приемов отражения жизни. Это требование времени получило реализацию в литературе 70-х годов. Заметную роль стали играть драма и поэзия. Расцвет поэзии связан с именем А. Суинберна (1837-1909), стихотворения которого, посвященные освободительному движению итальянского народа, принесли ему репутацию «викторианского Байрона», но в 1880-е годы в его стихах все чаще стали звучать шовинистические призывы. Суинбёрн обладал необыкновенным талантом стихосложения. Его стихи, похожие на музыку, оказали сильное влияние на английскую поэзию XX века. Декаданс в Англии не получил такого широкого распространения, как во Франции, декадентское мироощущение преобладало в творчестве поэтов-прерафаэлитов и О.Уайлда. На рубеже веков сформировался символизм, представленный поэзией ирландца У.Б.Йейтса (1865-1939).

Как и в середине века, роман занимал ведущее положение в английской литературе. 70-80-е годы ознаменованы влиянием двух крупных писателей – Д.Элиот и Д.Мередита, подготовивших расцвет английского реалистического романа в конце века. **Джордж Элиот** (псевдоним Мэри Энн Эванс, 1819-1880) отразила в своих романах типичные моральные проблемы своего времени так, как ни один писатель XIX века. Начало ее творчества приходится на 1850-е годы – время наивысшего расцвета страны и ослабления социальных конфликтов, сотрясавших Англию всю первую половину века;. Продолжая традиции Диккенса и Теккерея, Элиот в своих произведениях выдвигает на первый план этическую проблематику, исследует психологию своих героев.

Произведения Элиот представляют собой сплав реализма и натурализма – одна из характерных особенностей не только английской литературы переходного периода (как, например, в созданных в последнее десятилетие века произведениях Г.де Мопассана и Т.Драйзера). Серьезное влияние на

формирование эстетических принципов Элиот имели открытия в области естественных наук – биологии, геологии, физиологии, генетики, а также тесное общение с выдающимися учеными Д.Г.Льюисом, Т.Гексли, Г. Спенсером. Позитивистская теория «факторов» Спенсера стала основой эстетики писательницы. Именно Д.Элиот в конце 50-х годов, почти на десять лет раньше Э.Золя, впервые выступила с декларацией эстетических принципов натурализма. Теория трех факторов – раса, среда, исторический момент – еще до появления фундаментального труда И.Тэна, была проиллюстрирована в первом романе Элиот «Амос Бартон» (1856). В нем писательница декларировала одно из важнейших своих правил – «почаще и попристальнее вглядываться в невыразительные глаза обыденных и ничем не примечательных людей, с тем чтобы научиться видеть поэзию обыденного». Роман «Эдам Бид» (1859) стал иллюстрацией ее эстетической программы, и в целом – принципов английского натурализма. Основные положения эстетики Элиот: изображать лишь реально существующее; объективность в искусстве; требование документальной точности как условия подлинной правдивости изображения. «Художник должен представлять читателю слепки своих наблюдений, отражать жизнь такой, как она запечатлелась в его сознании, – утверждала Д.Элиот. – Зеркало искусства, понятно, может оказаться недостаточно точным, но задача художника – быть близким к жизни настолько, насколько точным обязан быть свидетель, выступающий на суде под присягой». Провозглашенная Элиот объективность, отказ от авторского Я, строгая документальность находились в полном соответствии с главным требованием натурализма, требованием «научности». Принципиальное отличие английского варианта натурализма – отказ от изображения влияния физиологии и наследственности – объясняется спецификой английского менталитета, в котором преобладал пуританский взгляд на человека. Элиот приходилось также считаться со строгими викторианскими традициями и табу.

В изображении характеров Элиот стремилась к максимальной точности в передаче мотивов, эмоций и убеждений персонажей. Она создавала характеры, глубоко убежденная, что все человеческие чувства и поступки взаимосвязаны и могут быть изучены и показаны как результат внешних обстоятельств и формирующей человека среды. При этом писательница не ограничивалась объяснением царящих в мире закономерностей только биологическими факторами. Но, и изображая социальные конфликты, Элиот всегда исходила из личных конфликтов героев.

Лучшим произведением Элиот критики считают роман «Миддлмарч» (1871-1872), вобравшем в себя весь комплекс знаний писательницы о человеке и обществе, органично соединившем реалистическую и натуралистическую тенденции ее творчества. В этом объемном произведении писательница запечатлела жизнь всего английского общества, отобрав самое значительное; раскрыла реальные силы, движущие людьми; нарушив декларированные ею принципы «объективного» изображения, дала глубокое и убедительное исследование социальной психологии своих современников на примере психологических противоречий изображенных в романе характеров.

В историко-литературном плане творчество Джордж Элиот предопределило пути развития английского романа, его эволюцию от XIX к XX столетию. Это отмечает и автор фундаментального труда «Введение в историю английского романа» А.Кеттл, завершая очерк о творчестве писательницы словами: «Джордж Элиот – большая писательница, искренняя и исполненная человеколюбия. Может статься, что, несмотря на слабости, присущие ее произведениям, писатель будущего будет обращаться к «Миддлмарч» чаще, чем к любому другому английскому роману».

Джордж Мередит (1820-1909), продолживший традиции У.Теккерея и Ч.Диккенса, вошел в литературу рубежа веков как один из основоположников социально-психологического романа. Его романы отличаются блестящим, отточенным диалогом, тонким психологизмом.

Романы Мередита – романы идей. Суть мередитовской философии заключена в его концепции «духа комического», которую писатель изложил в «Эссе о комедии и использовании духа комического» (1877). Перспективы развития романного жанра Мередит видел в его драматизации, сближении драматического и эпического начал. Концепция духа комического лежит в основе самого известного романа Мередита «Эгоист» (1879), подзаголовок которого «Повествовательная комедия». Герой романа баронет Уилоби Паттерн в отношениях с окружающими руководствуется правилом: «Я вовсе не требую, чтобы мне угождали, – единственное, на чем я настаиваю, чтобы меня любили». Частному случаю Мередит придал социально значимый характер: в английской литературе имя Паттерна стало нарицательным, а сам персонаж – символом эгоизма и преувеличенного самомнения.

Как и многие писатели-современники Мередит испытал влияние научных открытий конца века и считал, что природа олицетворяет доброе начало. Источником зла является человек – по своему незнанию или из-за своей незначительности. В своем самомнении и эгоизме человек ощущает себя великим и теряет чувство меры. Мередит верил, что жизнь – это гармоничное сочетание духовного и физического начал с законами природы. Как иллюстрацию этой концепции Мередит создал серию романов («Приключения Гарри Ричмонда», 1871; «Один из наших завоевателей», 1891) своеобразных по форме – в них сочетаются родовые признаки драмы и эпоса, и по содержанию – это комедии нравов. Одним из первых в английской литературе он последовательно развивал психологическую сатиру. Соединение психологизма и сатиры в книгах Мередита свидетельствует о переходном характере его творчества. Драматургическая форма его романов подготовила появление «романа-трагедии» Т.Гарди, а преобладание идей при ослаблении событийного начала, отличающее его произведения, получило дальнейшее развитие в интеллектуальном романе XX века.

Ускоренное развитие, быстрая смена литературных направлений – главные особенности **литературы США** последней трети XIX–начала XX века. В конце века начинают литературную деятельность писатели, не только определившие главную линию литературного процесса США – М.Твен, Т.Драйзер, Д.Лондон, – но и поднявшие национальную литературу на мировой уровень. Ускоренные темпы развития страны еще больше обнажили противоречия, которые только намечались в годы, предшествовавшие Гражданской войне (1861–1865). Середина 1880-х годов – период особенного обострения конфликтов в американском обществе. В это же время произошла дифференциация прогрессивной литературы, сформировавшейся в борьбе против рабовладельческого Юга. Реалистическому направлению в литературе США противостояла, с одной стороны, апологетическая литература, создавшая образ бедняка, разбогатевшего и пробившегося в общество, и с другой – «нежный реализм» (или «изысканная традиция», *genteel tradition*) с его лояльностью к существующим порядкам. Такая полярная расстановка сил в американской литературе свидетельствует о серьезной борьбе художественных направлений и течений и о сложности творческого пути передовых писателей. При этом в американской литературе рубежа веков, в отличие от западноевропейской, натурализм и символизм не представлены как направления, хотя элементы, особенно натуралистического метода, встречаются в произведениях С.Крейна, Т.Драйзера, Х.Гарленда.

Знаменательным явлением, свидетельствовавшим о начале новой эпохи в национальной литературе, стал выход в свет в 1884 году романов У.Д. Хоуэллса «Возвышение Сайлеса Лафема», «Бостонцы» Г.Джеймса и «Приключения Гекльберри Финна» М.Твена. Эти произведения писателей, очень разных по общественной позиции и эстетическим взглядам, сближала критика духа стяжательства и накопительства, охватившего американское общество, правдивое изображение убожества буржуазной демагогии. Начиная творческий путь в духе «изысканной традиции», Уильям Дин Хоуэлс (1837–1920), потрясенный казнью руководителей всеобщей

забастовки, отошел от принципов «нежного реализма» и под влиянием идей утопического социализма создал ряд романов-утопий («В поисках нового счастья», 1890; «Сквозь игольное ушко», 1907). Генри Джеймс (1843–1916) критиковал прозаизм обывательского существования и страсть к обогащению с позиции главным образом эстетической: писателя пугала враждебность американской действительности искусству. В романах «Поворот винта» (1898), «Золотая чаша» (1903) Г.Джеймс обратился к углубленному исследованию психологии художника, которого он ставит над жизнью.

О третьей из названных выше книг Эрнест Хемингуэй писал в 1935 году: «Вся американская литература вышла от одной книги Марка Твена, из его «Гекльберри Финна». Появление романов М.Твена означало, что становление реализма в американской литературе состоялось, и начатую им линию поддержали и продолжили писатели, пришедшие в литературу в 1890-е годы – Ф.Норрис, Т.Драйзер, О'Генри, Д.Лондон.

Преобладание в американской литературе последней трети века «нежного реализма» особенно губительно сказалось на поэзии. После смерти У.Уитмена наступил долгий период спада, и новый этап начался лишь в 1900-е годы. Это было своеобразное поэтическое Возрождение, связанное с именами поэтов Э.Л.Мастерса, Р.Фроста, К.Сэндберга, Э.А.Робинсона, вслед за романистами выдвинувших американскую литературу в первые ряды мирового литературного процесса. В написанном свободным стихом сборнике Э.Л.Мастерса «Антология Спун-Ривер» (1915) показана каждодневная жизнь, раскрыты различные судьбы американцев, их надежды и чаяния. По определению Я.Н.Засурского, Мастерс «перенес» поэзию из бостонских гостиных на улицы и площади американских городов». Труд и быт фермеров Новой Англии, красота ее природы воспеты в сборниках стихов «Воля мальчика» (1913) и «К северу от Бостона» (1914) Р.Фроста. К. Сэндберг продолжил традиции поэзии У.Уитмена.

Другую линию американской поэзии представляли поэты-имажисты Эмми Лоуэлл и Эзра Паунд, стихи которых отмечены смелым экспериментом.

Контрольные вопросы:

1. Какие факторы оказали влияние на развитие литературы рубежа XIX–XX веков?
2. Какие характерные особенности отличают литературный процесс этого периода?
3. О каких изменениях роли литературы и писателей в общественной жизни свидетельствует понятие «ангажированность» литературы?
4. Какие литературные направления и художественные стили известны в литературе рубежа XIX–XX веков?
5. Назовите особенности развития французской литературы конца XIX–начала XX веков.
6. Назовите предпосылки расцвета немецкой литературы на рубеже веков.
7. Какие новые черты характеризуют английскую литературу рубежа веков?
8. Какие процессы в жизни США способствовали интенсивному развитию национальной литературы конца XIX–начала XX веков?

Натурализм

Натурализм как литературно-эстетическое направление сложился во Франции в конце 1860-х годов. Исторической предпосылкой натурализма были процессы, определившие облик конца века: социальные контрасты, рожденные быстрой индустриализацией, классовые конфликты, проблемы «низов» общества (нищета, проституция, алкоголизм, люмпенизация). Философской предпосылкой натурализма является позитивизм, основные положения которого были изложены в работе О. Конта «Курс позитивной философии» (1830-1842). Важную роль в формировании натурализма сыграли открытия в области медицины, в частности, труды французского физиолога К. Бернара «Введение в экспериментальную медицину» (1865),

который исследовал роль физиологического фактора в поведении человека; «Происхождение видов путем естественного отбора» (1859) Ч. Дарвина, которой процесс эволюции описывал как отбор наиболее сильных видов и их приспособление к окружающей среде. Принцип естественного отбора был распространен на область человеческих отношений в трудах последователя Ч. Дарвина английского философа и социолога Г. Спенсера и широко представлен в произведениях писателей-натуралистов. Будучи детерминистами, натуралисты исходили из убеждения о предопределенности человеческой судьбы и зависимости индивида от социума.

Литературной предпосылкой натурализма стало творчество братьев Э. и Ж. Гонкуров и теория «объективного» искусства Г. Флобера. Теоретическое обоснование натурализм получил в статьях Шанфлера и братьев Гонкуров. Окончательно эстетические принципы натурализма в литературе сложились в работах представителя культурно-исторической школы литературоведения И. Тэна и Э. Золя. И. Тэн заложил основы натуралистической эстетики в очерке 1858 года «Бальзак», а во введении к шеститомной «Истории английской литературы» (1863-1864), исходя из положения О. Конта об обществе как развивающемся организме, он обосновал концепцию «расы, среды и момента», ставшую краеугольным камнем эстетики натурализма. И. Тэн трактовал «момент» как определенный исторический этап с присущими ему историческими и культурными факторами и традициями; его понимание «расы» непосредственно продолжало идеи Г. Спенсера. Главный принцип натурализма: уподобление искусства науке. Общество, с точки зрения Тэна живет по тем же законам, которые господствуют в природе: «Пороки и добродетели – такие же неизбежные результаты социальной жизни, как купорос и сахар – продукты химических процессов».

Считая, что научная методология распространяется и на область художественного творчества, натуралисты выдвинули требование использовать в писательской деятельности такие научные методы, как эксперимент и наблюдение, уравнивая таким образом труд ученого и

творчество писателя. Писатель должен писать лишь о том, что изучил, отсюда – требование полной объективности, точности: «Всякое произведение искусства подобно окну, открытому в мир; в раму окна вставлен своего рода прозрачный экран, сквозь который можно видеть более или менее искаженное изображение предметов, – утверждал Э. Золя, – Реалистический экран, возникший в современном искусстве, – это ровное, очень прозрачное стекло, не слишком чистое, дающее такие точные изображения, какие только могут быть воспроизведенным на экране». Произведение должно изображать «кусочек серой обычной действительности», фотографически точно, в мельчайших деталях, поэтому ведущим жанром стал роман. Идеи натурализма встречаются также в драматургии рубежа веков. Изменился и герой произведений натуралистов: обычно это выходец из самых низов общества. Натуралисты впервые показали героя в процессе труда.

Впервые возникшие на английской почве, идеи натурализма, однако не получили достаточного выражения в литературе Великобритании. Прочно утвердившийся викторианский образ жизни и мышления не давал писателям возможности поднимать проблемы частной жизни. Элементы натурализма встречаются в произведениях английских реалистов конца века Д.Гиссинга, Д.Элиот, Т.Гарди. В немецкой литературе натуралистические тенденции обнаруживаются в творчестве Г. Гауптмана, в США – Т.Драйзера, Ф.Норриса, Д.Лондона. В России термин «натурализм» не получил широкого распространения и как течение в литературе не представлен.

Родиной натурализма стала Франция. В 1870-е годы во главе кружка натуралистов – А.Сеара, О.Мирбо, Ш.М.Ж. Гюисманса, П.Алексиса – встал **Эмиль Золя** (1840-1902). В теоретических работах Золя «Экспериментальный роман» (1880), «Романисты-натуралисты», «Наши драматурги», «Натурализм в театре» (1881) изложена концепция натуралистического романа и драмы, которая была реализована в двадцатитомном цикле «Ругон-Маккары». В статье «Экспериментальный роман» Золя уподоблял художественный метод научному: «...Романист

является и наблюдателем, и экспериментатором. В качестве наблюдателя он изображает факты такими, какими он наблюдал их, устанавливает отправную точку, находит твердую почву, на которой будут действовать его персонажи и разворачиваться события. Затем он становится экспериментатором и производит эксперимент – то есть приводит в движение действующие лица в рамках того или иного произведения, показывая, что последовательность событий в нем будет именно такая, какую требует логика изучаемых явлений... Конечная цель – познание человека, научное познание его как отдельного индивидуума и как члена общества». Определение натурализма Золя дал в романе 1867 года «Тереза Ракен»: «романист подобен врачу, изучающему организм человека»; при этом изучаются «темпераменты, а не характеры», «существо физиологическое». Жанр произведения Золя определил как «медицинский этюд».

Однако в художественных произведениях Золя постоянно сочетание черт натурализма и реализма. Себя Золя называл реалистом, а предтечей натурализма – О. де Бальзака: «Бальзак! Вот кого надо взять за образец. Этот могучий гений создал великое произведение...». Продолжая восхищаться гением Бальзака, он особенно подчеркивал отличие своего метода: «И однако ему не надо подражать. Надо создавать свое, новое. Бальзаку слишком поздно пришла мысль объединить разрозненные вещи в единое целое... У меня с самого начала будет стройный план, объединенный общей идеей... У меня будет подлинно научный роман».

Но уже в 1869 году, приступая к работе над циклом романов «Ругон-Маккары», Золя изменил замысел и включил еще одну задачу, которую считал необходимым решить: «Изучить на примере одной семьи вопросы наследственности и среды... Изучить всю Вторую империю от государственного переворота до наших дней. Воплотить в типах современное общество... Роман, базирующийся на физиологическом и социальном исследованиях, представляет человека во все полноте». Потому

и полное название цикла «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи».

Время действия романов цикла, т.е. «момент» натуралистов – от государственного переворота 2 декабря 1851 года до франко-прусской войны 1871 года. Работа над циклом продолжалась с 1871 по 1893 годы, начавшись после падения Второй империи и поражения Франции в войне. Таким образом, в «Ругон-Маккарах» представлена важнейшая в истории Франции XIX века эпоха, подводящая итог всей предшествовавшей ее истории и открывающая новую страницу. Изобразив во всей полноте жизнь французского общества периода Второй империи, Золя продолжил линию, начатую бальзаковской «Человеческой комедией».

В предисловии к роману «Карьера Ругонов» (1871), открывающему цикл и названному «Происхождение», определяя задачи всего произведения, Золя писал: «Я хочу показать небольшую группу людей, ее поведение в обществе, показать, каким образом, разрастаясь, она дает жизнь десяти, двадцати существам, на первый взгляд глубоко различным, но, как свидетельствует анализ, близко связанными между собой. Наследственность, подобно силе тяготения, имеет свои законы». Исследование влияния «крови и наследственности» на две ветви семейства, у истоков которой стоит Аделаида Фук, Золя предполагал провести на основе биологических законов. Он выявил факторы, определившие поведение и судьбу двух поколений семьи Ругонов, здоровых физически, но в нравственном отношении беспринципных, безнадежно испорченных погоней за богатством и положением в обществе. Представители ветви Макаров предстают в романе как вымирающие, зараженные неизлечимыми болезнями; здесь и сумасшествие, перешедшее от Аделаиды к ее дочери Урсуре, и внучке, алкоголизм, которым страдают практически все члены семьи. Нравственно это люди, не гнушающиеся ничем для достижения своей цели. При всем их различии между собой и Ругоны, и Маккары отмечены, писал Золя, «безудержностью вожделий, мощным стремлением нашего века,

рвущегося к наслаждениям. В физиологическом отношении для них характерно медленное чередование нервных расстройств и болезней крови, которые проявляются из рода в род, как следствие первичного органического повреждения, и определяют, в зависимости от окружающей среды, чувства, желания и страсти каждой отдельной личности – все естественные инстинктивные проявления человеческой природы, которые носят условные названия добродетелей и пороков». И хотя в фокусе внимания писателя конкретная семья, в характеристике каждого из ее членов явственно проступают типичные черты класса, к которому они принадлежат. Ругоны и Макары представляют едва ли не все сословия французского общества, от рабочего (Этьен Лантье), крестьянина (Жан Лантье) и бедного художника (Клод Лантье) до финансиста (Аристид Саккар) и министра (Эжен Ругон).

Название романа и подробный рассказ о семье Ругонов-Маккаров, однако, не означают, что это семейный роман в собственном смысле этого слова. По мнению Л.Г.Андреева, идею наследственности Золя использовал «преимущественно для того, чтобы связать воедино слишком обширный жизненный материал...». Роман «Карьера Ругонов» – пролог ко всему циклу, здесь читатель знакомится с персонажами, членами семейства Ругонов и Макаров. Роман играет важную роль в цикле прежде всего потому, что воссоздает предысторию империи. Недаром роман начинается с описания выступления защитников республики, простых тружеников. Автор описывает расстановку социальных групп в Плассане (город символизирует всю Францию), показывает, каким образом буржуазии и аристократии удалось осуществить переворот и взять власть в свои руки. Развернутая экспозиция, постоянные экскурсы в прошлое, детальные описания содержат точную, как говорил Золя, «политическую историю Плассана», социальный разрез города, сплетающегося с судьбой семьи, которая оказывается неотъемлемой частью общества и эпохи. Судьбы членов семьи определяются не столько наследственностью, сколько «государственным переворотом, вернувшем счастье Бонапартам и положившим начало карьере Ругонов». И

потому завершается роман описанием собрания победителей-буржуа, членов Желтого салона, во главе с Пьером Ругоном, удостоенным новым правительством Ордена Почетного легиона. Две задачи, заявленные в предисловии к «Карьере Ругонов», решались писателем в неразрывной связи.

«Карьера Ругонов» – «первый день Империи». В последовавших за ним романах Золя показал победившую буржуазию, набросившуюся на доставшуюся добычу – Францию, показал апогей Империи и ее внутреннее загнивание, разгром и неизбежную развязку, подготовленную стремительным развитием «эпохи безумия и позора». Здесь и «спекулянт, разбогатевший на разрушениях Парижа» («Добыча», 1872), и «пухнувшая на солнышке» мелкая буржуазия, довольная процветающей торговлей и сытой жизнью («Чрево Парижа», 1873 и «Завоевание Плассана», 1874), и клерикалы, дорвавшиеся до власти («Проступок аббата Муре» (1875). Добыча – и депутатские и министерские посты («Его превосходительство Эжен Ругон», 1876). Политический характер приобрела антиклерикальная тема: романы были написаны в обстановке усиливающейся реакции и угрозы Третьей республике со стороны клерикалов и монархистов.

Новым для французской литературы было обращение Золя к теме положения рабочих. Вместо задуманного одного романа Золя создал два: «роман из народной жизни» «Западня» (1876) и «роман о народе с подчеркнутым политическим характером» «Жерминаль» (1885). В «Западне» писатель ставил филантропическую задачу: заставить правительство задуматься над бедственным положением рабочих и принять меры для его улучшения, о чем писал в предисловии: «Картина жизни рабочей четы в наше время, безвестная и глубокая драма постепенного телесного и душевного разрушения парижского рабочего под пагубным влиянием среды застав и кабаков... Рабочих, как и солдат, изображали донныне в совершенно ложном свете. Было бы мужественным поступком сказать правду и открытым изображением фактов потребовать воздуха, света и образования для низших классов». Причины трагедии героев романа, кровельщика Купо и

его жены Жервезы, постепенно скатывающихся на дно общества и гибнущих – алкоголизм и тяжелые условия труда. При этом алкоголизм выступает у Золя как явление социальное: спаивание народа было частью политики господствующих классов. Алкоголизм ведет к нищете, а нищета приводит к алкоголизму. Кабачок с символическим названием «Западня» выполняет определенную социальную функцию: отвлекает и отупляет рабочих. Однако, верно определяя причины положения рабочих, Золя сводит ситуацию романа к случаю: герой романа кровельщик Купо всегда был трудолюбив, обходил стороной «Западню», а алкоголиком стал, лишившись ноги и потеряв работу. Противоречивость позиции писателя обнаруживается и в образе кузнеца Гуже, в котором выражена главная идея романа: трудолюбие и трезвость могут избавить рабочего от нищеты. Проблема социальных низов, по мысли автора «Западни», может быть решена мирным путем.

Более определенными стали взгляды Золя на проблему положения рабочих в романе «Жерминаль». Врагом шахтеров здесь выступает уже не кабачок «Западня», а Компания, символ капиталистической монополии. В «Жерминале» автор пытается определить причины трагической судьбы рабочих. Публикацию романа Золя начал с объявления в журнале «Жиль Блас»: «В этом романе автор продолжит тему «Западни». Это новый этюд о народе, не о жителях предместий, а о народе, живущем в большом рабочем центре в провинции. На этот раз автор ставит в центре внимания социальный вопрос, вопрос труда и капитала, ужасающе грозный вопрос конца этого века. Драматический план романа – забастовка на угольной шахте. Около 80 персонажей действуют в нем, каждый из которых имеет свое лицо, ярко выраженный характер, а само действие разворачивается в недрах земли и во время похода шахтеров. Права углекопов, их труд, их борьба, мятежные мысли их отцов, страдания детей – все проходит перед нами, ведя нас к финальной катастрофе».

В основе сюжета романа реальные события. Еще до начала работы над романом, Золя посетил Анзен, где произошла забастовка шахтеров,

продолжавшаяся 56 дней и окончившаяся их капитуляцией. Писатель изучил документальные материалы о забастовке, познакомился с жизнью шахтеров, их «бытом, нравами, досугом, болезнями», нелегким трудом: спускался с шахтерами в забой. Собранный материал он обобщил в статье «Записки из Анзена» и в романе «Жерминаль». Реальные шахтеры стали прототипами персонажей романа – Раснера, Маэ, Дансена. Золя показал в романе мир глазами шахтеров, видит и оценивал события с их точки зрения, он на стороне угнетенных, задавленных беспросветной нуждой и лишениями. Но, правдиво показав действительное положение шахтеров, он не принимал единственно возможного пути – свержения существующего режима: «“Жерминаль” – произведение, которое зовет к состраданию, а не к революции... – писал Золя издателю. – Да, призыв к состраданию, призыв к справедливости – вот единственная цель, которую я ставил перед собой». И даже понимая неминуемость революции, – в черновиках романа есть запись: «Общество получило толчок, от которого оно внезапно трещит; словом, борьба капитала и труда. В этом вся значительность книги: она предсказывает, по моему замыслу, будущее, выдвигает вопрос, который станет наиболее важным в XX веке», – писатель не верит в возможность сознательного движения пролетариев. Отсюда и изображение забастовки как «потока варварского нашествия», и преобладание натурализма в описаниях. В ключевых сценах главным героем романа выступает толпа: измученные голодом, поддавшись страсти мстить за свои мучения, люди способны смести все на своем пути: и врагов, и своих вожаков, которые не могут договориться друг с другом. Отсюда расплывчатость программ, которые предлагают возможные руководители забастовки, Плюшар, Раснер, Суварин: ни одна из них не может быть названа действенной. Мысль о постепенной эволюции противопоставляется восстанию, влекущему за собой пугающие Золя последствия.

Финал романа противоречив. Забастовка подавлена, шахтеры вынуждены принять условия Компании, чтобы не умереть с голоду, но у

читателя не возникает ощущения бесполезности произошедших событий. Герой романа Этьен Лантье, переживший вместе с шахтерами страшные дни забастовки, покидает шахту, чтобы вернуться вновь, найдя пути к улучшению жизни. Название романа (так во французском революционном календаре назывался март, месяц «роста всходов») и завершающие его строки символичны, наполнены верой в светлое грядущее: «К земле, залитой сверкающими лучами солнца, вернулась молодость, земля была полна этим шумом. Из недр ее тянулись к свету люди – черная армия мстителей, медленно всходившая в ее бороздах постепенно поднимавшаяся для жатвы будущего столетия, уже готовая ростками пробиться сквозь землю».

Первые восемь книг «Ругон-Маккаров», созданные в 1870-е годы, были враждебно встречены французской официально критикой, и только роман «Западня» принес писателю признание и известность. В конце этого десятилетия Золя пережил серьезный кризис. Э.Гонкур писал о нем: «Право, этот 40-летний мужчина пугает вас своим видом...Передо мной человек, чье имя гремит по всему миру..., который, быть может, больше других авторов вкусил в жизни шумную славу, – и, однако, его недомогания, ипохондрический склад характера делают его несчастнее, утрюмее и сумрачнее самого что ни на есть обойденного судьбой неудачника». О том, насколько серьезен был кризис, свидетельствует название романа, над которым писатель работал в эти годы. Первоначальное название этого, пожалуй, самого трогательного и лирического романа – «Юдоль слез». В процессе работы писатель давал новое название и вновь менял его: «Мрачная смерть», «Мука жизни» и, наконец – «Радость жизни». Об изменениях во взглядах писателя свидетельствуют следующие слова: «Полное изменение философии: прежде всего никакого пессимизма; не делать выводов о бессмысленности и печальности жизни; наоборот, сделать вывод о ее постоянной трудовой силе, о могущественной радости ее рождения – одним словом, идти в ногу со временем, выразить век, который является веком действия и победы, усилий во всех отношениях». Трагические мотивы

не исчезли из созданных в этот период книг: «Нана» (1879), «Дамское счастье» (1882), «Жерминаль» (1884), «Творчество» (1886), «Земля» (1887), «Мечта» (1888). Финалы этих романов иные, это всегда жизнеутверждающий завершающий аккорд, гимн обновляющейся жизни. Например, заключительные строки романа «Земля»: «Жак уходил. В последний раз окинул он взглядом две могилы, еще не поросшие травой, беспредельные пашни босской равнины, сеятелей, мирным взмахом рук бросавшие семена. Мертвецы, посевы...И хлеба поднимались из земли». Носительницами этой философии «радости жизни». Носительницами этой философии «радости жизни» Золя делает героинь романов.

1880-е годы – расцвет творчества Золя. Он продолжил исследование Франции эпохи второй империи, но современность все больше вторгалась в его книги. Расширилась сфера изображаемых писателем явлений, усилилась критическая тенденция. Своеобразным символом Второй империи стал образ прекрасной, но насквозь порочной куртизанки Нана в одноименном романе. Нана воплощает развращенные нравы верхушки империи: добыча поделена, и кто добился успеха, торопится удовлетворить свои вождения. Общество загнивает, и его агония символически представлена в описании обезображенного оспой тела мертвой Нана. «Быть может, сравнивать сгнившее тело Нана с агонией Второй империи значило бы слишком уступить символу, – писал автор. – Но, очевидно, я должен был стремиться к чему-то близкому от этого».

В этот период Золя обратился к новым для французской литературы конца века проблемам. В романе «Творчество» это вопрос о роли и назначении искусства, о задачах, которые оно должно решать; в романе «Земля» – к проблеме положения крестьянства. В романе «Деньги» (1891) Золя поднял проблему денег, «не как частный случай, а как проблему века»: что оправдывает существование денег, что они несут с собой – добро или зло? Взгляд писателя на проблему неожиданно нов: «Я не ополчаюсь на деньги, не запрещаю их, я показываю их необходимую до сего дня силу, как

двигатель цивилизации и прогресса» – писал Золя в «Наброске» к роману. Его двойственное отношение к деньгам основывалось на понимании противоречий современного общества. Проблему денег он решает как социальную. Для ее решения были нужны факты более позднего времени, 1890-х годов; отсюда и иные приметы времени, новые формы финансовой деятельности, которых не было в эпоху Второй империи. Вновь, как во время работы над романом «Жерминаль», Золя обратился к документу. Материалы судебного процесса над финансовым обществом Бонту и Федера «Юнон Женераль» (1868-1882) составили сюжетную линию романа.

В «Деньгах» более всего ощутима переключка Золя с Бальзаком, для которого деньги – однозначно разрушительная сила. Образы обладателей денег у Бальзака – от Гобсека (накопителя) до банкира Нусингена (ловкого спекулянта) – имеют одну общую черту: сфера применения денег узка, что было продиктовано самим состоянием общества первой половины XIX века. В конце века, в эпоху возникновения монополий, быстрого развития техники, сфера применения денег расширилась. Деньги в социальном плане становятся силой созидательной. Подняв проблему «деньги и будущее», Золя оправдывает их существование денег – с их помощью можно улучшить жизнь людей: построить больницы, дороги, дать образование массам: «До сих пор деньги служат навозом, удобрением, благодаря которым разовьется будущее людей; деньги отравляющие и разрушающие, представляют фермент всякого социального роста, утучненную почву, необходимую для великих работ, которыми облегчается существование». Золя не понял сложный механизм денежных отношений нового типа, и потому оправдывает героя романа Аристида Сакара, создателя Всемирного банка, использовавшего деньги вкладчиков, чтобы получить прибыль, но эту прибыль Саккар вкладывает в развитие общества. Идеал писателя выражен в образах центральных персонажей романа, – союз денег (Саккар), науки (инженер Гамлен) и философии «радости жизни» (Каролина), «союз

капитала, труда и таланта». Эта идея получит развитие в последнем цикле романов Золя «Четвероевангелие».

«Ругон-Маккары» завершают романы «Доктор Паскаль» (1893) и «Разгром» (1892). В первом из них итог истории семьи подводит Паскаль Ругон, ученый-физиолог (прототипом образа был французский ученый Клод Бернар) на протяжении двадцати лет наблюдавший, как наследственность и условия жизни влияют на судьбу каждого из членов семьи. Здесь же кратко представлена последующая судьба некоторых из них. В частности, Саккар легко приспособится к режиму Третьей республики, станет редактором газеты «Эхо»: ничего не изменилось в судьбе дельцов, сущность общественных отношений, убежден писатель, та же, что и во времена Второй империи. Иной путь пройдет Этьен Лантье: участник Парижской Коммуны, он должен будет приговорен к расстрелу, но помилован и сослан на каторгу.

Многое в теории наследственности Золя верно, но уровень науки, делавшей первые шаги в этом направлении, был еще довольно низок, что упрощало трактовку писателем многих проблем. Его наблюдения за судьбами Ругонов-Маккаров привели к признанию огромной роли среды: она помогает противостоять наследственности. Закономерен вывод Золя в романе «Доктор Паскаль»: «Жизнь на каждом шагу опровергала эту теорию. Наследственность, вместо того, чтобы стать сходством, была лишь стремлением к этому сходству, ограниченным средой и обстановкой». Эти слова означали отказ писателя от созданной им теории наследственности, но отдельные элементы натурализма сохранились в его последующих произведениях.

Итоговую характеристику социального плана цикла «Ругон-Маккары» дал сам автор: «Здесь и подлинная история – империя, основанная на крови...Здесь и целый курс социальных наук, мелкая и крупная торговля, проституция, преступления, земля, деньги, буржуазия, народ – тот, что живет в клоаках предместий, тот, что восстает в крупных промышленных центрах – это усиливающееся наступление властительного социализма, таящего в

зародыше новую эпоху...Здесь все: прекрасное и отвратительное, грубое возвышенное, цветы и грязь, рыдания, смех, весь поток жизни, безостановочно влекущий человечество».

Роман «Разгром», завершающий историю Второй империи, рассказывает о франко-прусской войне и Парижской Коммуне. В приложении к этим подлинным событиям особенно ярко обнаружились сильные и слабые стороны мировоззрения и творчества Золя. Сила романа – в потрясающе правдивом изображении войны и разгрома французской армии. Впервые в мировой литературе Золя показал войну: страдания народа и его мужество и стойкость, трагедию преданных своим правительством солдат. Писатель выступил против прогнившего режима Второй империи и ее трусливых правителей, против милитаризма и реваншизма. Настоящий герой романа – народ: преданная правителями Франция жива благодаря героизму простых людей. Из гущи народа вышел солдат и крестьянин Жан; выживший в войне, он ставит целью возродить свою истерзанную родину.

Сложным, неоднозначным было отношение Золя к Парижской Коммуне; он не принял ее, увидев в действиях коммунаров жестокость. Писатель по-прежнему верил в возможность мирного решения социальных вопросов. По справедливому замечанию Л.Г.Андреева, мечтая о будущем, он вынужден был «не столько следовать жизни, сколько воплощать свои утопии».

Особое место в творчестве Золя занимала публицистика; нередко темы, поднятые в романах, получали свое развитие в статьях, как, например, в упоминавшихся «Записках из Анзена». 1890-е годы Золя опубликовал статьи в защиту А.Дрейфуса, выступив от лица демократически настроенной интеллигенции. В открытом «Письме Феликсу Фору, президенту Республики» (известном как «Я обвиняю!», 1898) он раскрыл реакционной политики правительства, за что был осужден, но и покинув Францию, он продолжил борьбу за справедливость, обращаясь ко всей стране. А.П. Чехов писал, выражая всеобщее восхищение смелостью и

мужеством писателя: «Золя вырос на целых три аршина: от его протестующих писем точно свежим ветром повеяло, и каждый француз почувствовал, что, слава богу, есть еще справедливость, и что, если осудят невинного, есть кому заступиться».

Публицистичны, насыщены резкой критикой последние романы Золя. В 1891 году писатель совершил путешествие по Пиренеям и Италии, результатом которого стала трилогия «Три города» («Лурд», 1894, «Рим», 1896, «Париж», 1898). Ведущие темы – антиклерикальная и тема науки. Объединяет романы образ главного героя, священника Пьера Фромана, утратившего веру в бога. В поисках истины он отрекся от Лурда, ставшего местом паломничества, из-за пущенного попами слуха о якобы чудесных исцелениях в лурдской церкви. В романе «Рим» Фроман обнажает неприглядную изнанку католической церкви, обман, интриги, лицемерие, преступления ее служителей. В третьем романе герой сталкивается с самыми явными противоречиями общества – нищетой и роскошью, нравственным падением верхушки. В финале романа Золя рисует идиллическую картину счастливой семейной жизни в труде и вдалеке от общества.

Цикл «Четвероевангелие», последнее произведение Золя, своеобразное завещание писателя. В романах «Плодовитость» (1899), «Труд» (1901), «Истина» (1903) (четвертый роман не был написан) он провозгласил свой «символ веры», то, что позволит вырастить новых людей, способных возродить нацию, построить справедливое будущее. Героями романов стали борцы за истину и счастье человечества.

Творчество Золя оказало влияние на развитие натурализма, но не меньшее значение оно имело для реализма. Он расширил предмет реалистического изображения, открыл новые приемы художественного исследования действительности, утвердил в литературе новое жанровое образование – цикл романов, представляющий общество целой эпохи в историческом разрезе.

Контрольные вопросы:

1. Назовите исторические и философские предпосылки формирования натурализма в литературе последней трети XIX века.
2. Какие открытия естественных наук получили свое отражение в теории натурализма?
3. Дайте толкование понятий «раса», «среда», «момент», введенных И.Тэнном.
4. Каковы основные положения эстетики натурализма, разработанной Э.Золя?
5. Какие задачи ставил Э.Золя в цикле романов «Ругон-Маккары»?
6. В какой из периодов французской истории перенесено время действия романов цикла Э.Золя?
7. Опишите структуру цикла романов «Ругон-Маккары».
8. Назовите и охарактеризуйте основные темы романов цикла.
9. Каково соотношение натуралистических и реалистических элементов в романах цикла?
10. В чем заключается новаторство литературы натурализма?

Символизм и эстетизм

Символизм сложился в 1860–1870-е годы во Франции, где раньше и острее, чем в других странах Западной Европы, выявились противоречия эпохи. Стихи символистов – П.Верлена, А. Рембо, С. Малларме – в этот период носят бунтарский характер. В них выражены такие сильные стороны символизма, как обличение мещанства, новаторские поиски в области языка поэзии, создание двухпланового образа, в котором явление или феномен превращается в символ. Символистской поэзии этого раннего этапа свойственно признание социальных задач искусства, отклика на современные процессы.

В 1880-е годы произошло сближение символизма с декадансом, что проявилось в изображении «красоты угасания», в преобладании «вялых ритмов, бледных образов, получувств», настроений покорности и забвения. Это время экспериментов: Малларме – в области формы, в результате которых разрушается логика мысли и образа; Верлена – в использовании музыкальных свойств различных звуковых сочетаний; Рембо – в поэзии «ясновидения». Сближение с декадансом укрепило репутацию символистов как непризнанных, «проклятых» поэтов.

В основе эстетики символизма лежит идеалистическая концепция двоимирия, согласно которой весь окружающий мир – только тень, «символ» мира идей, и постижение этого высшего мира возможно лишь через интуицию, а не с помощью разума. Опираясь на идеи А.Шопенгауэра, изложенные в книге «Мир как воля и представление» (1819), символисты исходили из представления о превосходстве творчества над жизнью, и главенстве «другого» мира, противостоящего бытовой реальности, мира, порожденного гением художника. Один из символистов, Реми де Гурмон, так комментировал учение Шопенгауэра: «По отношению к человеку, мыслящему субъекту, мир, все, что является внешним по отношению к “Я”, существует лишь как продолжение идеи, которая о нем сложилась».

Подчеркивая свою духовную близость к символистам, признанный мэтр французской литературы Э. де Гонкур писал: «Мы были первыми, поэтами нервов, чувствительнее и восприимчивее других, вибрирующие тоньше, быстрее, отзывчивее, и лучшими ценителями незаметных ощущений...Мы всегда умели обнаружить тончайшую и сокровеннейшую сущность вещей, легкий аромат, источаемый ими. Нам удалось показать то, что никто не видит, почувствовать то, что никто не чувствует. Нам удалось показать вещи сквозь очки, которыми до нас никто не пользовался».

Эстетические принципы символизма изложены в стихотворении П. Верлена «Искусство поэзии» (1874) и в «Манифесте символизма» (1886) Ж. Мореаса, опубликованном в газете «Фигаро». В основе поэтики символизма

– понятие символа как универсальной философско-эстетической категории. Символ – это знак, многозначный и наглядный, он неразрывно связан с образом, но неравнозначен ему. В символе воплощаются смысл и дух явления, не лежащие на поверхности, скрытые. Становясь символом, образ получает дополнительные значения и апеллирует к воображению, фантазии. В отличие от аллегории, поддающейся логической расшифровке, символ имеет множество толкований. По словам С. Малларме: «Назвать предмет – это утратить три четверти наслаждения поэтическим произведением, проистекающего из счастливой возможности постепенного угадывания; внушить представление о нем – вот мечта. Глубокое постижение этой тайны и составляет символ: мало-помалу воскрешать в памяти предмет, чтобы раскрыть состояние души, или, наоборот, выбирать предмет и в нем найти выражение состояния души путем многократного расшифровывания... В поэзии всегда должна быть загадка, и цель искусства – других и не существует – заключается в том, чтобы воскрешать предметы». Символ, намек дает возможность внушать, не называя предмета прямо.

Ж. Мореас, впервые употребивший термин «символизм», определил его как новую фазу в искусстве: «Противница выучки, декламации, ложной чувствительности, объективного описания, символистская поэзия стремится облечь идею в осязательную форму...Идея, в свою очередь, не должна показываться без пышного одеяния внешних аналогий, ибо существенный характер символистского искусства состоит в том, что оно никогда не доходит до познания идеи в себе. Таким образом, в этом искусстве картины природы, поступки людей, все конкретные феномены не проявляются как таковые, это простая осязаемая оболочка...»

Поль Верлен (1844-1896) в начале литературной деятельности примыкал к парнасцам. В его ранних поэтических сборниках («Сатурнические поэмы», 1866; «Галантные празднества», 1869) заметно стремление заменить «живопись» стиха на «музыку». Поэзии Верлена

свойственна музыкальная стихия; поэтическое слово в его стихах обрело невиданную ранее музыкальность и смысловую насыщенность. Так, стихотворение «И месяц белый...», состоящее из коротких строчек и простых слов, поражает не только образностью, но и музыкальностью звуков:

И месяц белый
В лесу горит,
И зов несмелый
С ветвей летит,
Нас достигая...
О, дорогая!

(Перевод В. Брюсова)

Стихотворения сборника «Романсы без слов» (1874) исполнены меланхолии и неизбывной печали, в их содержании проступают черты декаданса. В «Хандре», одном из самых известных стихотворений Верлена, вошедшем в сборник, пейзаж окружающего мира («дождик с утра») превращается в «пейзаж души»:

О дождик желанный,
Твой шорох – предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.

(Перевод Б. Пастернака)

Открыто заявив о безучастии писателя к миру реальных отношений, П. Верлен подчеркивал приоритет субъективных переживаний. Его кредо – выражать самого себя, о чем бы ни писал: «Поэт утверждает мир лишь как переживание, независимо от реальной действительности». Поэзии Верлена, тем не менее, присуща конкретность; в его стихах возникают картины Парижа, серые и грустные, зримые и ощутимые.

Публикация в 1884 году сборника «Далекое и близкое» прославила имя Верлена. В сборнике два идейных центра: первый составляют насыщенная социальными мотивами поэма «Побежденные» (1867; публ. 1872), стихотворения «Волки» (1867), «Девственница» (1869), и второй – «Искусство поэзии» (1874), к которому примыкают стихотворения «Томление» (1883) и «Преступление любви» (1884). Внимание

современников привлекла только последняя группа стихов. «Искусство поэзии», написанное в связи с 200-летием знаменитого трактата Н. Буало, провозгласило принципы символистской поэзии. Главное требование Верлена: поэзия должна быть подобна музыке: бесплотна, построена на полутонах, неопределенна, нериторична:

За *музыкою* только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти *бесплотность* предпочти
Всему, что слишком плоть тело.

Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песня, где немножко
И *точность* точно под хмельком...

Всего милее *полутон*.
Не полный тон, но лишь полтона...

Поэзия должна быть устремлена к другому, идеальному миру. Ей поэт противопоставляет «литературу»:

Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоём стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь.

Пускай он выболтает сдуру
Все, что впотьмах, чудотворя,
Наворожит ему заря...
Все прочее – литература.

(Перевод Б.Пастернака)

В 1891 году, после смерти вождя парнасцев Леконта де Лиля, Верлен был провозглашен «королем поэтов». Его книга «Проклятые поэты» (1884) сыграла большую роль в пробуждении читательского интереса к поэтам-символистам. Заслуга Верлена в открытии новых выразительных возможностей языка, в развитии средств психологизма, до него в поэзии не существовавших. М. Горький в статье «Поль Верлен и декаденты» писал: «Верлен был яснее и проще своих учеников, в его всегда меланхолических и звучащих глубокой тоской стихах был ясно слышен

воплъ отчаяния, боль чуткой и нежной души, которая жаждет света, жаждет чистоты, ищет Бога и не находит, хочет любить людей и не может... Он погиб от того, что не хотел преклоняться перед идолами, нося в сердце вечные идеалы».

Жан-Артюр Рембо (1854–1891) считается родоначальником французской поэзии XX века. Рембо начал писать в годы учебы в лицее. В.Гюго назвал его «маленьким Шекспиром»; в истории мировой литературы мало таких «вундеркиндов»: все лучшие свои произведения он создал до 20 лет. Огромное влияние на становление Рембо оказала поэзия Ш.Бодлера.

В стихотворениях первого периода творчества (1870–май 1871) гневные выпады юного поэта против мещанства («Сидящие»), религии («Зло») сочетаются с призывами к революции («Руки Жанны Мари» «Парижская оргия, или Париж заселяется вновь»). Узнав о провозглашении Коммуны, Рембо сбежал в Париж и принял участие в революционных событиях, составил проект «Коммунистической конституции».

Уже в ранних стихах Рембо выступил как символист. Центральный образ в стихотворениях «Офелия», «Бал повешенных», «Спящий в ложбине» как бы просвечивается сквозь все остальные образы, придавая стихотворениям художественное единство. Так, в стихотворении «Спящий в ложбине» смерть, уход из жестокого мира, где одни люди убивают других, оказывается истинной жизнью, слиянием с природой.

Поворот в мироощущении и творчестве Рембо произошел после поражения Коммуны. Второй период творчества Рембо (май–декабрь 1871) отмечен резким усилением трагического звучания его поэзии. Разочарованный во всем, он отрекается от своих прежних взглядов, ищет поэтические средства для выражения единственной реальности – своего внутреннего «я». Так у Рембо сложилась концепция «поэта-ясновидца»: «Первое, с чем должен ознакомиться человек, желающий стать поэтом, – это с самим собой. Он исследует свой внутренний мир, внимательно изучая его во всех деталях... Поэт становится ясновидцем в результате долгого и строго

обдуманного расстройства всех своих чувств. Он старается испытать на себе самом все виды любви, страдания, сумасшествия, он вбирает в себя все яды и составляет себе из них квинтэссенцию. Это непередаваемая мука, перенести которую можно лишь при высочайшем напряжении всех веры и с нечеловеческими усилиями, мука, делающая его страдальцем из страдальцев, преступником из преступников, отверженцем из отверженцев, но, вместе с тем, и мудрецом из мудрецов. Он ведь познает неведомое». Рембо убежден: поискам неведомого должна соответствовать совершенно новая форма, и поэт «должен сделать так, чтобы можно было почувствовать, пощупать, услышать его создания... Найти язык – в остальном, раз любое слово есть мысль, время универсального языка придет!». Результаты своего поэтического эксперимента он описал в статье «Алхимия слова»: «Я установил форму и движение каждой согласной и, пользуясь ритмами, подсказанными мне инстинктом, мечтал создать поэтический язык, который рано или поздно стал бы доступен всем органам чувств! Я воплощал в слове черные провалы молчания, находил соответствующие выражения невыразимому, запечатлевал головокружительные бездны».

Художественным воплощением поэзии ясновидения может служить стихотворение «Пьяный корабль». Оно построено как развернутая метафора поэта-корабля. Лишенный вождя, без руля и ветрил, мчится корабль по морям, и его одинокому пассажиру являются все новые видения, ужасающие и вызывающие бесконечную тоску, делают невозможным его пребывание на земле и все же заставляют устало мечтать о ней:

Слишком долго я плакал! Как юность горька мне,
Как луна беспощадна, как солнце черно!
Пусть мой киль разобьет о подводные камни,
Захлебнуться бы, лечь на песчаное дно.

(Перевод П. Антокольского)

«Пьяный корабль» – символ поэтического «Я», внешнее воплощение внутреннего состояния заблудившегося, утратившего цель человека.

Третий период творчества Рембо (1872–1873) открывается сонетом «Гласные». Это стихотворение – первообраз новой поэзии, декларация символистской поэзии.

А – черный; белый – Е; И – красный; У – зеленый;
О – синий: тайну их скажу я в свой черед.
А – бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.
Е – белизна холстов, палаток и тумана,
Блеск горных ледников и хрупких опахал.
И – пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.
У – трепетная рябь зеленых вод широких,
Спокойные луга, покой морщин глубоких
На трудовом челе алхимиков седых.
О – звонкий рев трубы, пронзительный и странный,
Полеты ангелов в тиши небес пространной,
О – дивных глаз ее лиловые лучи.

(Перевод А. Кублицкой-Пиоттух)

Ассоциации, возникающие у читателя при чтении стихотворения, субъективны и индивидуальны, но Рембо сделал акцент на характерной для символизма идее единства ощущений. Как писал М. Горький, символисты «сделали из каждой буквы маленький живой организм, затем комбинировали из них слова. Т.о., каждая данная комбинация букв, сопровождаемая цветом, звуком и каким-либо ощущением, в одном слове может дать читателю целый сложный образ, который он воспримет сразу всем органами восприятия».

Следующий шаг в эксперименте Рембо – создание ритмической прозы, которая станет популярной в поэзии XX века. Первым образцом ритмической прозы является сборник «Озарения» (1872–1873), в котором превалирует особый «разорванный стиль», основанный на «неточном», произвольном употреблении слов. Состоящий из расположенных в определенном порядке 42 стихотворений, сборник сам автор воспринимал как цельное произведение. Один из приемов, открытых Рембо в «Озарениях» – замаскированное воспроизведение предметов, соединение их не логикой, а собственным субъективным восприятием, приглашая читателя тоже стать

поэтом (сопоэтом). Этот прием станет популярным в литературе XX века, в частности в поэтике постмодернизма.

В последнем своем произведении, автобиографической книге «Четверть года в аду» (1873) Рембо отказался от теории «ясновидения». Это исповедь поэта, плод мук, горечи, потерянности, одиночества. В разделе «Алхимия слова» он объяснил причину: «Ни один из софизмов безумия – безумие, которое нужно держать взаперти, – не был забыт мною: я мог бы их всех повторить, я знаю систему. Мое здоровье было в опасности. Приближался ужас. Я впадал в сон на множество дней, и, встав, я продолжал видеть сны самые печальные. Я созрел для смерти, и по опасной дороге моя слабость меня вела на грань между миром и Химерой, в темноту и вихрь. ...Все это прошло. Сегодня я могу приветствовать красоту». Рембо оставил литературу, старался заняться какой-нибудь полезной деятельностью. Но поздно: Рембо жил поэзией, но утратил смысл поэтического творчества. Умер поэт в Марсельском госпитале в возрасте 37 лет.

Значение поэзии Рембо огромно. Хотя спустя век она утратила свою социальную содержательность, она остается примером трагической «болезни века». Поэтический эксперимент Рембо – важная веха в развитии поэзии.

Стефан Малларме (1842–1898) – наиболее последовательный из символистов, глава символистской школы 1880–1890-х годов. Наиболее значительное произведение первого, «парнасского», периода творчества Малларме – эклога «Послеполуденный отдых фавна» (1865–1866). Уже в эти годы в лирике Малларме появляются черты символизма: «Я изобретаю язык, который бы проистекал из совершенно новой поэтики: рисовать не вещь, но производимый ею эффект. Стихотворение в таком случае не должно состоять из слов, но из намерений». Активный участник Парижской коммуны после ее поражения Малларме перешел к «темной» поэзии, рожденной разочарованием в реальности и тягой к потустороннему.

С 1880-х годов Малларме начал формирование символистской школы. В его творчестве Малларме сосуществуют две противоречивые тенденции:

он создает трудные для понимания символистские стихи (сб. «Стихи», 1887) и одновременно пишет ясные по форме, злободневные и демократические «Стихотворения на случай» (1880–1898, изд. 1920). С одной стороны он утверждал полный отрыв поэзии от ее социальных задач: «высшая поэзия заключена в полном отсутствии слов, в молчании». С другой – мечтал о том, чтобы его стихи понимали простые люди. Это противоречие поэт выразил в лучшем из поздних стихотворений – сонете «Лебедь» (1885).

В формировании эстетики символизма важную роль сыграли теоретические работы Малларме – сборник статей «Отклонения» (1897), статьи «Тайна в поэзии» (1896), «Конфликт» (1895), «О литературном развитии» (1891). Малларме был убежден, что начинается новый этап развития поэзии, когда «поэты больше не поют в хоре» и им не нужен глава школы. Поэзия – это «тайна, ключ от которой должен отыскать читатель».

Символистское творчество Малларме получило широкое признание, и в 1896 году, после смерти Верлена, его провозгласили «королем поэтов». Но именно в этот момент Малларме отошел от символизма. Крупнейшее произведение последнего периода его творчества – поэма «Удача никогда не упразднит случая» (1897), состоящая из одной фразы без знаков препинания, расположенной на листе особым образом («лестницей») и напечатанной разными шрифтами. Свой замысел поэт раскрыл в «Предисловии»: «Здесь нет больше... соразмерных с правилом звучащих отрезков, нет стихов, это скорее спектральный анализ идей». Эта поэма, как и все творчество Малларме, в дальнейшем оказала влияние и на модернистов (футуристов, кубистов, сюрреалистов), и на представителей французской поэзии XX века, сблизившихся с реализмом (Арагон, Элюар и др.).

Как и романтизм, символизм развивался одновременно в смежных видах искусства – музыке, живописи, скульптуре. Из жанров символисты отдавали предпочтение субъективной поэзии, реже – драме.

Символистская драма ярче всего представлена в творчестве **Мориса Метерлинка**, бельгийского драматурга, поэта, теоретика символизма.¹

Символизм оказал влияние на позднее творчество Г. де Мопассана, Э. Золя, Г.Ибсена, Г.Гауптмана и других писателей разных направлений. И сам символизм испытал воздействие многих эстетических систем рубежа веков. Но символистам свойственны и несомненные достижения в их стремлении увидеть мир во взаимосвязи всех частей, передать сложность духовного мира человека. Значителен вклад символистов в поэтическое творчество, в реформу стиха.

Эстетизм полнее всего представлен в Англии в деятельности группы художников и писателей «Братство прерафаэлитов» (1848–1853), в которую в начале своего творчества входил Оскар Уайльд. Эстетизм отрицал посредственность и ограниченность обывателей, утвердил концепцию «чистого искусства», противостоящего прагматизму викторианской эпохи. В 1880е годы эстетизм вызвал к жизни гедонизм, желание наслаждаться жизнью и удовольствиями, стал нормой жизни и поведения части англичан, бунтовавшей против общепринятой морали и нравов.

Оскар Уайлд (1854–1900) – поэт, драматург, литературный критик, самый яркий представитель английского эстетизма. Теоретические принципы эстетизма писатель изложил в книге «Замыслы» (в нее входили эссе и трактаты «Кисть, перо и отравка», «Истина масок», «Упадок искусства лжи» «Критик как художник»), а в романе «Портрет Дориана Грея» (1891) эти принципы получили художественное выражение.

Уайлд был убежден, что искусство выше жизни и призывал «порвать с рабством действительности». Викторианскую Англию он называл «империей на глиняных ногах», а XIX век считал прозаичнейшим из всех веков. Утверждая, что не искусство следует жизни, а жизнь подражает искусству, Уайлд провозгласил культ красоты, противопоставив ее буржуазной

¹ Драматургия М.Метерлинка анализируется в главе, посвященной западноевропейской «новой драме». См. страницы

пошлости. Основная задача настоящего художника – борьба с реализмом: «Для него существует одно время – мгновение художественного творчества, только один закон – закон формы, только одна страна – страна красоты, отдаленная от реального мира, но более близкая нашей душе, а потому и долговечная... Искусство – сущность жизни, и ему неведома смерть. Искусство – абсолютная истина, и ему нет дела до фактов». Уайлд отказывался от правдивого изображения действительности, для него правда в искусстве – «вредная и нездоровая способность». Так как искусство определяет действительность и жизнь, образы искусства реальнее живых людей. Для Уайлда, художник – лжец, «задача которого заключается просто в том, чтобы очаровывать, восхищать, доставлять удовольствие». «Ложь», умение рассказывать прекрасные истории, каких никогда не случилось, составляет истинную цель Искусства.

Свою теорию писатель рассматривал как развитие антиреалистических теорий и подчеркивал, что противопоставление вымышленного и реального мира является следствием кризиса современной ему культуры. Культ красоты и отрицание реализма – осознанный акт, «ибо бывают эпохи, когда знать означает страдать, когда мудрость угнетает, как тяжелое бремя. Мы – порождения тревожного бесноватого века, и куда нам бежать в такие роковые минуты отчаяния и надрыва, куда нам деться, как не в эту верную обитель красоты, где хотя бы на краткий миг можно позабыть все распри и ужасы мира, а также и печальный удел, выпавший в мире для нас». Последнее высказывание убеждает, что непримиримая позиция писателя, его резкие, критические выпады против реализма, не что иное, как маска. Они рождены болью и отчаянием настоящего художника, чувствующего разлад между существующим и желаемым. Отсюда и декадентская проповедь относительности добра и зла, и культ гедонизма, и мысль об одиночестве художника в современном мире. Отвергая социальные и культурные ценности буржуазного общества, Уайлд не приемлет и его моральные принципы.

Многие утверждения Уайлда намеренно, подчеркнуто парадоксальны: парадокс его излюбленный прием. «Путь парадоксов – путь истины. Правда жизни открывается нам именно в форме парадоксов», – говорит один из персонажей в «Портрете Дориана Грея». Уайльд выворачивает общеизвестные положения наизнанку, сближает далекие друг от друга понятия. Парадокс служит писателю средством осмыслить суть явлений, раскрыть лицемерие и ханжество, ставшие в викторианской Англии нормой. Это понял Шоу, который писал: «Уайльд высмеивает то, что он сам уважает». Такую позицию занимает герой романа «Портрет Дориана Грея» лорд Генри: «никогда не говорит ничего нравственного и не делает ничего безнравственного» и чей цинизм – только поза.

Роман «Портрет Дориана Грея» – вершина эстетизма в творчестве Уайлда и в целом в английской литературе конца XIX века. Роман был написан за несколько дней на пари с одним из знакомых Уайлда, который утверждал, что тот никогда не сумеет написать роман. После публикации роман вызвал скандал: автора упрекали в безнравственности. Уайльд ожидал подобную реакцию общества и поэтому в открытом письме редактору журнала «Скотс обсервер» (6 июня 1890 года), в котором была напечатана разгромная рецензия, объяснил, что аморальна не книга, а поведение героя.

Роман задуман как гимн искусству, стоящему над жизнью. В предисловии, эстетическом кредо автора, кратко перечислены принципы теории эстетизма, иллюстрацией которых должна была стать рассказанная в романе история героя. Однако содержание романа противоречит теоретическим положениям. Чтобы оставаться молодым и красивым Дориан Грей жертвует своей душой, а портрет с его изображением меняется и на нем отражается не только процесс старения Дориана, но и изменения, происходящие в его душе. За красивой внешностью Дориана скрывается морально испорченная, порочная душа: под влиянием циничных наставлений лорда Генри Уоттона он выбрал вечную молодость и красоту. Желая избавиться от портрета, который может разоблачить всю низость и

преступления, совершаемые Дорианом, он разрезает полотно ножом. И происходит удивительная, но вполне ожидаемая трансформация: на портрете Дориан, каким он был вначале, с чистой душой и добрыми помыслами, а перед портретом труп старика, в котором с трудом, по кольцам на руках, слуги опознали своего хозяина. Трансформация ожидаемая, ведь писатель незадолго до этого подчеркнул в тексте романа: «Портрет был совестью Дориана», и в то же время неожиданная, если вспомнить положения предисловия. Декларируя, что «нет книг нравственных или безнравственных», писатель в «Портрете Дориана Грея» Уайлд однозначно осудил безнравственность героя. Противоречие эстетики и литературной практики писателя проявилось в этой книге со всей очевидностью.

По жанру «Портрет Дориана Грея» – социально-психологический роман. Замысел романа и его воплощение глубоко моральны. Портрет – воплощение морального облика человека, от него нельзя отречься. Смерть Дориана утверждает мысль о том, что с грузом совершенных поступков невозможно начать жизнь заново, невозможно уничтожить совесть. Уайлд доказал нерасторжимую связь между человечностью и этикой, без этой связи неизбежно наступает деградация человека и человечности. Доказательством этого в романе служит судьба Дориана Грея: вначале моральный крах, распад личности, и как неизбежное следствие – крах физический. Крах, так как жизнь выработала более высокую степень совершенства, нежели внешняя красота: победа обеспечена тому, кто соединяет в себе красоту и этику. Таков моральный вывод книги Уайлда. О притчевой тенденции в романе упоминал и сам Уайлд. В письме к редактору журнала «Скотс обсервер» (31 июля 1890 года) он согласился с мнением Ч. Уибли, одного из немногих английских рецензентов указавшего на содержащийся в «Портрете Дориана Грея» моральный урок: «Без малейшего колебания я заявляю, что считаю подобные критические суждения весьма лестной похвалой моему роману. Ведь если произведение искусства отличается богатством содержания, живой выразительностью и законченностью, люди с художественными

наклонностями увидят его красоту, а люди, которым этика говорит больше, чем эстетика, увидят содержащийся в нем моральный урок... Каждый человек увидит в нем то, что есть он сам. Ведь на самом деле искусство отражает не жизнь, а того, кто наблюдает его».

При всем внешнем правдоподобию истории «Портрет Дориана Грея» – роман-символ или философская притча. Герои реальны, но их поведение, поступки определены не логикой обстоятельств, а созданной автором экспериментальной ситуацией. Связь портрета с оригиналом-Дорианом, способность портрета меняться писатель никак не мотивирует, подчеркивая, тем самым, условность, заданность ситуации. Персонажи романа – не характеры в традиционном понимании этого термина, каждый из них воплощает определенную идею автора. Художник Бэзил Холлуорд, нарисовавший портрет, воплощает служение искусству; лорд Генри – воплощение философии наслаждения; Дориан Грей – человека, пожелавшего сохранить молодость для того, чтобы сделать свою жизнь прекрасной, как произведение искусства; портрет и его модель Дориан – символизируют искусство и жизнь, а их связь – отношения между жизнью и искусством.

Философское содержание романа подчеркнуто еще и тем, что автор ввел в него богатый культурный фон. Мир, в котором живут персонажи, показан через этот культурный фон: здесь и театр, где Дориан увидел игру Сибиллы Вейн, и таинственная книга, так повлиявшая на судьбу Дориана, и дискуссии персонажей об искусстве.

Портрет выступает в романе символом, определившим судьбу Дориана и художника Бэзила. Уайлд использует символ прежде всего для выражения своих эстетических и этических взглядов. Такую же функцию выполняют символы в сказках писателя. Сказки раскрывают сложный мир писателя в не меньшей степени, чем «Портрет Дориана Грея». Главная проблема, поднятая в сборниках «Счастливый принц и другие сказки» (1888) и «Гранатовый домик» (1891), – проблема добра и зла. И вновь противоречие между теорией и художественным творчеством. Уайлд опровергает собственную теорию,

создавая образы Счастливого принца и Ласточки, которые жертвуют не только красотой, но и жизнью ради счастья людей («Счастливый принц»), Соловья, отдавшего каплю за каплей жизнь ради счастья влюбленного юноши («Соловей и роза»), Маленького Ганса, погибающего из-за жадности богатого мельника («Преданный друг»). В сказках утверждаются простые, доступные, необходимые ценности, утраченные поколением Уайлда. Прекрасный принц только после смерти понимает, что такое жизнь: «Когда я был жив, и у меня было человеческое сердце, я не знал, что такое слезы». Аллегоричен дворец, обнесенный высокой стеной, а оловянное сердце принца-статуи во много раз человечнее и прекраснее его «человеческого» сердца. Избранный по своему рождению Принц стал действительно избранным, помогая людям, отдав им всего себя. Символичен финал сказки: мэр приказал выбросить статую Принца: «В нем уже нет красоты, а стало быть, нет и пользы». Господу, повелевшему принести самое ценное, что есть на Земле, ангелы принесли оловянное сердце Принца и мертвую ласточку.

В 1895 году был приговорен судом к тюремному заключению за безнравственность поведения. О том, что он узнал о реальной жизни, о людских бедствиях, писатель рассказал в исповеди «Из бездны» (1897), а в «Балладе Рэдингской тюрьмы» (1895) впервые прямо написал о жестокости мира, где царят ложь, лицемерие, где ценится только богатство и гибнет все человеческое: «Ведь каждый, кто на свете жил,/Любимых убивал,/Один жестокостью, другой – /Отравой похвал,/Коварным поцелуем – трус,/А смелый – наповал./Один убил на склоне лет,/В расцвете сил другой,/Кто властью золота душил,/Кто похотью слепой,/А милосердный пожалел:/Сразил своей рукой./Но ведь не каждый принял смерть/За то, что он убил». (Перевод В.Брюсова)

Контрольные вопросы:

1. Что означает термин «декаданс» и каковы предпосылки его возникновения в литературе последней трети XIX века?
2. Почему понятие символа стало основой поэтики символизма?

3. В чем отличие мировоззренческой и эстетической позиции Ш.Бодлера и поэтов-символистов?
4. Какие черты особенности поэтики символизма провозглашены в «Поэтическом искусстве» П. Верлена?
5. Охарактеризуйте новаторские приемы поэзии А.Рембо.
6. В чем выразилось влияние французского символизма на творчество русских поэтов начала XX века?
7. Назовите основные принципы эстетизма, изложенные О.Уайлдом в предисловии к роману «Портрет Дориана Грея».
8. Как воплотились принципы эстетизма в содержании романа и ее идеи?

Неоромантизм

Неоромантизм, сформировавшийся в конце XIX века, отразил, с одной стороны, протест против дегуманизации личности, и с другой, – реакцию на натурализм и крайности декадентства. Связанный с традициями романтизма начала века, неоромантизм вернул в литературу веру в сильную, яркую личность, но при этом утверждал единство действительности и мечты, обыденного и возвышенного. Неоромантики считали, что идеальные ценности можно обнаружить и в обыденной жизни, нужно лишь смотреть на нее сквозь призму иллюзии.

Неоромантизм как литературное направление и художественный стиль неоднороден; в каждой национальной литературе он имел специфические черты, свои жанры и формы выражения. Присущий романтизму начала XIX века пафос нового в неоромантической литературе исчез. Общей характерной чертой неоромантизма в национальных литературах был эклектизм. Неоромантическое мироощущение сближало писателей с натуралистами и с символистами; при этом неоромантики отвергали как невнимание натуралистов к духовному началу в человеке, так и пренебрежительное отношение символистов к материальному миру.

Свойственное романтикам критическое отношение к действительности у неоромантиков выражено слабо; они в большинстве своем занимали умеренно-либеральные позиции, и их произведения обычно не противоречили официальной политике.

К 1890-м годам сложился общий характер французского неоромантизма: это протест против антигуманного общественного строя, упадочной позитивистской философии, натурализма и декадентской литературы, причем протест с эстетических и нравственных позиций. «Иллюзия» стала отправной точкой для формирования неоромантического взгляда на мир. Стремясь создать особый поэтический мир, французские неоромантики чаще всего обращались к жанру «поэтической драмы». Стихотворная драма была наиболее адекватной формой выражения поэтического мира: она позволяла удовлетвориться иллюзией в исследовании мира реального, и таким образом создавала соответствующую обстановку, в которой жил и действовал неоромантический герой. Проблема героизма и героической личности – главная проблема французского неоромантизма. Однако понятие героизма понималась как некое внутреннее свойство личности, которое не обязательно проявлялось в совершении конкретных героических подвигов. И потому герой французских неоромантиков внешне мог быть ничем не примечательным человеком, что в значительной степени определило типы неоромантических характеров.

Наиболее полное выражение французский неоромантизм получил в творчестве **Эдмона Ростана** (1869–1918). В комедии «Сирано де Бержерак» (1897) Ростан утвердил неоромантическую идею героизма как внутренней способности человека преодолевать силу обстоятельств. Прототипом главного героя комедии автор является историческая личность, известны французский писатель и мыслитель XVII века Сирано де Бержерак. В пьесе Ростана он воплощает тип человека, бросающего вызов всем законам общества, всему, что подавляет, нивелирует индивидуальность. В образах персонажей комедии органически соединены противоположные начала,

нередко гиперболизированы те или иные качества. При этом писатель противопоставляет не только черты внешние, но и внутренние качества персонажей. Так, Роксана чрезвычайно умна, а чувства и эмоции в ней подавлены, Кристиан очень красив, но глуп. Сирано – воин, но по призванию он поэт, смелый лицом к лицу с врагом, он нерешителен и робок в любви. Сирано некрасив, даже смешон, особенно его выдающийся нос, однако поэтическая душа героя проявляется в его возвышенных и прекрасных словах. Противоречивые качества Сирано взаимообогащают друг друга и создают необыкновенную при таких противоречиях цельность характера. Но не только качества характера придают своеобразие образу Сирано. Он живет, следуя принципу «Быть самим собой», но в пьесе Ростана никто не является самим собой. Это, по убеждению писателя, результат влияния испорченных нравов общества, его влияния на личность. Сирано не смог избежать этого влияния: он отказывается от своей личности, следуя принятым в обществе правилам. Счастливым он стал, лишь снова став самим собой: Сирано, влюбленный в Роксану, заключает договор с Кристианом, которого Роксана любит за красоту. Союз красавца Кристиана и прекрасного внутренне Сирано, должен стать торжеством гармонии. Но такой союз в реальности невозможен, он приносит только несчастье всем троим. Лишь в конце пьесы возникает новая гармония. Для этого Роксана должна была переродиться, отбросить свой прежний безжизненный идеал и научиться видеть в жизни истинно прекрасное даже под безобразной оболочкой. Видеть в действительности идеал – вот основная идея пьесы.

С неоромантизмом в Германии связано творчество раннее творчество Р. Хух, Г. Гессе, Я. Вассермана и Б. Келлермана. В отличие от французского неоромантизма с его ориентацией на «иллюзию», в немецкой литературе преобладала тенденция «материализации» мечты, создания «мира мечты, абсолютизация идеала и противопоставление его материальному миру, что сближало неоромантиков с декадентами. Немецкие неоромантики

внесли изменения в систему литературных жанров, обогатив ее неоромантической драмой, романом, новеллой, сказкой, различными лирическими жанрами. Были введены новые жанры, например, «музыкальная драма» Р. Вагнера.

Герой немецких неоромантиков, как правило, человек искусства. Обычно в произведениях неоромантиков образ художника противопоставлен обществу и обстоятельствам, что говорит о традиции, берущей начало в творчестве романтиков, в первую очередь, Э.Т.Гофмана. Тема трагической судьбы художника, сталкивающегося с прозой жизненных обстоятельств, стала особенно популярной у немецких неоромантиков, Это образы Тициана в драме Г. фон Гофманстала «Смерть Тициана», мастера Генриха в драме Г. Гауптмана «Потонувший колокол», Петера Майского в одноименной новелле Р.Хух.

Наиболее полно неоромантизм представлен в Англии, хотя «чистых» неоромантиков английская литература не дала. Характерной особенностью английской литературы последней трети века стало соединение, сочетание черт различных стилей как в отдельных произведениях, так и в целом в творчестве писателей. Творческий метод мастеров английской прозы последней трети века – Р.Л.Стивенсона, Д.Р.Киплинга, Т.Гарди, Д.Гиссинга, Д.Мура, А.Конан Дойла, Г.К.Честертон – неоднозначен. В их произведениях черты неоромантизма нередко сочетаются с элементами символизма и импрессионизма (Д.Конрад), реализма (Д.Р.Киплинг, Р.Л.Стивенсон, А. Конан Дойл), натурализма (Д.Гиссинг, Д.Мур).

Главная особенность английской неоромантической литературы выражена в словах Р.Л.Стивенсона «Мы слишком долго играли на сентиментальной флейте, настало время ударить в мужественный барабан». Как во французской литературе герой английских неоромантиков – внешне ничем не примечательный «незаметный» герой, но деятельный, активный, творец своей судьбы. Сюжет большинства неоромантических произведений строится как рассказ об исключительных обстоятельствах (кораблекрушение,

необитаемый остров или отдаленные экзотические страны), в которые попадает герой, и его дальнейшая судьба полностью зависит от его поступков. Основными жанрами английского неоромантизма стали приключенческие романы, повести, рассказы.

Произведения **Роберта Луиса Стивенсона** (1850–1894) утверждают возможность осуществления романтической мечты о жизни, в которой торжествуют высокие нравственные идеалы. Его романы отличаются напряженными драматическими ситуациями, экзотичностью пейзажей, нередко в них фантастические элементы. Романтик в душе, Стивенсон был уверен в существовании двух миров: помимо реального, в котором он жил, существовал мир вымышленный, сказочно прекрасный и удивительный. В стихотворении «Мое царство» он писал:

Внизу, где вьется ручеек,
Где красный вереск, желтый дрок
Раскинули цветы,
Лощинку я облюбовал
И там, играя, создавал
Мир жизни и мечты.
Назвал я морем свой ручей
И флот груженных кораблей
Пустил в далекий край.
По волшебству в единый миг
Приморский город там возник
С мостом и цепью свай.

(Перевод Я.Мексин)

Два мира сосуществуют в неоромантических произведениях Стивенсона: двухтомном сборнике рассказов «Новые арабские ночи» (1882), повести «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886), самом известном его романе «Остров сокровищ» (1883).

Стивенсон считал литературу не только отражением жизни, но и силой, побуждающей к деятельности. Об этом он писал в статье об Уолте Уитмене: «Будем по мере сил учить народ радости. И будем помнить, что уроки должны звучать бодро и воодушевлять, должны укреплять в людях мужество». О важности миссии писателя Стивенсон говорил в статье

«Нравственная сторона литературной профессии»: писатель «должен показывать добрые, здоровые, красивые стороны жизни, с беспощадной откровенностью показывать зло и скорбь нашего времени, дабы пробудить в нас сострадание; он должен показывать нам мудрых и хороших людей прошлого, дабы волновать нас их примером...писатель «должен во всем уметь разглядеть хорошее». Этим правилам Стивенсон всегда следовал в своем творчестве.

Широкому читателю Стивенсон известен как автор приключенческих романов. В жанре романа он выделял приключенческие, драматические и романы характеров. В его собственных романах – «Похищенный» (1886), «Катриона» (1893), «Черная стрела» (1888), «Владелец Баллантре» (1889) – черты разновидностей романа органично сплетены, дополняют друг друга. Обязательные в его романах драматические ситуации соединяются с изображением внутреннего мира персонажей. Не менее важное место в книгах Стивенсона занимают вопросы нравственного облика человека. Так, в повести «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» писатель поднял проблему добра и зла в натуре человека. Герой этого произведения, доктор Генри Джекил, ведет двойную жизнь, превращаясь время от времени в злобного карлика мистера Хайда, и зло в его натуре начинает одерживать верх над добром. Ценой своей жизни Джекил утверждает победу добра.

Творчество **Джозефа Редьярда Киплинга** (1865–1936) исследователи относят к неоромантической «литературе действия», главной темой которой является служение интересам Британской империи, что принципиально отличает его от других английских неоромантиков. Блестящий талант сочетался в личности Киплинга с ограниченностью взгляда роль белого человека. Противоречия, присущие творчеству Киплинга, были отмечены уже его современниками. Так А.И.Куприн в статье «Редьярд Киплинг» (1908) пронизательно заметил: «Он оригинален как никто другой в современной литературе. Могущество средств, которыми он обладает в своем творчестве, прямо неисчерпаемо. Волшебная увлекательность фабулы, необычайная

правдоподобность рассказа, выразительная наблюдательность, остроумие, блеск диалога, сцены гордого и простого героизма, точный стиль, или, вернее, десятки точных стилей, экзотичность тем, бездна знания и опыта и многое, многое другое составляют художественные данные Киплинга, которыми он властвует с неслыханной силой над умом и воображением читателя. И тем не менее... как бы ни был читатель очарован этим волшебником, он видит из-за его строчек настоящего культурного сына жестокой, алчной, купеческой, современной Англии, джингоиста, беспощадно травившего буров ради возвеличения британского престижа во всех странах и морях, “над которыми никогда не заходит солнце”».

Большую часть творческого наследия Киплинга составляют реалистические рассказы, романы и стихи, открывшие англичанам Индию. Он писал об обычаях и взглядах индийцев, их жизненной философии, мудрости и простодушии, писал и о живущих в Индии англичанах. Его герои – обычные люди, действующие в необычной обстановке или в таких ситуациях, когда раскрывается суть личности каждого. Так в известной «Балладе о Востоке и Западе», провозглашая благородную миссию Англии – просвещение народов Востока – Киплинг признает в то же время величие и героизм Востока: «О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут,/Пока не предстанет Небо с Землей на Страшный Господень суд./Но нет Востока и Запада нет, что – племя, родина, род,/ Если сильный с сильным лицом к лицу у края земли встает? (Перевод Е.Полонской).

Одно из лучших стихотворений Киплинга – «Заповедь». В нем прославляются стойкость, мужество и воля человека, утверждается мысль о том, что лишь тот достоин звания человека, кто способен вынести все испытания и остаться самим собой:

Останься прост, беседуя с царями,
Останься честен, говоря с толпой,
Будь прям и тверд с врагами и друзьями,
Пусть все в свой час считаются с тобой;
Наполни смыслом каждое мгновенье,
Часов и дней неумолимый бег, —

Тогда весь мир ты примешь, как владенье,
Тогда, мой сын, ты будешь Человек!

(Перевод М.Лозинского)

Мировую известность Кипплингу принесли неоромантические «Книги джунглей» (первая книга опубликована в 1894 году; вторая – в 1895), и «Сказки просто так» (1902). Рассказывающая о жизни человеческого детеныша Мауги, воспитанного зверями, «Книга Джунглей» иносказательно изображает жизнь человеческого общества. Хотя Кипплинг признает жестокий закон джунглей, где выживает и властвует сильнейший, он вместе с тем поэтизирует жизнелюбие, энергию и волю человека. Он восхищается присущими героям «Книги джунглей» лучшими человеческими качествами – благородством, честностью, преданностью, готовностью поддержать нуждающегося. Эти качества воспитывает книга, адресованная не только детям, но и взрослым.

Особое место среди английских неоромантиков принадлежит Джозефу Конраду (псевдоним Ю.Т.К.Коженёвского, 1857–1924), автору приключенческих психологических романов «Тайфун» (1902) и «Ностромо» (1904), воспевающих романтику моря. Своих героев, мужественных и волевых людей, мечтающих о подвигах, о дружбе, автор противопоставляет обывателям. Романтические тенденции в творчестве Конрада сочетаются с реалистическим изображением психологии современников и жестокости общества. «Нравственное открытие – вот что должно быть объектом каждой повести», – писал Конрад, имея в виду под «нравственным открытием» не художественную иллюстрацию какой-нибудь заранее данной моральной истины, а нечто рождающееся в творческом процессе. Иллюстрацией этого положения писателя является роман «Лорд Джим» (1900). Герой романа моряк Джим мучается от сознания совершенного им в юности поступка: он покинул тонущий корабль, оставив там беспомощных людей, и хочет искупить свою вину. Его судят, но важнее, что Джим сам судит себя судом совести. Он смог скупить вину, доказать свое мужество и спасти свою честь.

В образе Джима автор показал благородного, честного человека, для которого на первом месте человеческое достоинство. Конрад ввел в роман образ рассказчика, моряка Марлоу. Пытаясь понять смысл поведения Джима, Марлоу в своем рассказе делает акцент на нравственном смысле его поступков. В романе «Лорд Джим» Конрад своеобразно использует категорию художественного времени. Нарушение хронологической последовательности в рассказе Марлоу служит целям аналитического осмысления трагедии человека. С Марлоу читатель встречается и в повести «Сердце тьмы» (1902), одном из наиболее ярких антиколониалистских произведений в английской литературе. В повести «Сердце тьмы» рассказывается о том, как европейцы поработывают Африку, принося смерть и разрушение коренному населению, безжалостно истребляя его. Это путешествие к «сердцу тьмы», дорога в ад.

Герой Конрада – всегда одиночка, изгой. Его одиночество чаще всего добровольное, для него это единственное средство уберечь свои лучшие качества от воздействия общества. Считая, что в этом обществе не могут раскрыться красота и величие человеческих чувств, писатель уводит своего героя туда, где слабее общественные связи: там, по его мнению, легче раскрываются истинные человеческие страсти, там меньше давление условностей и лицемерия. В своих лучших произведениях писатель попытался преодолеть одиночество, восстановить в правах высокие человеческие чувства – все то, что позволяет человеку противостоять злу: великодушие, энтузиазм, дружбу, любовь, которые, по его убеждению, так редки в повседневной жизни, но которые естественны для здоровой человеческой природы. Но это восстановление в своих правах попорченной человечности мыслится им лишь в романтических формах, в отрыве от типических обстоятельств.

Артур Конан Дойл (1859–1930), автор многих приключенческих, исторических романов, известный английский публицист и журналист, завоевал мировую известность как создатель детективных повестей и

рассказов о сыщике Шерлоке Холмсе. Он продолжил традиции зачинателя жанра детектива Эдгара По. Само слово «детектив» (т.е. сыщик, агент сыскной полиции) активно вошло в оборот, начиная с рассказов Дойла, и созданный им образ быстро стал популярным. Романтика приключений живет в его книгах, а его Шерлок Холмс, подобно рыцарю, бескорыстен, расследование запутанных дел ведет не ради вознаграждения, а потому, что его привлекает все таинственное и необычное. Ему присущи знание жизни и романтическая тяга к приключениям. К неоромантическим произведениям можно отнести и научно-фантастические повести «Затерянный мир» (1912), «Отравленный пояс» (1913), «Маракотова бездна» (1929). Перу писателя принадлежат и исторические романы о Средневековье, об эпохе Людовика XIV, о походах Наполеона. Но о чем бы ни писал Конан Дойл, для него на первом плане были не научные гипотезы, не стремление к созданию широкой исторической панорамы, а приключения во всем их многообразии. Сам писатель назвал художественный мир своих произведений «королевством романтической литературы».

Неоромантическое движение в конце века охватило и другие страны Европы. Заметное место неоромантизм занял в литературе США, и так же, как романтизм начала века, он отличается от европейского варианта. Сама американская действительность дала толчок к появлению неоромантических произведений: это и движение на «дикий Запад», то есть, освоение новых земель, и открытие золотых копий на Аляске. Черты неоромантизма присутствуют в романах Ф.Брет Гарта, новеллах О'Генри, ранних рассказах Д.Лондона.

Джек Лондон (Джон Гриффит Лондон, 1876–1916) внес в литературу тему повседневного героизма, показал мужество простых людей. Испытав на себе влияние «золотой лихорадки», будущий писатель, как сотни других американцев, отправился на Аляску. Время, проведенное на золотых приисках, действительно обогатило Лондона: впечатления, испытанные на Севере, дали материал для нескольких сборников рассказов. Первый из них,

«Сын волка», был опубликован в 1900 году, к нему примыкают «Бог его отцов» (1901), «Любовь к жизни» (1907), принесшие автору известность не только на родине, но и за ее пределами.

В этих рассказах обозначились черты неповторимого художественного почерка Лондона. В нем органически сочетаются реализм и романтика, поднимающая читателя над унылой повседневностью. Российский литературовед Б.А.Гиленсон назвал метод раннего Лондона «поэтическим, романтическим реализмом». Многие характерные особенности этого метода сближают ранние рассказы американского писателя с западноевропейским неоромантизмом. Рассказы динамичны, остросюжетны, описания суровой величественной северной природы сочетаются с описанием сильных духом, бесстрашных людей. Герои «северных» рассказов – энергичные, отважные, исключительные люди, возвышающиеся над бытом. Ситуации, в которых они оказываются, экстремальные, требующие от человека немалого мужества и стойкости, в первую очередь, – остаться человеком, не дрогнуть перед опасностью, не струсить, не предать. Героям приходится преодолевать холодную пустыню («Мудрость снежной тропы»), переживать смертельную опасность на острове, будучи отрезанными от материка начавшимся ледоходом («У конца радуги»). Настоящим гимном мужеству человека, выдержавшему невероятно сложную проверку на человечность, является известный рассказ Лондона «Любовь к жизни» (1906).

Лондон всегда ценил в людях бескорыстие, готовность помочь и поддержать в трудную минуту, качества, так решительно и ярко проявившиеся на Севере. Носителем этих качеств является Мейлмот Кид, герой рассказов «Белое безмолвие» и «Северная Одиссея». Он предан друзьям, благороден, отзывчив: когда погибает его товарищ Мейсон, раздавленный неожиданно упавшим на него деревом, Мейлмот Кид берет на себя заботу о его семье.

Суровая, полная лишений жизнь на Севере закаляет одних, выявляя в одних лучшие человеческие качества, другие не выдерживают проверку

жизнью, становясь еще более жестокими и безжалостными, как капитан корабля Вульф Ларсен в романе «Морской волк» (1904). Человек недюженной силы, он бесстрашен, но жесток и бессердечен с теми, кто слабее его. Гибель Ларсена в финале романа – справедливая кара за его бесчеловечность.

В «северных» рассказах писатель с любовью показал и мир животных, их поведение и повадки. Главными героями его анималистских книг были собаки, преданные друзья человека в условиях Севера (повести «Зов предков», 1903; «Белый клык», 1906) Неоромантические образы и мотивы исчезают в зрелых произведениях Лондона, вновь появляясь в последних романах «Джерри-островитянин» и «Лунная долина» (1913).

Контрольные вопросы:

1. Реакцией на какие явления общественной и культурной жизни стран Запада последней трети XIX века стал неоромантизм?
2. Как вы понимаете фразу Р.Л.Стивенсона: «К сожалению, все мы в литературе играем на сентиментальной флейте, и никто из нас не хочет ударить в мужественный барабан»?
3. Какие темы подняты в произведениях писателей-неоромантиков?
4. Какие черты романтизма начала века продолжили неоромантики и в чем отличие неоромантизма от романтизма?
5. Назовите особенности неоромантизма во французской литературе.
6. Почему в английской литературе неоромантизм получил широкое распространение?
7. Какие черты характеризуют героя неоромантической литературы?

Реализм в литературе рубежа веков

Реализм в конце XIX века, продолжая сохранять ведущие позиции, вступил в новую фазу, получившую название «постклассической», для которой характерно расширение и углубление проблематики, обогащение и трансформация жанров, появление новых жанровых разновидностей.

Интенсивно развивалась драматургия, оставшаяся на протяжении века на периферии литературного процесса. Дальнейшее развитие получили малые эпические жанры – новелла и рассказ.

Особенно заметные изменения претерпел романский жанр. Сформировался и получил популярность жанр романа-эпопеи, отобразивший все многообразие сложной и противоречивой переломной эпохи. Многотомные циклы, дилогии, трилогии, тетралогии, представлены в творчестве Э.Золя, Р.Роллана, А. Франса, Т.Драйзера, Д. Голсуорси, Т.Гарди, Т.Манна. Появились такие жанровые разновидности романа, как социально-психологический роман и семейная хроника, философский и роман-притча, сатирический, утопический, приключенческий, научно-фантастический и детективный и другие.

Реалисты конца века использовали стилистические элементы всех художественных методов и стилей эпохи – натурализма, символизма, неоромантизма, импрессионизма, но сохраняя главное свое качество – характер типизации. Вместе с тем они продолжили традиции, заложенные реалистами первой половины-середины века: это углубление психологизма, социального анализа, расширение сферы отображения действительности. В целом этот этап свидетельствует о дальнейшем развитии реализма.

Традиции реализма, богатейший опыт Бальзака, Стендаля, Флобера оставались востребованными во французской литературе и в последней трети века и получили свое дальнейшее развитие в творчестве крупнейших реалистов Г.де Мопассана, А.Франса, Р.Роллана, А. Доде. Именно во французской литературе сложилась классическая форма реализма, сосредоточенного, с одной стороны, на анализе и критике негативных явлений действительности и, с другой – на поиске положительных ценностей, поиске нового героя. Поиски нового героя постоянны в творчестве Романа Роллана (1866–1944). Он начинал как драматург-неоромантик, создав в 1890-е годы цикл «Трагедии веры», но уже в следующем цикле, «Театр Революции», перешел на позиции реализма. В

начале 1900-х годов Роллан увлеченно работал над программой создания народного театра. В сборнике статей «Народный театр» (1903) он выступил с требованием демократизации театра; это был важный шаг в деле развития национального театрального искусства. Значительную роль в реализации программы сыграла драма «14 июля» (1902). Главный герой этой драмы о французской революции – восставший народ, с образом которого автор связывает идею величия и подлинного героизма. Эта идея стала определяющей в серии биографий великих людей («Жизнь Бетховена», 1903; «Жизнь Микеланджело», 1907; «Жизнь Толстого», 1911) и в романе-эпопее «Жан Кристоф» (1904–1912). В эпопее органически соединились две ведущие тенденции творчества Роллана: романтическая и реалистическая. Герой романа, гениальный немецкий музыкант Жан-Кристоф во многом напоминает романтических героев; он бунтарь, охваченный «одной, но пламенной страстью», музыкой. История его жизни разворачивается на широком историческом фоне Европы рубежа веков. Действие начинается в Германии, затем переносится во Францию, Швейцарию, Италию. В романе Роллан итог развития двух крупнейших направлений XIX века – реализма и романтизма, соединив их наиболее сильные черты, расширив возможности реализма, продемонстрировав ряд его новых качеств, которые будут характерны для литературы XX века; (например, форма романа-реки, которую писатель реализует в эпопее «Очарованная душа»).

С народной традицией связана написанная накануне Первой мировой войны повесть «Кола Брюньон» (опубликована в 1918 году). Резчик по дереву Кола Брюньон – подлинно народный герой, стойко переносящий удары судьбы, но продолжающий творить, и не теряющий веры в будущее. В годы войны Роллан написал ряд публицистических антивоенных статей. Главное произведение Роллана, эпопея «Очарованная душа» создавалось уже после войны, в 1922-1933 годах. В 1915 году Роллан был награжден Нобелевской премией «За высокий идеализм художественных произведений,

за сочувствие и любовь к истине, с которой он описывает различные человеческие типы».

Но многие французские писатели в той или иной степени пережили трагедию писателя-реалиста, так не сумевшего найти этот положительный идеал. В их числе **Ги де Мопассан** (1850–1893). В его творчестве окончательно оформился и достиг своего совершенства жанр новеллы. В очерке о И.С.Тургеневе Мопассан сформулировал главные правила, которым должен следовать новеллист: «...на нескольких страницах дать совершенное произведение, чудесно сгруппировать обстоятельства и создать живые, осязательные, захватывающие образы, очертив их всего несколькими штрихами...». Этим правилам он неукоснительно следовал в своем творчестве.

Публикация сборников «Заведение Телье» (1881), «Мадемуазель Фифи» (1882), «Дядюшка Милон» (1883), «Лунный свет» (1884), «Орля» (1887) сделала новеллу ведущим реалистическим жанром во французской литературе. Лежащий в основе новеллы единичный эпизод приобрел у Мопассана особое, обобщающее значение. В эпизоде раскрываются ранее не известные, незаметные черты характера, дремавшие чувства, как, например, чувство любви к родине у героини новеллы «Пышка». Эпизод служит у Мопассана лаконичным, но очень емким средством изображения жизненной драмы («Ожерелье») или поворотным моментом в судьбе персонажа («Папа Симона»). Характерная особенность новелл – изображение героев в действии: поступок героя обычно является завязкой новеллы, затем следует рассказ о последствиях поступка. Писатель часто вводит образ рассказчика, так создается эффект достоверности рассказанной истории. В этих кратких историях – целая жизнь, драматичная, порой даже трагическая. Мопассан ввел новые формы психологического анализа, изменил структуру новеллы, широко использовал подтекст, художественные детали.

Опыт работы новеллиста позволил Мопассану внести новые черты и в жанр романа. Среди романов писателя («Жизнь», 1883; «Милый друг»,

1885; «Монт-Ориоль», 1887; «Пьер и Жан», 1887– 1888; «Сильна как смерть», 1889; «Наше сердце», 1890) особое место занимают «Жизнь» и «Милый друг». «Жизнь» – одна из вершин психологизма во французской литературе XIX века. В «Милом друге» психологизм отступает на второй план, писатель развил здесь ведущие темы романов своих предшественников – Ф.Стендаля. О.де Бальзака и Г.Флобера. Темы истории молодого человека, утраченных иллюзий и тема денег в «Милом друге» выдвинули на первый план социальный анализ действительности. Реалистическое творчество Мопассана сложно и многогранно. В его новеллах и романах ощутимо влияние натурализма, а в позднем творчестве – декаданса.

Анатоль Франс (псевдоним Анатоля Франсуа Тибо, 1844–1924) – один из наиболее значительных представителей реализма рубежа веков. В начале творческого пути Франс был близок к парнасцам, их влияние ощущается в поэтическом сборнике «Золотые поэмы» (1873). Не избежал он и влияния теории натурализма (например, в повести «Тощий кот», 1879). Имя Франса становится известным после публикации романа «Преступление Сильвестра Боннара» (1881). Написанные в начале 1890-х годов «Суждения господина Жерома Куаньяра» и «Харчевня королевы Гусиные лапы», ознаменовали возрождение жанра философского романа, у истоков которого стоял Вольтер. Изображение столкновения идей, а не характеров, второстепенная роль событийного плана, скептическая интонация станут отличительной особенностью философских романов Франса, усиливаясь в последующих книгах.

1890-е годы – время творческой и общественной активности Франса. В 1896 году он был избран членом Французской академии. Писатель принял активное участие в процессе по делу Дрейфуса. О бескомпромиссной позиции Франса свидетельствует его выступление свидетелем защиты на заседании суда 7 февраля 1898 года по обвинению Золя в оскорблении военного суда. В знак протеста против лишения Золя ордена Почетного легиона, Франс отказался от своего ордена. В эти годы писатель создает

тетралогию «Современная история», в которой представлен глубокий социальный анализ французской жизни конца века. Особое место в европейской литературной жизни занимает трилогия, (в нее входят романы «Остров пингвинов» (1908), «Боги жаждут» (1912), «Восстание ангелов» (1914) – один из первых образцов социальной утопии. В трилогии и романе «На белом камне» (1904) писатель поднял вопросы, остающиеся актуальными и в наши дни: что такое прогресс, как должно развиваться общество, как не утратить гуманность и сохранить планету Земля? В 1921 году А. Франс был награжден Нобелевской премией.

К концу века заметные изменения произошли и в **английской литературе**. На рубеже веков в литературу пришли выдающиеся писатели-реалисты С.Батлер, Т.Гарди, Д.Голсуорси, Г.Уэллс, Д.Б.Шоу. Критически исследуя состояние и сложившиеся обычаи девятнадцатого века, сатирически описывая викторианское общество, английские реалисты выступили против самой структуры общества и условий жизни. Ярким примером может служить творчество Сэмуэля Батлера (1835–1902). В его романе «Путь всякой плоти», опубликованном уже после смерти автора в 1903 году, прозвучало неприятие среднего класса, его образа жизни и отвращение к викторианскому обществу в целом. Батлер был в большей степени эссеистом. В своем единственном романе, работа над которым продолжалась более двадцати лет, он выразил негодование по поводу лицемерия, ханжества и ограниченности викторианского общества.

В последние десятилетия века произошло разделение английского романа на старый, викторианский, и новый, предвещающий новую эпоху. Это разделение ознаменовало начало нового этапа развития английского реалистического романа во второй половине XIX века и его отличие от романа 40-50-х годов. Прежде всего английский реалистический роман отразил острый кризис, переживаемый викторианским обществом; каждое новое десятилетие придавало ему большую остроту, начало же процесса положили 70-е годы, время политической, социальной и

интеллектуальной активности англичан. Викторианское общество столкнулось с необходимостью обновления и реформирования нации, технический и научный прогресс не принес счастья ни богатым, ни бедным, обнажив противоречия. Расширительное толкование реализма, появившееся в этот период, означало не поиски правдоподобия, а «узнавание» сути реальности, тщательный анализ отобранных фактов реальности. Ведущей продолжала оставаться сатирическая тенденция, берущая начало в творчестве Теккерея и Диккенса.

Среди писателей, писавших в старой традиции – по форме, но современной по содержанию – **Т.Гарди** (1840-1928), творчество которого является своеобразным итогом развития английского реализма XIX века. Его произведения, повествующие о народной жизни, раскрывают глубокие драматические конфликты современной писателю Англии. Романное наследие Гарди велико, несмотря на то, что в 1895 он перестал писать романы, целиком посвятив себя поэзии.

Свои романы Гарди объединил в три цикла: «Романы характера и среды», «Романы изобразительные и экспериментальные» и «Романтические истории и фантазии». Циклизация не привела, однако, к созданию эпического цикла со своей закономерной системой произведений, объединенных цельным замыслом и строгим историческим подходом. Тесной связи между романами нет, выдерживаются лишь единство времени и места действия и единый подход к постановке проблем сельской Англии.

Название первому циклу, состоящему из семи романов, писатель дал много лет спустя после его опубликования, в 1912 году. В предисловии к роману «Вдали от безумствующей толпы» Гарди писал: «Серию романов, которую я задумал, в основном, как региональную, необходимо было связать с названием какой-то местности, чтобы придать романам единство места». Это место, Уэссекс, писатель использовал его для обозначения нескольких юго-западных графств (Дорсетшир, Девоншир, Беркшир), откуда сам был родом. К романам автор приложил карту с подробным обозначением тех

деревень городков, где происходит действие; время действия – 30–80-е годы XIX века.

Уэссекс Гарди – сложный и многозначный образ, созданный воображением писателя, на протяжении лет размышлявшего над судьбой сельской Англии. Уэссекс – это особый мир, многовековой уклад, истоки которого обозначаются в далеком прошлом, а расцвет приходится на времена «старой веселой Англии», когда в истории народа огромную роль играли вольные крестьяне, «йомены». «Уэссекс» в сознании читателя связывается с незабываемой традицией, которая рушится под натиском индустриализации и развития техники. В центре романов конфликт между патриархальным укладом сельской Англии, где еще сохранились нравственные основы, и крупным промышленным городом, «обезумевшей толпой», утратившей их.

Название первого цикла, «романы характеров и среды», выражает главный принцип авторской трактовки явлений: через характеры и среду в их отношениях. Смысл событий, происходящих в романах «Мэр Кэстербриджа» (1886), «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891), «Джуд Незаметный» (1896), раскрывается через характеры. «Среда» у Гарди – это уклад жизни, условия существования в широком смысле, а также конкретные обстоятельства, воздействующие на судьбу человека. Новаторство Гарди – в правдивом изображении связи характера со средой, с окружением, сформировавшими его характер и оставившим на нем неизгладимую печать. Сила писателя – в умении показать, что происходит, когда эти связи рвутся, когда человек попадает в чуждую ему среду и перед ним возникает необходимость самоопределения, в умении показать, как характер и убеждения человека, его выбор, который он делает, отражаются на его судьбе. В предисловии к роману «Мэр Кэстербриджа», с «говорящим» подзаголовком «Человек с характером», Гарди подчеркивал, что главным в его романах является «характер». Характеры в последних романах цикла для своего времени, конца века, были отмечены оригинальностью и новизной.

Судьбы «людей с характером» трагичны. Сюжеты романов Гарди строятся как трагическая история главного героя; основой трагического сюжета обычно является социальный конфликт между крестьянами и землевладельцами. Так, в романе «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» крестьянство представлено семьей фермера Дарберфилда, обедневшего потомка древнего аристократического рода. Имя этой семьи присвоили теперь дельцы-выскочки. Несчастья и беды преследуют семью Тэсс, ее соблазняет Алек д'Эрбервилль. Трагедию Тэсс автором представляется как социальную трагедию, но в то же время он не исключает возмездие за грехи предков. Трагическая ирония звучит в завершающих роман словах: «Правосудие свершилось, и Глава бессмертных закончил игру свою с Тэсс». Повествуя о трагической истории крестьянки, Гарди обвиняет жестокое и несправедливое общество.

Гарди, как было отмечено, принадлежит к «старой» школе романа. Его новаторство выразилось прежде всего в самом принципе выбора «характеров» и в понимании того, что такое характер, что им движет и какие проблемы в меняющихся условиях выдвигает он перед личностью и обществом. В подзаголовок романа значится: «чистая женщина, правдиво изображенная». Во всех ситуациях Тэсс остается чистой душой, это ее органическое свойство. Именно в этом качестве ее характера Гарди увидел трагическую основу. «Неспособность» поступиться своей правотой, пойти на уступки, придают ее положению особый драматизм – драматизм трагического свойства.

Тема любви и брака проходит сквозной линией через все романы цикла. В «Тэсс» столкновение любящих Тэсс и Сент-Клера с царящими в обществе ханжескими понятиями нравственности раскрывает характер общества. Это был один из самых острых конфликтов в европейской литературе конца века: вспомним «Госпожу Бовари», «Анну Каренину», «Кукольный дом». Реалистическая его трактовка на английской почве была затруднена воздействием викторианской морали, особенно в годы.

Обращение к этому конфликту требовало немалого мужества, но Гарди первым заговорил о тех сторонах жизни, о которых в Англии не было принято упоминать. Роман на родине писателя тут же был запрещен цензурой. О реакции читателей Гарди написал в предисловии к изданию романа 1912 года: «В этом романе великая жизненная эпопея героини начинается после события, которое принято считать роковым для ее роли главного действующего лица – или, во всяком случае, непоправимым крушением всех прежних ее надежд и чаяний, а потому публика буквально восстала против общепринятых условностей, когда оказала этой книге горячий прием и согласилась со мной в том, что художественное произведение может еще многое добавить к тому, что уже было сказано о теневой стороне известной катастрофы. . .»

В романах Т.Гарди в полной мере получили отражение типические проблемы литературного развития переходной эпохи. Художественный метод Гарди органически соединил в себе характерные черты современной ему литературы: постановку и обсуждение злободневных вопросов социальной жизни, выдвигание на первый план нравственной проблематики, интерес к человеку, углубленный анализ его внутреннего мира и психологии, поиски новых художественных средств.

Критическое начало является преобладающим в творчестве **Герберта Уэллса** (1866–1946), автора фантастических и бытовых романов, рассказов, работ по истории, политике, биологии, педагогике. В историю литературы Уэллс вошел как создатель жанра социально-фантастического романа, отразившего закономерности научного и общественного развития новейшего времени. Он пришел в литературу в преддверии XX века, века кардинальных перемен и открытий во всех областях науки, и отразил в своих книгах эти перемены, нередко предваряя открытия, которые только будут сделаны. По образованию Уэллс – ученый-биолог, в Лондонском университете он изучал естественные науки, работал в лаборатории известного естествоиспытателя Гексли. Литературную карьеру начинал как журналист. Две сферы

деятельности Уэллса – научная работа и литературное творчество – не противоречили, а дополняли друг друга: его мысль ученого проникала в будущее, предугадывая возможное развитие тех социальных тенденций, которые он видел в настоящем, и, как писатель, стремился обобщить происходящее в зримых, понятных образах. Ученый и художник в одном лице Уэллс правдиво отразил социально-историческую сущность своего времени: писал о социальных сдвигах и мировых катаклизмах, жестокости войн и колониальных захватах, о возможностях науки и силе человеческого разума. Главный вопрос, волновавший Уэллса, красной нитью прошедший через все его книги: вопрос о путях развития научно-технического прогресса и его воздействии на судьбы человечества.

Писательская карьера Уэллса началась с публикации в 1888 году повести «Аргонавты хроноса», на основе которой потом был написан роман «Машина времени». Роман показывает общество далекого будущего и предсказывает, к чему приведет существующая социальная система. Идеи «Машины времени» были развиты в романах «Остров доктора Моро» (1896), «Человек-невидимка» (1897), «Война миров» (1898), «Когда спящий проснется» (1899), «Первые люди на Луне» (1901), «Пища богов» (1904), «Война в воздухе» (1908). Литературное признание пришло к нему в середине 1890-х годов. Уэллс создал новую разновидность художественной литературы – научно-фантастический роман, в основе которого лежит фантастическая образность. Он нашел форму, с помощью которой можно было показать будущее, заглянуть в завтрашний день – научную фантастику. Она была рожденная самим развитием мира, новыми открытиями. Подчеркивая эту особенность научно-фантастического романа, его отличие от романов Ж.Верна, Уэллс писал в книге «Семь знаменитых романов»: «...между предвосхищением научных открытий, сделанными великим французом, и моими фантазиями отсутствует какое-либо литературное сходство. В своих произведениях он постоянно изображал возможности в сфере изобретений и открытий и сделал ряд замечательных прогнозов.

Интерес, им возбуждаемый, имел неоспоримую практическую ценность. Он писал о том, во что верил, он говорил, что та или иная вещь может быть претворена в жизнь, хотя этого еще не случилось в действительности. Многие из его изобретений были внедрены в жизнь. Мои же истории, здесь собранные, отнюдь не рассчитаны на воплощение заключенных с них планов; эти опыты в сфере воображения совсем в ином роде». Ж.Верну были интересны технические новшества как таковые. Для Уэллса важны социальные последствия перемен и открытий в науке; в этом он опередил свое время: после испытаний атомной бомбы в Хиросиме и Нагасаки во весь рост встанет вопрос об ответственности ученого за свое открытие.

Фантастика Уэллса отнесена к будущему и вместе с тем связана с действительностью. В «Машине времени» и «Войне миров» возникают мрачные картины, когда научные открытия и технические достижения обратились против человека и человечества. Уэллс писал: «Я ограничиваю себя исключительно тем, что считаю возможным. Я рисую будущее таким, насколько я могу судить, оно и будет». И он не ошибся: многие его прогнозы осуществились. Его романы – предупреждения, и в этом научная фантастика близка к антиутопии. Хотя, в отличие от авторов утопий и антиутопий, Уэллс не предлагал своих путей изменения мира, критика в его романах не менее острая и действенная, чем в антиутопии. Так, в «Острове доктора Моро» он предсказывал опасные последствия генной инженерии: в результате экспериментов ученого, пытающегося превратить зверей в людей, появляются уродливые создания; в «Войне миров» критикуется тенденция к обезличению человека: существа, прилетевшие на землю, утратили свойственные мыслящему существу качества, это безжалостные механизмы. Критика Уэллса преследовала цель заставить людей понять: чтобы не наступило такое будущее, надо менять настоящее.

Характерное для научно-фантастических романов Уэллса сочетание фантастики с бытовыми реалиями особенно полно проявилось в романе «Человек-невидимка», в котором рассказана трагическая история ученого

Гриффина. По словам Б.А.Гиленсона, это «самый реальный фантастический роман» английского писателя. Фантастическое событие происходит в реальной, как-будто списанной с натуры Англии. В основе сюжета мечта стать невидимым, совсем не новая, существовавшая еще в фольклорных сказках. Писатель подошел к ней с научной точки зрения. Ученый Гриффин, создав вещество, сделавшее его невидимым, живет среди обычных людей: констебля, священника, кучера. Невидимость героя показана через их восприятие. Они безобидны, им нет дела до Гриффина, до его открытия, но они становятся опасными, когда объединяются против непонятого им явления и совсем звереют, убивая Гриффина. Подобная двуплановость, связь фантастического и обыденного, вымышленного и реального характерна для творчества Уэллса. Писатель не только показывал человека в настоящем, в его повседневной обстановке, но и раскрывал заложенные в нем потенциальные возможности. В понимании Уэллса человек заключает в себе как бы две сущности: он велик и значителен по своим возможностям, однако условия жизни не позволяют раскрыться ему во всей полноте, что делает его незначительным и даже мелким. Две сущности соединились и в образе Гриффина. Он одержим наукой, талантлив, мирится с одиночеством ради возможности заниматься наукой. Но гениальное открытие он делает не для совершенствования мира и людей, а ради собственного самоутверждения. Моральные принципы ничего не значат для Гриффина, он грабит и убивает для самосохранения.

«Человеку-невидимке» присущи черты притчи; это история о трагическом положении таланта в мире обывателей. Явственно звучит тревога автора о судьбе науки, попавшей в руки ограниченных, враждебных всему новому мещан, и мысль об ответственности ученого за свое открытие.

Романы 1890-начала 1900-х годов закрепили за Уэллсом славу одного из первых создателей научной фантастики, которая в XX веке была развита выдающимися мастерами этого вида литературы.

Литературные интересы Уэллса не ограничивались фантастическими романами. Он автор реалистических романов и рассказов, публицистики, научных трактатов и литературоведческих трудов. В реалистических романах – «Киппс» (1905), «Тоно-Бенге» (1909), «Анна-Вероника» (1909), «История мистера Полли» (1910) Уэллс обратился к проблеме отношений личности и окружающего мира – человек и вселенная, человек и история, человек и его социальное окружение. Эти проблемы требовали определенной жанровой формы воплощения, что стало причиной обращения писателя к различным модификациям жанра романа. В «Предисловии» к первому русскому изданию его сочинений (1908 год) Уэллс отметил, что научно-фантастические романы были необходимы ему как определенный этап, пройдя который, он смог обратиться к созданию произведений о своих современниках и проблемах, встающих перед обычными людьми в их повседневной жизни. И если в фантастических романах объектом его наблюдения является весь мир, вселенная, то в бытовых он изображает будничную жизнь людей, побуждая своих героев и читателей к осознанию необходимости вырваться из тисков унылого существования. Наиболее полно свое эстетическое кредо и свою концепцию романа Уэллс изложил в программной статье «Современный роман» (1911): «Я считаю роман поистине значительным и необходимым явлением в сложной системе беспокойных исканий, что зовется современной цивилизацией». Задачи романа писатель понимал широко. Роман отражает жизнь общества в многообразных формах ее проявления, способствует формированию морали и идейных убеждений современников, помогает в преобразовании общества. Уэллс возлагал на роман не только критические, но и созидательные функции, решительно оспаривал представление о романе как «развлекательном чтении». Основную цель романа он видел в том, чтобы помочь людям понять и изменить жизнь. Статья «Современный роман» — итог творческих исканий Уэллса в довоенный период его деятельности. В последующие годы он следовал сформулированным здесь принципам.

Отдал дань Уэллс и самому популярному в конце века в Англии жанру рассказа. Одновременно с фантастическими романами были опубликованы сборники рассказов «Похищенная бацилла и другие события» (1895), «История Платнера» и другие» (1897), «Рассказы о пространстве и времени» (1899), «Двенадцать рассказов и сновидение» (1903), «Страна смелых» и другие рассказы» (1911). Рассказы представляют широкий спектр жанровых разновидностей: комические («Красный гриб»), фантастические («Империя муравьев»), рассказы-пародии («Неопытное привидение»), философские («Страна Слепых» и другие рассказы), «Дверь в стене»).

В рассказах часто встречается мотив «иног мира», параллельного существования, ставший нгеобыкновенно популярным в фантастической литературе XX века. Рассказы Уэллса стали составной частью литературной традиции английского рассказа рубежа веков.

Среди произведений Уэллса 1900-х годов особое место занимают романы-трактаты, соединяющие в себе черты беллетристички, публицистики и научного исследования: «Предвидение» (1901), «Рождение человечества» (1903), «Современная утопия» (1905). В них писатель поднимает политические, экономические, философские проблемы. Решение главной проблемы современного мира – спасение мира, объятого хаосом – по мысли писателя, может быть достигнуто только усилиями ученых, интеллектуальной элиты.

Довоенный период творчества Уэллса – самый плодотворный и успешный. В произведениях периода первой мировой войны он выступил с критикой «кайзеровского деспотизма» (сборник «Война, которая покончит с войнами», 1914), пытался найти пути выхода из катастрофы мировой бойни. В 1916 году им был написан роман «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна», первый английский антивоенный роман, затрагивающий тему «потерянного поколения». Писатель много работал в межвоенный период, публиковал исторические, педагогические, социологические работы. В художественных произведениях этого времени на первый план выходит сатира. В

послевоенном творчестве Уэллса (романы «Мистер Блэтсуорси на острове Рэмпол», 1928; «Необходима осторожность», 1941; повесть «Игрок в крокет», 1936; киносценарий «Облик грядущего», 1935) фантастический роман постепенно уступил место социально-политическому и социально-психологическому роману. В повести «Игрок в крокет» центральный образ – собирательный образ «игрока в крокет» – обывателя, для которого самым важным в жизни являются личные удобства и спокойствие, и потому он становится пособником фашизма. Безымянный «игрок в крокет» опасен своей безликостью и мнимой аполитичностью, которая в действительности оказывается орудием сил реакции.

Уэллс активно занимался общественной деятельностью, в течение ряда лет руководил ПЕН-клубом. О разностронней деятельности Уэллса писал К. Чапек: «Он – исключительное явление среди современных литераторов и мыслителей в силу своей исключительной универсальности: как писатель он соединяет склонность к утопическим фикциям и фантастике с документальным реализмом и огромной книжной эрудицией; как мыслитель и толкователь мира он с поразительной глубиной и самоотверженностью охватывает всемирную историю, естественные науки, экономику, политику».

По меткому определению одного из критиков, Уэллс «был самым популярным среди серьезных писателей своего времени и самым серьезным среди популярных». Для современников он был пророком, социальным реформатором, ученым. Уэллс расширил рамки беллетристики, раскрывая и решая вопросы политики, экономики, социологии, философии; его художественные произведения – прообраз литературы XX века.

Всестороннее исследование английской жизни конца XIX–начала XX века осуществил в своих произведениях **Джон Голсуорси** (1867–1933). Уже в первых романах («Вилла Рубейн», 1900; «Остров фарисеев», 1904) наметились темы, получившие дальнейшее развитие в главном произведении писателя – «Саге о Форсайтах». Свою эстетическую позицию писатель выразил в статьях «Аллегория о писателе» (1909), «Литература и жизнь»

(1930) и «Создание характера в литературе» (1931), четко сформулировав главные положения: «дело искусства – создавать жизненные произведения», его назначение – передать «суть вещей». Художник – тот, кто видит «вещи такими, как они есть», и объективно их отображает.

Согласно разделению английского романа на «старый» и предвещающий будущее, произведения Голсуорси принадлежат первой группе. Но его отношение к литературе и искусству, лишенное догматической нетерпимости к эксперименту, поиски новых форм, обусловленные духом общественных перемен, свидетельствуют о новаторстве писателя. Новаторским в английской литературе стал эпический цикл «Сага о Форсайтах» (1906–1928), в котором реализованы основные положения эстетики Голсуорси.

Открывающий цикл роман «Собственник» вобрал в себя наблюдения и размышления писателя над социальной психологией викторианского общества. Вслед за У.Теккереем, обнажившим суть снобизма как социальной болезни нации, Голсуорси продолжил наблюдения над современным ему обществом и поставил свой диагноз болезни – форсайтизм, заключающийся в чрезмерно развитом чувстве собственности. Именно чувство собственности определяет смысл и суть жизнедеятельности английского среднего класса. Семья Форсайтов, вобрав в себя все характерные особенности класса, обрела в изображении писателя черты символа. В образе жизни Форсайтов, ценностях, которым они поклоняются, отразилось все современное общество с его погоней за преуспеванием, с подчинением чувству собственности, способностью сплачиваться перед лицом грозящей классу собственников опасности.

Основа могущества Форсайтов, их успехов, привычек и поведения, антипатий, убеждений, вкусов – собственность; обладание ею придает Форсайтам чувство значимости. Глава семьи, старый Джолион – символ своего класса, «воплощение умеренности, порядка и любви к собственности» – занимает в ряду Форсайтов особое место. Это любимый персонаж писателя,

именно старый Джолион переживает духовный кризис, позволяющий ему подняться над философией форсайтизма. В конце жизни он кардинально меняет свои взгляды, открывает свое сердце любви (молодой Джолион), искусству (Ирэн): жизнь сердца и стремление к красоте нельзя подчинять эгоистическому расчету. Старый Джолион, изменяющий принципам своего класса, как и его сын, молодой Джолион, вводят в роман тему кризиса форсайтизма, неизбежности перемен в обществе.

Мастерство Голсуорси особенно выразилось в создании характеров, в обрисовке образов – жизненных, ярких, запоминающихся. (Следует вспомнить, что прототипами персонажей романа Голсуорси являются члены его собственной семьи). В эстетике писателя понятие реализма неразрывно связано с категорией характера. Условием полноценного романа он считал выявление в нем жизненного правдивого человеческого характера. Таков образ Сомса, емкую характеристику которому дает старый Джолион: «Собственник. Только и смотрит, как бы обделать дельце повыгоднее, бездушный пройдоха». Однако Сомс не так однозначен и не бездушен, как кажется старому Джолиону. Сомс – яркое воплощение форсайтизма, но и его жертва. Собственнические качества в нем проявляются даже в большей степени, чем у остальных представителей семейства, но в то же время ему свойственно стремление к красоте. Он любит Ирэн, но сильнее этого чувства – удовлетворение от обладания ею. Он коллекционирует картины, владеет телом Ирэн, но «душа» красоты, бескорыстное служение искусству, любовь Ирэн ему недоступны: он не может быть «с красотой в контакте».

Роман «Собственник» Голсуорси задумал как самостоятельное произведение. Мысль о его продолжении и создании цикла романов оформилась в 1918 году. Цикл о Форсайтах состоит из двух трилогий, «Сага о Форсайтах» и «Современная комедия», и четырех повестей-«интерлюдий», соединяющих произведение в единое целое (позже Голсуорси выпустил дилогию «Конец главы», своеобразное продолжение форсайтовского цикла).

«Сага о Форсайтах» – первый в английской литературе образец семейного романа-хроники, жанра, ставшего популярным в литературе рубежа веков. Действие романов цикла охватывает 42 года, с 1886 по 1926 годы, читатель знакомится с историей жизни трех поколений огромного клана Форсайтов. Важнейшей особенностью «Саги» является то, что через историю семьи показана история страны и проблемы века – борьбы уходящей викторианской эпохи и новых общественных сил. На протяжении «Саги» существенно меняется ее общая настроенность. В «Собственнике» преобладают сатирическая тенденция и трагическая интонация. Эта трагичность восприятия действительности лежит в основе авторской сатиры. Трагическая интонация и сатира заметно ослабевают в следующих романах «Саги», уступая место иронии. В романах второй трилогии преобладает лирическая интонация. Но постоянным остается «собирательный метод», как определял сам автор принцип изображения «человеческих страстей, исторических событий, быта и общественной жизни». Вот почему цикл романов начинается «Собственник» с его предвосхищением гибели форсайтовского класса. В 1932 году Джон Голсуорси был удостоен Нобелевской премии «за высокое искусство повествования, вершиной которого является «Сага о Форсайтах».

Творчество **Томаса Манна** (1875-1955) охватывает более полувека. Ранний его этап начался в конце 1890-х годов и продолжался до начала первой мировой войны. Уже первые произведения – роман «Будденброки» и новеллы, составляющие по своей проблематике и тематике художественное единство, – обнаружили сформировавшегося писателя. В них Томас Манн создал картину жизни немецкого общества в переломный момент крушения старого уклада с укоренившимися понятиями чести и благородства – и наступления нового мира с его беспринципностью и поклонением денежному мешку. Процесс закономерный, но писатель, происходивший из старой бюргерской семьи с вековыми традициями и идеализировавший бюргерскую культуру, показал его как трагический конец старой

патриархальной Германии и ее честного, деятельного, творческого бюргерства, как торжество выскочек. В борьбе между победившей «цивилизацией» и старой «культурой» он встал на сторону старой традиции. Эта позиция определила содержание и настроение новелл Манна 90-9000-х годов «Маленький господин Фридеман», «Луизхен», «Разочарование», «Тонио Крегер» и др. Одной из самых страшных примет нового общества стало одиночество человека, не сумевшего приспособиться к новому укладу. Так возникла тема неприкаянности человека в жестоком мире, или как ее определил сам писатель, тема «заблудившегося бюргера».

Прощание с уходящим прошлым и критический анализ настоящего и будущего Германии – главная тема романа Т.Манна «Будденброки», с говорящим подзаголовком «История гибели одного семейства» (1901). Как и Голсуорси, Манн «списал с натуры» уклад жизни старого ганзейского города Любека, персонажей своего романа, даже новый дом Будденброков, с переезда в который начинается роман. Действие романа охватывает почти весь XIX век. Читатель знакомится с четырьмя поколениями семьи и наблюдает за процессом постепенной утраты Будденброками былого положения в обществе. В старшем поколении – Иоганне Будденброке, основателе могущества семьи и его супруге – еще прочно живет дух старой Германии. Их сын, консул Иоганн Будденброк приумножил состояние семьи, но ему не хватает отцовской предприимчивости, хватки и веры в свои силы. Уже в этом поколении намечаются причины, в итоге приведшие к гибели семьи, и связаны причины с Готхольдом, вторым сыном старого Иоганна. Поставив выше интересов семьи свое желание, Готхольд нарушил вековую традицию: женился на мещанке. Начинаясь упадок сильнее дает себя знать в третьем поколении – прежде всего, в Кристиане, легкомысленном, ни к чему не желающему приложить усилия неудачнике. Подчеркивая мысль о внутренних, физических причинах упадка семьи, ее нежизнеспособности, Т. Манн пишет о загадочной болезни Кристиана. Следование традициям семьи и отказ от любви Антонии Будденброк приносит ей только несчастья, а ее

сестра становится фанатически религиозной. Томас Будденброк, единственный представитель третьего поколения, пытается поддержать былую славу и благосостояние семьи: он добился высокого положения сенатора, удачно женился, его дом – своеобразный культурный центр города, здесь устраиваются концерты, собраны предметы искусства. Но цена, которую ему пришлось заплатить за это, непомерно высока: как и Антония, он предал свое чувство, отказался ради интересов семьи от любви к простой цветочнице Анне, пошел наперекор своему предназначению. Томас – человек тонкой душевной организации, чувствующий и понимающий искусство, а коммерция, которой всей душой были преданы его дед и отец, для него не только тяжкая обязанность, но и непосильная ноша. Он не выдерживает напряжения, и, что самое страшное, – не умеет хитрить и обманывать в торговых делах: доверившись мошеннику, он растрчивает состояние Будденброков. Эти черты Томаса еще более обострены в Ганно, сыне Томаса и последнем представителе семьи. Вся жизнь маленького Ганно – в музыке, в этом потомке торговцев пробудился художник, тонко чувствующий, не терпящий лжи, лицемерия, яростной жажды обладания богатством – всего того, что составляет смысл жизни окружающих. Это психологическая причина нежизнеспособности героя, но он и физически слаб. Финальная глава романа открывается авторскими словами о тифе, которые помимо прямого назначения – информации о смерти Ганно, приобретают значение обобщения. Манн говорит о «крике жизни»: если в человеке есть желание жить, он откликнется на зов жизни и победит болезнь. Так же, как Томас, Ганно утратил смысл и цель жизни, он никогда не сможет приспособиться к миру дельцов, миру обмана и торжествующей наглости. Силы разрушения и упадка взяли верх. Начавшийся сценой торжественного ужина в честь переезда семьи Будденброков в новый дом, роман заканчивается картиной ее гибели под воздействием неотвратимого закона общества, по которому старое обречено.

История упадка семьи показана в «Будденброках» на широком фоне общественной и культурной жизни Германии. Это история возвышения новой буржуазной Германии и гибели всего, что воплощало в понимании Т.Манна немецкую культуру. На смену Будденброкам пришли Хагенштремы, Вайншенки, Перманедеры. Изображению этой породы новых дельцов автор уделяет больше внимания, чем подробному рассказу об исторических событиях века. Освободительная война от наполеоновского ига 1807-1815 года, революция 1848 года, воссоединение страны – все эти важнейшие события даны как указание на время. Но связь больших событий с происходящими в семье переменами сохраняется всегда, указывая на причины и следствия явлений. Новаторство автора «Будденброков» – в создании хроники немецкой жизни, на судьбе одной семьи обобщающей опыт немецкой истории XIX века. Роман стал открытием и завоеванием не только немецкой литературы, но и явлением международного масштаба, вобрав в себя опыт реализма XIX века. Это в первую определило присуждение в 1929 году Т.Манну Нобелевской премии: «...за великий роман «Будденброки», который стал классикой современной литературы, и популярность которого неуклонно растет», как сказано в формулировке Нобелевского комитета. Отличие романа Т. Манна от созданных на рубеже веков многотомных циклов об истории семьи – в концентрированном изображении больших общественных проблем и индивидуальных аспектов частной жизни.

С образом Ганно Будденброка в роман входит постоянная тема всего творчества Т.Манна – тема судьбы художника, его места в современном обществе. Миру мещан он противопоставил искусство, его идеал – жизнь, отданная служению красоте. В «школьной главе», ключевой для понимания идеи романа, появляется образ Кая фон Мельн, потомка обедневшего графского рода. Ганно и Кая сближает любовь к музыке, и эта близость помогает мальчикам противостоять остальным ученикам класса, «с молоком матери впитавшим в себя воинственный и победоносный дух помолодевшей

родины», с иронией пишет автор. Тема художника и искусства, единственного спасения от пошлости мещанской Германии, была продолжена Т.Манном, с особой силой она звучит в новеллах 1900-х годов («Тонио Крегер», «Тристан», «Смерть в Венеции» и др.) в романах 1930-50-х годов, прежде всего в романе «Доктор Фаустус».

Творчество старшего брата Т. Манна, **Генриха Манна** (1871–1950) представляет сатирическую линию в немецкой реалистической литературе. В ранних рассказах и романах Генрих Манн резко выступил против разбогатевшей верхушки немецкого общества, дельцов, чиновничества, литераторов и публицистов, ради выгоды продающих свое перо («Земля обетованная», 1900). Признание пришло к писателю после выхода в свет сатирического романа «Учитель Унрат, или Конец одного тирана» (1905). Рассказ об учителе-садисте, терроризирующем учеников и держащем в своих руках население городка (он держит притон, где добропорядочные бюргеры проигрывают целые состояния) превращается под пером писателя в обобщенную картину жизни провинциальной Германии. Унрат-Гнус – гротескное воплощение социальной системы, его притон – едкая сатира на нравы немецких буржуа. Образ Унрата, в некоторых своих чертах напоминающего чеховского унтера Пришибеева, обрисованный самыми резкими сатирическими красками, вызывает отвращение и злой смех. Имя Унрата стало нарицательным. Роман «Учитель Унрат» свидетельствует о мастерстве Манна-сатирика, развитии техники гротеска и приемов создания художественного образа. Творчество Г.Манна военного и послевоенного периода отмечено усилением сатиры и реалистического изображения негативных явлений немецкой действительности.

Творчество **Марка Твена** (псевдоним Сэмюэля Ленгхорна Клеменса, 1835–1910) имеет для американской литературы эпохальное значение. Оно отразило особенности американского менталитета, оптимистичного, деятельного. Таким был и сам Твен; он служил в армии, был старателем, лоцманом, репортером, фельетонистом. Печататься Твен начал рано, сразу

после Гражданской войны, но понадобились годы, чтобы стиль его достиг свойственной только ему точности и остроты. Лучшие произведения Твена появились во второй половине 1870-х–1880-е годы. В ранних книгах путевых очерков («Простак за границей», 1869; «Налегке», 1872) впервые появился традиционный для писателя образ простака и связанный с ним твеновский юмор, веселый и беззлобный. Задачу писателя Твен видел в точном изображении явлений; для него реализм – единственно возможный творческий метод. Писать нужно просто и естественно; писатель – «не бесстрастный фотограф, а человек, превосходно понимающий разницу между добром и злом, воодушевленный высокими моральными критериями». Эти требования Твен реализовал в романах второго периода творчества – «Приключения Тома Сойера» (1876) и «Принц и нищий» (1882). Рассказ о приключениях Тома и его друзей, о жизни окружающих их взрослых добрых, простодушно-отзывчивых, весь пронизан радостью. Перенеся действие книги в недалекое, довоенное прошлое, Твен передал свое критическое отношение к современности: навсегда утрачена простота и задушевность жизни, наступило время сухого расчета, своекорыстия и эгоизма. И главные герои книги – в отличие от образов-комических масок ранних произведений – психологически правдивые, жизненные персонажи.

Социальная критика всегда присутствовала в творчестве Твена, но на первый план она выдвинулась в романе «Приключения Гекльберри Финна» (1884). Действие романа, как и в «Приключениях Тома Сойера», происходит в десятилетие, предшествовавшее Гражданской войне, но проблемы не ушли в прошлое. Жизнь Юга показана глазами героя, повзрослевшего Гека, и она совсем не такая беззаботная, как в «Томе Сойере». Изменился и сам Гек; в «Приключениях Тома Сойера» он всегда был в тени Тома, теперь он, нищий мальчик – главный герой, в образе которого писатель воплотил идеал свободолюбия. Его понимание жизни стало более глубоким, он пытается самостоятельно решать встающие перед ним проблемы. Рассказ от первого лица делает повествование более убедительным. Путешествие Гека

позволяет автору нарисовать широкую панораму американской жизни: бедняков, обреченных на нищенское существование, маленькие захудалые плантации, «которые все на одно лицо», невольников, замученных жестокими плантаторами. Эти картины нарисованы уже не юмористом, а сатириком Твеном. В образе негра Джима, одного из важнейших персонажей романа, автор создал коллективный портрет чернокожих отверженных свободной Америки.

Сатирическая тенденция усилилась в произведениях следующего периода творчества Твена, который открывается романом «Янки при дворе короля Артура» (1889). Ситуация – американец, выросший в условиях XIX века в Англии VI века – давала автору неограниченные возможности не только для сравнения условий жизни, нравов, свойственных той и другой эпохе, но и выявления негативных, тормозящих развитие общества социальных пороков. «Янки при дворе короля Артура» – вершина сатирического метода Твена.

В творчестве писателя последнего периода (конец 1890-х -1900-е годы) соединились противоположные тенденции: он по-прежнему восхищался людьми светлой души, открытыми и жизнерадостными, а в реальности видел унылый, безрадостный мир и людей, безропотно мирившихся с несправедливостью и своей жалкой участью. Поэтому он обращается к далекому и героическому прошлому (исторический роман «Жанна д'Арк», 1896). В произведениях о современности, а это преимущественно памфлеты, преобладают обличение и едкая сатира («Человек, который совратил Гедлиберг», 1899). Единственным противоядием порокам действительности для писателя был смех: «При всей своей нищете люди владеют одним бесспорно могучим оружием. Это – смех».

Очерк об американском реализме рубежа веков был бы неполным без романа **Д.Лондона** «Мартин Иден» (1909), созданном в годы наивысшего подъема творчества писателя (1906-1909). Лондон раскрыл на материале американской жизни традиционные для западноевропейского реализма

первой половины века темы: «история молодого человека», утраченных иллюзии и тему денег. Мартин, талантливый, целеустремленный юноша из бедной семьи – американский вариант стендалевского Жюльена Сореля. Их судьбы схожи, и в то же время различны. Мартин, порвавший со своим окружением и поставивший перед собой задачу прорваться в высшее общество, бесспорно, сильная и духовно богатая личность. Его решению способствует любовь к девушке из богатой семьи Руфи Морз.

В сюжетно-композиционном и тематическом плане «Мартин Иден» – особая жанровая разновидность, вариант «романа воспитания». Автор четко отмечает этапы внутреннего роста героя. Пришедший из плавания моряк Мартин Идеи пишет в своей скромной каморке рассказы и очерки, вкладывая в них все свое знание жизни. Он отдает всего себя процессу творчества, упорно идет к поставленной цели, несмотря на провал на экзамене, отказы редакторов печатать его рассказы. По мере духовного и интеллектуального роста Мартин начинает переоценивать окружающее: видит лицемерие, эгоизм, самодовольство Морзов, отсутствие внутренней культуры. Он осознает свое одиночество, отсутствие понимания у окружающих. Изменилось внешнее положение Мартина, но присущие ему лучшие человеческие качества остались неизменными. Он ничуть не заблуждается относительно истинных причин, побуждающих общество принять его в свои ряды. Он утратил иллюзии, которые помогли ему достичь своей цели, стать писателем, а успех опустошил его душу. Разочаровавшись в богатых, он уже не может вернуться в среду, откуда вышел. Нарастает и творческий кризис: когда Мартин был беден и непризнан, в его голове рождались сюжеты, свежие мысли, он излучал энергию. Добившись успеха, он понял, что не может написать ни строчки. Не сумев справиться с охватившим его разочарованием, Мартин кончает жизнь самоубийством. Убедительность роману придает автобиографический элемент: история жизни героя во многом перекликается с биографией автора; в размышлениях Мартина звучат мысли писателя о творчестве, о писательском труде.

Новизна романа не только в изображении противоречия между реализованной «американской мечтой» и реальностью, далекой от идеала. Лондон одним из первых в американской литературе запечатлел процесс становления творческой индивидуальности и поднял тему гибели художника в современном мире.

Теодор Драйзер (1871–1945) – один из крупнейших американских писателей-реалистов. Работа журналиста была настоящей жизненной и писательской школой для Драйзера: он писал о нищенских условиях жизни простых американцев и богатстве миллионеров, положении негритянского населения и монополиях быстро развивающегося государства. Все, чем жила Америка, было правдиво запечатлено в его очерках и статьях 1890-х годов и послужило материалом для будущих романов.

Сюжет первого романа, «Сестра Керри» (1900), типичен для американской литературы конца века (типичность подчеркивается и тем, что в роман включены факты из жизни сестры Драйзера). История бедной провинциальной девушки Керри Мибер, которая попадает в высшее общество, удачно устраивает свою жизнь и счастлива, – воплощение «американской мечты». Драйзер не изменил сюжет, но полностью переосмыслил его: Керри добивается положения, богатства, успеха, но она не счастлива. Драйзеру важен не счастливый конец, все его внимание сосредоточено на пути, который проходит героиня. Первый ее опыт – Чикаго, где Керри сталкивается с соблазнами большого города, с обманом, одиночеством, безденежьем; работа на обувной фабрике подрывает ее здоровье. Керри, в начале романа честная, неиспорченная девушка, усваивает уроки, преподанные ей жизнью, ожесточается. Связь с дельцом Друэ, а затем с его другом директором бара Герствудом, ради нее бросившим семью, совершившим кражу и в конце концов разорившимся, не дарит ей чувства любви. Но любовь ей и не нужна; жизнь научила ее *брать*, но не давать: только так можно добиться успеха. Но и успех – она удачно сделала карьеру актрисы – не приносит удовлетворения. Прослеживая путь героини,

изменения в ее характере, писатель показал, как воздействуют на личность нравы общества. Керри утратила лучшие человеческие черты, способность чувствовать и сочувствовать. Путь к успеху морально опустошил ее.

«Сестра Керри», по мнению Б.А.Гиленсона, – не только веха в писательской карьере Драйзера, но и «одна из точек отсчета в истории литературы США. Роман фактически открыл американский реализм XX века». Особенность индивидуального авторского стиля Драйзера состоит в том, что судьбы героев даны в связи с социальным контекстом времени, что подчеркивается двусоставными названиями глав романа (например, «Мечты утрачены. Действительность глумится»; «Чем грозит нищета. Гранит и бронза»; «Путь побежденных. Эолова арфа» и т.д.)

Противоположный Кэрри Мибер тип героини создал писатель в романе «Дженни Герхардт» (1911). Дженни воплощает лучшие женские качества: доброту, самоотверженность, преданность, сострадание. Она достойна простого женского счастья, но судьба приносит ей только несчастья и горе..

Самым удачным из ранних произведений Драйзера является «Трилогия желаний»: «Финансист» (1912), «Титан» (1914) и «Стоик» (1947). В трилогии Драйзер реализовал мечту о «великом американском романе», создав произведение эпической масштабности и общенациональной значимости. Как и в «Сестре Керри» в основу сюжета трилогии лег реальный факт, а прототипом образа главного героя послужил чикагский миллионер Чарльз Йеркс. Фрэнк Каупервуд – несомненная удача автора – сильная, незаурядная личность. Автор выделяет два плана: деловой и личный. Как бизнесмен Каупервуд обладает качествами, гарантирующими успех: деловитость, целеустремленность, хватка, умение подчинить эмоции расчету. Его жизненная философия заключена в словах Герберта Спенсера: жизнь – борьба за существование, в ней берет верх сильнейший. Каупервуд – сложный образ, вызывающий у читателя неприятие и одновременно уважение.

Действие романа «Финансист» начинается во время Гражданской войны, место действия – Филадельфия, финансовый центр Америки. Начав с нуля, не гнушаясь сомнительных сделок, Каупервуд быстро богатеет и становится одним из влиятельных людей в Филадельфии, вызывает зависть у конкурентов, которым удается отправить его за решетку. Пребывание в тюрьме не сломило, а скорее закалило Каупервуда, и после освобождения, полный планов и энергии, он отправляется завоевывать Чикаго. В «Титане» автор подробно описал закулисные деловой жизни страны, движущие силы и законы мира финансистов. Последний роман трилогии, «Стоик», рассказывает о финале карьеры и жизни Каупервуда. Роман не был завершен, опубликован после смерти автора.

В послевоенные годы Драйзер наряду с романами, принесшими ему мировую известность («Американская трагедия», 1925), написал ряд публицистических книг, запечатлев в них актуальные явления социальной и политической жизни страны («Трагическая Америка», 1931; «Америку стоит спасти». 1941).

Контрольные вопросы:

1. Какие изменения произошли в реализме рубежа веков?
2. Какие новые жанровые разновидности реалистического романа появились в конце XIX-начале XX века?
3. Назовите характерные особенности реализма во французской литературе рубежа веков.
4. Какие новые тенденции характерны для английского реализма указанного периода?
5. Почему роман стал ведущим жанром немецкой литературы конца XIX-начале XX века?
6. Какие процессы в жизни США стали толчком к развитию национальной литературы в конце XIX века?

Западноевропейская «новая драма»

Последняя треть века – время обновления и расцвета европейской драмы и театра. Драматургия Г.Ибсена и Д.Б.Шоу, А.Стриндберга и М.Метерлинка, А.П.Чехова и Г. Гауптмана ознаменовала появление «новой драмы», а открытие «Свободного театра» в Париже, «Независимого театра» в Лондоне, «Художественного театра» в Москве, «Свободной сцены» в Германии – начало коренной реформы театрального искусства. Важную роль в реформе театра сыграли и режиссеры: К.Станиславский, В.Мейерхольд, М. Рейнхардт, О.Брам, Э.Пискатор, Б.Брехт.

Возникшая в период мощного подъема наук, философии и психологии, «новая драма» не только обратилась к анализу явлений, но и использовала достижения открытия различных художественных методов и литературных школ конца века. «Новая драма» представила разновидность драматического искусства, противоположную популярной на Западе «хорошо сделанной» салонной, развлекательной пьесе. Драма и театр обратились к серьезным, глубоко жизненным проблемам, настоятельно требовавшим своего решения. В своем развитии «новая драма» достигла таких же высот, как проза и поэзия XIX века; ее открытия подготовили почву для формирования в XX веке интеллектуальной драмы Б.Шоу, эпического театра Б.Брехта, «народного театра Р.Роллана, социально-психологической драмы Ю.О'Нила.

У истоков «новой драмы» стоит норвежский драматург и поэт **Генрик Ибсен** (1828–1906), чье творчество отразило процессы преобразования Норвегии, обретшей в начале века независимость после многовекового датского и шведского владычества. Первый, романтический, период творчества Ибсена (1848–1862) – время становления личности и таланта, создания им романтических исторических драм. Уже в них наметились некоторые основные особенности его драматургической техники: демократизм, поиски высокого идеала, яркие характеры, трагическая развязка. Став в 1851 году режиссером сначала в театре Бергена, а затем – в Кристиании, Ибсен навсегда связал свою жизнь с драматургией.

Во второй, переходный, период были созданы философские драмы «Бранд», «Пер Гюнт», «Кесарь и Галилеянин», раскрывающие мировоззренческую позицию Ибсена. В «Бранде» и «Пер Гюнте» сочетаются черты романтизма и реализма, но прежде всего эти пьесы объединяет основная проблема: что представляет собой современный человек, каким он должен быть, что делает человека личностью? Пьесы были рождены стремлением драматурга найти нравственный, религиозный и общественный идеал современника и современного общества.

В «Бранде» (1866) создан образ сильной личности, бескомпромиссной, посвятившей всю свою жизнь служению идее. Такой персонаж неминуемо должен был появиться в норвежской литературе: страна боролась за полную независимость, и проблема эта была актуальна, ибо от характера того, кто поведет за собой народ, зависело очень многое, но не меньше зависело и от уровня развития сознания сограждан. Кроме того в образе Бранда получила художественное воплощение концепция личности норвежского философа С. Киркегора. Ибсен писал: «...изображение человеческой жизни, целью которой было служение идее, всегда в известном смысле будет совпадать с жизнью Киркегора», подтверждая тем самым связь образа героя драмы с концепцией философа, но в то же время и указывая на типичность явления. Бранд, молодой священник, отказывается от блестящей карьеры и отправляется в глухую деревеньку, движимый целью просветить людей, в них пробудить духовное начало, изменить их сознание. Как и в философии Киркегора, герой одинок: его порыва не принимает мать, не может понять жена, хотя любит его и готова всем ради него жертвовать. Ибсен не случайно сделал героем пьесы священника: в экономически отсталой Норвегии с ее суровым северным климатом деревни в горах часто, особенно зимой, оказывались отрезанными друг от друга. Поэтому священник – возможно, единственный образованный человек, к которому люди могли обратиться за помощью в решении вопросов. Священник в Норвегии во времена Ибсена – духовный пастырь народа в полном смысле этого слова.

Бранд – ибсеновский идеал современника, в нем соединились лучшие черты человека. Благо людей для него превыше всего. Вопрос о цельности личности становится одним из важнейших у Ибсена. Путь к этому – отказ от компромиссов. Ибсен в ранних произведениях часто использовал фразы-формулы, в которых концентрировался главный смысл произведения. Главный жизненный принцип Бранда – *«быть самим собой»*, то есть, быть личностью. О своем герое Ибсен говорил: «Бранд – это я сам в лучшие моменты своей жизни». Но Бранд максималист, и в стремлении просветить души людей, озабоченных материальными, земными проблемами, утративших привычку думать о душе, он руководствуется принципом *«все или ничего»*. Он убежден, что человек должен переродиться: «Вновь целым стать среди обломков,/ Чтобы Господь опять признал/В нем лучшее, что он создал,–/Адама доблестных потомков!» (Перевод А. Коваленского).

Вся жизнь Бранда – это собранная в кулак воля, нацеленная на избавление сограждан от той «половинчатости», жизни по законам компромисса с совестью, которая стала для них привычной. На этом пути он не щадит себя и от окружающих он требует такой же преданности идее и такой же целеустремленности, какой обладает сам. Он вдохновляет сельчан на строительство «Снежной церкви» на вершине горы. В финале на Бранда обрушивается обвал снега и льда, он погибает под гнетом своей воли и сводами своей идеальной церкви. Что же автор имел в виду? Российская исследовательница творчества Ибсена Г.Н.Храповицкая, отмечая сложность и неоднозначность конфликта «Бранда», выделяет три его пласта: «С одной стороны, это противостояние государственной системе, заставляющей всех «шагать в ногу», т.е. утрачивать индивидуальность и быть покорными, с другой – столкновение компромисса с бескомпромиссностью, с третьей же – снова противостояние обычной человеческой доброты неумолимой жестокой воле, которая ведет к гибели». Слишком поздно Бранд понял, что выбранный им путь, путь предельного самоотречения и напряжения всех сил, был ошибочен, не под силу простому человеку. Но другого пути он не знал и

потому не смог избавиться от мучающих его противоречий. Причины поражения Бранда: он одинок, им движет индивидуалистический протест, это духовный бунт, лишенный конкретного социального содержания; его гибель предопределена.

Конфликт «Бранда» не разрешен, пьеса имеет открытый финал, заставляя читателя обдумывать увиденное, найти другой путь. И это было открытием «новой драмы»: Ибсен писал, что его дело ставить вопросы, ответа же на них он не имеет. «Бранд», одно из самых значительных произведений драматурга, это подтверждает.

Важным для понимания идеи «Бранда» является его жанр. Ибсен первоначально писал поэму, но понял, что эпическая форма не сможет передать всей напряженности общественной и психологической борьбы, которая должна была стать основой содержания. Как драматическая поэма «Бранд» сохраняет некоторые черты эпоса: это развернутые монологи персонажей, в которых раскрывается их внутреннее состояние, повествуется о событиях, происходящих вне сцены. Необычна и композиция «Бранда»: первое действие содержит пролог, в котором в обобщенном виде изложены главные идеи произведения. В «Бранде» много символов, функция которых – прояснить сложное содержание произведения, раскрыть основные идеи.

«За «Брандом» последовал «Пер Гюнт», как бы сам собой», – так объяснил появление следующей пьесы Ибсен. «Пера Гюнта» (1867) можно назвать второй частью «Бранда»: в этой драматической поэме та же главная проблема, но представлен противоположный тип личности и тип поведения. Пер Гюнт – типический образ, он лишен цельности Бранда, его жизненной целеустремленности и устойчивости. В образе Пера сконцентрирована вся слабость и половинчатость, которая, по убеждению автора, является характерной чертой современного человека. Как признавался Ибсен: «Пер Гюнт – это я сам в худшие моменты моей жизни». Пьеса построена как последовательное развенчание героя. Пер живет одним днем, он ленив и не утруждает себя, не задумывается о будущем. Но в отличие от земляков-

крестьян, озабоченных бытовыми проблемами, он обладает одним положительным качеством: он видит красоту природы, чувствует поэзию народных преданий, он живет в мире своих фантазий, придумывает разные истории, участником которых является сам. Он способен на искреннее чувство, любит Сольвейг.

Образ Пера Гюнта Ибсен взял из фольклора, поэтому и произведение о нем насыщено фольклорными мотивами и символами. Главный конфликт определяется, когда Пер после изгнания из родного селения попадает в горы к троллям. Их король Доврский дед, идя навстречу молодому человеку, который хочет жениться на его дочери, предлагает условие: чтобы стать троллем, надо принять закон троллей – «тролль, будь доволен самим собой». Но при этом старый тролль напоминает Перу человеческий закон – «самим будь собой, человек». У героя есть возможность выбора: быть самим собой, выполнять свой человеческий долг, то есть быть личностью – как Бранд. Девиз Бранда возрождает в человеке лучшие черты; девиз Пера ведет героя к разрушению личности, к обывательскому довольству. Гораздо легче жить как тролли, и Пер легко соглашается принять закон троллей, думая, что от всего всегда можно и отказаться. Он не осознает сложность условия, о котором говорит старый тролль: «Доволен собой./ Соль вся в словечке «доволен»./ Это словечко девизом возьми». (Перевод Л. и П. Ганзен). Символом отказа героя от своей человеческой сущности является образ маленького тролленка – материальное воплощение решения Пера принять закон жизни троллей. Образ тролленка иллюстрирует вывод автора: даже в мыслях человек не должен отказываться от себя, от своей человечности.

Закон, которым отныне руководствуется герой, выражен в словах еще одного символического образа, Великой Кривой, которая закрывает Перу все пути, указывая только одну возможность – «обойди стороной». Так и прожил всю жизнь Пер, выбирая окольные пути, обманывая и предавая, не думая об окружающих: он всегда был «доволен собой». Так, украв Сольвейг с ее собственной свадьбы, он «забывает» жениться на ней, уезжает из

Норвегии. Вновь читатель встречается с Пером, возвращающимся на родину уже пожилым человеком. Обитатели дома умалишенных выбрали его своим королем, тем самым Пер предстает как самый довольный собой – в троллевском понимании этого слова. Только тогда он понимает, что стал подобен троллю, отказался от своей личности. Символами «несостоявшегося человека» Пера являются катящиеся по земле клубки – это мысли, им недодуманные; шелест в воздухе – не спетые им песни; капли росы – слезы, которые он не пролил; сломанные соломинки – дела, за которые он брался в юности, но не довел до конца.

Едва ступив на землю Норвегии, Пер встречает Пуговичника. Этот фольклорный образ – самая яркая и значительная символическая фигура финала пьесы. Пуговичник ходит по свету и собирает в огромную оловянную ложку на переплавку всех тех, кто не стал самим собой, не стал личностью – осколки людей. Пуговичник дает герою отсрочку до следующего момента выбора: совершит ли Пер поступок, достойный человека, или выберет привычное «обойти стороной». Выбор для него нелегкий, но возможный: никогда не поздно стать личностью, убежден Ибсен. Эта убежденность звучит и в песне и словах Сольвейг, – уже старой, седой и слепой, но оставшейся верной своей любви к Перу. Она сидит на пороге того дома, который выстроил для нее Пер. Только она на вопрос: был ли он когда-либо самим собой, отвечает:

С о л ь в е й г: В надежде, вере и любви моей ты всегда был самим собой.

П у г о в и ч н и к (за хижинкой) До встречи на последнем перекрестке./А там увидим... Больше не скажу./Вопрос не разрешен. (Перевод Л. и П. Ганзен).

Открытый финал заставляет зрителя и читателя вновь вернуться к поднятым проблемам, обдумать их.

«Бранд», «Пер Гюнт» и близкая к ним по проблематике историческая драма «Кесарь и Галилеянин» (1873) – философские произведения: Ибсен поднимает проблемы, касающиеся основ человеческого существования. Главный вопрос – о духовном содержании личности, ее положении в мире

практических интересов. И хотя героев автор выдумал, он имел в виду прежде всего своего современника, пытался найти пути, дающие возможности человеку стать личностью.

В произведениях третьего (1870–1890 годы) периода творчества Ибсена этот вопрос остается постоянным, но решается он на конкретных, частных примерах. Драматург отошел от обобщенной картины современности: опыт «Бранда» и «Пера Гюнта» позволил ему выявить ее основные черты, прийти к выводу о том, что залогом изменения мира является изменение человека. Близость к процессам жизни европейских стран – с 1870 года Ибсен постоянно жил в Париже – способствовала формированию его социальных и политических взглядов, расширило круг проблем, которые он поднял в пьесах, углубило реалистическую направленность его творческого метода.

Драмы Ибсена этого периода – социально-психологические; в них нашли отражение общественно-политические и социально-экономические сдвиги, которыми отмечена последняя треть XIX века. В современнике драматург видит не только жертву буржуазного общества, но и обнаруживает в нем стремление к борьбе против этого общества. Ибсен создал образы людей, обладающих душевной силой, способных, пусть и неудачно, противостоять устаревшим нормам общественного бытия: доктор Стокман («Враг народа»), Нора («Кукольный дом»), фру Алвинг («Привидения») и др. Драматург обратился к проблемам, выдвинутым самой эпохой и настоятельно требовавшим решения: проблеме положения женщины, проблеме освобождения от церковных авторитетов, проблеме брака и семьи.

В открывающем этот период программном стихотворении «Письмо в стихах» (1875) впервые возник символический образ Европы. Европа – несущийся вперед прекрасный корабль, неожиданно прекращает свое движение. Попытки найти причины остановки безрезультатны, механизмы исправности, корабль цел. Стихотворение завершает загадочная фраза, взятая автором из поверья норвежских моряков: «Видать, мы труп везем с собою в трюме». «Труп в трюме» – образное обозначение неблагополучия в самом

устройстве современного общества, символическое выражение его внешнего благополучия и внутренней непрочности и обреченности. Иллюстрацией этой мысли является драма «Кукольный дом» (1879), самое значительное достижение Ибсена. Драматург реализовал здесь все открытия пьес предыдущего периода и ввел целую систему новых художественных средств, раскрывающих идею произведения.

В «Кукольном доме» драма Ибсена обрела свою художественную форму благодаря введению ретроспективной композиции. Обращение к предыстории героев, неожиданное обнаружение в их прошлом тайны, заставляющее по-новому оценить и самих героев, и условия их жизни – средство обнаружения неблагополучия в обществе («труп в трюме»). Нора в прошлом, чтобы спасти тяжело больного мужа, подделала подпись на векселе. Это ее тайна, и не потому, что подделка подписи – преступление, и она может быть наказана; Нора хочет рассказать мужу, как спасла его, позже, когда она будет немолода, и он полюбит ее душевную красоту. Нора, к которой ее муж Хельмер относится как к красивой кукле, проявила высшую человечность и самоотверженность: жизнь мужа для нее важнее, чем нарушение официальных установлений и законов. Спустя восемь лет тайна раскрывается, и ее выяснение дает толчок конфликту драмы.

Конфликт строится на столкновении отношений к подписи на векселе: разумного, человеческого – и закона, нечеловеческого отношения. Конфликт этот касается всех персонажей пьесы: когда-то законы и мораль общества заставили Кrogстада совершить подлог, и теперь он расплачивается за свой проступок (с образом Кrogстада связан прием удвоения: его ситуация повторяет ситуацию, в которой оказалась сейчас Нора); законы и мораль общества заставили Кристину выйти замуж за нелюбимого, чтобы обеспечить родителей. Эти законы вынудили Нору подделать подпись отца, ведь женщина не имела никаких юридических прав.

Хельмер – олицетворение закона, морали общества, человек безукоризненной деловой репутации – относится к подделке подписи как к

преступлению, запрещает жене любые контакты с детьми, чтобы оберечь их от ее пагубного влияния. И только тогда в Норе просыпается протест против отношения к ней как к красивой, неспособной на самостоятельный поступок женщине. Отец, а затем муж относились к ней как к красивой куколке, не допускали мысли, что у нее есть свое мнение, свои интересы. Они разделяли общепринятый взгляд на обязанности женщины – матери, жены, но не личности. Нора утратила иллюзии не только по отношению к мужу, она увидела «изнанку» жизни, поняла, что вся ее жизнь – обман, ненастоящая, как подчеркнуто в названии пьесы, «кукольная». На примере внешне вполне благополучной семьи Ибсен показал, что в основе современной семьи, важнейшей ячейки общества, заложена ошибка.

«Кукольный дом» принес известность Ибсену как борцу за права женщин. Его собственное признание показывает, что задачу пьесы и ее идею драматург понимал гораздо шире: «Я должен отклонить от себя честь сознательного содействия женскому движению...То дело, за которое борются женщины, мне представляется общечеловеческим». «Кукольный дом» – драма о несправедливости, допущенной обществом по отношению к женщине. Вопрос о правах женщины в его пьесе становится социальным вопросом: Ибсен был убежден, что уровень цивилизованности общества определяется по тому, какие возможности это общество дает женщине. Исходя из этих же соображений, драматург выступал против переименования «Кукольного дома», подчеркивая, что название «Нора» сужает идею, что пьеса с таким названием рассказывает о частном случае и конкретной судьбе.

Кульминация драмы – монолог Норы, в котором она излагает свое открытие, – совпадает с ее развязкой. Конфликт не разрешен: Нора уходит из дома мужа, ей нужно понять, что она представляет собой: «Я думаю, что прежде всего я – человек, или, по крайней мере, должна постараться стать человеком». (Перевод Л. и П. Ганзен). Нора уходит, авторская ремарка – «Снизу раздается грохот захлопнувшихся ворот» – подчеркивает, что решение героини окончательно. Ее будущее неясно, полно опасностей, но это

не пессимистический финал. Нора – победитель, в ней проснулась личность, теперь она должна узнать, какие возможности ей как личности может дать общество, частью которого она является. Хельмер, так и не поняв перемен в Норе, надеется на «чудо из чудес», на возвращение жены. Шокированная публика требовала запретить постановку пьесы, и некоторые театры меняли финал, завершая ее примирением героев. Ибсен решительно выступил против. «Вся пьеса написана для заключительной сцены... Настоящая пьеса не кончается с падением занавеса, только тогда она начинается», – говорил он, подчеркивая, что сцена ставит перед зрителями вопрос, который требует решения.

Г.Н.Храповицкая дала четкое определение специфики ретроспективной композиции: «Ретроспективная драма по отношению к драме с обычной композицией представляет собой кульминацию, которая возникла после предшествовавших ей событий и за которыми последуют новые события.... Стремление все современные мнения подвергнуть пересмотру с точки зрения человечности превращало драмы Ибсена в ряд дискуссий».

Ретроспективная композиция определила ослабление событийного начала пьесы. Особенностью «новой драмы» было введение дискуссии, обсуждения и анализа причин и следствий событий, обсуждения, которое продолжают зрители после окончания спектакля. Эта особенность позволяет определить «новую драму» как «драму идей», аналитическую. Современники Ибсена говорили, что «новая драма» началась со слов Норы, сказанных Хельмеру: «Нам с тобой есть о чем поговорить». Принципиальное значение дискуссии в «новой драме» подчеркнул Б.Шоу: «Раньше в так называемых «хорошо сделанных пьесах» вам предлагались: в первом акте – экспозиция, во втором – конфликт, в третьем – его разрешение. Теперь перед вами экспозиция, конфликт и дискуссия, причем именно дискуссия и служит проверкой драматурга». Дискуссия, узнавание того, что произошло с героями в прошлом, вызвано событиями настоящего, и чем больше зрителю открывается тайн прошлого героев, тем яснее становится причина, их

вызвавшая. Таким образом, узнавание прошлого служит в «новой драме» не только для исследования характеров действующих лиц, но прежде всего – для понимания противоречий действительности.

В последующих пьесах («Привидения», 1881; «Враг народа», 1882; «Дикая утка», 1884; «Росмерсхольм», 1886; «Женщина с моря», 1888) Ибсен развивает различные аспекты драмы идей. Сохраняются и ретроспективная аналитическая композиция, и открытый финал, и символика, заявленная уже в названиях пьес, усиливается психологизм в обрисовке характеров действующих лиц.

«Привидения» продолжают тему рокового несоответствия между благополучной видимостью и коренным внутренним неблагополучием современного общественного устройства на примере отношений внутри семьи, на этот раз – семьи неблагополучной. Объектами критики драматурга являются буржуазная семья, мораль и религиозные установления.

Ибсен как бы предлагает зрителю два варианта развития событий, если бы Нора осталась с мужем. Героиня пьесы фру Алвинг, следуя принятым в обществе законам, «долгу, обязанностям», уговорам пастора Мандерса, смирилась с пьянством и изменами мужа. «Привидения» представляют собой дискуссию с первого до последнего действия: пастор защищает освященные церковью мораль законы, фру Алвинг анализирует их и обвиняет: «И вот я начала рассматривать, разбирать ваше учение. Я хотела распутать лишь один узелок, но едва я развязала его – все расплзлось по швам». Пастор вынужден признать: «Вся ваша супружеская жизнь – эта долголетняя совместная жизнь с вашим мужем была, значит, не что иное, как пропасть – замаскированная пропасть».

Вариант второй иллюстрирует судьба сына фру Алвинг Освальда: он повторяет судьбу отца и в результате слепнет от наследственной болезни. Привидения – символ доставшихся от отца, пришедших из прошлого привычек и поведения Освальда, его болезнь как расплата за малодушие его матери. Некоторые современные Ибсену критики толковали пьесу как

натуралистическое произведение, демонстрирующее власть биологических законов наследственности над судьбой человека. Элементы натурализма в пьесе внешние, подчинены реалистической идее и ее решению. По мысли автора, трагедия Освальда обусловлена социальными и моральными причинами, а символическим выражением их выступает его наследственная болезнь, тем более что в пьесе нет описаний физиологического состояния героя, натуралистических деталей.

Ибсен убежден: «Если человек склоняется под властью нечеловеческих законов – он обречен на страдания и гибель». Привидения – и символ отживших свое время законов, а подчинение им выдается за обязанность. Потому честные, благородные люди, способные размышлять, но испугавшиеся борьбы, гибнут под властью привидений. В этом, по мысли автора пьесы, трагизм судьбы, который подтверждается ее финалом. На деньги мужа фру Алвинг строит приют для детей бедняков, но эта запоздалая попытка преступить закон неудачна и бессильна – недостроенный приют сгорает. Формально в пьесе «Привидения» нет открытого финала, но нет и ответа на вопрос: что делать фру Алвинг, каков выход для нее и других таких же, как она? Ибсен не дает ответа, пьеса завершается символической сценой: после бесконечного тягостного дождя, наконец, восходит солнце. Слова ослепшего Освальда о «радости жизни радости труда» призваны вселить надежду на торжество человечности и счастья.

«Привидения», как и «Кукольный дом», психологическая драма. Автор дает очень точную психологическую характеристику героини, которая в финале пьесы приходит к пониманию того, что в ее трагедии есть немалая доля ее собственной вины. Так же, как и Нора, но во много раз острее, фру Алвинг переживает психологический конфликт: облегчить ли страдания сына и, как обещала, дать ему яд, или оставить все как есть – и тем самым усугубить свою вину перед ним?

Наивысшей точки критика отживших, враждебных человеку законов и условий жизни достигает в пьесе «Враг народа». Конфликт здесь возникает

вокруг источников в курортном городке. Городские власти, пресса и жители в предвкушении богатства, которое принесет открытие источников, не придают значения тому, что источники заражены, противостоят доктору Стокману, предупреждающему о вреде зараженных источников. Символика в пьесе прозрачна и понятна: зараженные источники олицетворяют неизлечимую болезнь общества, тот самый «труп в трюме».

В пьесе «Дикая утка» критически развиваются идеи «Бранда». Ибсен развенчивает брандовский индивидуализм и максимализм. Главная проблема – проблема человеческого призвания, цельности личности – решается автором на конкретных примерах. В фокусе внимания драматурга теория «житейский лжи»: стоит ли стремиться открыть истину, даст ли она счастье? Нет счастья во лжи, но жизнь всех людей в обществе держится на обмане; абсолютная истина прекрасна, но обычным людям знание ее не под силу. Обращение к непростым вопросам, не дающим однозначного ответа, свидетельствуют о серьезных изменениях в мировоззренческой позиции писателя со времени написания «Бранда» и «Пера Гюнта». Содержание «Дикой утки» однозначно указывает на принятие писателем теории «житейский лжи», что свидетельствует о его пессимизме и разочаровании. Нет сомнения, что Ибсеном руководила мысль о необходимости сострадания и сочувствия к людям, но действительность оказалась сильнее, чем его одинокие борющиеся персонажи. Герой пьесы Верле открывает правду о том, что Хедвиг – не родная дочь в семействе Экдалов. Истина вошла в их жизнь, но счастья не принесла. Хедвиг – единственная из действующих лиц пьесы, которая не лжет. Она убивает себя, чтобы доказать свою любовь к отцу. Вывод пьесы неутешителен: доказать и раскрыть истину можно – но лишь ценой жизни человека. Подстреленная на охоте дикая утка – символ обмана, ненормальной жизни. Дикая утка символизирует и Хедвиг, которой не суждено выжить в мире обмана.

В этой пьесе обнаруживаются новые черты драматургического метода Ибсена: больше внимания он уделяет изображению среды, усиливается и

углубляется психологизм. Но то, ради чего он писал, в чем проявлялась сила его таланта, – в необыкновенно конкретном обозначении причин и следствий – остается неизменным.

В поздних драмах («Гедда Габлер», 1890; «Строитель Сольнес», 1892; «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1899; и др.) Ибсен обратился к теме искусства и творца, к теме трагедии незаурядной личности, впустую растратившей свои душевные силы. Поэтика пьес этого периода отмечена преобладанием символики: происходящие с героями события часто получают символическое истолкование, а идейно-философское содержание пьес выражается не в реальном, как прежде, а в обобщенно-условном плане. Это дало возможность некоторым исследователям обозначить поздние произведения Ибсена как символистские. Драматург был не согласен с подобной трактовкой: «Я не ищу символы, а изображаю живых людей». Но какие бы новые черты не возникали в драме Ибсена, ее основы оставались неизменными. Он создал современную драму, наполнив ее социальной, философской и нравственной проблематикой, разработал новую художественную форму для нового содержания, расширил возможности реалистического драматического искусства.

Джордж Бернанд Шоу (1856–1950) – самый последовательный пропагандист ибсеновской «новой драмы». Музыкальный критик, хорошо знакомый с лондонской театральной жизнью, Шоу, увлеченный идеями социализма, пробовал свои силы как романист. Работа над романами («Неразумный брак», 1880; «Неуживчивый социалист», 1883) выработала литературные навыки, потребность изучения жизни.

Творческий путь Шоу-драматурга начался в 1890-е годы, когда на английской сцене состоялись первые постановки пьес Ибсена. Одновременно Шоу выступил и как исследователь творчества создателя «новой драмы». В статьях «Квинтэссенция ибсенизма» (1891), «Драматург-реалист – своим критикам» (1894), рецензиях на театральные постановки, в предисловиях к пьесам он дал глубокий анализ идейно-художественного новаторства Ибсена,

и на основе этого анализа выработал собственную теорию драмы. Главная особенность «новой драмы», по убеждению Шоу, в том, что она вывела на сцену современную действительность и стала обсуждать «проблемы, характеры и поступки, имеющие непосредственное значение для самой зрительской аудитории. То, что случается с его (*Ибсена* – М.Н.) героями, случается и с нами». Подчеркивая реалистический характер своего метода, Шоу говорил, что весь материал для драмы берет «либо из действительности, либо из достоверных источников...Я ничего не создал, ничего не выдумал, ничего не извратил, я всего лишь раскрыл драматические возможности, таящиеся в реальной действительности».

В драмах Ибсена Шоу видел прообраз своих пьес. Считая сцену местом для дискуссии, для столкновения идей и постановки проблем, Шоу создал принципиально новую структуру драмы – «проблемную пьесу-дискуссию», тем самым заложив основы «политической» и «философской» драм, которые займут большое место в его зрелом творчестве.

Свои теоретические положения Шоу реализовал в циклах «Неприятные пьесы» («Дома вдовца», 1892; «Волокита», 1893; «Профессия миссис Уоррен» 1894), «Пьесы приятные» (1894-1896) и «Три пьесы для пуритан» (1901), составляющие первый период творчества драматурга. Одновременно он активно участвовал в создании «Независимого театра» в Лондоне, где была поставлена его первая пьеса «Дома вдовца» (1892), с которой началась «новая драма» в Англии.

Уже название первого цикла указывает на то, что проблемы, к которым обратился драматург, будут неприятны для основной части зрителей. В «Домах вдовца» это лондонские доходные дома. Молодой аристократ Тренч, собравшийся жениться на девушке с богатым приданым, неожиданно узнает, что источник богатства семьи невесты – трущобы. Их владелец, отец девушки, мистер Сарторис безжалостно обирает бедняков, выколачивая из них последние гроши в плату за непригодные для жизни жилища. Тренчу неприятны «грязные деньги», и он готов отказаться от

женитьбы, но Сарторис открывает ему «тайну»: дома построены на земле, принадлежащей леди Рочестер, родной тете Тренча, которая имеет немалую долю доходов с трущоб. И сам Тренч получил образование и живет на эти доходы. Конфликт в «Домах вдовца» снимается: в ходе дискуссии выясняется, что Тренч и Сарторис ничем не отличаются друг от друга.

Шоу показал изнанку благопристойной викторианской действительности: сращение аристократии и буржуазии, неприглядные способы и пути обогащения буржуазии. В предисловии к «Неприятным пьесам» автор писал, что зритель в них столкнется «с ужасающими и отвратительными сторонами общественного устройства Англии». Определения, которые содержатся в этой фразе – не преувеличение, а факт, что подтверждает самая разоблачительная из ранних пьес Шоу, «Профессия миссис Уоррен». Героиня пьесы – совладелица сети дорогих публичных домов в европейских столицах, а в прошлом проститутка.

Впервые познакомившись с «Кукольным домом», восхищенный Шоу сказал: «Ибсену слишком поздно пришла мысль ввести дискуссию. Мои пьесы от начала до конца будут дискуссиями». Эти слова больше всего подходят к пьесе «Профессия миссис Уоррен». Вся пьеса – дискуссия между миссис Уоррен и ее дочерью. Виви, окончив учебу в пансионе, возвращается домой, чтобы продолжить образование и начать самостоятельную жизнь. Образ Виви представляет новый женский тип в литературе рубежа веков. Она независима, в том числе и материально, образована, трезво смотрит на жизнь и – главное – знает, что ей нужно от жизни: она хочет состояться как личность. Сравнение образа Виви с образом Норы, обнаруживает существенные изменения в положении женщины за годы, разделяющие пьесы Ибсена и Шоу. Но миссис Уоррен принадлежит другому поколению, и жизненные принципы у нее иные. Для Виви настоящим потрясением было узнать, что мать торговала своим телом, но она искренне сочувствует матери и принимает ее сторону, когда узнает, что иного выхода у миссис Уоррен не было: хуже было бы, пойдя она работать

на фабрику свинцовых белил, где совсем юной умерла ее сестра Лиззи. Пытаясь оправдать себя в глазах дочери, миссис Уоррен рассказывает о нищенских условиях, в которых жила ее семья. Принимает Виви и высказывание матери о браке, как узаконенной продаже женщины. Первый этап дискуссии завершается полным согласием матери и дочери. Шоу объективен, он изобразил миссис Уоррен как жертву несправедливого общественного устройства. Дискуссия возобновляется, когда Виви узнает, что мать не только не оставила своей профессии, эксплуатируя бедных девушек, но и сделала свою профессию источником обогащения. Миссис Уоррен цинично оправдывает себя: она «любит наживать деньги». Руководствуясь правилами, принятыми в обществе, оправдывающем любые, даже самые грязные средства достижения богатства, она не бросит свой доходный «промысел». Уже на этом этапе дискуссии Виви делает выбор – озвучит она его в финале пьесы.

Еще непригляднее становится образ миссис Уоррен, когда выясняется, что она запланировала выдать Виви замуж за своего компаньона по бизнесу сэра Крофтса, чтобы все деньги остались в семье. План чудовищный, ведь, не считаясь с желаниям дочери, она в сущности продает ее. Миссис Уоррен не смущает безнравственность того, что она собирается сделать. Шоу беспощаден в развенчании героини: несмотря ни на что, она верит в свою добропорядочность и честность: ведь она неукоснительно следует принципам морали, принятым в обществе. Так образ миссис Уоррен приобретает черты символа этого общества.

Уход Виви от матери вновь заставляет вспомнить «Кукольный дом», но если Нора уходила в «никуда» (у нее не было ни образования, ни профессии, она не была знакома с трудом служанки, кухарки или горничной), то Виви находится в лучших условиях: она находит работу и сможет содержать себя, не зависеть ни от кого. Последняя дискуссия с матерью подтверждает окончательность решения девушки: она понимает, что миссис Уоррен не изменить и не пытается это сделать. Ремарка, завершающая пьесу: после

ухода матери «Виви решительно подходит к двери и запирает ее» – убеждает зрителя, что ее решение бесповоротно, и она сумела отстоять право самой определять свою жизнь.

Влияние Ибсена видно и в построении пьесы Шоу. Он использовал принцип ретроспективно-аналитической композиции. Дискуссия служит средством показать процесс постепенного узнавания правды. Конфликт пьесы разрешается также с помощью дискуссии, но финал остается открытым.

«Приятные пьесы», по признанию драматурга, «менее затрагивают преступления общества», касаясь «его романтических заблуждений» и «борьбы отдельных лиц с этими заблуждениями». Из произведений Шоу довоенного периода самой популярной является комедия «Пигмалион» (1912). Тогда же он начинает работать над драмой «Дом, где разбиваются сердца» (1913–1919), открывшей второй период его творчества. Драматургия Шоу дала толчок интенсивному развитию английского театра, находившегося в состоянии глубокого упадка целое столетие (после Шеридана). Он один из вождей «новой драмы», создатель жанра интеллектуальной драмы, в которой получили развитие особенности «проблемной пьесы-дискуссии», писатель, во многом определивший пути развития мировой драматургии в XX века.

Создатель «новой драмы» в немецкой литературе **Герхард Гауптман** (1862–1945) в начале творческого пути находился под сильным влиянием натуралистической эстетики. Сильное воздействие, оказанное на него пьесой «Власть тьмы» Л.Н.Толстого, знакомство с драмами Г.Ибсена определили выбор начинающего писателя: он посвятил свое творчество драме и театру. Известность Гауптману принесла пьеса «Перед восходом солнца» (1889), первая современная проблемная драма в Германии. По признанию автора, «она была оплодотворена искусством смелого трагизма «Власти тьмы» Толстого». В основе конфликта пьесы лежит натуралистическая идея: распад и гибель семьи Краузе как следствие алкоголизма и наследственных

болезней, то есть, идея биологического детерминизма. Натуралистические элементы в изображении отношений внутри семьи – старик Краузе в пьяном угаре насилует дочь, мать пытается выдать дочь замуж за своего любовника – вызвали скандал, которым сопровождалась премьера пьесы. Гауптман несколько сгущал краски, но в целом изображение в пьесе беспросветной жизни семейства Краузе и всего шахтерского городка правдиво. Единственное исключение в семье, младшая дочь старика Краузе Елена. Чистая, хрупкая, романтически настроенная девушка, Елена достойна лучшей судьбы. Она мечтает встретить человека, который спас бы ее от отравляющего влияния семьи, и, кажется, что судьба улыбнулась ей. Это инженер Альфред Лот, приехавший, чтобы изучать жизнь шахтеров. Он увлечен социалистическими идеями, но все его слова о счастливом будущем рабочих так и остаются словами, он не способен на действие. Лот увлечен Еленой, но, узнав, что она из неблагополучной семьи, бросает ее. Пьеса кончается трагически: семья Краузе окончательно спивается, Елена, не видя выхода, кончает жизнь самоубийством. «Семейная катастрофа», как определил идею пьесы автор – следствие наследственного фактора.

В пьесах 1890-х годов драматург постепенно отошел от одностороннего толкования законов, управляющих жизнью общества и судьбой отдельной личности. Психологическая драма «Одинокие» (1891) отразила актуальный для своего времени на острый конфликт между мещанским обществом и личностью, стремящейся самоопределиться, занять достойное место в обществе, преобразовать, улучшить его. Молодой ученый Йоганнес Фокерат, поклонник Дарвина и Геккеля, всего себя отдает научной деятельности. Но он чувствует себя одиноким и непонятым: коллеги не разделяют его увлеченности, родители, люди старых взглядов, не только не понимают его, но испытывают почти суеверный страх перед новыми идеями, которым проповедует их сын; очаровательная, но недалекая жена далека от него. Йоганнес страдает, но, человек слабохарактерный, он мирится с ситуацией. Толчком к конфликту в пьесе служит приезд к

Фокератам русской студентки Анны Мар. В ее образе Гауптман представил тип новой женщины, духовно раскрепощенной, образованной, самостоятельной. Она понимает научные теории Иоганнеса, разделяет и поддерживает его взгляды на общество, место и предназначение человека. Общение в Анной Мар не только вливает в него новые творческие силы, но и помогает лучше понять себя, стать уверенней. Но этой его уверенности недостаточно, чтобы изменить свою жизнь, порвать с окружением и реализоваться как ученому и как личности. В итоге любящие друг друга Иоганнес и Анна расстаются. Как и Ибсен в драме «Росмерсхольм» Гауптман в своей драме приходит к выводу о непреодолимом трагическом одиночестве человека в современном мире.

В отличие от «Одиноких» с ее лиризмом в передаче настроений и чувств героев, с тонким психологическим анализом, драма «Ткачи» (1893), по словам Г. Брандеса, «самая патетическая драма во всей новогерманской литературе. Каждое слово в ней проникнуто строгой правдой, свободно от сентиментальности и преувеличения, главный эффект получается от простоты и непосредственности автора в описании. Нет ни одной ничтожной детали, которая была бы опущена».

В «Ткачах» Гауптман обратился к событиям восстания силезских ткачей 1844 года, побывал на месте событий, изучил документальные материалы. «Ткачи» – пьеса на историческую тему, но проблемы, в ней поднятые, были актуальны и спустя полвека. По жанру это реалистическая социальная драма, в центре которой социальный конфликт между тружениками-ткачами и хозяевами, безжалостно их эксплуатирующими.

В «Ткачах» впервые в немецкой литературе главными героями стали трудящиеся люди. Рабочие показаны автором не как пассивная, задавленная нуждой толпа, а как активно действующая сила, у которой есть лидеры, возглавившие восстание. Это ткач Беккер и отставной солдат Егер. Они ведут за собою тех, кто не желает больше мириться с бесправием и стремится любой ценой добиться справедливости. Следуя исторической правде,

Гауптман показал, как по мере развития событий в забытых, бесправных ткачах просыпается чувство социального протеста. Но в то же время драматург не смог избежать воздействия натурализма, особенно в описании подробностей жизни ткачей и жестокой кровавой расправы над восставшими ткачами.

Другую линию в творчестве Гауптмана 90-х годов представляют символические драмы-сказки «Ганнеле» (1893) и «Потонувший колокол» (1896), в которых продолжил традиции немецкого романтизма. «Потонувший колокол» – одна из самых интересных и запоминающихся пьес Гауптмана. В ней органично соединились фольклорные мотивы и образы, прекрасный романтический мир и тема, впервые поднятая романтиками, – тема творца и его творения. В «Потонувшем колоколе» царит романтическое двоемирие. Поэтическую стихию жизни олицетворяют волшебные существа: гномы, русалки, феи, леший, водяные. Они показаны в единении с природой, обитают на склонах величественных гор с крутыми скалами, обрывами, голубыми озерами. В лесной избушке под нависшей скалой живут старая волшебница Виттиха и фея Раутенделейн. Этому романтическому волшебному миру автор противопоставил долину; здесь живут обычные люди с их каждодневными будничными заботами, задавленные унылой действительностью. Между этими двумя мирами – главный герой, литейщик колоколов Генрих. Ему душно внизу, в долине; колокола его звучат глухо и невыразительно. Его манят горы. Мечтая создать совершенный колокол с чистым, волшебным, пробуждающим душу звуком, Генрих оставил семью, отправился в горы и там отлил его. Но воплотить мечту Генриху не удалось: колокол оказался с трещиной, и звук его был фальшивым. Колокол сорвался со скал и упал в озеро. Трагедия Генриха в том, что он не мог творить в прозаическом мире долины, а поэтический мир гор не принял его. В отчаянии вслед за колоколом он бросился в обрыв и разбился о камни.

Тему трагической судьбы творца Гауптман продолжил в драме «Михаэль Крамер» (1900) о современном художнике, не сумевшем

завершить картину о Спасителе, и в символической драме-сказке «А Пиппа пляшет» (1906). Пиппа, по определению автора, – символ «красоты, фантазии; голубой цветок, о котором все тоскуют», недоступный миру обывателей и собственников. В конце 1890–начале 1900-х годов Гауптман создал ряд реалистических пьес, героями которых были люди из народа. Наиболее известные – «Возчик Геншель» (1898) и «Роза Бернд» (1903) – исследователи называют драмами рока. Т. Манн, характеризуя пьесу «Возчик Геншель», писал о ней как об «аттической трагедии в грубом облачении простонародно-реалистической современной действительности». В пьесах социальный анализ дополнен психологическим, и в этом они близки драмам Г.Ибсена «Привидения», «Дикая утка», и др. В них так же звучит ибсеновский мотив возмездия, раскрывающийся в трагической судьбе главного героя. Возчик Геншель нарушил клятву, данную умершей жене, и женился, но брак этот принес только несчастье. Совершенная ошибка, стыд и раскаяние заставляют его покончить жизнь самоубийством. Так же трагически завершается жизнь Розы Бернд; соблазненная и покинутая девушка, в отчаянии убивает своего новорожденного ребенка и, потрясенная совершенным, добровольно отдает себя в руки жандармов.

1890-900-е годы – наиболее плодотворный период деятельности Гауптмана. В 1910-е годы драматург переживает творческий кризис, в немецкой драме и театре это время расцвета экспрессионистской драмы. Но это и время признания драматурга не только на родине, но и за ее пределами. Его пьесы ставятся на сценах европейских и американских театров, в 1905 году он был избран почетным доктором Оксфордского университета, а в 1912 году удостоен Нобелевской премии «Прежде всего в знак признания плодотворной, разнообразной и выдающейся деятельности в области драматического искусства».

Созданная в 1932 году пьеса «Перед заходом солнца» – последнее значительное произведение Гауптмана. Название ей автор дал по контрасту с названием первой драмы, а проблематика тесно связана с проблематикой

«Одиноких» и «Потонувшего колокола». Гауптман вновь поднял тему трагического одиночества человека, не желающего мириться с господствующей в обществе обывательской моралью, бросившего вызов окружающей среде и потерпевшего поражение. Но, в отличие от предыдущих пьес, тема эта представлена на примере частного «семейного конфликта» между отцом и детьми.

В творческой судьбе Гауптмана и бельгийского поэта и драматурга **Мориса Метерлинка** (1862-1949) много сходного. Оба драматурга оставили яркий след в истории европейской драматургии, наиболее плодотворный период творчества обоих писателей приходится на 1890-1900-е годы, их вклад в мировую культуру отмечен Нобелевской премией. Но есть между ними и важное отличие. По словам **Л.Г.Андреева**, «Гауптман, обладая выдающимся художественным талантом, все же чаще следовал *за* своими современниками и предшественниками, в первую очередь за Ибсеном. Метерлинк же стоял *рядом* с ними. Подобно Ибсену или Стриндбергу, он считается подлинным первооткрывателем в области «новой драмы», крупнейшим теоретиком и драматургом европейского символистского театра» (подчеркнуто нами – М.Н.).

Метерлинк начинал как прозаик, к драме обратился, придя к выводу, что современный театр не в состоянии выполнить своего предназначения – дать ответы на жизненно важные вопросы: «Я пришел (*в театр* – М.Н.) в надежде хоть на мгновение взглянуть на красоту, величие и значение моего скромного, будничного существования. Я ждал каких-то высших минут, которые я, не подозревая этого, переживаю в самые ничтожные часы, а видел чаще всего только человека, который долго рассказывал мне, почему он ревнив, почему он отравляет других или убивает себя». Обращение Метерлинка к драме было своеобразным вызовом царившей в европейском театре «хорошо сделанной пьесе», и это прежде всего определяет принадлежность его произведений к «новой драме».

Эстетика Метерлинка сформировалась под воздействием философии А. Бергсона. Ранние пьесы драматурга (сборник «Маленькие драмы», 1890е гг.) представляют собой художественную иллюстрацию основных положений учения Бергсона, при этом он внес некоторые оригинальные дополнения. Метерлинковская концепция двоemiрия получила теоретическое выражение в трактате «Сокровище смиренных» (1896), названном современниками «евангелием символизма». Главный эстетический принцип писателя: поэзия чужда миру реального, миру разума, имеет дело с душой человека и «высшим миром», и цель поэта – приобщить читателя к жизни души, нереальной, невидимой жизни. Посредниками между двумя мирами – высшим, познать который дано лишь художникам, и земной реальностью – у Метерлинка являются новорожденные младенцы или глубокие старики, которые еще или уже отрешены от бытовых забот. Идею двоemiрия Метерлинк трактует как существование независимо друг от друга «души» и «человека», и только душа может вступить в общение с «высшим миром». Связь «человека» и «души» писатель видит в двуединстве человека. В характеристику «человека» входят наследственность, воля, чувство и ощущения, разум, действие. В характеристику «души» – «незримая дорога», «внутренняя красота», «звезда», покой. И между этими противоположными субстанциями перекинут мостик – судьба («луч звезды»), которую современный человек осмеливается вопрошать. Единственная цель человека на земле, по мысли драматурга, – познание «иного» мира, но между мирами лежит тайна, не постигаемая ни через самопознание, ни через познание своей судьбы.

В судьбе героев пьес Метерлинка 1890-х годов определяющую роль играет рок. В предисловии к сборнику автор писал: «В этих произведениях выражена вера в великие, невидимые и роковые силы, намерения которых никому не известны...Это неизвестное принимает большей частью образ смерти». Главная тема пьес – смерть, понимаемая как нечто неподвластное человеку, как данность, как судьба, а герои – марионетки в руках судьбы. В

подзаголовке сборника автор указал: «Для театра марионеток», но пьесы никогда не ставились в кукольном театре. По словам Метерлинка, люди – это слепые, заблудившиеся, обреченные, безропотно ожидающие прихода смерти. Таковы герои пьес «Слепые» (1890), «Непрошенная» (1890), «Семь принцесс» (1891), «Там, внутри» (1894), бессильные перед роком, даже не допускающие мысли о протесте против судьбы, тем более – о борьбе с ней. Поэтому нет и трагического героя в этих драмах.

Трагическое понимается писателем как истинная ситуация и составляет основу произведений. Сюжет в пьесах предельно ослаблен, дана лишь одна ситуация, которая не имеет развития и непременно ведет к смерти. В отличие от классической драмы, где ситуация является исходной точкой и создает предпосылки к развитию конфликта, у Метерлинка ситуация сама составляет конфликт. Это видимый план пьес, но есть и другой, скрытый, символический. Он раскрывается в бездействии и молчании, когда происходит «второй диалог», диалог душ. В. Шкунаева назвала диалог у Метерлинка «айсбергом»: за словами персонажей скрывается некое таинственное действие, происходящее в молчании. Истинный смысл происходящего на сцене может понять лишь посвященный в «высший мир» и лишь прислушиваясь к молчанию; слово «молчание» – самая частая ремарка в пьесах Метерлинка.

В маленьких драмах выделяется два типа ситуаций: «рок-человек» и «рок-человек-любовь». В драмах «Смерть Тентажиля» (1894), «Пелеас и Мелисанда» (1892) только любовь заставляет героев действовать, хотя и без надежды на успех. Примечательно, что с этих пьес Метерлинк дает мена героям, в отличие от безымянных героев предыдущих произведений.

Второй период творчества Метерлинка, 1896-1918 годы, условно можно назвать оптимистическим. В философском трактате «Мудрость и судьба» (1898) писатель отходит от мрачного взгляда на жизнь, считая, что каждый человек может и должен быть счастлив: «наше счастье – внутри нас, в доме, в семье, в наших переживаниях». В драматургии новая философия

Метерлинка реализована, с одной стороны – в пьесах-сказках со счастливой концовкой («Пелеас и Мелисанда», 1896; «Ариана и Синяя Борода», 1902). Героини пьес бросают вызов судьбе и выходят победительницами. С другой стороны новая философия представлена в драмах об обычных людях, ситуациях и близких к современности. Художественная концепция драматурга сближается с неоромантизмом в пьесе «Монна Ванна» (1902) и с реализмом – в «Чуде святого Антония» (1903). Поэтика символизма в драмах конца 90-начала 1900-х годов практически исчезла, уступив место образам-символам. Особенно ярко изменения художественного метода писателя видны в самом значительном произведении этого периода – феерии «Синяя птица», первая постановка которой была осуществлена в 1909 году К.С.Станиславским на сцене Московского Художественного театра. Символистская поэтика в этой пьесе подчинена задаче показать победу добра и истины, вечную жажду идеала, торжество человека над силами природы. «Синяя птица» была написана для взрослых, она учит и воспитывает готовности помочь людям, готовности пожертвовать собой ради них. Пьеса написана в форме сказки, но сказочные герои, дети дровосека Тильтиль и Митиль – не символические условные фигуры, а люди, с их привычками, взглядами. Метерлинка очеловечил сказку, приблизил поиски героями истины к земле, к людям и их нуждам.

В последний период в творчестве Метерлинка преобладала реалистическая тенденция (пьесы «Бургомистр Стильмонда», 1918; «Соль жизни», 1920; и др.), а после первой мировой войны писатель увлекся мистицизмом (трактаты «Перед лицом Бога», 1937; «Другой мир, или Звездные часы», 1942, и др.). Метерлинка много работал, но его поздние произведения не достигли художественного уровня «маленьких драм» и «Синей птицы».

В 1911 году творчество писателя было отмечено Нобелевской премией «за многогранную литературную деятельность, и особенно за драматические произведения, которые отличаются богатством воображения и поэтической

фантазией». В истории литературы Метерлинк – крупнейший теоретик и драматург символизма, представитель «новой драмы», и его открытия в создании «атмосферы», передаче «состояния», воспроизведении «трагедии каждого дня» близки открытиям Ибсена, Чехова, Гауптмана и других крупных европейских драматургов.

Контрольные вопросы:

1. Назовите предпосылки возникновения западноевропейской «новой драмы».
2. Какую идею Г.Ибсена иллюстрируют драмы «Бранд» и «Пер Гюнт»?
3. Как реализуется конфликт в пьесах Г.Ибсена?
4. Какую задачу решал Г.Ибсен, обращаясь в своих пьесах к ретроспективной аналитической композиции?
5. Какие принципы «новой драмы» развили в своем творчестве последователи Г.Ибсена?
6. Почему Б.Шоу назвал свои драмы «дискуссиями»?
7. Как решается конфликт в «Неприятных пьесах» Б.Шоу?
8. В чем новаторство драматургии Г.Гауптмана?
9. В какой форме выражена метерлинковская концепция двоимирия в его драмах?
10. Какую роль в ранних драмах Метерлинка играет рок и какое место драматург отводит человеку?
11. Какие изменения произошли во взглядах Метерлинка во второй период творчества?

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ¹

Время в литературе – категория поэтики художественного произведения. Время – это одна из форм (наряду с пространством) бытия и мышления. Литература принадлежит к тем видам искусства, которые обладают временной протяженностью и строго организованы во времени. Немецкий драматург XVIII века Г.Э. Лессинг утверждал, что при описании «сопоставление тел в пространстве сталкивается с последовательностью речи во времени» и называл литературу «искусством времени». В литературном произведении художественное время может быть представлено как время историческое (крупные события в жизни общества, смена эпох, поколений), время биографическое (детство, юность, зрелость, старость), время календарное (смена времен года, время суток) время космическое (вселенная история, вечность), время авторское и др. Образ времени в литературе отражает толкование мира в разные эпохи. Так, мифопоэтическое сознание древних народов предполагало возможность повторения изначального состояния. В раннее Средневековье время делилось в цепи человеческих поколений. Христианство наметило два яруса времени: «подлунный мир» и превосходящий его «занебесный мир». По словам Д. Лихачева, «по мере изменения представления человека о мире писатели все полнее овладевают миром в его временных изменениях». Изображение времени – важная идейно-художественная проблема для писателя. Время в художественном произведении может быть представлено неосознанно («*Вновь я посетил/ Тот уголок земли, где я провел/ Изгнанником два года незаметных*» А.С. Пушкин) или намеренно, как, например, в романе Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденныша», у И.В. Гёте в трагедии «Фауст» «*Остановись, мгновенье...*».

Эксперименты со временем многообразны. Классицисты XVII века пытались в трагедии сблизить время реальное и художественное. Время действия было ограничено 24 часами, что объяснялось принципом трёх единств. Писатели иногда как бы растягивают реальное движение времени

¹ Словарь терминов составлен в соавторстве с кандидатом филологических наук, доцентом И.Ф.Борисовой.

или заставляют время двигаться вспять (Л. Стерн «Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентльмена»). Основной концепцией изображения времени до XX века была концепция линейного времени. Открытия XX века predetermined представление о времени многослойном, совмещающем прошлое, настоящее и будущее. Сложные концепции времени характерны для творчества Т. Манна («Волшебная гора»), Дж. Джойса («Улисс»), У. Фолкнера, Г. Белля, Г. Грасса, Э. Ионеско и др.

Появление в последние десятилетия XX века новых технических возможностей восприятия мира, изменение самого темпа жизни повлияло, в определенной степени, на развитие традиционных категорий в искусстве. Почти исчезло прежнее пространство и время, т.к. они теперь детерминированы их компьютерной моделью, и утвердилось новое понятие виртуальной реальности, что, однако, не исключает прежней реальности.

Всемирная литература – понятие, вошедшее в обиход литературоведов с XIX века. Первым идею взаимосвязей литератур мира сформулировал И.В. Гёте. Дальнейшее развитие эта идея получила в эпоху романтизма. Понятие включает в себя такие аспекты, как:

– совокупность всех литератур мира с древнейших времён до наших дней. При этом совокупность представляет собой не простую механическую сумму, а общности, изучаемой во взаимосвязи её частей непрерывных изменениях;

– исторически закономерный этап в развитии литератур мира. При этом из множества национальных литератур образуется всемирная литература, связанная общностью типологических черт и стадий развития литературного процесса;

– золотой фонд культуры человечества.

Гротеск (итал. grottesco – причудливый) – способ изображения предметов и явлений, стилистический прием, для которого характерно предельное преувеличение традиционных категорий логики, симметрии, иерархии и пропорциональности. Гротеск нарушает границы правдоподобия

и, придавая изображению условность, способствует созданию искусственного мира или образа, в которых доминирует алогичность, фантастика, контраст, амбивалентные сочетания, например, рождение и смерть.

Термин «гротеск» появился в XV веке и связан со словом «грот», когда в одном из гротов был найден фрагмент с изображением взаимопереходящих форм растений, животных и человека. Гротескный тип образности – один из древнейших, он изображает скрытую связь вещей, сближая взаимоисключающее и нарушая их привычное представление. Гротеск как прием был в мифологии, архаическом искусстве всех народов мира. В литературе эпохи Возрождения он встречается у Ф. Рабле и М. Сервантеса, в XIX веке у В. Гюго и Э.Т.А. Гофмана, в 20 веке у дадаистов, позже у С. Беккета, Э. Ионеско, Г. Грасса и др.

Декаданс (также *Декадентство*) – (франц. *decadence* – упадок, закат) – в широком смысле – понятие, служащее для описания и оценки социального упадка и его этапов в обществе, объяснения закономерностей развития общественных отношений. Например, трактат Ш. Монтескье «Рассуждения о причинах величия и падения римлян» (1734).

– общее обозначение течений, школ и явлений в философии, искусстве и литературе рубежа XIX–XX веков, для которых характерен сознательный отказ от традиционных ценностей, обусловленный неверием в возможность человека изменить мир и измениться самому, страхом перед жизнью, унынием. В этом значении слово «декаданс» используется в трудах Ф. Ницше, О.Шпенглера как обозначение пессимизма и «мировой скорби», упадка в социальной и духовной жизни Европы. Как литературный термин в узком смысле термин «декаданс» возник в кружке поэтов-символистов и первоначально был однозначен термину «символизм». В 1886 году символисты основали журнал под этим названием. Крупнейшие символисты – А. Рембо, С. Малларме во Франции, Э. Верхарн, М. Метерлинк в Бельгии, С. Георге в Германии, Р.М. Рильке в Австрии, Ф. Сологуб, А. Белый в России и др. видели свою миссию поэта в том, чтобы предельно зафиксировать

признаки безвременья: душевную опустошенность, чувство потерянности во враждебном мире. Они утверждали самоценность искусства, его независимость от жизни (искусство для искусства), чистый эстетизм (О. Уайльд), индивидуализм (А. Стриндберг) и аморализм. В 90-е годы XIX века поэзия декадентства утратила общественно-критические позиции. В 20-е годы XX века к декадансу стали относить такие литературные течения, как футуризм, имажинизм, экспрессионизм и др., что значительно расширило толкование литературного термина.

Идеал (греч., лат. *idea* – прообраз) – воплощение совершенства, а также образец человеческих устремлений, специфическое изображение возможного. И. представляет цель, мотивирует и стимулирует действия. Идеал – категория эстетическая; различают также идеал мировоззренческий, этический, политический. В литературе идеал воплощается в образной системе, а также в отношении автора к предмету изображения. Эстетический идеал меняется в зависимости от требований литературных направлений.

Импрессионизм (франц. *impressionisme*, от *impression* – впечатление) – направление в искусстве последней трети XIX – начала XX веков, сложилось во французской живописи конца 1860–начала 1870-х годов. Название возникло после выставки 1874 года, на которой экспонировалась картина К. Моне «Впечатление. Восходящее солнце». Импрессионизм продолжает начатое реалистическим искусством 1840-60-х годов освобождение от условности классицизма, романтизма и академизма и утверждает красоту повседневной действительности, простых демократичных мотивов, добивается живой достоверности изображения.

Применительно к литературе импрессионизм рассматривается: в широком смысле – как стилевое явление, возникшее в последней трети XIX века и охватившее писателей различных убеждений и методов. В узком смысле – как течение с определенным методом и тяготевшим к декадентству мироощущением, сложившееся на рубеже XIX–XX веков.

Признаки «импрессионистического стиля»: отсутствие четко заданной формы и стремление передать предмет в отрывочных, мгновенно фиксирующих каждое впечатление штрихах, обнаруживавших, однако, при обзоре целого, своё скрытое единство и связь. Особый показ деталей сообщал рассказу необычайную яркость и свежесть, а художественной идее – неожиданную разветвлённость и многоликость. К началу XX века возникло несколько стилевых разновидностей импрессионизма. Братья Ж. и Э. Гонкуры («поэты нервов», «ценители незаметных ощущений») явились родоначальниками «психологического импрессионизма», технику которого можно наблюдать в романе К. Гамсуна «Голод», в новеллах раннего Т. Манна, С. Цвейга, в лирике И. Ф. Анненского. «Пленэрная», живописность ощущается у тех же братьев Гонкуров, у Э. Золя при описании Парижа («Страница любви»). В «Романсах без слов» П. Верлена трепет души и живописное мерцанье («одни оттенки нас пленяют») сопровождаются музыкальной настроенностью, а его стихотворение «Поэтическое искусство» (1874г., опубликовано в 1882году) звучит одновременно и как манифест поэтического импрессионизма, и как предвестие поэтики символизма.

В начале XX века импрессионизм превращается в особое видение и мироощущение (или метод) – смутный, неопределённый субъективизм, частично предвосхитивший литературу «потока сознания» (творчество Дж. Джойса, М. Пруста). Такой импрессионизм своей «философией мгновения» подвергал сомнению смысловые и нравственные основания жизни. Культ «впечатления» замыкал человека в самом себе; ценным и единственно реальным становилось лишь то, что мимолетно, неуловимо, невыразимо ничем, кроме ощущений. Настроения мгновения касались преимущественно темы «любовь и смерть»; художественный образ строился на зыбких недосказанностях и туманных намеках, приоткрывавших «завесу» над роковой игрой бессознательных стихий в жизни человека. Воздействие импрессионизма испытали, например, О. Уайльд, Р.М. Рильке, Г. фон Гофмансталь (лирика, в том числе «Баллада внешней жизни»; драмы-

либретто), в русской литературе – К.Бальмонт (его лирика «мимолетностей»). К середине XX века импрессионизм как самостоятельный метод исчерпал себя.

Ирония (от греч. *eironeia* – букв. притворство) – в стилистике, выражающее насмешку или лукавство иносказание, когда слово или высказывание обретают в контексте речи значение, противоположное буквальному смыслу или отрицающее его, ставящее под сомнение. Ирония есть поношение и противоречие под маской одобрения и согласия; явлению умышленно приписывают свойство, которого в нем нет, но которое надо было ожидать. «Иногда, повторяясь, говорят о должном, как о существующем в действительности: в этом состоит *ирония*» (А. Бергсон). Обычно иронию относят к тропам, реже – к фигурам стилистическим. Намек на притворство, «ключ» к иронии содержится обычно не в самом выражении, а в контексте или интонации, и иногда – лишь в ситуации высказывания. Ирония – одно из важнейших стилистических средств юмора, сатиры, гротеска. Когда ироническая насмешка становится злой, едкой издевкой, ее называют сарказмом.

– в эстетике, вид комического, идейно-эмоциональная оценка, элементарной моделью или прообразом которой служит структурно-экспрессивный принцип речевой, стилистической иронии. Ироническое отношение предполагает превосходство или снисхождение, скептицизм или насмешку, нарочито запрятанные, но определяющие собой стиль художественного или публицистического произведения («Похвала Глупости» Э. Роттердамского) или организацию образности (характера, сюжета, всего произведения, как в «Волшебной горе» Т. Манна). «Скрытность» насмешки, маска «серьезности» отличают иронию от юмора и особенно – от сатиры.

В античном театре встречается и так называемая *трагическая* ирония («ирония судьбы»), теоретически осознанная в новое время: герой уверен в себе и не ведает (в отличие от зрителя), что именно его поступки

подготавливают его собственную гибель (классический пример – «Царь Эдип» Софокла, а позже – «Валленштейн» Ф. Шиллера).

Развернутое теоретическое обоснование и разнообразное художественное претворение ирония получила в романтизме (теория – Ф.Шлегель; художественная практика – Л. Тик, Э.Т.А. Гофман в Германии, Дж. Байрон в Англии, А. де Мюссе во Франции). Романтическая ирония подчёркивает относительность всяких ограничительных по смыслу и значению сторон жизни – бытовая косность, сословная узость, идиотизм замкнутых в себе ремесел и профессий изображаются как нечто добровольное, шутки ради принятое на себя людьми. По существу «отрицательной» и даже «нигилистической», теряющей границу между истиной и заблуждением, добром и злом, свободой и необходимостью ирония становится в декадентском умонастроении «конца века» (XIX века), в том числе у некоторых символистов. У ряда художников и эстетиков XX века (сюрреалисты, Ортега-и-Гасет) «нигилистическая» ирония включает принцип тотального пародирования и самопародирования искусства.

Историзм – принцип познания вещей и явлений в их становлении и развитии, в органической связи с порождающими их условиями.

– подход к явлениям, который включает в себя исследование их возникновения и тенденции последующего развития, т.е. анализ в аспекте прошлого и будущего.

Исторический роман – жанр романа, в котором использованы события истории или реальные исторические лица. При этом исторические характер и факты служат для воплощения актуальной ситуации. Создателем исторического романа считают В. Скотта, воссоздававшего в своих романах факты из истории Англии и Шотландии. Широко известны исторические романы А.Дюма («Трои мушкетера»), У.Теккеря («История Генри Эсмонда»), М. Твена («Янки при дворе короля Артура»), Г.Манна («Диалогия о Генрихе IV»), Л.Фейхтвангера («Лисы в винограднике», «Гойя», «Испанская баллада» и др.), Т. Уайльдера («Мартовские иды»)

Лейтмотив (нем. *Leitmotiv* – букв. – ведущий мотив) – руководящая, основная мысль, неоднократно повторяемая и подчеркиваемая;

– главная тема, основной идейный или эмоциональный тон произведения, творчества, направления;

– в конкретном, более узком значении лейтмотив – структурный фактор (как и в музыке): образный оборот, повторяющийся на протяжении всего произведения, как средство постоянной характеристики какого-либо персонажа, переживания, ситуации. В процессе повторения лейтмотив обрывается ассоциациями, приобретает особую углубленность (в этом отличие лейтмотива от средств постоянной характеристики в народной поэзии, в комедии масок). Например, портретные характеристики в романах Ч. Диккенса, речевые характеристики персонажей (присказка «*Такие дела*» Билли Пилигрима в романах К. Воннегута), пейзажные лейтмотивы (виды Кёльна в «Бильярде в половине десятого» Г. Бёлля); звуковые, ритмические – интонации в стихотворных произведениях («*Nevermore*» Э. Аллана По); тематические (в романе Т. Манна «Иосиф и его братья») и др.

Лиро-эпический жанр – межродовая форма, жанр стихотворных произведений, который соединяет в себе особенности лирического и эпического изображения действительности. Основная структурно-композиционная особенность лиро-эпического жанра – соединение сюжетности с передачей переживаний, эмоциональностью повествователя. Наиболее яркие произведения – поэмы Д.Г. Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда», «Корсар», «Гяур», «Лара». Корни лиро-эпического жанра уходят в фольклор, в котором на раннем этапе его развития не были дифференцированы начала эпоса, лирики и драмы, – явление так называемого синкретизма. Связь с фольклором определила разные виды соединения эпического и лирического начал в ранних литературах народов мира. В современной литературе лиро-эпический жанр утвердился в борьбе с нормативной поэтикой классицизма, требовавшей чистоты жанра. Широкие возможности для объединения лирического и эпического начал представляет

поэма – стихотворная повесть, воспроизводящая сюжет в единстве с лирическими переживаниями автора, а также роман в стихах (например, «Дон Жуан» Д.Г. Байрона).

Метод (греч. *metodes* – путь исследования) – принцип изучения литературы. В литературоведении метод включает практику анализа с учетом основных положений теории (например, определяющих специфику литературы, закономерности ее исторического развития).

Художественный метод – устойчивый и повторяющийся круг основных особенностей литературного творчества. Художественный метод выражается в характере отбора явлений действительности, в принципе выбора средств художественного изображения. Более широко метод определяют как общий тип подхода писателя к действительности, исходящего из примата объективного или субъективного начала в воспроизведении явлений действительности. Еще Аристотель в «Поэтике» различал два подхода к изображению действительности: «такой, какая она есть» и «такой, какой она должна быть». Художественный метод как понятие и категория было выдвинуто в 1934 году в России. В западноевропейском литературоведении более употребимы соответствующие понятия.

Натурализм (лат. *natura* – природа) – литературное направление, утвердившееся в Европе и США в последнюю треть 19 века и характеризующееся тягой к предельно точному и бесстрастному воспроизведению реальности, а также стремлением последовательно детерминировать, подчас фатально предопределить человеческий характер и судьбу «природой» (биологией) индивида и его социально-материальной средой. Натурализм программно оформился прежде всего во Франции. Выделяют следующие предпосылки возникновения натурализма: исторические – кризис в общественном сознании, вызванный революцией 1848–49 годов и доказавший несостоятельность идеологии; философские – позитивизм О. Конта, заново осмысленный в свете недавнего исторического опыта, в том числе в эстетической теории И. Тэна; научные – интенсивное

развитие естественных наук, внушившее писателям доверие к научным методам познания и убеждение, что наука поможет литературе изучить современную жизнь, как в её общих чертах, так и в частных проявлениях; литературные – творчество писателей «реалистической школы» 1850-х годов: Ж. Шанфлери, Л. Э. Дюранти, творчество Г. Флобера, братьев Э. и Ж. Гонкуров, которых объединяло стремление к объективному изображению современности в её будничной простоте («кусочек серой обыденной жизни»).

– литературная школа, сформировавшаяся в 1870-е годы на основе меданской группы писателей во главе с Э. Золя. Несмотря на относительное единство, школе свойственны были глубокие противоречия, приведшие к ее распаду в середине 1880-х годов. Представители натурализма: во Франции – Э. Золя, Ж. К. Гюисманс, П. Алексис, А. Сепар; в Германии – В. Бёльше, К. Блейбтрей, А. Хольц; в Англии – Дж. Мур, А. Моррисон; в США – С. Крейн, Ф. Норрис, Х. Гарланд. Натурализм оказал влияние на творчество Г. де Мопассана, Г.Ибсена, Г. Гауптмана и др.

– художественный метод, основанный на предельно точной фиксации мельчайших деталей действительности в идеально адекватной форме. Основной метод художественного постижения действительности у натуралистов – наблюдение, анализ фактов, объективное их изображение. Смещение художественного познания с научным обусловило идейно-художественную ограниченность натурализма как метода.

Новелла (итал. *novella* – новость) – литературный жанр, форма небольшого по объему эпического повествования, сопоставимая с рассказом. Существуют различные определения термина «новелла»: а) новелла и рассказ – суть одно и то же (точка зрения Б. Томашевского); б) близкая к рассказу по своему объему, новелла по структуре противопоставляется ему (И.В. Гете). Возможность такого противопоставления возникла при переходе к литературе XIX века, и новелла понималась как небольшое, очень насыщенное событиями, лаконично о них рассказывающее повествование с четкой фабулой. В ней должен быть отчетливый и неожиданный поворот, от

которого действие сразу приходит к развязке. Такова ранняя итальянская новелла (Дж. Боккаччо), новеллы М. Наваррской. Более развитые формы встречаются в новеллах немецких романтиков (Л. Тик, Г. фон Клейст, Э.Т.А. Гофман). Можно говорить о принципе новеллы в применении к произведениям Ф. Кафки («Приговор», «Превращение»), у которого на первый план выходят вещность действительности и поступки действующих лиц, мнимая объективность повествования. Понятие «психологическая новелла», прилагаемое к рассказам Г. де Мопассана, А.П. Чехова, С. Цвейга, Э. Хемингуэя, А. Моравиа, уже говорит о коренном отличии современной новеллы от классической.

Образ рассказчика возникает при персонифицированном повествовании от первого лица. Такое повествование – один из способов реализации авторской позиции в художественном произведении. Образ рассказчика является важным средством композиционной организации текста. Соотносясь с понятиями «повествование» (повествователь), «образ автора» (автор), категория «образ рассказчика» позволяет выявлять художественное единство в аспекте его структурно-стилистической многоплановости. Проблема многоплановости стала актуальной только в XIX веке; именно в тогда литературе образ рассказчика становится, наряду с автором, средством создания самостоятельной, отдельной от автора, позиции героя (самостоятельного субъекта). Классические примеры – образ Дервиля, рассказчика в повести О.Бальзака «Гобсек»; автора-этнографа в новелле П. Мериме «Кармен»; кукольника в «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея. Прямая речь персонажей, персонифицированное повествование (субъект-рассказчик) и внеличностное (от 3-го лица) повествование составляют многослойную структуру, которую нельзя свести к одной авторской речи (такая структура характерна, например, для романов Ч. Диккенса 1850-х годов, особенно «Крошки Доррит»). Интерес к проблеме «присутствия» и «отсутствия» автора в повествовании наметился на Западе в конце XIX века, например, в

кружке французских писателей (Г. Флобер, братья Э. и Ж. Гонкуры, Г. де Мопассан), в работах Г. Джеймса.

Парадокс (греч. *paradoxos* – неожиданный, странный) – утверждение или изречение, противоречащее общепринятым понятиям или здравому смыслу (например, «актерский парадокс», о котором писал Д. Дидро: актёр, возбуждая своей игрой чувства зрителей, сам ничего не переживал). Термин «парадокс» возник в древнегреческой философии для характеристики нового, оригинального мнения и был воспринят римлянами («Парадоксы» Цицерона). Парадоксы нередки в литературе, особенно в юмористической и сатирической; часты в произведениях Ф. Ларошфуко, Т. Карлейля, А. Франса, О. Уайльда, Б. Шоу. Парадокс делает мысли автора яркими и запоминающимися, он краток, четко сформулирован, логически завершен и афористичен.

Парадоксы, противоречащие распространённому мнению, имеют целью дискредитировать его: *«Война – такое же наказание для победителя, сколь для побеждённого»* (Т. Джефферсон). Парадоксы другого рода содержат в себе кажущееся внутреннее противоречие: *«Тот, кто применяет силу, доказывает свою слабость»* (Р. Тагор). Многие Парадоксы содержат признаки первого и второго типа: *«Ничего не делать – очень тяжёлый труд»* (О. Уайльд). Обычно парадоксы – средство характеристики персонажей, но могут служить и для выражения взглядов автора. Нередко на парадоксе основаны сюжетные ситуации или даже целые произведения. Так в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» портрет Дориана стареет, а сам он остаётся молодым; в пьесе Б. Шоу «Горько, но правда» микроб заражается от людей; в повести Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» пожарные не тушат огонь, а жгут книги. Во второй половине XX века принцип парадокса был положен в основу нового направления в театральном искусстве – театр парадокса.

Повесть – эпический прозаический жанр; в древнерусской литературе – рассказ о каком-либо событии, произошедшем в действительности («Повесть о нашествии Батыя на Казань»);

– современный термин, вошедший в употребление в XIX веке и подразумевающий эпическое прозаическое произведение «средней» формы. С этой точки зрения повесть сопоставляется с романом (большая форма прозы) и новеллой или рассказом (малая форма); при этом имеется в виду различие объёма, охвата событий, временных рамок и некоторой особенности строения (сюжет, композиция, система образов и т.д.). В современном литературоведении иное понятие о системе прозаических жанров; в его основе мысль о существовании двух разных типов эпической прозы. К одному принадлежат рассказ и повесть, к другому – новелла и роман. Первый тип восходит к древней эпической традиции, второй оформляется в новой литературе. Термины «рассказ» и повесть обозначают жанры, которые по своему происхождению являются рассказываемыми, уходящими корнями в устную традицию, тогда как новелла и роман – принципиально письменные жанры. Повесть более эпична, тяготеет к освоению бытия, не имеет сложного, напряженного и законченного сюжетного узла, который характерен для романа. Кроме того, в структуре повести более активную роль играет автор, повествователь, рассказчик. Колебания в объёме, неопределённость размера, характерные для повести, естественно вытекают из её «хроникальной» природы; объём определяется временными рамками, количеством событий, которые охватывает повесть – год, десятилетие, целая жизнь. Если в романе центр тяжести лежит в целостном действии, в движении сюжета, то в повести он переносится на статические компоненты произведения – положения, душевные состояния, пейзажи, описания («Философские повести» Вольтера; «Рене», «Атала» Р. де Шатобриана; «Гобсек» О. Бальзака; «Простое сердце» Г. Флобера).

Портрет (фр. *portrait*) – изображение внешнего облика персонажа как одно из средств его характеристики. В роли композиционного компонента

портрет наряду с пейзажем и интерьером представляет собой разновидность описания. Портрет создаёт устойчивый комплекс черт человека (в отличие от описания форм поведения, динамичных по своей природе). Формирование портрета в литературе означало «завоевание» индивидуальности. Народная эпическая поэзия ещё не выделяла человека из общей массы; в «Песни о Роланде» все 15 тысяч баронов, окружавшие Карла Великого, «ликом красивы и станом величавы». Герой средневековой куртуазной литературы обычно наделён постоянными чертами внешности храброго рыцаря. В литературе Возрождения портрет начал обретать национальные, социальные, исторические черты, конкретность и психологическую глубину. В «Кентерберийских рассказах» Д. Чосера паломники, от лица которых ведётся повествование, – это характеры с индивидуальными чертами, манерой поведения. В драме классицизма интерес сосредоточен на типах страстей, индивидуальное отнесено на второй план, поэтому портрет здесь слишком общий и служит только свидетельством «благородства» или «низости» персонажа. Романтики первыми в литературе создали живописный, конкретный, запоминающийся портрет: Квазимодо, Гуинплен у В. Гюго, Конрад у Д.Г. Байрона, Мцыри у М.Ю. Лермонтова. Для реалистов исключительность, эффектность во внешности героя романтической литературы кажется штампом; они стремятся с помощью портрета передать типическое, выявить как социально-индивидуальную определённую личность (Фредерик Моро в «Воспитании чувств» Г. Флобера, Ребекка Шарп в «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея), так и сложность и глубинную психологию человеческих характеров (Жюльен Сорель в «Красном и чёрном» Ф. Стендаля). Уже Г. Флобер предпочитал обстоятельным описаниям внешнего облика отдельные зарисовки, «штрихи» (физических черт, мимики), создавая текучий движущийся портрет, передающий диалектику души (Эмма Бовари). Такой портрет характерен для писателей первой половины XIX века и переходит в литературу XX века. У М. Пруста, Г. Гессе и др. портрет имел форму внешних случайных и незначительных

зарисовок, впечатлений повествователя. Однако ряд писателей XX века (Т. Драйзер, Т. Манн, Д. Фаулз и др.) наследуют и развивают традиции классической литературы в области портретной живописи, идущие от О. Бальзака, Ч. Диккенса, Г. де Мопассана, Э. Золя и др.

Предромантизм, преромантизм (лат. *prae* – впереди) – период истории литературы европейских стран и США, который предшествовал появлению романтизма как литературного направления, предвосхищая ряд его особенностей, и вместе с тем сохраняя некоторые особенности просветительства (конец XVIII–начало XIX веков). Термин «предромантизм» впервые ввел Д. Морне в «Обзоре истории французской литературы» (1909) и в исследовании «Романтизм во Франции XVIII века» (1912). Отличительные черты литературы предромантизма: обращение к чувству (поэтому предромантизм часто ассоциируют с сентиментализмом); поиски идеала вне цивилизованного общества, в далеких странах или в историческом прошлом (что отличает предромантиков от сентименталистов); обращение к народному творчеству как к наиболее непосредственному выражению чувства. Основоположником предромантизма считается Ж.Ж. Руссо, наиболее ярким представителем во Франции – Ж.А. Бернарден, в Англии – Э. Шефтсбери, Р. Хёрд, Дж. Уортон, ранний У. Блейк. Характерным жанром английского предромантизма стал готический роман. В Германии идеи, аналогичные французскому и английскому предромантизму, проявились, преимущественно в период «Бури и натиска». Менее целостное и определенное выражение предромантизм получил в других странах.

Пространство в литературе – одна из форм (наряду со временем) бытия и мышления; категория поэтики художественного произведения. Литературные произведения пронизаны временными и пространственными представлениями. Пространство при этом – не просто географические координаты, в пределах которых разворачиваются описываемые события, но и вся та материальная и духовная среда, в которой движется во времени повествование. Пространственные представления в литературе, в отличие от

скульптуры и живописи, воспринимаются ассоциативно, они не имеют чувственной достоверности и наглядности. Пространственные картины разноплановы: образы пространства замкнутого и открытого, земного и космического, реально видимого и воображаемого (создаваемого), бытового и фантастического. В литературных произведениях возможно сближение пространства самого разного рода: бытового и фантастического (Н. Гоголь, Ф. Кафка), земного и космического (Б.Л. Пастернак: *«В Париже из-под крыши/ Венера или Марс/ Глядят в какой афише/ Объявлен новый фарс»*). Писатели иногда создают собственные области и земли (Дж. Свифт, У. Фолкнер, Д.Р.Р.Толкиен, У.Ле Гуин и др.), порой соединяют временные и пространственные границы (например, Г. Гессе: *«Мы направлялись в страну Востока, но мы направлялись также в Средневековье или в золотой век»*). Исследования последних лет предопределили расширение и размытость пространственных границ не только внешнего мира, но и между внутренним и внешним миром.

Психологизм – углубленное изображение психических, душевных переживаний человека в произведениях литературы.

В древней литературе внутренний мир человека, его душевное состояние обычно передавался через его поступки, речь. Интерес к сложному внутреннему миру, переживаниям героев проявился в литературе нового времени, начиная с «Гамлета» В. Шекспира. Значительный вклад в исследование и изображение психологии человека внесли сентименталисты и романтики. Передать в причудливом многообразии игру ума сделал своей задачей Л. Стерн в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди». Но настоящим открытием литературы было открытие «диалектики души», самосознания человека. В 19 веке сначала романтики (Ж. де Сталь, А. де Мюссе, Б. Констан, Ж. Санд), вслед за ними реалисты (от Ф. Стендаля до Г. де Мопассана и Л. Толстого) ввели в литературу различные средства психологического анализа, проявляя пристальный интерес к скрытым психологическим процессам в душе человека. Одним из средств освоения

психологии героя стал «внутренний монолог» (А. Дюма-отец, Ф. Стендаль, Т. Готье, Г. Флобер и др.). Формы психологизма различны: открытый, явный (Ф.М. Достоевский, У. Фолкнер); подтекстовый, когда чувства, импульсы угадываются, но не называются (характерен для новейшей литературы: М. Пруст, Т. Манн, И. Бунин и др.).

Рассказ – малый прозаический жанр; имеет глубокие традиции в литературах Запада и Востока; генетически связан с первичными формами народного творчества (легенда, миф, притча, сказка и др.); как самостоятельный жанр обособился в письменной литературе. В европейской традиции рассказ сходен с новеллой, хотя для некоторых разновидностей рассказа во многих языках есть самостоятельные обозначения и потому теоретики разграничивают эти термины. В отличие от классической новеллы, рассказ допускает большую авторскую свободу повествования, расширение описательного, этнографического, психологического, субъективно-оценочного элементов. Эпоха романтизма и формирование реалистического направления в литературах Европы и США расширили жанровые возможности рассказа. В зависимости от характера рассказчика рассказы получают стилевой колорит – национальный, сословный, профессиональный и др. («Серрапионовы братья» Э.Т.А. Гофмана, «История Нью-Йорка» В. Ирвинга, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя и др.).

В прозе конца 19–начала 20 века рассказ – один из ведущих жанров, что связано с перестройкой старой системы классического реализма. Рассказ вобрал в себя богатый опыт портретно-изобразительной и психологической прозы, усилилась объективность повествования, внешняя отстраненность автора («Новые арабские сказки» Р.Л. Стивенсона, рассказы М. Твена, А. Конан Дойля, Дж. Лондона и др.).

В литературе XX века поэтика рассказа обогатилась открытиями, связанными с эволюцией всей прозы. Это – интенсивное развитие «внутреннего монолога», усиление элементов психоанализа, пересмотр традиционных отношений личности и среды, действия времени, что

свойственно, например, Т. Манну, Ф.Кафке, Ф.Мориакю, У.Фолкнеру, А.Камю, Д.Сэлинджеру и др.

Реализм (позднелат. *realis* – вещественный);

– в античности понятие «реализм» – в его нерасчлененном значении – соответствовало понятию «мимесис» («подражание природе»), развернутому впоследствии в эстетике Возрождения и XVII–XVIII веков. В конце XVIII – начале XIX века складывается целостное и дифференцированное понятие реализма. Тогда же возникает сам термин, имевший общеэстетическое значение, исходившее из положения Ф. Шиллера об антиномии «идеального» и «реального». На протяжении первой половины XIX века термин больше употреблялся в смысле восприятия жизни, чем способа ее воссоздания;

– в широком смысле термин «реализм» служит для определения отношения произведения искусства к действительности, независимо от принадлежности автора к той или иной школе или направлению. Понимание реализма как правды в искусстве имеет общеэстетическое значение;

– в более строгом смысле термин «реализм» обозначает:

а) литературное направление XIX–XX веков, последовательно воплотившее принципы жизненно-правдивого изображения действительности;

б) литературный метод, стиль, художественную систему, согласно которым задача литературы состоит в изображении жизни, как она есть в образах, соответствующих явлениям самой жизни, создаваемых посредством приемов типизации фактов действительности.

Утверждая значение литературы как важнейшего средства познания человеком себя и мира, реализм стремится к раскрытию сущности жизненных явлений, показывает взаимоотношение человека со средой, воздействие общественных условий на судьбу отдельных людей, групп, классов, влияние социальных обстоятельств на права и духовный мир людей. В современном литературоведении все большее число сторонников приобретает теория, согласно которой определенная реалистическая установка или реалистические принципы изображения возникают в

древности, а затем проходят ряд исторических этапов: античный реализм, реализм Возрождения, просветительский реализм, классический реализм, реализм XX века.

На Востоке реалистическое начало проявляется, как и на Западе, еще в устном народном творчестве. Накопление «элементов реализма» происходило в течение многовековой эволюции и подготовило возникновение реалистической литературы, совершившееся лишь в новое время: реалистическое начало из фольклора проникло в ранние памятники литературы (например, «Панчатантра»), позже отчетливо отразилось в классической повествовательной прозе («кисса» в персидских литературах), в произведениях поэтов-гуманистов восточного Возрождения (иранские поэты Саади, Хафиз) накапливались реалистические элементы, послужившие предпосылкой становления просветительского реализма. Отличительной особенностью восточной литературы является взаимодействие реалистических и романтических начал (в сентиментальной форме). Некоторые литературы Ближнего и Среднего Востока становятся на путь реализма только к началу XX века (арабская, персидская, турецкая) другие – к середине XX века (афганская), но ведущей тенденцией остается реалистическая.

Романтизм (франц. *romantisme*) – движение в европейской и американской литературе и искусстве XIX века. Романтизм отразил разочарование в результатах развития цивилизации, социального, политического и научного прогресса, провозглашавшегося просветителями. Разлад между идеалом и действительностью, настроения отчаяния, «мировой скорби» и тяга к абсолютным, безусловным идеалам составили сущность романтического двоемирия; «разуму» просветителей романтики противопоставили суверенность и самоценность личности, низменной материальной жизни – жизнь духа (например, двоемирие у Э.Т.А. Гофмана). В эстетике романтизм противопоставил классицистическому «подражанию природе» творческую активность художника, преобразование реального мира.

Искусство для романтиков – высшая реальность, а творец – гений, божество (так утверждали йенские романтики). Завоевания романтической литературы: романтики обновили художественные формы, создав жанры исторического романа (В. Скотт, В. Гюго, Д.Ф. Купер), лиро-эпической поэмы (Д.Г. Байрон), фантастической повести (Э.Т.А. Гофман, Э.А. По), реформировали театр и драму (В. Гюго, Т. Готье). За счет открытий в области стихосложения, метрики, ритма блестящего расцвета достигла лирика. Высшие художественные достижения романтизма – гротескно-сатирическое изображение мира, открытие «субъективного» человека, проникновенное изображение природы – были унаследованы реалистической литературой 19 века. Несходство различных национальных разновидностей романтизма обусловило различные пути развития этого направления в литературах Европы и США.

На рубеже XIX–XX веков в Англии, а затем в других странах возникло литературно-художественное течение **неоромантизм** как реакция на натурализм, пессимизм и «безверие» декадентства. Неоромантики отвергали прозаическое существование обывателя и воспевали героику приключений. Типичный неоромантический герой – мужественный человек, нередко противостоящий обществу (например, герой Д. Конрада), его жизнь сопряжена с риском и приключениями (*«Хватит играть на сентиментальной флейте, надо ударить в мужественный барабан»*, – требовал Р.Л. Стивенсон). Для неоромантических произведений характерен острый, напряженный сюжет, существенным элементом которого является борьба, опасности. Любимые жанры неоромантиков – приключенческий роман (Р. Хаггард, Ф. Брет Гарт, Майн Рид, Ж.Верн), исторический (Р.Л. Стивенсон, А.Конан Дойл), детективный (Г.К. Честертон), авторская сказка (Р.Киплинг, Л.Кэрролл). Неоромантизм отличался неоднородностью; к нему принадлежали писатели различных общественно-политических и художественных воззрений: так, Э.Ростан, Д.Лондон и Э.Л.Войнич воспевают высокие идеалы и благородные чувства, создают яркие героические образы,

другим неоромантикам (Г.фон Гофмансталь, С.Георге) свойственны мистицизм, углубление в психологию героев.

Сага (др.сканд. saga, от segja – сказывать) – древнеисландское прозаическое повествование. Сохранились только письменные саги, запись которых началась во второй половине XII века. В течение XIII–XIV веков было записано множество саг; наиболее известные – «саги об исландцах» (родовые саги), в которых запечатлены повседневная жизнь и мировидение людей эпохи распада родового общества; «королевские саги», в которых излагается история скандинавских народов с древнейших времен до XIII века; песни о богах и героях, объединяемые в цикл «Старшей Эдды». Слово «сага» использовали при переводе на русский язык ирландского эпоса (кельтские сказания), хотя в оригинале слово отсутствует. В современной литературе нередко сагой называют крупное, масштабное, эпическое произведение (например, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Сага о святых» норвежской писательницы С. Унсет).

Символизм (франц. symbolisme, от греч. symbolon – знак, символ) – европейское литературно-художественное направление; оформилось в 1860 – 70-х годах во французской, а затем в немецкой, бельгийской, австрийской, норвежской, русской литературах, преимущественно в поэзии.

Социально-исторические предпосылки возникновения символизма – кризис французской действительности после поражения во франко-прусской войне и разгрома Парижской коммуны; философские предпосылки – учение А. Бергсона о субъективном и интуитивном, философия А. Шопенгауэра («Мир как воля и представление») и Э. Гартмана («Философия подсознательного»). Литературные предпосылки – отход от литературы реализма и натурализма (попытка прорваться сквозь «покров» повседневности и торжества мещанства в произведениях реализма и натурализма), развитие тем, мотивов, образов поэзии Ш. Бодлера, которого символисты называли своим предшественником. Эстетические предпосылки символизма – живопись французских импрессионистов.

Термин «символизм» введен Ж. Мореасом в «Манифесте символизма» (1886). Основные положения С. сформулированы в поэме П. Верлена «Искусство поэзии», статье М. Метерлинка «Сокровище смиренных». Согласно эстетике символизма – поэзия – высшая форма постижения мира («вчувствование»), главная ее задача – обнаружение и воссоздание идеи Красоты, через которую раскрывается идея Добра; идею нельзя назвать, а лишь передать через символ. Символ – вершина поэтической образности, самое совершенное воплощение идеи. Задача поэта – открыть символы, таящиеся во всех явлениях бытия. Символисты определяли поэзию как особый тип художественного мышления, содержание которого не может быть передано средствами прозы, почему в их творчестве оказался возможен верлибр, или свободный стих (впервые – в «Озарениях» А. Рембо). Символисты усилили многосмысленность и амбивалентность поэтического образа и тем придали малым лирическим формам необыкновенные выразительные возможности, обогатили поэзию принципами музыкальной композиции, стремясь вслед за Р. Вагнером, к синтезу искусств.

Стиль (лат. *stilus* – остроконечная палочка для письма) – манера изложения, способ отражения действительности;

– в широком смысле – устойчивый комплекс формально-художественных свойств. Понятие художественного стиля разрабатывалось на рубеже XVIII–XIX веков немецкими учеными И. Винкельманом, Г.В.Ф. Гегелем, И.В. Гете. В XX веке в западном литературоведении термин «стиль» использовался как определение индивидуальной авторской манеры письма;

– общий тон и колорит художественного произведения;

– метод построения образа и принцип мироотношения художника, которые выступают как единство всех главных моментов художественной формы. Под это определение подходят и «большие стили» (каноны) художественных эпох прошлого, и национальные стили, а также индивидуальные стили художников нового времени, и надиндивидуальные стили различных течений и направлений

Тип (греч. *typos* – отпечаток, форма, образец). Применительно к искусству слово «тип» используется:

– в узком смысле как один из способов художественного воссоздания человека, воплощение в персонаже какой-то одной черты или повторяющегося свойства. Так понимаемые типы в литературе связаны с традицией рационализма XVII–XVIII веков, но присутствуют и в литературе последних двух веков, запечатлевая «массовидное» начало в облике людей, которое насаждается цивилизацией (иллюстрацией может служить, например, «Человеческая комедия» О. Бальзака);

– в широком понимании «тип» – любое воплощение общего в индивидуальном. Тип – высокая степень характерности, где характерность – воплощение общих, закономерно существующих, повторяющихся черт жизни людей в их индивидуальном облике.

Типическое и (типизация) – наиболее вероятное, «нормальное», образцовое для данной конкретной системы объективного мира. Категория, появившись еще в античности, характерна для эстетики классицизма и эпохи Просвещения, становится определяющей в эстетике XIX века (В. Белинский, И. Тэн, Г. Брандес, и др.), связанной с реалистическим искусством. Создание типических индивидуальностей называют типизацией. Типизацию нередко понимают как творческое соединение, синтезированное в одном человеческом образе целого ряда типичных черт, которые художник увидел у разных людей и, что более важно, – довел эти черты до конца тех возможностей, которые усмотрел в реальных людях (например, в образах Люсьена Шардона или Рафаэля де Валантена у О. Бальзака). Главный путь создания типического в искусстве – развитие и завершение возможностей, заложенных в реальной жизни, в реальных индивидах и лишь в силу внешних препятствий или недостатка внутренней энергии не развившихся со всей полнотой.

Типология – наука, задачей которой является обнаружение общих закономерностей, характеризующих эволюцию в литературе, взятой в ее

целом, во всей полноте направлений, категорий, явлений и др., без их антиномий и разграничений. Типологические исследования могут быть основаны на поиске общего и различия в литературном произведении. Основополагающими при этом являются такие принципы, как: тематический (например, в Германии), композиционный, point of view (точка, с которой ведется повествование, например, в Англии) и др. Единицей типологического исследования может служить также специфика жанра (т.е. его возможности и пределы), категории конфликта, характер героя, а также поиск индивидуального, особенного в творчестве писателя, положившего тем самым, начало новым художественным возможностям в искусстве. Принцип историко-типологического исследования отмечен в XIX веке в трудах А. Веселовского (Россия) и получил свое дальнейшее развитие в XX веке.

Трансцендентализм (лат. transcendens, род. падеж transcendentis – перешагивающий, выходящий за пределы) – философско-литературное движение в США XIX века, главой которого был Р. Эмерсон, а участниками – писатели и публицисты Г.Д. Торо, Дж. Рипли, Т. Паркер и др. Название трансцендентализм заимствовано у И. Канта, определившего свою философию как «трансцендентный идеализм»; кроме того, источником этических взглядов трансценденталистов была американская унитарная церковь с ее идеями социального равенства «равных перед богом» людей. Романтическая критика современной цивилизации, ее моральных ценностей носила у трансценденталистов индивидуалистический характер, путь к освобождению личности они видели в духовной свободе, самосовершенствовании, близости к природе.

Программные документы трансцендентализма – лекции и статьи Эмерсона «Природа» (1836), «О литературной этике» (1838). Художественные произведения: «Роман о Блайтдейле» Н. Хоторна (о жизни колонии, организованной трансценденталистами). Печатный орган – журнал «Циферблат». Движение распалось после гражданской войны 1861–1865

годов. Трансцендентализм оказал серьезное влияние на последующее развитие литературы в США.

Хронотоп (др.-греч. *chronos* время и *topos* – место, пространство) (термин М. Бахтина) – единство временных и пространственных представлений, запечатлеваемых в литературе. Данная категория рассматривается как формально-содержательная. Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Временно-пространственные определения в структуре художественного произведения всегда эмоционально-ценностно окрашены и зависят от общих оценочных представлений о мире и миропорядке ведущей художественной системы, а также от мировоззренческих позиций автора. Время и пространство составляют основу сюжета или действия и могут быть представлены в литературных произведениях в виде мотивов, лейтмотивов, описаний, документов, мифологических и интертекстуальных заимствований. Иногда они приобретают символический смысл.

Эстетизм (эстетство, греч. *aisthetes* – чувствующий) – взгляд на искусство, утверждающий единственной ценностью «красоту», возвышение эстетических ценностей над всеми другими. Как полагал Ф. Шиллер, только в эстетическом состоянии человеческая природа проявляется в чистоте и непосредственности. А. Ф. Шеллинг утверждал, что «добро, которое есть красота, не есть также абсолютное добро» («Философия искусства»; вспомним слова князя Мышкина в «Идиоте» Ф.М. Достоевского о красоте, которая спасет мир). Другая разновидность эстетизма, сформировавшаяся на рубеже XIX–XX веков, противопоставила красоту и этику. Эта разновидность ярко выражена у Ф. Ницше, считавшего, что «существование мира может быть оправдано лишь как эстетический феномен»; она повлияла на художественную культуру XX века, в то же время став предметом серьезной критики (например, в романе О. Уайлда «Портрет Дориана Грея» и его сказках «Мальчик – звезда», «Прекрасный принц»).

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Учебники, учебные пособия, хрестоматии:

- Английская литература XX века: Практикум. Красноярск, 2006.
- Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. – М.: 1987.
- Гиленсон Б.А. История зарубежной литературы XIX века : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / Б.А.Гиленсон. – М.: Издательский центр «Академия», 2012.
- Гиленсон Б.А. История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века: учебно-методическое пособие. – М., 2008.
- Зарубежная литература конца XIX – начала XX века/под ред. В.М.Толмачева. – М., 2003.
- Зарубежная литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, В.Д. Седельник, Д. А. Иванов и др.; Под ред. В. М. Толмачёва. – М.: Издательский центр «Академия», 2003.
- История западноевропейской литературы XIX в.: Франция, Италия, Испания, Бельгия. – М. : Академия, 2012.
- История зарубежной литературы XIX века: в 2-х ч. / под ред. Н. П. Михальской. – М.: Просвещение, 1991.
- История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н. А. Соловьевой. – М. : Высшая школа, 2007.
- История литературы США / Под ред. Я.Н.Засурского. – М.: 1999. – Т. 2.
- Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: 1980.
- Луков Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений – М.: Издательский центр «Академия», 2008.
- Лучанова М. Ф. История мировой литературы: Учеб. пособие. – Омск: Изд-во Ом ГТУ, 2005.
- Михальская Н.П. История английской литературы. – М.: Издательский центр «Академия», 2007.

- Пронин В.А. История немецкой литературы: Учебное пособие. – М.: Университетская книга; Логос. 2007.
- Проскурнин Б. М., Яшенькина Р. Ф. Французские реалисты: Стендаль, Бальзак, Мериме / Б. М. Проскурнин, Р. Ф. Яшенькина: текст лекций. – Пермь, 1993.
- Проскурнин Б. М., Яшенькина Р. Ф. История зарубежной литературы XIX в.: Западноевропейская реалистическая проза /Б.М. Проскурнин, Р.Ф. Яшенькина. – М.: Флинта, 1998.
- Проскурнин Б. М., Яшенькина Р. Ф. Из истории зарубежной литературы 30–70-х гг. Английские реалисты: Диккенс, Теккерей, Бронте/ Б. М. Проскурнин, Р. Ф. Яшенькина: текст лекций. – Пермь, 1994.
- Родикова О.В., Серпикова М.Б. История зарубежной литературы. Методические указания к практическим занятиям и самостоятельной работе студентов. – М.: МИИТ, 2014.
- Соловьева Н.А. История зарубежной литературы. Предромантизм. – М.: Академия, 2005.
- Трыков В.П. Зарубежная литература конца XIX – начала XX веков. Практикум / Отв. ред. В.А.Луков. – М.: Флинта: Наука, 2001.
- Турышева, О. Н. История зарубежной литературы XIX века: Реализм: [учеб. пособие] / О. Н. Турышева; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014.
- Храповицкая Г.Н., Коровин А.В. История зарубежной литературы: Западноевропейский и американский романтизм [Текст]: учеб. для студентов вузов, / Г. Н. Храповицкая, А. В. Коровин. – М.: Флинта: Наука, 2002.
- Храповицкая Г.Н., Коровин А.В. Романтизм в зарубежной литературе (Германия, Англия, Франция, США) [Текст]: практикум: [учеб. пособие] для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений / Г. Н. Храповицкая. – М.: Академия, 2003.
- Храповицкая Г.Н., Солодуб Ю.П. История зарубежной литературы. Западноевропейский и американский реализм (1830–1860-е гг.). Учеб.

пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Г. Н.Храповицкая, Ю. П. Солодуб. – М.: Издательский центр «Академия», 2005.

Храповицкая Г. Н., Коровин А. В. История зарубежной литературы: западноевропейский и американский реализм / Г. Н. Храповицкая, А. В. Коровин. – М.: Изд. центр «Академия», 2012.

Энциклопедии, словари, справочники:

История всемирной литературы: В 9 т. – М.: 1983-1994. – Т.5-6

Литературный энциклопедический словарь. – М.: 1987.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / Сост. и гл. ред. А.Н. Николюкин. – М.: 2001.

Путеводитель по английской литературе. Под ред. Маргарет Дрэббл и Дженни Стрингер. – М.: Радуга, 2003.

Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины. – М., 1996. 0 10

Критическая литература:

Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.Аникст. – М., 1988.

Берковский Н. Романтизм в Германии. – Л.: 1973.

Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX — начало XX века / В.И.Божович. – М., 1987.

Вахрушев В. С. Творчество У. Теккерея / В. С. Вахрушев. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984.

Вишпер Ю. Б. Творческие судьбы и истории. – М.: 1990.

Гумилев Н. Поэзия Бодлера//Гумилев Н. Соч.: В 3т. – М.: 1991. – Т.3.

Гиждеу С. П. Лирика Генриха Гейне. – М.: 1983.

Гуревич А.Я., Храповицкая Г.Н., Кан А.С. Литература// История Норвегии / Под ред. А.С.Кана и др. – М.: 1980.

Забабурова Н. В. Стендаль и проблемы психологического анализа / Н. В. Забабурова. – Ростов н/Д. : Изд-во Ростов. ун-та, 1982.

- Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века / Б.И.Зингерман. – М.: 1979.
- Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. – М.: 1974.
- Ивашева В. Р. «Век нынешний и век минувший»: Английский роман в его современном звучании / В. Р. Ивашева. – М.: Худ. лит., 1990.
- Кайзер Г. Генрих Гейне как лирический поэт // Немецкая литература между романтизмом и реализмом. 1830-1870: Тексты и интерпретации. – М.: 2003.
- Карельский А. Драма немецкого романтизма. – М.: 1992.
- Карельский А. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. – М.: 1990.
- Карельский А. В. Метаморфозы Орфея / А. В. Карельский. Вып. 1: Французская литература XIX в. – М., 1999
- Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. – М.: 1993.
- Косиков Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: 1993.
- Литературная история Соединенных Штатов Америки: В 3 т. / Под ред. Я.Н.Засурского. – М.: 1977. – Т. 1.
- Луков Вл.А. Предромантизм. – М.: 2006.
- Луков В. А. Изучение системы жанров в творчестве зарубежных писателей. Проспер Мериме. – М.: 1983.
- Медянцев И.П. Реалистическая сатира//Медянцев И.П. Английская сатира XIX века. – Ярославль: 1974.
- Минц З.Г. Поэтика символизма / З.Г.Минц. – СПб., 2000.
- Михайлов А. Д. От Ф. Вийона до М. Пруста. Страницы истории французской литературы Нового времени/А.Д. Михайлов: в 2-х т. – М.: Языки славянской культуры, 2010.
- Михальская Н. П. Чарлз Диккенс: Биография писателя. – М.: 1989.
- Михальская Н.П. Бронте // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 т. – М.: 2003. – Т. 1.

- Неустроев В.Г. Литература скандинавских стран (1870–1970). – М.: 1980.
- Николюкин А.Н. Американские писатели как критики. – М.: 2000.
- Нольман М. Бодлер. Судьба. Эстетика. Стиль / М. Нольман. – М.: Худ. лит., 1979.
- Обломиевский Д.Д. Французский символизм. – М.: 1973.
- Пронин В.А. «Стихи, достойные запрета»: Судьба поэмы Г.Гейне «Зимняя сказка». – М.: 1986.
- Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. – М.: 1969.
- Реизов Б.Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. – Л.: 1974.
- Реизов Б. Г. Стендаль: художественное творчество /Б.Г. Реизов. – Л.: Худ. лит., Ленингр. отд-ние, 1978.
- Реизов Б. Г. Бальзак: сб. статей / Б. Г. Реизов. – Л.: Ленингр. ун-т, 1960.
- Реизов Б. Г. Французский роман XIX века: учеб. пособие / Б. Г. Реизов. – М.: Высшая школа, 1977.
- Резник Р. А. «Философские этюды» Бальзака / Р. А. Резник. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1983.
- Романтические традиции американской литературы XIX века и современность / Под ред. Я. Н. Засурского. – М.: 1982.
- Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. – М.: 1970.
- Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса. – М.: 1975.
- Фрестье Ж. Проспер Мериме. – М.: 1987.
- Хейберг Х. Генрик Ибсен. – М.: 1975.
- Храповицкая Г.Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени.– М.: 1979.
- Шейнкер В. К. Исторический роман Дж.Ф. Купера и проблемы развития американской литературы первой половины XIX века. – Л.: 1971.
- Эстетика американского романтизма /Сост. А. Н. Николюкин. – М.: 1977.
- Эстетика немецких романтиков /Сост. и предисл. А. Михайлова. – М.: 1989
- Эти загадочные англичанки... – М.: 1992.

Художественные произведения

А. фон Шамиссо. Удивительная история Петера Шлемиля.

Г.фон Клейст. Михаэль Кольхаас. Разбитый кувшин.
Э.Т.А.Гофман. «Песочный человек», «Золотой горшок», «Крошка Цахес».
Д.Г.Байрон. Английские барды и шотландские обозреватели. Паломничество
Чайлд Гарольда (Песнь 1). Корсар. Лирика.
П.Б.Шелли. Лирика.
Д.Китс. Сонеты.
В. Скотт. Айвенго.
Ф.Р.де Шатобриан. Рене.
А. де Ламартин. Лирика.
А. де Мюссе. Исповедь сына века.
В. Гюго. Предисловие к драме «Кромвель». Собор Парижской богородицы.
В.Ирвинг. Рассказы путешественника.
Д.Ф.Купер. Последний из могикан.
Э.Аллан По. Лирика.
Бичер-Стоу Г. Хижина дяди Тома.
Ф. Стендаль. Ванина Ванини. Красное и черное.
О.де Бальзак. Предисловие к «Человеческой комедии. Отец Горио, Гобсек.
П.Мериме. Кармен. Двойная ошибка
Ч. Диккенс. Домби и сын.
У. Теккерей. Ярмарка тщеславия.
Г. Флобер. Госпожа Бовари.
Ш.Бодлер. Цветы зла.
П.Верлен. Поэтическое искусство.
А.Рембо. Пьяный корабль. Гласные.
О.Уайлд. Портрет Дориана Грея. Сказки.
Э.Золя. Карьера Ругонов.
Г. Ибсен. Пер Гюнт. Письмо в стихах. Кукольный дом.
Д.Б.Шоу. Профессия миссис Уоррен.
Г.Гауптман. Потонувший колокол.
Д. Голсуорси. Собственник.

Т.Гарди. Тэсс из рода д'Эрбервиллей.
Т.Манн. Будденброки. Тонио Крегер.
М.Твен. Приключения Геккльберри Финна.
Д. Лондон. Мартин Иден. Любовь к жизни.
Т.Драйзер. Сестра Керри.

**Примерная тематика практических занятий по курсу
«История мировой литературы. XIX век»**

Занятие 1. Эстетические принципы романтизма

1. Исторические, философские, литературные предпосылки формирования романтизма в литературе стран Запада.
2. Этапы развития романтизма в национальных литературах
3. Основные термины романтической литературы. Понятия «двоемирие», «романтический идеал» и «романтическая ирония».
4. Основные темы романтической литературы.
5. Особенности образа романтического героя.
6. Основные жанры романтической литературы

**Занятие 2. Идеи и художественные особенности новеллистики
Э.Т.А.Гофмана.**

1. Сущность двоемирия в художественной системе Э.Т.А.Гофмана.
2. Основные темы новелл Гофмана «Песочный человек», «Золотой горшок», «Крошка Цахес».
3. Объекты критики Гофмана в новеллах.
4. Образная системы новелл.
5. Смысл образа увеличительного стекла.
6. Смысл фантастических превращений в новеллах.
7. Функции счастливых концовок в новеллах Гофмана.

Занятие 3. Романтические принципы в творчестве Д.Г.Байрона.

1. Эстетическая программа Д.Г.Байрона в «Английских бардах и шотландских обозревателях».
2. Байрон – создатель жанра лиро-эпической романтической поэмы.

3. Проблематика «восточных поэм» Байрона. Основные проблемы поэмы «Корсар».
4. Понятие «байронического героя».
5. Особенности байронического героя в поэме «Корсар».

Занятие 4. Воплощение концепции истории В. Скотта в романе «Айвенго»

1. Основные темы романа.
2. Приемы создания исторической атмосферы в романе:
 - суть концепции истории В.Скотта,
 - изображение эпохи (сословия, их взаимоотношения, традиции, язык, обычаи),
 - изображение основного конфликта эпохи,
 - особенности изображения исторических деятелей
3. Новаторство В. Скотта – создателя жанра романтического исторического романа.

Занятие 4. Жанровые особенности романа В. Гюго «Собор Парижской богородицы»

1. Причины обращения Гюго к исторической эпохе конца средневековья и связь между временем действия и временем написания романа.
2. Основные противоречия изображенной Гюго эпохи и их влияние на судьбы героев.
3. Основные образы романа: Квазимодо, Эсмеральда, Клод Фролло.
4. Образ Собора.
5. Смысл слов автора о роке (ананке) во вступлении к роману.
6. Воплощение эстетических принципов В. Гюго в романе «Собор Парижской богородицы».

Занятие 6. Становление жанра новеллы: «Кармен» П.Мериме

1. Жанровое своеобразие новеллистики П.Мериме.
2. Специфика «экзотических» новелл.
3. Эллипсная структура новеллы «Кармен»: два центра новеллы.
4. Художественные функции этнографического очерка в «Кармен»

5. Образная система новеллы.

Занятие 7. Проблематика романа А.де Мюссе «Исповедь сына века»

1. Смысл понятия «болезнь века» и основная идея первых двух глав романа.
2. Раскрытие проблемы одиночества романтического героя в романе А.де Мюссе.
3. Образная система романа.
4. Смысл названия романа.
5. Жанровые особенности романа «Исповедь сына века».

Занятие 8. Основные темы романа Ф. Стендаля «Красное и черное»

1. Назовите и охарактеризуйте этапы эволюции Жюльена Сореля.
2. Что отличает Жюльена от сверстников?
3. Какие черты характера Жюльена делают его типичным представителем современного ему французского общества?
4. Охарактеризуйте отношения Жюльена с представителями различных сословий.
5. Можно ли говорить об утраченных иллюзиях Жюльена?
6. Закономерен или надуман конец героя?
7. Какова позиция автора? Проясняет ли эту позицию название романа?

Занятие 9. «Круглый стол» Своеобразие романов цикла «Человеческая комедия» О.де Бальзака («Шагреновая кожа», «Евгения Гранде», «Отец Горио», повести «Гобсек»)

1. Замысел и история создания цикла О. де Бальзака «Человеческая комедия». Структура цикла.
2. Какие возможности завоевания места в обществе предоставляет своим героям Бальзак?
3. Почему его герои не выбирают путь Жюльена Сореля?
4. Чем можно объяснить преимущественный интерес Стендаля к внутренней жизни героев, их психологии, а Бальзака – к внешним сторонам жизни?

Занятие 10. Особенности реализма романа Ч. Диккенса «Домби и сын»

1. Особенности художественного метода Ч. Диккенса.

2. Развитие эстетических принципов раннего Диккенса в романе «Домби и сын».
3. Новые черты в трактовке образа «злодея»-капиталиста м-ра Домби.
4. Образная система романа. Особенности образов Поля и Флоренс
5. Основная идея романа.
6. Особенности изображенного мира романа «Домби и сын».

Занятие 11. Изображение английского общества в романе У. Теккерея «Ярмарка тщеславия»

1. Социально-политическая и нравственная проблематика романа «Ярмарка тщеславия».
2. Основные темы романа.
3. Особенности типизации, проблема «романа без героя».
4. Смысл названия романа и основная идея.
5. Роль «Пролога перед занавесом».
6. Особенности образа автора-рассказчика.

Занятие 12. Романтические и реалистические элементы в романе Э. Бронте «Грозовой перевал»

1. История создания романа.
2. Основные темы романа «Грозовой перевал». Смысл названия романа.
3. Романтические черты в образной системе романа. Образ Хитклифа.
4. Реализм в изображении отношений между персонажами.
5. Художественный мир и поэтика романа Э.Бронт

Занятие 13. Основные темы и образы поэмы Г.Гейне «Германия. Зимняя сказка»

1. Тема «спящей Германии» в «Путевых картинах».
2. Основные темы сборников Г.Гейне «Новые стихотворения» и «Современные стихотворения».
3. Замысел и его воплощение в поэме «Германия. Зимняя сказка».
4. Особенности изображения немецкой действительности и объекты социальной сатиры в поэме.
5. Раскрытие темы поэта и поэзии в поэме.

6. Смысл названия поэмы и заключенная в нем специфика жанра поэмы.

Занятие 14. «Круглый стол» Раскрытие темы «история молодого человека» во французском реалистическом романе XIX века

1. Особенности реализма во французской литературе второй половины века.
2. Основные принципы эстетики Г. Флобера.
3. Своеобразие постановки общественных вопросов в романе «Госпожа Бовари».
4. Конфликт романа Г. Флобера «Госпожа Бовари».
5. Смысл подзаголовка романа («Провинциальные нравы»).
6. Роль композиции романа в раскрытии основной идеи.
7. Эстетические принципы Г. де Мопассана, проблема объективной повествовательной манеры.
8. Раскрытие темы «история молодого человека» и «темы утраченных иллюзий» в романе Г. де Мопассана «Милый друг».
9. Трансформация образа героя французской реалистической литературы от Жюльена Сореля и Эжена де Растиньяка до Жоржа Дюруа.

Занятие 15. Новелла Г. де Мопассана «Пышка»

1. Основные особенности новеллистики Мопассана.
2. История создания новеллы «Пышка».
3. Традиции французской новеллистики XIX века в «Пышке».
4. Система образов в новелле.
5. Особенности композиции новеллы.
6. Мастерство психологической детали роль пейзажа в новелле.

Занятие 16 Развитие мотивов и образов поэзии Ш. Бодлера в лирике французских символистов

1. Основные темы цикла «Цветы зла» Ш.Бодлера.
2. Раскрытие основной идеи «Цветов зла» в композиции цикла.
3. «Поэтическое искусство» П. Верлена – «манифест французского символизма»
4. Художественный мир и поэтика стихотворений А. Рембо.

5. Трагические мотивы в лирике Ш.Бодлера и французских символистов (сравнительный анализ).
6. Значение поэзии Ш.Бодлера для западноевропейской лирики XX века.

Занятие 17. Воплощение эстетических принципов О.Уайлда в романе «Портрет Дориана Грея»

1. История создания романа.
2. Эстетические принципы, сформулированные в предисловии к роману «Портрет Дориана Грея».
3. Мотив двойничества в романе.
4. Влияние эстетизма на трактовку мотива двойничества.
5. Роль символов в романе.
6. Жанровое своеобразие романа и его место в творчестве Уайлда.

Занятие 18. Натуралистические и реалистические тенденции в романе Э.Золя «Карьера Ругонов».

1. Основные принципы натурализма Э.Золя.
2. Замысел, структура, основные темы цикла «Ругон-Маккары».
3. Задачи цикла «Ругон-Маккары» в предисловии к роману «Карьера Ругонов», их решение в романе.
4. «Карьера Ругонов» – «роман о столкновении реакции с Республикой» (Золя).
5. Основной конфликт романа.
6. Изображение различных классов французского общества.
7. Воплощение эстетических принципов Золя в романе.

Занятие 19. Становление западноевропейской «новой драмы» и творчество Г. Ибсена

1. Развитие в пьесе «Кукольный дом» проблематики философских драм Ибсена «Бранд» и «Пер Гюнт».
2. Социальный характер конфликта пьесы «Кукольный дом»
3. Художественные особенности драматургии Ибсена:
 - ретроспективная аналитическая композиция,
 - психологизм образов,

- роль подтекста в монологах и диалогах,
- снятие конфликта.

4. Место пьесы «Кукольный дом» в творчестве Г. Ибсена.

Занятие 20. Развитие принципов драматургии Г. Ибсена в «Неприятных пьесах» Бернарда Шоу.

1. Отношение Б.Шоу к художественным открытиям Г.Ибсена.
2. «Неприятные пьесы» Б.Шоу как образец английской «новой драмы»
3. Проблематика цикла «Неприятных пьес» Б.Шоу. Смысл названия цикла.
4. Конфликт и его решение в пьесе «Профессия миссис Уоррен».
5. Художественная функция дискуссии в раскрытии проблематики пьесы.
6. Особенности поэтики «драмы-дискуссии» Б.Шоу.

Занятие 21. Жанровые особенности семейного романа-хроники.

1. Замысел, структура и основные темы «Саги о Форсайтах» Д. Голсуорси.
2. Проблематика, основные темы цикла.
3. Особенности изображения представителей семьи Форсайтов в романе «Собственник».
4. Образная система романа «Собственник». Образы Сомса и старого Джолиона.
5. В чем своеобразие и в чем типичность семейства Форсайтов?
6. Смысл понятия «форсатизм».

Занятие 22. Новелла Т.Манна «Тонио Крёгер»

1. Жанровое своеобразие и основные темы новеллистики Т.Манна.
2. Концепция бюргерства Т.Манна и ее художественное воплощение в творчестве Т.Манна.
3. Образная система новеллы. Образ «заблудившегося бюргера» Тонио Крёгера.
4. Тема художника и искусства в новелле.
5. Поэтика новеллы Т.Манна.

Занятие 23.Своеобразие реализма романа Д. Лондона «Мартин Иден»

1. Особенности реализма в литературе США конца века.

2. Путь Д.Лондона к реалистическому роману.
3. Проблематика романа Д.Лондона «Мартин Иден».
4. Тема гибели художника в романе «Мартин Иден».
5. Образная система романа.
6. Причины трагедии Мартина Идена.

Занятие 24. Драма М.Метерлинка «Слепые»

1. Место драмы «Слепые» в драматургии М.Метерлинка.
2. Смысл названия пьесы.
3. Особенности конфликта и его воплощение в структуре пьесы.
4. Специфика метерлинковского персонажа.
5. Хронотоп в пьесе «Слепые».
6. Своеобразие диалогов и функции авторских ремарок в драме.
7. «Слепые» Метерлинка как образец «статичной драмы».

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА	5
РОМАНТИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА.....	8
Романтизм в Германии.....	15
Новалис.....	17
Л.А.фон Арним и К.Брентано.....	20
Г.фон Клейст.....	21
А.фон Шамиссо.....	23
Э.Т.А.Гофман.....	27
Романтизм в литературе Великобритании.....	41
В.Вордсворт и С.Т.Колридж.....	43
Д.Г.Байрон.....	47
П.Б.Шелли.....	62
Д.Китс.....	65
В.Скотт.....	67
Романтизм во французской литературе.....	72
Ф.Р.де Шатобриан и Ж.де Сталь.....	73
А.де Ламартин.....	77
А. де Виньи.....	78
А.де Мюссе.....	80
В.Гюго.....	81
Романтизм в литературе США.....	94
В.Ирвинг.....	96
Д.Ф.Купер.....	99
Г.Лонгфелло.....	109
Э.Аллан По.....	113
У.Уитмен.....	121
РЕАЛИЗМ XIX ВЕКА.....	125
Реализм во французской литературе 1830–40-х годов.....	129
Ф.Стендаль.....	130
П.Мериме.....	145
О. де Бальзак.....	154
Реализм в английской литературе.....	174
Ч.Диккенс.....	177
У.М.Теккерей.....	202
Сестры Ш. и Э.Бронте. Э.Гаскелл.....	217
Немецкая литература 1830–60-х годов.....	222
Г.Гейне.....	225
Французская литература 1848–1871 годов.....	241
Г.Флобер.....	244
Ш.Бодлер.....	259

ЛИТЕРАТУРА СТРАН ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И США ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX–НАЧАЛА XX ВЕКА.....	269
Натурализм	281
Э.Золя.....	283
Символизм и эстетизм.....	296
П.Верлен.....	298
А.Рембо.....	300
С.Маларме.....	303
О.Уайлд.....	305
Неоромантизм.....	312
Э.Ростан.....	313
Р.Л. Стивенсон.....	315
Д.Р.Киплинг.....	317
Д.Лондон.....	321
Реализм в литературе рубежа веков.....	324
Г. де Мопассан.....	326
А.Франс.....	327
Т.Гарди.....	329
Г.Уэллс.....	332
Д.Голсуорси.....	338
Т.Манн	341
Г.Манн.....	345
М.Твен.....	345
Т.Драйзер.....	349
Западноевропейская «новая драма».....	352
Г.Ибсен.....	352
Б.Шоу.....	365
Г.Гауптман.....	369
М.Метерлинк.....	374
 СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ.....	 379
 СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	 404
 ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ.....	 410

АННОТАЦИЯ

Учебник «История мировой литературы» (Часть 2) предназначен для студентов 2 курса бакалавриата по направлению 52201000 – Филология и обучение языкам. В учебнике представлен литературный процесс XIX века в странах Западной Европы и США, изложенный в соответствии с историко-хронологическим и жанрово-стилевым принципами анализа литературного процесса. Цель учебника – оказать помощь студентам при усвоении основных произведений учебной программы, адекватно понимать художественное произведение, видеть в нем взаимодействие различных литературных традиций, научиться филологически грамотно интерпретировать художественный текст.

Мазкур дарслик бакалавриат 52201000 – Филология ва тилларни ўқитиш йўналишининг 2 курс талабаларига ўқиладиган “Жаҳон адабиёти тарихи” (2-чи қисм) курсига мувофиқ тузилган. Дарсликда Ғарбий Европа ва АҚШ мамлакатларидаги адабий жараённинг 19 асрда бўлган тарихий-хронологик ва услубий тахлили келтирилган. Дарсликнинг мақсади – талабаларни адабий асарни англаш, турли адабий анъаналарнинг ўзаро таъсирини ва бадиий матнни таҳлил қилишни ўрганишга қаратилган.

This given manual “History of world literature” (part 2) is intended for students of the 2nd course of bachelor’s degree 52201000 – on the specialty of philology. The textbook presents the literary process of XIXth century in Western Europe and United States of America, described in accordance with historical-chronological, genre and stylistic principles of the analysis of the literary process. The aim of the manual is to assist students in mastering the basic literary works of the curriculum, to understand literary work adequately, to study the interaction between different literary traditions, to learn the interpretation of a literary text correctly.