

Зарубежная литература XIX века (учебное пособие)

Эстетическая система и художественный метод романтизма

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир – в зерне песка.
В единой капле – бесконечность,
И небо – в чашечке цветка.

У. Блейк.

РОМАНТИЗМ		
Философско-эстетическая основа	Особенности художественного метода	Основные художественные приемы
1) неприятие буржуазной действительности; 2) соотношение романтизма с просветительской идеологией; 3) субъективный идеализм (Фихте, Шеллинг) как философская основа; 4) воображение как основа романтической эстетики.	1) интерес к внутреннему миру человека; 2) интерес к природе; 3) обращение к национальной истории; 4) интерес к фольклору; 5) жанровое разнообразие литературы.	1) фантазия; 2) гротеск; 3) гипербола; 4) контраст; 5) аллегория.

Романтизм (от франц. *romantisme*) — идейное и художественное направление в европейской и американской духовной культуре конца XVIII — первой половины XIX вв. По сути, романтизм — это духовное движение во всех областях культуры: в музыке, живописи, философии, исторических науках и, конечно, литературе. Определить суть романтизма безотносительно формы его проявления достаточно сложно. Однако существует как минимум четыре элемента понимания романтизма общих для всей мировой культуры, в том числе и для литературного процесса.

1) Порыв к свободе человеческого духа от сковывающих условий бытия.

2) Интерес к тому, что еще не нашло воплощения в жизни в виде готовых произведений искусства, так называемое «жизненное брожение».

3) Переживание «разорванности» жизни в современном буржуазном обществе. Неслучайно, ключевыми понятиями, которыми романтики оперировали, описывая свое душевное состояние и отражая свой конфликт с реальным миром, являются «ностальгия», «страсть», «тоска», «желание». Все эти понятия связаны с неким идеалом жизни, который романтики чувствуют, но не желают или не могут точно сформулировать, так как романтический идеал в принципе не может быть сформулирован рационально. Этот идеал есть внутренний мир человека, который всегда полностью неопределен, «невывысляем» на показ, а напротив, скрываем от окружающих людей.

4) Чувственность ставится выше разума. Неоднократно декларируется, что художник глубже понимает мир, нежели ученый, так как использует для познания мира синтетический художественный образ, в то время как ученый оперирует рациональным мышлением, недостаточным для понимания законов космоса.

Первоначально в XVIII в. романтическому именовалось все фантастическое, необычное, странное, встречающееся лишь в книгах, а не в действительности. С течением времени термин претерпел изменения. В начале XIX в. «романтизм» становится термином для обозначения нового литературного направления, противоположного классицизму.

В советском литературоведении термину «романтизм» нередко придавали и другой смысл. Под романтизмом понимали противостоящий реализму тип художественного творчества, в котором решающую роль играет не воспроизведение действительности, а её активное пересоздание, воплощение идеала художника. Такому типу творчества присуще тяготение к демонстративной условности формы, к фантастике, гротеску, символическому. Романтизм — в традиционном, конкретно-историческом значении этого слова — явился как бы высшей точкой антипросветительского движения, прокатившегося по всем европейским странам. Основными социально-идеологическими предпосылками романтизма стали разочарование в буржуазной цивилизации, в социальном, промышленном, политическом и научном прогрессе, принесшем новые контрасты и антагонизмы, а также нивелировку и духовное опустошение личности.

Неприятие буржуазного образа жизни, протест против пошлости и прозаичности, бездуховности и эгоизма буржуазных отношений, наметившиеся еще в эпоху Просвещения и нашедшие первоначальное выражение в сентиментализме и предромантизме, приобрели у романтиков особую остроту. Действительность, реальность истории, воспринимаемые романтиками как иррациональные, полные тайн и непредвиденностей, оказались неподвластной разуму, а современное мироустройство — враждебным природе человека и его личностной свободе. Разочарование в обществе, которое предвещали, обосновывали и проповедовали как «естественное» и «разумное» европейские просветители, постепенно разрослось до «космического пессимизма» (особенно у поздних западноевропейских романтиков); приняло общечеловеческий, универсальный характер. Тотальное разочарование сопровождалось

настроениями безнадёжности, отчаяния, «мировой скорби», так присущими героям Ф.Р. Шатобриана, А. Мюссе, Дж. Байрона, А. Виньи, А. Ламартина, Дж. Леопарди, Г. Гейне и других. Возможности социального совершенствования казались утраченными навсегда; мир предстал «лежащим во зле»: материальный мир распадается, в человеке поднимает голову космический хаос, в жизни торжествует «мировое зло». Внутренняя тема «страшного мира» с его слепой властью материальных отношений, иррациональностью судеб, тоской вечного однообразия повседневной жизни прошла через всю историю романтической литературы и воплотилась наиболее явственно в специфическом «чёрном жанре» (в предромантическом «готическом романе» — А. Радклиф, Ч. Мэтьюрин, в «драме рока», или «трагедии рока», — З. Вернер, Г. Клейст, Ф. Грильпарцер, а также в произведениях Д. Байрона, К. Brentано, Э.Т.А. Гофмана, Э. По и Н. Хоторна.

Первыми теоретиками романтизма стали немецкие писатели А. и Ф. Шлегели, которые в 1798-1800 гг. в журнале «Атеней» опубликовали серию литературно-философских фрагментов, которая и стала программой европейского романтизма. Суммируя написанное в этих фрагментах, можно выделить главные черты нового литературного направления: неприятие прозы жизни, презрение к миру денежных интересов и мещанского благополучия, отторжение идеалов буржуазного настоящего, и как следствие, отказ от реального изображения антиэстетичной действительности и поиск эстетических идеалов внутри себя, субъективизм, тяготение к универсализму в сочетании с крайним индивидуализмом. На наш взгляд, концепцию романтизма братьев Шлегелей можно выразить словами Гегеля: «Мир души торжествует победу над внешним миром».

Одновременно романтизм осмыслил и ярко выразил идеи и духовные ценности, противопоставленные «страшному миру». По замечанию Ф. Шеллинга, у ранних немецких романтиков человеческий дух был раскован, считал себя вправе всему существующему противопоставить свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно.

От романтизма неотделим провозглашенный и пережитый «энтузиазм» — чувство сопричастности развивающемуся и обновляющемуся миру, включенность в поток жизни, в мировой исторический процесс, ощущение скрытого богатства и неисчерпаемых возможностей бытия. Глубине и всеобщности разочарования в действительности, в возможностях цивилизации и прогресса противопоставляется тяга к «бесконечному», к идеалам, абсолютным и универсальным. Романтики мечтали не о частичном усовершенствовании жизни, а о целостном разрешении всех её противоречий. Страстная, всеохватывающая жажда обновления и совершенства является одной из важнейших составляющих романтического мирозерцания.

Разлад между идеалом и действительностью, характерный и для предшествующих направлений, приобретает в романтизме невероятную остроту и напряжённость, что составляет сущность так называемого романтического двоемирия. При этом в творчестве одних романтиков

преобладала мысль о господстве в жизни непостижимых и загадочных сил, о необходимости подчиняться судьбе (поэты «озёрной школы», Р. Шатобриан). В творчестве других (Д. Байрон, П.Б. Шелли, Ш. Петёфи) преобладали настроения борьбы и протеста против царящего в мире зла.

Одной из характерных форм противопоставления идеала и действительности была так называемая романтическая ирония (Ф. Шлегель, Л. Тик, К. Brentано, Д. Байрон, А. де Мюссе). Первоначально романтическая ирония обозначала ограниченность любой точки зрения (в том числе и собственно романтической, если она устремлена только к «бесконечному»), относительность любой исторической действительности, кроме жизни и мира в целом, несоизмеримость безграничных возможностей бытия с эмпирической реальностью. Впоследствии в ней отразилось осознание неосуществимости романтических идеалов и даже изначальной несовместимости мечты и жизни (некоторые произведения Д. Байрона, творчество Э. Гофмана и раннего Г. Гейне).

Отвергая повседневную жизнь современного цивилизованного общества как прозаическую, романтики стремились ко всему необычному. Их привлекали фантастика, народные предания и народное творчество в целом, ушедшие исторические эпохи. Романтиков волновали необыкновенные и яркие картины природы, жизнь, быт и нравы далёких стран и народов. Низменной материальной практике противопоставляли они сильные страсти (романтическая концепция любви) и жизнь духа, в особенности высшие её сферы: религию, искусство, философию.

Новая литература требовала нового героя. Новым героем стала сильная, исключительная личность, с острой реакцией на мир, противостоящая обществу, отвергающая его юридические законы и морально-нравственные нормы и чаще всего выражающая авторское отношение к действительности. Подобная позиция делает романтического героя трагически одиноким (неслучайно тема одиночества — одна из ведущих в произведениях романтиков). Но тотальное одиночество способствует тому, что герой становится еще более беспокойным, страстным и неукротимым в чувствах. «Это личность человеческая, возмущившаяся против общего и, в гордом восстании своем, опершаяся на самое себя» (В.Г. Белинский). Оппозиционность романтического героя всему мирозданию приводит к титанизму романтического персонажа: герой становится носителем одной всепоглощающей страсти (любви, ненависти, мести).

Создавая образ романтического персонажа, писатели стремились не наделять его обобщенными типическими чертами современника, а напротив, делали его контрастным современному человеку. Если последний, по представлениям романтиков, мелок, корыстен, прозаичен, не способен на сильные чувства и «большие» дела, то романтический герой величественен, великодушен, таинственен, неистов. Ощущая себя наследниками традиций искусства средневековья, испанского барокко, английского Возрождения, романтики раскрыли необычайную сложность, глубину внутреннего мира

субъективного человека, внутреннюю бесконечность индивидуальной личности. Человек для них — малая вселенная, микрокосмос. Напряжённый интерес к сильным и ярким чувствам, всепоглощающим страстям, к тайным движениям души, к «темной» её стороне, тяга к интуитивному и бессознательному являются существенными чертами эстетики романтического искусства. Также характерна для романтизма борьба за свободу, суверенитет и самоценность личности, в которой, по мнению романтиков, заключена вся «острота жизни» (Шеллинг), повышенное внимание к единичному, неповторимому в человеке, культ индивидуального. Принцип личности служил средством защиты от нараставшего обезличивания индивидов в буржуазном обществе и от истории и государства.

Романтики глубоко интересовались неповторимым чертами национального характера, особенностями национального духа и культуры, а также своеобразием различных исторических эпох. Требование историзма и народности искусства, верного воссоздания колорита места и времени является важнейшим завоеванием романтической теории искусства. Историзм мышления романтиков особенно наглядно и целостно реализовал себя в созданном ими жанре исторического романа (Ф. Купер, А. де Виньи, В. Гюго, В. Скотт), в трудах историков французской романтической школы (О. Тьерри, Ф. Гизо). Бесконечное разнообразие местных, национальных, исторических, индивидуальных особенностей имело в глазах романтиков определённый философский смысл: оно являлось доказательством существования единого мирового целого — универсума.

В области эстетики романтизм противопоставил классицистическому «подражанию природе» творческую активность художника, преобразование реального мира. Художник создаёт свой, особый мир, более прекрасный и истинный, а потому и более реальный, нежели реально существующая действительность. По мнению романтиков, само искусство, творчество являет собой сакральный, глубинный смысл и высшую ценность мира, а значит и высшую реальность. Произведения искусства отождествляются с живым организмом, а художественная форма истолковывается не как внешняя оболочка содержания, а как нечто вырастающее из его глубин и неразрывно с ним связанное. Романтики страстно защищают творческую свободу художника, его фантазию и отвергают нормативность в эстетике, рационалистическую регламентацию в искусстве. Высказывание И. Канта о том, что гений не подчиняется правилам, но творит их, становится девизом романтиков.

Романтики не только выработали теорию нового искусства, но и обновили художественные формы: создали жанр исторического романа, фантастической повести, лиро-эпической поэмы, реформировали театральное искусство. Блестящего расцвета достигла в эпоху романтизма лирика. Возможности поэтического слова были расширены за счёт многозначности, ассоциативности, концентрированной метафоричности, а также за счёт открытий, сделанных в области стихосложения, метра, ритма. Романтики

проповедовали диффузность литературных родов и жанров, взаимопроникновение искусств, синтез искусства, философии, религии. Они заботились о музыкальности и живописности литературы, смело смешивали высокое и низменное, трагическое и комическое, обыденное и необычное, тяготели к фантастике, гротеску, демонстративной условности формы. Высшими художественными достижениями романтизма являются гротескно-сатирическое изображение мира, открытие «субъективного» человека, проникновенное воссоздание природы и многое другое, что в последствии было взято на вооружение реализмом XIX в.

Традиционно классическими странами романтизма считаются Германия, Англия, Франция.

Развитие романтизма в Англии.

В Англии календарный XIX век не совпадал с историко-литературным и общекультурным: здесь были свои исторические события, повлиявшие на характер развития культуры и литературы. Война за независимость в Америке, годовщина «Славной революции», аграрно-промышленный переворот середины XVIII в., Французская революция, последовавшие вслед за ней массовая расправа с рабочими (так называемое Питерлоо), борьба за реформу, закончившаяся победой буржуазии в 1832 г., чартистское движение, объединившее пролетариат и все третье сословие. Все это определило развитие литературного процесса вплоть до 40-ых гг. и в первую очередь способствовало развитию романтизма в Англии.

Романтизм в Англии сформировался раньше, чем в других странах Западной Европы. Романтические тенденции долгое время витали в воздухе, чему в большой степени способствовало раннее возникновение сентиментализма. Само слово «романтический» как синоним «живописный», «оригинальный» появилось в 1654 г. и его авторство приписывают художнику Д. Эвелину. Позднее, в начале XVIII в. это слово использовалось уже многими писателями и поэтами, в том числе и теми, которых принято именовать классицистами, например, А. Поуп. Такое положение вещей позволило говорить о существовании в Англии предромантизма, хронологически предшествующем собственно романтизму.

Предромантизм складывался в единую идейно-художественную систему в течение тридцати лет (1750-1780), когда обрели конкретные очертания его составляющие — готический роман, сентиментальная поэзия, эстетика периода кризиса Просвещения, якобинский роман У. Годвина, Т. Холкрофта, Э. Инчболд, Р. Бейджа. Предромантизм пробудил интерес англичан к национальной истории, подкрепленный археологическими, этнографическими, антикварными открытиями, а также произведениями Д. Макферсона, Т. Перси, В. Скотта. Все это в свою очередь изменило мышление и образ жизни англичан. Бурно стало развиваться садово-парковое строительство, была открыта Академия художеств и ряд публичных библиотек, расцвела романтическая живопись, ускорился процесс урбанизации.

Одним из наиболее ярких и оригинальных поэтов этого времени был **Уильям Блейк (1757-1827)**, считающийся родоначальником романтизма. В творчестве Блейка очевидна связь с просветительской литературой, что проявляется в утверждении права человека на счастье, в осознании воздействия идей на сознание человека. Но в осуждении прямолинейно-рационалистического подхода к действительности сказывается уже романтическое начало. Поэзия У. Блейка насквозь проникнута гуманизмом, основанном на симпатиях к Французской революции. Поэт пишет о страданиях человечества, о неизбежности общественных перемен. Страстная поэзия Блейка содержит философские обобщения, охватывающие судьбы всего мира. Возмущенный социальной несправедливостью, поэт требует активного отношения к жизни.

Именно в период Французской буржуазной революции создавались лучшие поэтические сборники Блейка **«Песни невинности» (1789)** и **«Песни опыта» (1794)**.

В «Песнях невинности» раскрывается поэтический характер непосредственного и доверчивого восприятия жизни. Герои этого сборника — дети. Стихи проникнуты настроением радости и счастья, главное в них — пафос жизнелюбия и радостное восприятие жизни. Но даже в этом сборнике радостное мироощущение постепенно начинает сменяться тревогой и скорбью, ставшими лейтмотивом «Песен опыта». Второй сборник открывает другую сторону бытия, это печальные раздумья о трагизме жизни, гневное обвинение жесткости и несправедливости социальных отношений. Основная мысль «Песен Опыта» — это обретение мудрости. Поэт связывал идейные концепции обоих сборников: он мечтал о соединении невинности и опыта.

Лейтмотив первого сборника — детство радостное; лейтмотив второго — детство поруганное. В мифическом изображении судеб детей раскрывается трагическое положение народа в условиях буржуазной Англии. Лирический герой сочувствует положению народа, а поэт не отделяет себя от горького опыта народной жизни.

Идейно-художественная взаимосвязь этих двух сборников проявляется в повторении и новой трактовке сходных тем и мотивов (стихотворение «Святой четверг»). Соотношение «Песен Невинности» и «Песен опыта» основано на раскрытии сложности жизни, на противоречии мечты, действительности, на контрасте идеала и реальности.

Итогом поэтического творчества Блейка явились **«Пророческие книги»**, лирико-философские поэмы, в которых ставятся проблемы судеб мира и человечества. В «пророчествах» Блейка отразились его политические идеи, надежды и чаяния, романтические искания.

В «Пророческих книгах» утверждается мысль о значении Французской буржуазной революции для человечества, звучит страстное обличение власти денег, выражена вера поэта в будущую гармонию, в торжество свободы, труда и творчества; создается «блейковская» мифология.

В написанных белым стихом лирико-философских и социально-утопических поэмах Блейка выразились основные принципы его эстетики, в

которой утверждается принцип отображения жизни в ее движении, контрастности, во взаимосвязи противоречивых сторон. Блейк отказывается от прямолинейно-рационалистического подхода к действительности и стремится с помощью воображения увидеть в малом и повседневном всеобщее и бесконечное.

В поэзии Блейка нет индивидуальных образов, нет детализированных конкретных картин; поэт обращается к символическим, фантастическим, пророческим видениям, в которых дано парадоксальное изображение ощущаемой им контрастности современной жизни и угадываются новые тенденции действительности. В стиле Блейка переданы диалектика борьбы добра и зла, смена тирании и свободолюбия, движение истории и ее исключительные моменты. Блейк-гуманист славит земную жизнь человека и восхищается его мужеством.

Первый этап английского романтизма (**90-ые гг. XVIII в.**) совпадал с творчеством поэтов Озерной школы и проходил на фоне готического и якобинского романов, хотя роман не был еще полноценным жанром. Поэтому на первый план выдвинулась английская лирика, представленная С. Роджерсом, У. Блейком, Т. Чаттертоном, Т. Муром, поэтами-лейкистами. Возродив жанры национальной лирики (баллада, эпитафия, элегия, ода) и существенно переработав их в духе времени с акцентом на внутренне раскованный мир личности, поэты становились все более оригинальными. Меланхоличность и чувствительность английской поэзии соседствовала с языческим любованием жизнью и ее радостями, что подчеркивало оптимистический характер изменений, происходивших в поэзии — освобождение ее от условностей классицизма, смягчение дидактики, обогащение повествовательных линий, наполнение их субъективностью и лиризмом.

Второй этап (1798-1814) в развитии английского романтизма связан с творчеством Д. Байрона, П. Шелли, В. Скотта, создавших новые жанры и виды литературы (тиро-эпическая поэма, исторический роман). Появляются «Литературная биография» С. Колриджа, «Английские барды и шотландские обозреватели» Д. Байрона, трактат П. Шелли «Защита поэзии», литературно-критические выступления В. Скотта и его исследования по современной литературе. Поэзия делит пальму первенства с романом, который претерпел структурные изменения (особенно бытоописательный и нравоописательный). Возникает «национальный» роман (шотландский цикл В. Скотта, «ирландские романы» М. Эджуорт). Намечается новый тип романа — романа-памфлета, романа идей, сатирического бурлеска, высмеивающего крайности романтического искусства: исключительность героя, его пресыщенность жизнью, меланхолию, высокомерие, пристрастие к готике (Д. Остен).

Третий период (1815-1830). В эти годы — между битвой при Ватерлоо и парламентской реформой — и происходит расцвет английского романтизма. Наиболее значительные свои произведения создает Байрон, навсегда покидающий Англию. В. Скотт разрабатывает форму исторического

романа, положив основу принципиально новой романной форме, развитой в последствии писателями-реалистами. В поэзию приходят романтики молодого поколения: Д. Китс и другие.

К началу 30-х гг. в английской литературе происходит новая смена поколений: умирают или перестают играть важную роль те, кто создал романтическую литературу. На этом романтическая традиция не исчерпывает себя, но перестает быть центральным литературным явлением.

Романтизм в Англии не был однородным явлением, в нем существовало три основных течения: «лейкисты» (поэты «озерной школы» или консервативные романтики — Водсворт, Кольридж, Саути); **революционные романтики** — Байрон, Шелли; **лондонские романтики** — Китс, Лэм, Хэзлит, Хент.

Поэты-лейкисты (от англ. lake — озеро), или «озерной школой» (**У. Водсворт, С. Кольридж, Р. Саути**) первыми провозгласили отказ от старых классицистских образцов, демократизацию проблематики, расширение тематического диапазона, ломку системы стихосложения.

Предисловие к сборнику «Лирические баллады», написанное У. Водсвортом, можно рассматривать как манифест раннего английского романтизма. Лейкисты требовали от поэта изображения не великих исторических событий и выдающихся личностей, а повседневного быта простых людей, тем самым продолжая традиции сентиментализма. Водсворт, Кольридж и Саути обращались к внутреннему миру человека, интересовались диалектикой его души. Возродив интерес англичан к Шекспиру, к поэтам английского Ренессанса, они взывали к национальному самосознанию, подчеркивали в противовес универсальным классицистским канонам самобытное, оригинальное в английской истории и культуре. Одним из главных принципов новой школы было широкое использование фольклора.

Изображение народного быта, повседневного труда, расширение тематики поэзии, обогащение поэтического языка за счет введения разговорной лексики, упрощение самой поэтической конструкции приблизили поэтический стиль к обыденной речи, помогли лейкистам убедительнее и правдивее отразить противоречия действительности.

Выступая против законов буржуазного общества, увеличивавшего, по их мнению, страдания народа, ломавшего веками установившиеся порядки и обычаи, лейкисты обращались к изображению английского средневековья и Англии до промышленно-аграрного переворота, как эпох, отличающихся кажущейся стабильностью, устойчивостью общественных связей, твердым нравственным кодексом. Воссоздавая в своих произведениях картины прошлого, лейкисты, не призывая к его восстановлению, подчеркивали непреходящие ценности прошлого по сравнению с современностью.

Лейкисты сумели показать трагизм судеб английского крестьянства период промышленных реформ. Правда, Водсворт и его единомышленники обращали внимание читателя на психологические последствия социальных перемен, сказавшиеся на моральном облике людей. Сформулировав

эстетические принципы нового романтического искусства, введя новые категории возвышенного, чувствительного, оригинального, лейкисты выступили против устаревшей классицистической поэтики, наметили пути сближения поэзии с реальностью через языковую реформу и использование фольклорных традиций.

И Водсворт, и Кольридж в период создания своего программного сборника «Лирические баллады» стремились следовать правде природы (но не просто копировать ее, а дополнять красками воображения), а также вызывать сострадание и сочувствие у читателя. Задачей поэзии, по мнению лейкистов, нужно считать обращение к жизни простых людей, изображение обывденного. Лейкисты рассматривали Вселенную как проявление абсолютного духа. Задача поэзии — уловить абсолютное в простейших явлениях современной жизни. Интуитивное восприятие окружающих вещей ведет к наиболее полному познанию их внутреннего смысла, расширяет границы познания. Поэт должен поддерживать связь между человеком и творцом, показывая видимый, чувственно воспринимаемый мир как несовершенное отражение сверхъестественного мира. Вслед за Э. Берком, виднейшим теоретиком предромантизма, лейкисты утверждали преимущества возвышенного в искусстве над прекрасным. Они считали, что поэт должен уметь вызывать в читателях чувство страха и страдания, через которые усиливается вера в возвышенное. Торжество интуиции над разумом становится символом человеческих страстей. И Кольридж, и Водсворт пытались использовать воображение как особое свойство разума, стимулирующее в человеке активное творческое начало. Но уже в сборнике «Лирические баллады» намечалось различие между талантливыми поэтами. Кольриджа интересовали сверхъестественные события, которым он стремился придать черты обывденности. Водсворта же привлекало именно прозаическое, возводимое им в статус невероятного, интересного. Водсворт предпочитал брать характеры и события из жизни, поэтому на его поэтике лежит отпечаток натурализма, хотя и поверхностного. Поэт ставил перед собой задачу отождествить язык поэзии и прозы, переложить размерами стиха простой язык людей.

Используя балладную форму, лейкисты переработали этот жанр, наделив рассказчика функцией очевидца или участника событий. Они также сделали самостоятельными жанры дружеских посланий-посвящений и элегий. Утвердив самостоятельность личности, лейкисты разработали проблемы взаимоотношений личности с миром, драматически отразив переменчивость внутреннего мира человека, предугадав динамику этого процесса, но главное — искали пути восстановления разрушенных нравственных связей человека с природой, обращаясь к нравственности и чистоте человеческой души.

Революционные романтики (Д. Байрон, П. Шелли) были бунтарями, бросающими своим творчеством вызов всей современной английской литературе. Их произведения были новаторскими, поскольку их

характеризует страстный протест против уродливой сущности буржуазно-феодального государства.

Возникновение революционного направления в литературе второго десятилетия XIX века обусловлено обострением общественных противоречий. Выступления английских рабочих (Ноттингем, Манчестер, Лидс, Йоркшир), национально-освободительное движение континентальной Европы (Италия, Испания, Греция) вызвали романтизм в его особом прогрессивном качестве. Революционные романтики в своем творчестве мучительно искали идеал справедливого общественного строя, избавленного от феодально-буржуазных недостатков, и в отличие от лейкистов находили его в будущем.

Творчество Байрона и Шелли было направлено против старых феодально-деспотических недостатков, неслучайно страстные выступления против национального угнетения, борьба со Священным Союзом заняли такое важное место в их творчестве. Именно в произведениях революционных романтиков английский романтизм подошел к темам большого общественного значения.

Революционные романтики глубоко сочувствовали французской революции. Шелли воспел ее в «Восстании Ислама», Байрон — в «Паломничестве Чайльд-Гарольда». Однако оба поэта, как истинные романтики, приветствуя революцию 1789 г., сожалея о неосуществлении ее идеалов, отвергают ее исторически-конкретное воплощение в лице нового строя, принесшего еще большее угнетение и произвол. Их протест против буржуазно-феодального общества своего времени имел прогрессивный смысл, так как будил к жизни передовые, демократические силы общества. В отличие от лейкистов революционные романтики верили в социальный прогресс, видели в освободительной борьбе залог новых, более передовых и совершенных форм жизни.

Революционные романтики защищали французскую революцию, видя в ней прогрессивный период в истории человечества. Они рассматривали ее как этап на пути к дальнейшему социальному прогрессу общества. Революционные романтики выступали последовательными противниками политической и социальной реакции, для них характерно устремление в будущее, свободное от феодально-буржуазных форм угнетения и порабощения человека человеком. Для выражения современных, животрепещущих явлений общественной жизни Шелли и Байрон (в меньшей степени) стремились найти форму символа и аллегии.

В отличие от лейкистов поэты революционного течения отстаивали идейное наследие просветителей и традиции классицизма. Например, Байрон в своем раннем творчестве смело пользовался идеями Вольтера и Руссо для общественно целостного осмысления жизни и мира. И Шелли, и Байрон стремились к созданию пропагандистских, идейно-насыщенных произведений, апеллирующих к гражданским чувствам читателя.

Именно у Байрона и Шелли яснее всего обнаруживается связь с наиболее значимыми явлениями английской литературы прошлого

(Мильтон). Мильтоновская тема борьбы титанов оказалась востребованной в творчестве революционных романтиков. В аллегорической форме борьбы гигантов они могли передать ощущения тех исторических конфликтов, к которым пришла Англия и Европа их времени («Королева Маб», «Восстание Ислама», «Освобожденный Прометей» Шелли, «Манфред», «Каин» Байрона).

Особое место в романтической художественной практике революционных романтиков занял вопрос о руссоистских традициях. Байрон и Шелли развивали бунтарскую революционно-критическую сторону руссоизма. Для них «природы идеал» воспринимался через призму передового гражданского сознания, в неразрывной общности с ним; они изображали природу созвучной свободному человеческому духу

В некоторой мере взгляды революционных романтиков разделял и В. Скотт. Далекий по своим политическим взглядам от Шелли и Байрона, Скотт, тем не менее, признавал серьезность общественной роли человека из народа.

Приход революционных романтиков в литературу поставил писателей перед необходимостью более четкого идейного самоопределения. Творчество лондонских романтиков может служить подтверждением этому. **Лондонские романтики** стремятся сохранить ясные жизнерадостные воззрения на природу и человека, но это стремление осложнено у них противоречиями. Они испытывали некоторое влияние эстетики консервативного романтизма, выдвигая теорию «чистого», «вечного» искусства, но в то же время всем своим творчеством протестуют против уродливой прозы современного им буржуазного общества. Они выступают против пуритански-ханжеского отрицания плотских радостей (Водсворт), против условной живописной экзотики, искажающей правду о человеке (Мур). Своим протестом против антиэстетической сущности современной им жизни, воспеванием гармонически мощного человека лондонские романтики сближаются с революционными.

Соотношение течений в английском романтизме как литературном направлении не сводится к разделению на революционных и консервативных романтиков; указанные течения действительно существовали, но характер литературного процесса того времени нельзя представить только как идеологическую борьбу революционных и консервативных романтиков. Лондонские романтики, например, не были революционными, но занимали довольно прогрессивные позиции.

Романтизм в Англии отличается национальным своеобразием. В произведениях английских романтиков сказывается национальная традиция фантастико-утопического, аллегорического и символического изображения жизни, традиция особого драматического раскрытия лирических тем. В английском романтизме сильны просветительские идеи (Байрон, Скотт, Хэзлитт). Мечта, воображение, фантазия, чувство, являясь доминирующими в их искусстве, не могут, однако, вытеснить полностью рациональное начало. Прекрасное у английских романтиков связано с нравственным идеалом.

В английском романтизме возвышенное не всегда понимается как исключительное. Часто возвышенное раскрывается в простом, обыденном, внешне неярком. Воображение открывает чудесное, великолепное, героическое в самом обычном и будничном и приобщает простое к возвышенному, желаемому, должному, к идеалу.

Идеалистическое понимание сути искусства сочетается с английской традицией сенсуалистического эмпиризма. Английские романтики хотели видеть красоту в правде и правду в красоте; они активно искали и утверждали идеал. Для английских романтиков ирония является формой трезвой оценки поисков неведомого, идеального мира.

Творчество Джорджа Гордона Ноэля Байрона (1788-1824)

Личность Байрона весьма противоречива. В его сознании и творчестве борются разные начала — стремление к борьбе за освобождение народов от тирании и индивидуалистические настроения, «мировая скорбь» и устремлённость в будущее. Веря, что свобода восторжествует, Байрон не может отрешиться от скепсиса и пессимизма.

Первый (лондонский) период творчества Барона датируется **1807-1816 гг.** Первые сборники его стихов публиковались анонимно: «**Летучие наброски**» (1806); «**Стихотворения на разные случаи**» (1807). Под своим именем Байрон опубликовал в **1807 г.** сборник «**Часы досуга**». Этот сборник заключал в себе много подражательного и незрелого. Но даже в нем уже звучат демократические настроения молодого поэта. В стихотворном послании Бичеру поэт говорит о своем презрении к свету. Не находя счастья ни в знатности, ни в богатстве, он горит лишь мечтой о славе, о доблестной гражданской деятельности. Эти порывы в условиях Англии того времени были обречены оставаться лишь романтическими иллюзиями. Отсутствие выхода в реальную жизнь, плодотворной успешной деятельности проявляется в «**Часах досуга**» в элегической созерцательности, в обращении к природе как спасению от фальши светской жизни. В стихотворениях «**Лакин-и-гэр**» и «**Хочу я быть ребенком вольным**», рисующих романтический идеал простой и свободной жизни в горах Шотландии, с большой силой звучит мотив трагического разрыва между мечтой и действительностью. Таким образом, можно говорить, что даже ранняя юношеская лирика Байрона отражает самостоятельность, страстность и непримиримость его отношений к свету и общественным учреждениям.

Выходом в литературно-общественную жизнь Англии стала сатирическая поэма «**Английские барды и шотландские обозреватели**» (1809), где Байрон дал уничижительную оценку литературным противникам за пренебрежение к жизненной правде и за обращение к мистике, а также критически оценил расстановку сил в английской литературе. Поэма уже не заключала в себе ничего ученического и может рассматриваться как первое зрелое произведение Байрона.

В 1812 г. Байрон выступил в парламенте с речью в защиту луддитов, а вскоре опубликовал сатирическое стихотворение «**Ода авторам билля**

против разрушителей станков» (1812), которое замечательно не только как одно из первых политико-сатирических произведений поэта, но и как едва ли не первое в истории английской литературы произведение, где был резко сформулирован вывод о бесчеловечности капиталистического способа производства и буржуазной эксплуатации:

Ребенка скорее создать, чем машину,
Чулки драгоценнее жизни людской.
И виселиц ряд оживляет картину,
Свободы расцвет знаменуя собой.

Трагический конфликт между страстной жадной продуктивной общественной деятельностью и отсутствием почвы для нее в условиях наступлений политической реакции определило характер **«восточных поэм»** Байрона: **«Гяур. Отрывок из турецкой повести» (1813)**, **«Абидосская невеста. Турецкая повесть» (1813)**, **«Корсар. Повесть» (1814)**, **«Лара. Повесть» (1814)**, **«Осада Коринфа» (1816)**, **«Паризина» (1816)**.

Содержание «восточных поэм» характеризуется страстным протестом против феодально-буржуазной действительности. Правда, протест этот носит романтически-абстрактный характер, поскольку поэт в тот момент не видел для себя никакой опоры в реальной жизни. Поэтому «восточные поэмы» односторонне развивают субъективную, индивидуалистическую сторону байроновского романтизма: герой Байрона выступает, как и сам поэт, в качестве трагически одинокого бунтаря, непримиримого в своем столкновении с обществом. Именно поэтому Байрон стремится раскрыть характер своих романтических героев в борьбе. Ее цели различны, зачастую неясны, но, чем бы ни руководствовался герой в борьбе, его мятежные страсти всегда проявляются в действии, которого так не хватало Байрону. Стремительная и напряженная динамика в развитии событий отличает сюжетное движение этих поэм. Байрон смело экспериментирует над английским стихом, пробует разные метрические формы и ритмы (4-стопный и 5-стопный ямба) для того, чтобы передать неукротимое, порывистое и бурное движение. Он дает волю своему воображению и с вызовом противопоставляет лицемерному британскому свету мир ярких, смелых и бескомпромиссных чувств. В изобразительных приемах Байрона нет полутонов, он признает только резкие и взаимоисключающие контрасты (ненависть и любовь, любовь и смерть).

Действие восточных поэм происходит в основном в Греции, и автор опирается на свои личные впечатления в обрисовке национального «восточного» колорита. Часто поэма представляет собой монолог героя, который рассказывает о необычных поступках, сильных страстях. Сюжетная линия прерывается лирическими отступлениями автора. Композиция поэм фрагментарна, она соответствует импульсивным, порывистым действиям романтического героя, показанного лишь в важнейшие моменты его жизни; о прошлом героя и о его жизни в целом ничего не известно. Вступая в непримиримый конфликт со своими противниками, герой гибнет либо

навсегда уходит из общества. Сюжет восточных поэм всегда завершается трагическим финалом.

Подчеркнутая романтическая исключительность судьбы характера и внешнего облика героев «восточных поэм» еще больше подчеркивает отстраненность его от общества, с которым герой враждует. Ярость и отчаяние владеют героем, но эти чувства облечены в форму бесперспективного, оторванного от реальной исторической почвы бунта. В самом выборе тем, ситуаций, героев этих поэм скрыта пощечина общественному мнению: автор поэтически прославляет характеры и поступки, которые противоречат вкусам и законам буржуазно-аристократического общества Британии. Герои Байрона были в глазах света преступниками, а поэт прославлял их несгибаемую волю и могучие страсти своих бунтарей-одиночек. Своим личным насилием эти бунтари мстили обществу за деспотизм и тиранию, возведенные в ранг закона.

Красной нитью через все поэмы проходит мысль об ответственности общества за судьбу человека. В «восточных поэмах» заключается глубокая гуманистическая тема — тема нереализованных героических возможностей, энергии, таланта и чувств, не нашедших себе применения:

Мне прозябанье слизняка
В сырой темнице под землею
Милей, чем мертвая тоска,
С ее бесплотною мечтою.

Настойчиво Байрон доносит до читателей мысль, что судьба его героев могла быть иной, что при других условиях жизни они могли служить людям. Однако было бы ошибкой считать Байрона только поэтом-гражданином. В эти же годы Байрон создает удивительно тонкую и нежную любовную лирику. Унаследованное Байроном от просветительского материализма уважение к земному, естественному человеку, признание законности всех его природных прав и стремлений, образует идейный подтекст любовной лирики поэта. Любовная лирика Байрона раскрывает прекрасный идеал человека. Примером может служить стихотворение **«Она идет во всей красе»**, создающее живой образ, в котором гармонично сочетается духовная и телесная красота.

В основе любовной лирики Байрона лежит страстное желание поэта отвоевать для человека право на земное счастье. Фальшь и обман, которые сопровождают любовь в собственническом обществе, вызывают негодование поэта, так как они противоестественны человеческой природе.

Большой страстностью чувств отличается цикл лирических стихотворений Байрона **«Еврейские мелодии» (1815)**, в котором намечаются пути преодоления индивидуалистического бунтарства. В этом сборнике поэт обращается к библейским мотивам, но лирическая тема стихов связана с переживаниями поэта, вызванными современными событиями и положением личности в обществе. Центральной темой «Еврейских мелодий» является поэтически обобщенная тема исторических судеб народа, который жаждет свободы и ненавидит своих тиранов.

Ведущей идеей сборника становится выражение сочувствия страждущему человечеству и веры в то, что в страданиях человек сохранит свое человеческое достоинство.

В **1815-1816** гг. выходит **«наполеоновский»** цикл стихов, где Байрон выражает свое отношение к личности Наполеона. Отношение Байрона к Наполеону долгое время оставалось весьма противоречивым. Индивидуалистические черты мировоззрения Байрона проявились в его восхищении личностью Наполеона. Идеализация Наполеона объяснялась тем, что в глазах поэта молодой Бонапарт рисовался преемником освободительных традиций французской революции. Первые ростки деидеализации Наполеона появятся в стихотворении **«Ода с французского» (1815)**, где Байрон приходит к выводу об одинаковой враждебности народу любой тирании. По мнению поэта, характер личности должен оцениваться в связи с делом свободы, поэтому отношение к Наполеону меняется в зависимости от того, какую историческую роль он играл в тот или иной период.

Травля поэта со стороны английского буржуазно-аристократического общества, мучительная обстановка в связи с семейной драмой (разрыв с женой Аннабелой Мильбэнк), послужили причиной отъезда Байрона из Англии. С 25 апреля 1816 г. он оказался на положении политического изгнанника, и ему уже не суждено было вернуться на родину.

Начинается **второй (швейцарский) период** творчества, который продлится с **1816 по 1817** гг. В этот период поэт пребывает в состоянии глубокого духовного кризиса. Все происшедшее с ним поэт первоначально воссоздает в своих стихах как личную, индивидуальную трагедию (**«Стансы Августе»**, **«Послание к Августе»**). Но даже в этих сугубо интимных стихах Байрон ищет и находит выход за пределами своего частного горя.

Отрыв от родной земли, одиночество, горечь личной обиды, реставрация Бурбонов — все это обостряет противоречия байроновского романтизма. Именно в это время Байрон создаёт свои самые пессимистические стихи, исполненные тоски, муки и трагического отчаяния: **«Сон» (1816)**, **«Тьма» (1816)**. «Сон» — автобиографическое стихотворение, которое оживляет прошлое поэта, его безответную юношескую любовь к Мэри Чэворт, его несчастливый брак и разрыв с обществом и пронизано мотивами безнадежного одиночества. «Тьма» является, пожалуй, самым мрачным произведением Байрона-изгнанника, в котором поэт рисует картину постепенной гибели человечества на земле, не освещаемой больше солнцем. Эта космическая катастрофа, вероятно, могла быть связана с предчувствием Байроном будущих потрясений существующего общественного строя. Но в первую очередь она в символической форме воплощает в себе трагические сомнения поэта в закономерности общественно-исторического развития человечества.

В драматической поэме **«Манфред» (1817)** воплотились те противоречия, которые были свойственны сознанию Байрона этого времени. «Манфред» знаменует собой высший взлет индивидуалистических

бунтарских устремлений поэта и в то же время несостоятельность его индивидуализма. В отличие от ранних произведений, в «Манфреде», несмотря на весь фантастический флер, уже слышна грозная поступь истории. Именно поэтому «Манфреда» следует рассматривать с точки зрения принадлежности к романтической философской драме, где в обобщенной форме ставятся глобальные социальные вопросы.

Немаловажное место в драме занимают фантастико-романтические символы, в которых поэт воплощает свои представления о роковой враждебности хода истории прогрессивными усилиями людей. Однако Байрон отвергает идею фаталистического примирения с существующим порядком вещей. В его изображении фатума и духов как мистических вершителей исторических судеб человечества звучат иронические мотивы, неожиданно и критически соотносящие эти образы-символы с земной общественной реальностью. Так в поэме возникает идея борьбы человека с судьбой, романтически обобщающая реальный исторический конфликт народных масс Европы с реакцией. Эта идея раскрывается через образ героя поэмы.

Байроновский Манфред, отказываясь от наивно-оптимистической веры просветителей в действенность отвлеченного «естественного» разума, как рычага общественного прогресса, не ищет счастья ни в религии, ни в агностицизме. Перед лицом сверхъестественного Манфред стремится всеми силами сохранить свое человеческое достоинство, и именно благодаря возможности свободно мыслить он оказывается свободным и сильным. В этом смысле Байрон и в этой поэме сохраняет верность гуманистической этике Просвещения. Неслучайно, многие критики склонны воспринимать «Манфреда» как гимн во славу человеческого разума.

«Манфред» — первое крупное романтическое произведение Байрона, написанное строгим пятистопным белым стихом — классическим размером английской драматургии. Но и в художественной форме, и в идейном замысле «Манфреда» романтическая игра воображения подчинена логическому, типизирующему началу. Не мистические фантастические силы, а мыслящий, сильный волей и духом человек находится в центре драмы. На протяжении всех центральных символических сцен этой драматической поэмы Манфред отказывается поступиться свободой человеческой мысли, независимостью своей человеческой воли, невзирая на опасности и соблазны. Мораль «Манфреда» носит отчетливо выраженный бунтарский характер. Она провозглашает достоинство свободной человеческой личности, но, к сожалению, лишь отдельной личности, что в очередной раз доказывает, что противоречие между интересами отдельного индивида и интересами народа еще не было преодолено Байроном.

Одновременно с такими сугубо романтическими произведениями, как «Тьма» и «Манфред», где жизнь преломляется в фантастических образах и символах, Байрон создает произведения, отражающие общественную действительность и призывающие к борьбе. В «Шильонском узнике», «Сонете к Шильону», «Прометее», «Монодии на смерть Шеридана»

(1816) поэт вновь утверждает, что смысл жизни и искусства состоит в борьбе за свободу.

«Шильонский узник» — первая поэма Байрона, герой которой не одинокий бунтарь или созерцатель, а общественный деятель, чья борьба связана с прогрессивными устремлениями его народа. Поэма написана под впечатлением от посещения Шильонского замка, где в 1530-1563 гг. находился в заключении Франсуа Бонивар, республиканец и вольнодумец, отстаивавший независимость Швейцарии. Основным мотивом поэмы является глубокое сочувствие страданиям человека, который вместе со своими близкими идет на муки ради своих убеждений. «Сонет к Шильону» продолжает тему поэмы, это гимн Свободе.

В «Прометее» Байрон обращается к героическому образу древнего мифа, который под пером поэта превращается в мужественный призыв к сопротивлению угнетению и тирании, призыв к стойкости в борьбе за свободу. Образ Прометея становится символом человечества. Какие бы беды не были бы уготованы человеку, он может противостоять им как равный, побеждая их даже своей смертью, — такова идея, пронизывающая все стихотворение Байрона. Его Прометей трагически одинок в своем подвиге, в этом смысле он еще несет на себе печать байроновского индивидуализма, но сам его подвиг совершен во имя человечества, и вина Прометея в глазах олимпийских богов в том, что он не пожелал мириться со страданиями смертных людей.

Прометеевский дух борьбы ощущим и в «**Песне для луддитов**» **(1816)**, которой Байрон откликнулся на новые стихийные выступления английских рабочих. Это стихотворение написано в духе народных песен, а образ «короля Лудда» прямо заимствован из фольклора.

Прометеевское начало чувствуется и в герое «Монодии на смерть Шеридана», где поэт создает образ реальной личности, внесшей большой вклад в национальную культуру. Деятельность Шеридана имела большой общественный смысл; в его образе воплощен идеал художника-гражданина, оказавшего нравственное воздействие на общество.

С 1817 г. начинается самый плодотворный период творчества Байрона, **итальянский (1817-1823)**. Байрон приехал в Италию в то время, когда там с новой силой поднималось народно-освободительное движение, руководимое карбонариями и направленное на свержение абсолютистских режимов, насильно навязанных итальянскому народу. В Италии была завершена поэма «**Паломничество Чайльд-Гарольда**» **(1809-1817)**, начатая еще во время заграничного путешествия Байрона в 1809-1811 гг. В поэме широко отражены впечатления поэта от посещения Испании, Албании, Греции. Две первые песни, изданные в Англии в 1812 г. имели большой успех. По жанру это лиро-эпическая поэма, написанная в форме поэтического путевого дневника.

В поэме появляется новый герой романтической литературы. Чайльд-Гарольд — мечтатель, порывающий с лицемерным обществом, герой, подвергающий анализу свои переживания. Одержимый желанием бежать от

привычного жизненного уклада, разочарованный и непримиримый, Чайльд-Гарольд устремляется в далекие страны. В его душе кипят страсти, и он ищет умиротворения в единении с природой. Активный самоанализ делает его пассивным в практической сфере. Все его внимание поглощено переживаниями, вызванными разрывом с обществом, и он лишь созерцает то новое, что появляется перед его взором во время странствий. Его тоска не имеет конкретного повода; она является мироощущением человека, живущего при смутном состоянии мира. Чайльд-Гарольд не борется, он лишь присматривается к современному миру, стараясь осмыслить его трагическое состояние.

Сюжетное движение поэмы связано со странствиями героя, с развитием чувств и взглядов как Чайльд-Гарольда, так и самого автора.

Некоторыми чертами образ Чайльд-Гарольда близок автору: отдельные биографические факты, чувство одиночества, бегство от высшего света, протест против лицемерия современной Англии, но сам поэт отрицал тождество между собой и Чайльд-Гарольдом: он иронически относится к позе разочарованного скитальца, спокойно наблюдающего за тем, что он видит во время своих странствий.

Поэма проникнута гражданским пафосом, который вызван обращением к масштабным событиям современности. В 1-ой и 2-ой песнях значительную роль играет тема народного восстания. Поэт приветствует освободительное движение народов Испании и Греции. Стихи героического содержания сменяются стихами саркастическими, в которых поэт обличает британскую политику на Пиренейском полуострове и в Греции.

Героическая тема поэмы связана, прежде всего, с образом восставшего народа, с изображением борьбы испанских и греческих патриотов. Однако народ не является главным героем поэмы; не становится героической фигурой и далёкий от народа Чайльд-Гарольд. Эпическое содержание народной борьбы раскрывается преимущественно через авторское эмоциональное отношение. Движение от лирической темы одинокого героя к эпической теме народной борьбы дано как смена эмоциональных сфер героя и автора. Синтеза между лирическим и эпическим началом не происходит.

Обращение к значительным социальным фактам своего времени дает Байрону основание называть свою поэму политической. Обзор исторически значимых событий подготавливает авторские философские размышления о сущности исторического развития. Основная идея поэмы — апофеоз народного возмущения против тирании.

В 3-ей и 4-ой песнях образ героя постепенно вытесняется образом автора. Эти песни строятся как лирическое раздумье о жизни, в них сильнее звучит авторский голос, более непосредственно выражено отношение к современности. В 4-ой песне Байрон пишет о судьбе Италии, о ее истории и культуре, о страданиях итальянского народа. В поэме выражена мысль о необходимости борьбы за свободу Италии. Здесь же создан метафорический образ «дерева свободы». Несмотря на то, что реакция подрубила это дерево, оно продолжает жить и набирать новые силы.

«Мировая скорбь» Байрона вызвана сознанием трагического характера современной борьбы. В поэме находят выражение сложные идейные искания самого поэта, который через «мировую скорбь» пробивается к убеждению о неизбежности торжества свободы в будущем.

Трагическое состояние мира кажется поэту непостижимым, и он обращается к мысли о роковой силе, карающей людей и народы. В этом сказывается романтическая позиция автора и расхождение с просветительской иллюзией всемогущества разума.

Но Байрон не склоняется перед Роком. Он верит в то, что человек может героически противостоять судьбе, тем самым поэт является сторонником активного отношения человека к жизни; он призывает к героической борьбе за свободу личности и народа.

Поэма «Чайльд-Гарольд» возвеличивает бунтарство человека, вступающего в конфликт с враждебными ему силами зла. Поэт сознает неизбежный трагизм этой борьбы, поскольку рок сильнее человека, но сущность подлинной человеческой личности — в героическом противоборстве. Поэт верит в то, что победа борцов за свободу достижима в будущем.

Впечатлениями от итальянской действительности навеяны поэмы Байрона «Жалобы Тассо» (1817) и «Пророчество Данте» (1819). В обоих произведениях герой — жертва жестокого произвола. Тассо томится в темнице, Данте обречен на изгнание. Герой находится в непримиримом конфликте с обществом. Негодование и протест подсказывают ему пророческие мысли о неизбежной гибели тирании в будущем и о торжестве свободы. «Пророчество Данте» является примером творческого восприятия Байроном лучших традиций итальянской культуры. Написанная дантовыми терцинами, в форме гневного и пламенного монолога великого поэта Италии, провидящего страдания своей угнетенной родины и зовущего к сопротивлению, поэма воссоздавала героический образ Данте как народного поэта-гражданина. В образе Данте пророческое начало впервые в творчестве Байрона получает жизненное, историческое содержание. В своей поэме Байрон стремится воспроизвести подлинные национально-исторические черты деятельности и творчества Данте. Он вкладывает в уста итальянского поэта похвалу итальянскому языку и сознательно насыщает поэму образной символикой, напоминающей стиль «Божественной комедии». Вместе с тем образ Данте обнаруживает сходство с самим Байроном, отдавшего лучшие силы своей стране, отвергнувшей его, и сохранившего нравственную стойкость перед испытаниями. Устами Данте Байрон формулирует одну из основных идей своей эстетики: искусство может быть свободным, лишь служа народу; художники, продающие тиранам свой труд, продают свою душу и выхолащивают само искусство.

Своеобразным откликом на движение карбонариев явилась историческая трагедия «Марино Фальеро, дож Венеции» (1820), «Сарданапал» (1821), «Двое Фоскари» (1822).

Сюжет «Марино Фальеро» был заимствован из прошлого средневековой Венеции и хотя, по словам Байрона, он не хотел создавать в пьесе искусственную политическую аллегория на современность, его трагедия имела актуальный политический смысл.

Творчески перерабатывая материалы старых венецианских хроник, повествующих о Марино Фальеро, доже Венеции, ставшего во главе заговора и казненного за государственную измену, Байрон сознательно устранил из своей трагедии личные мотивы. Мотив оскорбленного тщеславия, любви старого дожа к юной жене, его ревности не играет в трагедии поэта существенной роли. В центре трагедии Байрона — история заговора. Не нарушая верности исторических образов, не превращая ее в сухую аллегория, Байрон сформулировал в поэтической форме свой вывод о силе и слабости движения карбонариев, особо указав на оторванность последних от народа.

«Сарданапал» и «Двое Фоскари» написаны под впечатлением поражения национально-освободительного движения в Италии и отличаются нарастанием пессимистических мотивов.

Поражение восстания стало для Байрона тяжелым ударом и от гражданско-политических трагедий он вновь обращается к романтической философской драме.

Мистерия «Каин» (1821) — крупнейшее произведений Байрона, в котором поэт продолжил свои размышления о судьбах народа в условиях режима Священного Союза. «Каин» представляет собой итоги романтических исканий Байрона. Каин является воплощением всего свободолобивого человечества, борющегося против угнетения и тирании. Эта тема облечена в драме в мифологическую форму. Байрон переосмыслил библейскую легенду, создав в своей мистерии героический образ Каина. Первый убийца и братоубийца, заклеянный Богом, под пером Байрона превратился в «первого бунтаря» на земле.

В богоборческих мотивах «Каина» обнаруживается преемственная связь Байрона с гуманизмом буржуазных просветителей XVIII века. Моральное оправдание Каина представляло собой оправдание «естественного» человека с его земными стремлениями и нравами. Оправдывая Каина, апеллируя к его «естественной» доброте, Байрон тем самым возлагает ответственность за убийство Авеля на Бога. В этом обвинении «божественной» тирании заключалось обвинение тирании политической.

Сама система образов «Каина» обнаруживает связь с революционным романтизмом Байрона. Противопоставляя Каина с его жаждой знаний, стремлением к свободе мысли, отказом подчиниться тирании Бога покорным Адаму, Еве, Авелю и другим, Байрон создает еще один образ бунтаря-революционера, но уже свободного от романтической гиперболизации. Под романтической оболочкой библейских легенд в образе Каина и его антиподов проступает жизненное и современное общественное содержание. Можно говорить о том, что Каин воплощает в себе лучшие освободительные

прогрессивные стремления человечества, а Авель обобщает в себе черты рабского смирения и трусости, которые так возмущали Байрона.

К «Каину» примыкает и мистерия **«Небо и земля» (1822)**, оставшаяся незаконченной. Библейское предание о всемирном потопе служит Байрону трагическим символом жестокой бессмысленности жизни и смерти людей, угнетаемых тиранией. И эта мистерия вопреки церковному учению о первородном грехе и греховности и бренности человеческой плоти утверждает душевное величие «естественного» земного человека.

В начале 20-х гг. Байрон создает сатирические поэмы **«Видение суда»**, **«Ирландская аватара» (1821)**, **«Бронзовый век» (1823)**.

«Видение суда» — политическая сатира антимонархического и антицерковного содержания. Эта фарсовая поэма написана в форме видения, где фантастика сочетается с реальностью. Сатира направлена против романтизма поэта-лаурета Роберта Саути и против короля Георга III. Байрон пародирует произведение Саути с тем же названием.

Политический памфлет «Ирландская аватара» написан в связи с сообщением в прессе о поездке английского короля Георга IV в Ирландию. Официальной трактовке этого факта Байрон противопоставляет обличение британской тирании. Сатира Байрона направлена как против деспотизма, так и против холопства.

Поэма «Бронзовый век» написана в форме сатирического обозрения событий 1822 г., характеризующих реакционную политику Священного союза. В поэме Байрон славит революцию в Испании, подвиг русского народа, разгромившего наполеоновскую армию.

Поэма **«Остров, или Христиан и его товарищи» (1823)** выражает романтическую мечту о добрых отношениях между людьми. Жестокой современной цивилизации поэт противопоставляет естественную и гармоничную жизнь на тихоокеанском острове.

В последние годы жизни Байрон работал над своим самым крупным произведением — эпической поэмой **«Дон Жуан» (1818-1823)**, завершить которую он не успел.

Но поэт не только писал о борьбе, но и сам активно принимал в ней участие: после подавления движения карбонариев Барон решает переехать в Грецию, где шла национально-освободительная война против турецких янычар. В 1823 г. на корабле «Геркулес», снаряженном на собственные средства, поэт прибывает в греческий порт Миссолунги, где были сосредоточены основные силы повстанцев, и принимает участие в борьбе греков за независимость. Так начался последний **(греческий) период (1823-1824)** творчества Байрона, который нашел отражение в стихотворениях «греческого цикла», к которым принадлежат **«Песнь к сулиотам»** — боевой призыв к албанским воинам-горцам, **«В день моего 36-тилетия»**, стихотворный отрывок **«Из дневника в Кефалонии»** и другие. В этих произведениях иногда прорываются индивидуалистические мотивы, особенно заметные в **«Строках, написанных в день моего 36-тилетия»**, открывающихся скорбными размышлениями об ушедшей юности и

неразделенной страсти. Но Байрон-борец спорит с самим собой и поднимается над этими элегическими настроениями: «Проснись, мой дух! уразумей, откуда ты принял начало, и в бой смелей!»

Труд и лишения жизни подорвали силы Байрона. В Миссолунги он заболел лихорадкой и там же 19 апреля 1824 г. умер. Греческие повстанцы объявили день смерти поэта днем национального траура страны, ему были отданы воинские почести: на гроб, покрытый черным плащом, возложили меч, шлем, лавровый венок. После тело Байрона перевезли в Англию и похоронили в местечке Хакнолл, недалеко от Ньюстеда, где прошла юность поэта. Надпись на его могиле гласит: «Здесь покоятся останки Джорджа Гордона Ноэля Байрона, автора «Паломничества Чайльд-Гарольда», который умер в Миссолунги, в западной Греции, 19 апреля 1824 года, при героической попытке вернуть этой стране ее древнюю свободу и славу».

Творчество Вальтера Скотта (1771-1832). Исторический роман В. Скотта

Вальтер Скотт — создатель исторического романа, поэт, переводчик, популяризатор английской литературы, чье творчество стало важным этапом в развитии литературного процесса в Англии, отразившим переход от романтизма к реализму.

Жизнь и творчество писателя тесно связаны с родной Шотландией, ее природой, обычаями, народом и историей. Устная традиция декламации народных сказок, баллад и легенд, бывшая неотъемлемой составляющей семейного уклада Скоттов, способствовала развитию художественного вкуса и интереса к чтению. Обучение в университете и получение адвокатского звания способствовали формированию мироощущения будущего писателя. Известные ученые — Д. Хьюм, Д. Стюарт, А. Фергюссон, Г. Макмастер — научили В. Скотта неколебимой вере в прогресс, влиятельному рационализму просветителей.

Немецкое влияние было обусловлено увлечением Скотта скандинавской мифологией и европейской культурой, а дружба с У. Эрскином способствовала дальнейшему вниманию к немецкой драме и романтическим произведениям и первым попыткам перевода. 1789-1792 гг. — период интеллектуального роста Скотта, формирования его характера. Следующие пять лет, по словам Р. Шортрида, были периодом самоутверждения и создания себя. В это время Скотт предпринимает ряд экспедиций вглубь страны, где увлеченно собирает антиквариат и предметы старины. Это увлечение имело для Скотта принципиальное значение как для историка и философа. А знакомство с работами А. Титлера, Д. Хьюма и А. Фергюссона наделило его чрезвычайно современным пониманием истории и исторического прогресса.

Первым печатным трудом Скотта был перевод двух баллад немецкого поэта Бюргера: «**Ленора**» (под названием «**Уильям и Элен**») и «**Дикий охотник**» (1796). Через три года появился перевод драмы И. Гете «**Гец фон Берлихинген**» (1799), которая привлекла Скотта широкой эпической манерой и средневековым сюжетом. В 1802-1803 гг. появился трехтомный

сборник **«Песни шотландской границы»**. Первоначально Скотт планировал издание тоненького томика баллад на манер Т. Перси «Памятники древней английской поэзии», который сочетал бы популярность с хорошо известными и принятыми стандартами так называемой баллады странствий. Скотт отталкивался от пограничной баллады, «Хоуардена» Перси и комментария, содержащегося в эссе «О балладах и песнях», согласно которому пограничный край был колыбелью баллады. Скотт использовал разные варианты баллад, часто исправлял и улучшал фразеологию, ритм, метрику стиха, приспособивая их к своему темпераменту и видению мира. «Песни шотландской границы», как пишет Скотт в предисловии, делятся на три части: баллады исторические, основанные на реальных исторических событиях, баллады романтические, рассказывающие о чудесных приключениях, и, наконец, подражания старинным балладам, принадлежащие перу «современных авторов», а на самом деле написанные самим Скоттом.

Критика приняла произведения Скотта благосклонно, и в течение десятка лет он отдает этому жанру все силы. В **1805 г.** выходит поэма **«Песнь последнего менестреля»**, построенная на легендарных средневековых мотивах с участием сверхъестественных сил; в **1806 г.** — поэма **«Мармион»**; в **1810 г.** — одна из самых известных и самых поэтических — **«Дева озера»**; в **1812 г.** — последняя поэма Скотта **«Роксби»**. Спустя полтора года, в **1814 г.**, был закончен первый исторический роман писателя **«Уэверли, или Шестьдесят лет назад»**.

По словам самого Скотта, он оставил поэтическое творчество и перешел к прозе, потому что не хотел состязаться с Байроном. Кроме того, ему казалось, что жанр исторической («археологической») поэмы, которую он создал, чересчур наступил публике. Но главная причина была в том, что естественная эволюция творчества В. Скотта должна была привести писателя к историческому роману. Художественная задача его заключалась в изображении быта и нравов прошедших эпох, что требовало детальных описаний, обильных диалогов и динамического действия. Скотт понял, что такую задачу мог решить только прозаический жанр. Обратившись к прозе, писатель создал особый жанр исторического романа, который сыграл огромную роль в развитии литературы, и истории Европы.

За свою жизнь Скотт написал 28 романов, несколько повестей и рассказов. Многие его романы посвящены истории Шотландии (так называемые **«шотландские романы»**): **«Уэверли, или 60 лет назад» (1814)**, **«Гай Маннеринг» (1815)**, **«Антикварий» (1816)**, **«Пуритане» (1816)**, **«Роб Рой» (1818)** и другие. Историческое прошлое Англии воспроизведено в **«английских» романах**: **«Айвенго» (1820)**, **«Монастырь» (1820)**, **«Аббат» (1820)**, **«Кенилворт» (1821)**, **«Вудсток» (1826)**. Также было написано несколько романов, посвященных жизни **средневековой Западной Европы**, например, **«Квентин Дорвард»**. Помимо художественных произведений Скотт напечатал десятки томов исторических и критических произведений (**«Жизнеописания романистов»**), множество критических очерков о

романистах английских и зарубежных («Опыт о средневековых романах»), «Жизнь Бонапарта» — историю французской революции и империи, «Историю Шотландии», «Опыт о балладах», «Опыт о демонологии и колдовстве» и другие.

В. Скотт начал свою жизнь писателя в один из самых бурных периодов европейской истории, когда рушилось феодальное общество. Перед прогрессивными деятелями искусства и науки встал ряд насущных вопросов, касающихся дальнейшего развития человеческого общества. Скотт понимал, для ответа на эти вопросы необходимо изучать исторически сложившиеся формы общественной жизни, понять материальные и духовные потребности страны, ее национальный состав, социальные отношения, культурные традиции. Эти проблемы не только отразились в романах Скотта, но и определили общее направление его мысли.

Творчество Скотта тесно было связано с его родиной, Шотландией: «Песни шотландской границы», поэмы, романы из современной жизни, исторические романы повествуют о судьбе его страны, даже если действие происходит в средневековой Франции или Византии.

Наблюдая жизнь современной Шотландии и общаясь со всеми слоями народа, Скотт тяжело переживал его бедствия. Он понимал, что разорение крестьянства и гибель старого жизненного уклада являются результатом появления в стране новых экономических порядков. Нисколько не идеализируя феодализм и видя недостатки нового жизненного уклада, Скотт предлагал сочетать старые традиции с новыми экономическими условиями, предполагая, что данный синтез будет способствовать «мягкой» эволюции к более гармоничным формам общественной жизни. Также Скотт был убежден, что для любой многонациональной страны (подразумевалась в первую очередь Англия), важно не допустить межнациональной вражды и способствовать установлению дружеских отношений и сотрудничества. По мнению писателя, нарушение равноправия в государстве влечет за собой раздоры и войны. В свете такого видения проблемы Скотт рассматривал взаимоотношения Англии и Шотландии. Будучи патриотом своей страны, Скотт видел необходимость в том, чтобы, сохраняя шотландскую самобытность, отказаться от чрезмерной привязанности к старине и искать подлинный шотландский характер в стойких нравственных чертах — верности, честности, преданности убеждениям. Поэтому шотландский (и не только шотландский) костюм, диалект, старина были для него просто средством сохранения национальной самобытности и утверждения национального характера.

В художественной литературе Скотт первым задумался над проблемой исторического бытия и судеб страны в плане современном и актуальном. Впервые им был создан роман философско-исторического содержания, в котором Скотт оказался новатором.

Именно Скотт способствовал углублению демократического начала в английской литературе. Несправедливость, притеснения экономического, политического, религиозного характера, восстания доведенного до отчаяния

народа, — все это нашло отражение в романах писателя, отнюдь не идиллических.

Вводя в свои романы нового народного героя, Скотт сумел разглядеть в огромной массе людей личностей с самыми различными свойствами характера. Мастеровые, солдаты, кухарки, бродяги наполняют романы Скотта и действуют наравне с рыцарями, министрами, полководцами. Именно они ведут интригу, спасают основных героев, раскрывают тайны, дают советы. В них воплощены мудрость, нравственность, идеальные порывы того класса, который по мысли Скотта является вечным двигателем истории.

Скотт жаждал показать своеобразие шотландского народа, а для этого ему необходимо было максимально глубоко и конкретно проникнуть в психологию этого народа. Эту задачу должны были разрешить романы из современной жизни и романы исторические («Уэверли», «Антикварий»). В изображении простого народа Скотт имел предшественника, Р. Бернса, который правдиво изображал жизнь народа и был символом нравственного здоровья. Еще большее значение имела для Скотта традиция английского романа, особенно творчество Филдинга. Скотт считал его романы образцом художественного совершенства по широте изображения общества, по тонкому знанию людей, по мастерству композиции. Поэтому собственные романы Скотта стремятся синтезировать завоевания этих двух писателей. В них есть и захватывающее начало, и главное течение сюжета, и счастливый конец, обязательный для Скота, и полнота социального пейзажа с людьми всех сословий.

Огромный интерес Скотт испытывал к шотландскому фольклору, который писатель считал весьма поэтическим. Поэзия фольклора для Скотта заключалась, прежде всего, в историческом материале, описывающем нравы, поступки людей, их поверья, политическую и моральную жизнь средневековья. Что касается стилистики фольклорных баллад, то Скотт считал, что строгое подражание старым текстам нежелательно, так как средневековая поэзия чрезмерно проста и противоречит эстетике высокого искусства. И все же в некоторых отношениях Скотт предпочитал старых поэтов. В балладах его привлекал острый сюжет, большая эмоциональность, быстрота развития действия, наивность повествования, свобода от рассуждений. Скотт хотел использовать особенности народных баллад для создания новой поэмы, противопоставленной классической. Поэтому его первые поэмы, при всей их оригинальности, продолжают традицию «поэтических повестей» XVIII в., рассказывавших исторические сюжеты в стихотворной форме, ориентируясь на простые стихотворные романы доклассической эпохи. В более поздних поэмах Скотта («Мармион», «Роксби») влияние баллад уменьшается, повествование приобретает более рационалистический характер, увеличиваются исторические и археологические описания, легенда постепенно исчезает, уступая место истории, то есть подражание старинным балладам все более приближается к историческому роману.

Кстати, еще во время работы над поэмами Скотт пробовал себя в жанре романа. Еще в период своих первых баллад он задумывал роман в традиции старого «готического» («страшного») романа, который остался незаконченным. Первым прозаическим опытом Скотта стал роман «Куинхухолл», который принадлежал к жанру «археологического» романа, популярного в XVIII в.: романтическая интрига нужна была для того, чтобы дать как можно больше сведений о быте и материальной культуре средневековья. К сожалению, «Куинхухолл» не имел успеха у читателей, и Скотт временно отложил работу над прозаическими произведениями.

В романе «Уэверли» (1814), ставшем первой прозаической удачей Скотта и повествовавшем о событиях шестидесятилетней давности, писатель задался вопросом: что такое современность? По мнению Скотта, в современности заключены следы многих прошедших эпох и старых культур, поэтому рассматривать современность вне истории невозможно, а, следовательно, любой романист, изображающий общество, должен быть историком. Так Скотт приходит к одному из основных принципов своей эстетики.

Два следующих романа Скотта — «Гай Мэннеринг» (1815) и «Антикварий» (1816) — не являются историческими в полном понимании этого слова, так как действие в них происходит в совсем недавнее время. Но и в этих романах действие имеет историческую подоплеку, потому что общество характеризуется в них весьма конкретно, со всеми традициями и установлениями, идущими из древности. В этих романах есть «чувство времени» (термин Б. Реизова), движение истории, связанное с социальной борьбой и общественным развитием. То же самое можно сказать и о романах «Пуритане» (1816) и «Роб Рой» (1818). Первым «историческим», в прямом значении этого слова, романом сам Скотт считал роман «Айвенго» (1820). Скотт видел большую и принципиальную разницу между ранее написанными романами и «Айвенго». «Уэверли» и другие романы рассказывали об истории Шотландии, которая близка современному читателю по времени и исторические сведения достаточно легко найти, потому что еще живы свидетели этих недавних событий. В Англии (а именно о жизни средневековой Англии повествует «Айвенго») цивилизация давно уничтожила остатки старого общества, и получить о нем сведения можно, только прибегнув к тщательным историческим изысканиям. Но даже этого недостаточно для того, чтобы заинтересовать читателя. По мнению Скотта, создать подлинно исторический роман можно, лишь точно представляя частную жизнь эпохи, ее нравы. Никто из романистов, писавших на эти темы, не дал себе труда изучить и изобразить нравы с той конкретностью, точностью и правдивостью, которая необходима для художественного произведения. Скотт поставил перед собой именно такую задачу.

Для Скотта «нравы» означали нечто более широкое, чем в литературе предшествующих периодов. История нравов, с его точки зрения, — это история культуры, история общественного сознания. Даже исторические события важны для Скотта в той мере, в какой они отразились на сознании и

на благополучии масс. Битвы, падения династий и царств приобретают свой исторический смысл благодаря тому действию, какое они оказывают на духовную жизнь народа. Политические события в системе Скотта теряют то исключительное значение, которое они имели у старых историков, но зато они изучаются в более широкой исторической перспективе, как результат исторических традиций и борьбы общественных сил. И главный вопрос, который задавал себе Скотт, состоял в том, как определенное политическое событие отразилось на сознании народа, на различных этнических элементах, языках, культурах. Именно этот вопрос стоит в центре всех романов Скотта: столкновение культур или реакция народа на политические события. Он объясняет исторический процесс не волей монарха или политического деятеля, а психологией, интересами, национальными традициями, нуждами и страстями масс.

В романах Скотта впервые в европейской литературе появился на авансцене народ: не отдельные личности или касты людей, а все существующие в ту или иную эпоху сословия. Именно в этом и состоит еще одна особенность творчества Скотта: его героем является коллектив, и коллектив деятельный.

В. Скотт необыкновенно расширил границы романа. Никогда еще до писателя роман не охватывал такого количества типов, сословий, событий. Этот феномен объясняется желанием Скотта вместить в одно повествование жизнь всей страны, изобразить частные судьбы на фоне общественных потрясений, связать жизнь отдельного человека с событиями государственного масштаба. Именно этим замыслом определены особенности композиции, контрастность картин, стиль и язык произведений Скотта.

Начиная с XVIII в., в литературе шли споры о возможности существования исторического романа, т. е. возможно ли сочетать в одном произведении исторические факты и художественный вымысел. В. Скотт поставил перед собой цель разрешить эту эстетическую проблему. Писатель утверждал, что задача исторического романа состоит не в строгом следовании научным фактам, поэтому в его романах часто встречаются фактические ошибки в датах, в биографиях исторических деятелей. По мнению Скотта, для создателя исторического романа главным является интерпретация событий таким образом, чтобы читатель заинтересовался ими, погрузился в эпоху. При этом писатель призывал не отделять древнее от современного и не забывать о нравах и чувствах, которые в одинаковой степени присущи и предкам, и современникам. «Страсти, источники, которые их порождают во всех их проявлениях (т.е. чувства и нравы), — одни и те же во всех званиях и состояниях, во всех странах и во всех века; а отсюда следует <...> что воззрения, умственные навыки и поступки, хотя и подвергаются влиянию различных условий социальной жизни, все же, в конце концов, должны иметь между собой много общего» (Предисловие к «Айвенго»).

Эти рассуждения имели для Скотта принципиальное значение, так как устанавливали новый взгляд на исторический процесс и его носителя — человека. В отличие от рационалистов XVIII в., фактически отвергавших все прежние национальные культуры Запада и Востока, Скотт стремится не только к пониманию прошлого, но и к уничтожению всякого рода нетерпимости по отношению к этому прошлому: он считает, что без знания и понимания прошлого невозможно познать настоящее. Также Скотт для более гуманного миропонимания отвергает «въевшееся» за века сословное и классовое презрение к простому народу. Отсюда проистекает следующий тезис Скотта: задача исторического романиста заключается в том, чтобы за своеобразием культур, под слоем веков увидеть душу человека, жаждущего справедливости и лучшей жизни. А душа человека прошлого может вызвать интерес у читателя только тогда, когда она предстанет во всем своем национальном, культурном и историческом своеобразии. И весь этнографический антураж необходим лишь для конкретного представления «исторического» человека. Высшей же целью исторического романа, по мнению Скотта, является воспитание в читателе симпатии ко всему человечеству, чувство единства со всеми народами, говоря современным языком, воспитать «гражданина мира».

Исторический роман в понимании Скотта должен был воспроизводить историю полнее, чем научные исследования, поэтому сухие археологические факты он насыщает психологическим содержанием, т.е. писатель наряду с политическими событиями изображает частную жизнь людей, сочетает политическое действие с любовной интригой, реальных исторических личностей и лиц вымышленных. Именно вымышленные персонажи ведут любовную или романтическую интригу произведения. Согласно традициям XVIII в. роман должен был основываться на любовной интриге (правило полностью перешедшее в литературу XIX в.). В. Скотт освободил исторических персонажей от любовных страстей и передал их вымышленным героям, что позволило писателю более точно и правдиво воспроизвести характер политических деятелей.

Исторические герои Скотта тесно связаны с эпохой, в которой они существуют, и в большинстве случаев их характеры определены общественными процессами. Но так же историчны и вымышленные персонажи Скотта, особенно второстепенные персонажи, являющиеся типичными для изображаемой страны и эпохи. Писатель создавал их как образы-типы, обобщая в них все эпохальное. Неслучайно именно эти второстепенные персонажи и создают тот исторический фон, на котором разворачивается любовная интрига романов.

Наиболее часто внимание Скотта привлекали переломные эпохи, наполненные народными движениями, гражданскими войнами. И дело даже не в том, что сам писатель жил в такую переломную эпоху, а в том, что в такие периоды общественные противоречия, интересы и убеждения проявляются особенно четко и люди показывают свое истинное лицо. К тому же переломные эпохи изобилуют драматическими конфликтами, которые с

новой остротой ставят трудные нравственные проблемы общественной справедливости.

Любимым героем Скотта был молодой человек добрых нравов и идеальных взглядов, наивный и неопытный. Последние качества, конечно, не способствуют тому, чтобы читатель воспринимал такого персонажа как героическую личность. Но Скотт нуждался в таком герое, который помогал бы столкнуть свежее, неокрепшее сознание со сложностью жизни. Герой попадает в новую среду, в его существование врывается сама история, делая события яркими, калейдоскопическими и иногда абсурдными. Но это лишь первое впечатление. Случайное вмешательство имеет свою преднамеренность, при которой биография героя приобретает свою логику, а судьба становится результатом чьей-то сознательной воли. Этот факт принципиально отличает романы В. Скотта и приключенческие романы XVIII в. В романах прошлого века приключения имеют самостоятельное значение: их чередования несет основную идею — всевластие случая. Чем более необычным является приключение, тем полнее выражена мысль автора. В XVIII в. возникает новый тип романа, в котором приключения приобретают иное значение. Этот роман называется «готическим» («ужасным», «черным»). Он обыкновенно повествовал о страшных приключениях в средневековье, и события происходили по воле некоего «злодея», «закулисного режиссера» (Б. Рейзов). Таким образом, готический роман развенчивал всевластие случая, вводил второй план действия, который предполагает глубокое осмысление действий.

Скотт переосмыслил то, что впервые было намечено в готическом романе. Писатель критиковал приключенческий роман XVIII в., видя в нем лишь скольжение по поверхности жизни, нежелание задуматься над значением событий. Для Скотта подобный способ восприятия жизни и композиция романов были недопустимы. Предполагаемую непредсказуемость событий он пытался рассмотреть как закономерный результат постоянно действующих сил. Теорию случая, распространенную в философии и истории XVIII в., Скотт отвергает и как писатель, и как историк.

Чисто внешне романы Скотта напоминают готический роман. В начале романа у него очень часто появляется незнакомец (или знакомцы), которые позже будут вести действие (паломник, оказывающийся изгнанным Айвенго; «Черный рыцарь», он же король Ричард Львиное Сердце). Также в произведениях Скотта распространен мотив потерянных детей и раскаявшихся и нераскаявшихся преступников, характерные для готического романа. Но не только отдельные мотивы и образы романов Скотта заставляют вспомнить о готическом романе, а вся схема произведений. Почти в каждом из них герой становится жертвой интриг со стороны неизвестных врагов и лишь в финале ему удается восстановить истину.

Как и в готических романах, в романах Скотта существует персонаж-режиссер, благодаря которому развивается сюжет (правда, в более поздних произведениях роль такого персонажа заметно уменьшается). Роль режиссера

исполняют самые разнообразные герои: короли и нищие, обиженные Богом и людьми и процветающие.

Персонаж-режиссер придает действию особый смысл: он утверждает ведущую роль человеческой воли, причинно объясняет действия, а именно в этом состояла главная задача Скотта.

Заимствовав многое из готического романа, Скотт переосмысляет, трансформирует его традиции. Персонаж-режиссер, «глубокий сюжет» (Б. Реизов), служившие в готическом романе лишь средством возбуждения интереса, у Скотта приобретают философско-историческое значение: герой — песчинка, попавшая в водоворот политических событий. Таким образом, в основе действия в большинстве случаев лежат государственные события, с которыми переплелись события частной жизни героя, то есть частная жизнь человека определена судьбами государств и народов.

Такое понимание романа требовало множества действующих лиц и широкого общественного фона, тонкой и сложной интриги, связывающей эту массу людей и событий воедино. Романы Скотта отличаются богатством действия и количеством персонажей. Но при обилии деталей и многообразии интересов они очень просты. В них нет ничего случайного, неоднородного, — все централизовано, включено в единый логический поток действия. Централизованный сюжет в творчестве Скотта возникал из основ его исторического мышления, из понимания неразрывной связи между человеком и эпохой, между судьбой общества и личности.

Невероятный успех Скотта у европейского читателя свидетельствовал о новаторстве писателя, определившем дальнейшие особенности развития европейской литературы. Стремясь изобразить общество во всех разрезах, целиком, Скотт избегал абстракции и символов, показывая людей живыми, во всей конкретности их характеров, страстей, социальной расположенности. Чтобы достичь такой конкретности, Скотт объяснял действия героев социальными процессами, исторически сложившимися обстоятельствами, общественной и национальной борьбой, тем самым, положив начало историческому изучению современности.

Скотт первым понял, что историю вершат не отдельные, пусть даже гениальные, люди, а массы и что исторические деятели являются лишь выразителями тех или иных потребностей, убеждений и страстей масс. Поэтому, рисуя портреты исторических персонажей, писатель изображал малых людей, представителей безымянной массы народа.

Вплоть до середины XVIII в. жанр романа считался жанром развлекательным. К середине века, благодаря романам Филдинга, Ричардсона, Руссо, Гете, поднявшим вопросы общественного и нравственного характера, положение несколько изменилось. Но все же проблематика романа все еще была ограничена вопросами личной судьбы героя, любви или семьи. Скотт расширил границы романа, включив в него судьбы государств и существование целых народов, философско-историческую и нравственно-политическую проблематику. Скотт открыл перед романом новые перспективы, которые были завоеванием этого жанра и

остались характерными до настоящего времени. Герой, охваченный нравственным волнением перед лицом политических катастроф, пройдет через всю литературу XIX в. и получит свое воплощение в лучших ее произведениях.

Большая часть романов Скотта посвящена средневековью, но возвращение к старине не было ее воспеванием. Скотт всегда был на стороне движения, а повествование о прошлом было необходимо ему для понимания настоящего и прогнозирования будущего, а также для пропаганды своего видения мира: необходимости единства между народами религиозной терпимости. Историю Скотт воспринимал как школу общественной и национальной справедливости, а роман, по его мнению, должен был способствовать взаимопониманию людей и народов.

Нравственный пафос произведений Скотта, их познавательная ценность, подлинный гуманизм, широкая панорама жизни народов и судеб отдельных людей, глубокий драматизм романов, неподражаемый, исконно народный юмор, способствующий радостному оптимизму, — все эти особенности обеспечили популярность и историческому роману в целом, и романам Скотта в частности.

Основополагающие принципы композиции исторического романа В. Скотта

- 1) Исторический роман должен точно передавать эпоху через частную жизнь и нравы людей.
- 2) Исторический роман должен показывать историю как процесс, движимый массами, а не отдельными личностями. Последние являются лишь выразителями психологии, интересов и национальных традиций народа.
- 3) Главным героем исторического романа должен являться народ, причем не как отдельные касты, а как все существующие сословия.
- 4) Исторический роман должен изображать частные судьбы на фоне общественных потрясений, связать жизнь отдельного человека с событиями государственного масштаба.
- 5) В историческом романе обязательно должен присутствовать этнографический антураж, позволяющий раскрыть национальное, культурное и историческое своеобразие эпохи и человека этой эпохи.
- 6) Исторический роман должен воспроизводить историю полнее, чем научные исследования, поэтому исторические факты необходимо насыщать психологическим содержанием (например, политическое действие+любовная интрига, реальные исторические лица+вымышленные персонажи).

Развитие романтизма в Германии

Романтическое движение в Германии возникло в середине 90-х гг. XVIII в. и сыграло большую роль во всей художественной жизни страны первой половины XIX в. Романтизм подхватил начинания штюрмеров (Гердера, молодого Гёте, Шиллера, Бюргера), Форстера и обогатил немецкую

культуру и культуру других европейских стран, поскольку именно немецкие романтики стояли у истоков романтического движения в Европе. Романтики сблизили искусство с национальными народными традициями, сделали его красочным, фантастическим, но в то же время простым и доступным народу. Романтики, пытавшиеся решить актуальные вопросы современности в свете прошлого своей страны, способствовали распространению исторического подхода к действительности, создав базу для реализма XIX в.

Романтизм способствовал взлету творческого воображения и сыграл огромную роль не только в литературе, но и в музыке. Благодаря романтизму мировая литература обогатилась именами Гельдерлина, Новалиса, Brentano, Эйхендорфа, Шамиссо, Уланда, Гейне, а музыка — именами Вебера, Мендельсона, Шумана, Вагнера и других.

Однако на особенности развития романтизма в Германии накладывала отпечаток социально-политическая ситуация, сложившаяся в стране на рубеже веков. Немецкий романтизм появился и развивался в раздробленной феодальной Германии, когда еще не было единой страны, единого духа, единой нации, когда О. фон Бисмарк даже не подозревал, что именно ему предстоит «железом и кровью» объединить Германию. К тому же в начале XIX в., после сражения при Аустерлице, этот конгломерат из более чем 200 крошечных княжеств, герцогств, курфюршества и королевств, именовавшийся тогда Германией, был почти полностью завоеван Наполеоном. Данные обстоятельства повлияли на романтическое движение Германии.

История немецкого романтизма разделяется на 3 этапа:

1) **Иенский романтизм (1795-1805).**

2) **Гейдельбергский романтизм (1806-1815).**

3) **Поздний романтизм (1815-1830).** Правда, мнения многих исследователей расходятся как в вопросе определения хронологических рамок, так и в вопросе необходимости выделения данного периода.

Первый литературный кружок (Иенский романтический кружок) сложился в 1798-1802 гг. в Иене. В этот кружок входили **Фридрих и Август Вильгельм Шлегели**, бывшие главными теоретиками кружка, **Новалис**, **Вильгельм Вакенродер**, **Людвиг Тик**; к ним одно время были близки философы Иоганн Готлиб Фихте и Фридрих Вильгельм Шеллинг. Необходимо отметить, что большую роль в деятельности кружка принимали эмансипированные женщины, что было новым явлением в интеллектуальной жизни Германии. Среди них следует отметить Каролину Шлегель, Доротею Фейт, Терезу Форстер, Рахиль Левин, Софию Бернгарди и Каролину Михаэлис.

Иенский романтизм складывался в атмосфере передовых общественно-политических идей, которые выдвинула революция конца XVIII в. во Франции, и он не мог не испытывать их плодотворного влияния. Но в условиях феодальной отсталости Германии, отвергая пути буржуазного развития вообще, иенские романтики оставались за пределами общественного прогресса. Конечно, их нельзя считать реакционерами, но их поиски справедливого внебуржуазного идеала зачастую становились

ретроспективными и нередко выражались в идеализации средневекового прошлого, которое они пытались связать с современным общественным развитием. При этом в утопическом идеале иенцев главной была эстетическая, а не общественная сторона. Однако в таком художественном видении мира были свои недостатки. Прежде всего, это принцип приверженности к «незаинтересованному» искусству, который влек за собой отказ от гражданско-воспитательной цели искусства и отрыв искусства от общественной жизни.

Эстетическая система иенцев характеризуется субъективным видением мира, стремлением уйти от изображения реальной конкретно-исторической действительности. Именно этот субъективный психологизм, обращение иенцев к богатому внутреннему миру человека подготовили почву для реалистической разработки характеров.

В своих философских исканиях иенцы вначале обратились к философии И. Канта, выделившего в своей этике приоритетное значение личности. Однако основное противоречие философской концепции Канта, заключавшееся в дуализме (в допущении существования «вещи в себе», материального мира, независимо от существования субъекта как носителя априорного мышления) не соответствовало исканиям иенцев, которые стремились к утверждению тотальной роли «я» в мироздании. Поэтому их интеллектуально-эстетическим поискам в большей степени соответствовали идеи Фихте, изложенные в его «Наукоучении» (1794). Именно на базе этих идей и возникли основные положения философско-эстетической системы иенских романтиков.

Фихте углубил и сделал более последовательной субъективистскую концепцию мироздания. Отрицая кантовское положение о существовании «вещи в себе», т. е. объективного реального мира, Фихте утверждал, что деятельность абсолютного «я» есть сила, созидающая все мироздание. Обобщенное «я» Фихте — это некий первичный философский принцип бытия всего сущего.

Иенцы, взяв за основу модель абсолютного «я» Фихте, внесли в нее свои поправки: они сознательно заменили абсолютное фихтевское философское «я» конкретным эмпирическим «я» отдельного субъекта. Данная корректура была связана с верой иенцев в приоритетную роль искусства в бытии человека и Космоса. Правда, к концу существования Иенского кружка (фактически он распался в 1801 г.) некоторые его члены качнулись в сторону объективного идеализма Шеллинга.

Одним из наиболее талантливых теоретиков иенского романтизма был **Ф. Шлегель**. Именно им была разработана концепция раннего романтизма, изложенная в так называемых **«Атенийских фрагментах» (1797)** и **«Ликейских фрагментах» (1798)**.

Считая романтическую литературу новым этапом литературного процесса, Ф. Шлегель отмечает, что она постоянно развивается, в чем писатель видит залог ее прогресса. Другой отличительной чертой романтической литературы Шлегель называет универсальность, вкладывая в

это понятие умение создать некий синкретический жанр литературы, который должен был объять не только все ранее известные литературные жанры, но и философию, и риторику. Правда, следует отметить, что последний тезис Шлегеля, не был востребован последующей немецкой литературой (исключение — проза Г. Гейне), хотя сами иенцы довольно смело экспериментировали в этом направлении.

Романтическая эстетика Ф. Шлегеля была во многом непоследовательна и противоречива. Например, теоретически признавая за универсальной поэзией общественную функцию, практически Шлегель отстаивал приоритет субъективного фактора и с этих позиций осмыслял принцип свободы литературы от социального, делая центральной фигурой мира личность художника. По его словам, дух творца делает весь мир его произведением искусства.

Ф. Шлегель разработал один из основных пунктов эстетической программы иенцев — теорию романтической иронии, которая повлияла как на дальнейшее развитие романтизма, так и на всю философско-эстетическую мысль Германии. Сам Шлегель многократно подчеркивал, что истоки его теории романтической иронии напрямую связаны с концепцией Фихте.

Для Фихте понятие свободы равно эстетическому идеалу, при котором абсолютное «я» стремится реализовать себя в постоянном действии (данное понятие является краеугольным в системе Фихте). Однако, по Фихте, в своем стремлении к бесконечной реализации абсолютное «я» никогда не приходит к ее завершению. Шлегель же считал, что личность художника постоянно стремится к раскрытию себя в идеале, но, будучи ограниченной в своих возможностях, осознает невозможность осуществления своей цели. Осознание данного противоречия и порождает романтическую иронию, при которой творческий акт превращается в игру, но игру одновременно шутивную и серьезную. Ирония, по мысли Шлегеля, должна продемонстрировать не только осознание художником «вечности» противоречия, но и силу творца, позволяющую подняться ему над реальным миром, включающим в себя и самого художника, и его творчество, и убогую обывательскую Германию. Таким образом, романтическая ирония превращается в антитезу между искусством (идеалом) и реальным миром (действительностью).

Будучи одаренным теоретиком, Ф. Шлегель был мало талантливym литератором-практиком. Из числа его произведений внимания заслуживает лишь повесть «Люцинда» (1799), которая должна была продемонстрировать романтическую эстетику иенцев на практике. Композиция повести отличается разорванностью: из нагромождения отрывков вырисовывается история обретения любви, через призму которой романтический индивид должен был воспринимать окружающий мир. Индивидуалистическим мотивам, господствующим в повести, соответствует ее построение в виде хаоса отрывков, слабо соединенных сюжетной последовательностью, переплетение абстрактного с необобщенными частными замечаниями. Это объясняется тем, что для Ф. Шлегеля понятие романтического связывалось

со смешением, спутанностью, а произвол, царящий в повести, по замыслу автора, должен свидетельствовать о независимости «я» автора по отношению к внешнему миру, о романтической иронии.

Важную роль в формировании политических идей иенского кружка сыграл трактат **Новалиса «Христианство или Европа» (1799)**, в котором он защищал феодальную иерархию и средневековую теократию. Новалис типичен для раннего этапа романтизма как поэт-лирик и создатель романа **«Генрих фон Офтердинген»**. В этом романе из средневековой жизни Новалис утверждает победу мечты и религиозной мистики над реальной действительностью.

Среди иенских романтиков **Людвиг Тик** наиболее активно проявил себя в художественном творчестве как новеллист и драматург, широко использовавший сказочные сюжеты. В **1797 г.** выходит сборник **«Народные сказки, изданные Петером Лебрехтом»**, куда Тик включил прозаические и драматические сказки, сюжеты которых частью взяты из немецкого фольклора, частью написаны самим Тиком. Известность Тиком принесла новелла-сказка **«Белокурый Экберт»**, в которой автором последовательно выражено романтическое мирозерцание. Хотя новелла и лишена современных реалий, в ней ощущается авторское недоумение перед загадочными, непостижимыми переменами, происходящими в мире.

Тик одним из первых в романтической литературе задумался над тем, какую власть над людьми обретает богатство. Объектом своего наблюдения Тик делает сознание человека, отмечая, что в людях под влиянием денег пробуждаются жадность, корысть, страсть к преступлению. Личность для Тика так же загадочна, как и мир, а человека может спасти только его совесть.

В творчестве Тика проявилось важнейшее свойство романтической литературы, которая обеспечила ей большой читательский успех — занимательность повествования, волнующая увлекательность событий, о которых рассказывает писатель-романтик. Драматург Тик выступал против мещанской драматургии, целью которой было воссоздание на сцене привычного филистерского уюта.

Второй этап развития романтизма в Германии (**гейдельбергский романтизм**) тесно связан с общественной и идеологической ситуацией в стране: шла освободительная война против Наполеона (1806-1813). Война против французских оккупантов была справедливой, национально-освободительной. Но велась она под руководством феодальных правителей, осуждавших все французское, в том числе и революцию, так напугавшую немецких консерваторов. Именно в эти годы складывается идеология национализма, сыгравшая впоследствии роковую роль в германской истории. Освободительная война против Наполеона вызвала к жизни комплекс идей, существенно отличавшихся от суждений и взглядов романтиков иенской школы. Теперь на первый план выдвигаются понятия нации, народности, исторического сознания. Своеобразным центром романтического движения в первом десятилетии XIX в. стал Гейдельберг, где образовался кружок поэтов

и прозаиков (**А. фон Арним, К. Brentано, К.Ф. фон Савиньи, И. фон Гёррес**), представлявших новое поколение романтиков и проявлявших повышенный интерес ко всему немецкому, истории и культуре. Этот интерес нередко приобретал националистический характер. Антифранцузские настроения сочетались с идеей национальной исключительности, осуждение Наполеона — с неприятием Французской революции. Но национальная идея в то же время оплодотворяла немецкую культуру. Романтики второго этапа разбудили интерес к национальной старине, религии, фольклору. В эти годы публикуются и комментируются памятники средневековой немецкой литературы. Выдающейся заслугой гейдельбергских романтиков явилось обращение к народной песне. Сборник песен **«Волшебный рог мальчика» (1805-1808)**, опубликованный **А. фон Арнимом и К. Brentано**, вызвал большой резонанс в стране. Гейдельбергцы продолжили инициативу Гердера, но с определенными коррективами. Если Гердера интересовали «голоса народов», то Арним и Brentано были сосредоточены исключительно на немецкой национальной народно-песенной традиции, при этом следует отметить, что значительную часть сборника составляли авторские стихотворения, принадлежавшие малоизвестным забытым к тому времени поэтам XVI-XVII вв.; но ко времени публикации они стали воспринимались как народные песни.

Тематический состав сборника был достаточно широким: песни любовные и бытовые, солдатские, разбойничьи, песни о монахинях. Немногие песни социального протеста соседствовали с религиозными, утверждавшими покорность судьбе. Разумеется, фольклор запечатлел и бытующие в народе предрассудки и настроения, порожденные страхом перед силами природы и перед феодальными властителями; вместе с тем проявилась определенная тенденциозность в отборе текста, отразившая консервативные умонастроения составителей. Сословно-цеховой строй средневековья, патриархальные отношения в сочетании с устойчивыми нормами нравственного поведения представлялись им идеалом в сравнении с современным обществом, отмеченным борьбой эгоистических интересов и девальвацией этических норм. Поэтому Арним и Brentано отдавали предпочтение песням, в которых и были запечатлены черты патриархального уклада, исконно немецкого, по их представлению.

Еще более широкий отклик во всем мире получили **«Детские и семейные сказки» (1812-1815, 1822)**, изданные братьями **Якобом и Вильгельмом Гримм**. Тематика сказок в полной мере отражала многогранный художественный мир, сложившийся на протяжении веков в народном сознании. Здесь были и сказки о животных, и волшебные сказки, и сказки, в разных ситуациях сталкивающие умного, доброго, смелого сказочного героя с его противниками как в человеческом облике, так и в обличье разных чудовищ, воплощающих злое начало мира.

В собрании братьев Гримм меньше, по сравнению с собраниями сказок других народов, сатирических сюжетов. Можно предположить, что в отдельных случаях составители отказывались от обличительных вариантов,

предпочитая тексты, в которых моральная идея преобладала над социальной. Братьям Гримм пришлось решать трудную текстологическую задачу, определяя, в какой мере должна быть сохранена исконная форма сказки и в какой мере она отвечает нормам современного литературного языка. Гриммы не считали себя лишь собирателями и публикаторами: будучи знатоками истории языка и национальной культуры, они не только комментировали тексты, но и придавали им такую стилистическую форму, которая сделала их собрание выдающимся литературным памятником эпохи романтизма. Поэтому сказки братьев Гримм не превратились в этнографический материал, который мог быть интересным лишь узким специалистам. Сказки Гриммов являются неотъемлемой частью немецкой литературы. Заслуги братьев Гримм в истории немецкой культуры вообще многогранны: они изучали средневековую литературу, мифологию германских народов, заложили основы немецкого языкознания.

Обращаясь к национальному прошлому, гейдельбергские романтики неизбежно проецировали на него волновавшие их проблемы современности. Выразительным примером может служить проза А. фон Арнима, вошедшего в историю немецкой литературы и как оригинальный новеллист, и как автор двух романов: **«Бедность, богатство, вина и искупление графини Долорес» (1810)** и **«Хранители короны» (1817)**. Также с большой остротой воплотил в своем творчестве основные тенденции гейдельбергской школы и К. Brentano. Ведь в период рейнской фольклорной экспедиции формировался и собственный поэтический голос Brentano. Его стихи и песни первого десятилетия века отмечены простотой и ясностью формы, музыкальностью. Но традиция народной песни в лирике Brentano — любовной и философской — сочетается с остродраматическим изображением судьбы человека. Так, рейнские впечатления вдохновили поэта на создание оригинальной баллады **«Лоре Лей» (1802)**.

Гейдельбергские романтики окончательно оформили принципы первого глубокого, научного направления в фольклористике и литературоведении — мифологической школы и оказали воздействие на все романтическое движение Германии.

С **1815 г.** романтизм в Германии вступает в свой **последний этап (поздний романтизм)**, в русле которого развивалось творчество **Эйхендорфа, Уланда** и его тюрингенского кружка («швабская школа»), творчество **позднего Гофмана** и других молодых писателей. В позднем немецком романтизме нарастают мотивы трагической безысходности (драматургия и новеллистика Клейста), критическое отношение к современному обществу и ощущение разлада мечты с действительностью (рассказы и повести Гофмана). В принципе немецкий романтизм довольно рано открыл страшный лик мира. Утверждая свободу личности, романтики осознавали её трагическую незащищённость. Энтузиазм, надежда на спасение мира с помощью поэзии и красоты, как она звучала у Новалиса (символом романтической мечты стал голубой цветок), быстро сменились страхом перед загадками жизни. Уже герои сказочных новелл Тика, стремясь

уйти в большой мир, манящий их своей неизведанной тайной, сталкиваются с ужасом и безумием. Мотивы ужаса слышны и в произведениях гейдельбергской школы. Например, в исторической новелле Арнима **«Изабелла Египетская» (1812)** появляется странное и страшное существо — альраун, таинственная способность которого добывать скрытые клады губит всё высокое и поэтичное. Действуют фантастические силы и в романе **«История о честном Касперле и прекрасной Аннерль» (1817)**. Но в позднем романтизме пессимизм и трагизм достигают критической точки. Поздних романтиков всё меньше занимают отвлечённые философские вопросы и всё больше — проблемы реальной действительности. Романтики последнего поколения (**А. фон Шамиссо, Э. Гофман, Г. Гейне**) отразили диссонансы современной им эпохи: абсолютное господство законов купли-продажи, которые подчиняют себе человеческую жизнь (**«Удивительная история Петера Шлемиля» Шамиссо**), зависимость художника от общества (**«Крейслериана» Гофмана**), выхолащивание человеческой личности, уподобление человека кукле (**«Песочный человек» Гофмана**). Тема социального неравенства отчётливо звучит и в **«Книге песен» Гейне**.

Творчество Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1776-1822)

Самой яркой и характерной фигурой немецкого романтизма явился **Эрнст Теодор Амадей Гофман**, крупнейший юморист и сатирик, мастер сказки и фантастической новеллы.

В немецком романтизме не было писателя более сложного и противоречивого, своеобразного и самобытного, чем Гофман. Он творил в самый мрачный период немецкой истории, когда политическая и церковная реакция, охватившая большинство западноевропейских стран, особенно тяжело отразилась на раздробленной феодально-монархической Германии. Сознание и творчество Гофмана, типичного представителя бюргерской интеллигенции, отмечены двойным трагическим знаком: жестокостью времени и ограниченностью его сословия, оказавшегося во время ломки отжившей феодальной системы в роли буфера между господствующими классами и народом.

Обладая творческим воображением и будучи мыслящим человеком, Гофман ненавидел любую несправедливость, но окружавшая его безысходная ограниченность рождала в писателе отвращение к существующей действительности и страх перед ней. В своих попытках скрыться от уродства реальной жизни Гофман целиком погружался в искусство, фантастику, в романтические мечтания (романтический «эскейпизм»).

Основной для любого романтика конфликт — разрыв между мечтой и действительностью, поэзией и прозой жизни — приобретает у Гофмана абсолютно трагический характер.

В отличие от иенских романтиков, которые, руководствуясь идеалистической философией Шеллинга, разрешали данный конфликт, объявляя материальный мир видимым духом, Гофман остался верен

дуализму Канта, признававшего объективное существование мира вещей, но считавшего их непознаваемыми и недоступными человеческому разуму.

В субъективном понимании Гофмана, внешний мир трагически довлеет над миром внутренним, духовным, что превращает человеческую жизнь в мрачную фантасмагорию, в которой тайные и роковые силы делают человека своей марионеткой, обрекая его на одиночество и страдания.

Стремление примирить двух вечных антагонистов — идеал и действительность, и осознание их непримиримости окрашивает все творчество Гофмана в пессимистические тона.

В соответствии с этими взглядами основной темой своих произведений Гофман делает тему искусства и жизни, а основными образами — художника и филистера (обывателя), абсолютного хозяина жизни.

И эта тема, и эти образы достаточно полно отражены уже в первой книге **«Фантазии в манере Калло» (1808-1814)**, которой Гофман заявил о себе как о самобытном и смелом писателе, которому подвластны любые литературные жанры. И действительно, данная книга отличается невероятным жанровым разнообразием: здесь встречается и романтическая новелла, и сказка, и диалог, и очерк, и фрагмент.

Открывается книга новеллой **«Казалер Глюк» (1808)**, которая «вводит» в общий замысел сборника — противопоставление личности художника обывательскому обществу, потребляющему искусство без мысли и души. Гофман, как искусный медиум, вызывает тень великого композитора в центр немецкой образованности — Берлин XIX в., чтобы показать: настоящее искусство и жизнь разделены непреодолимой пропастью, и настоящий художник обречен на вечное одиночество в современной жизни.

Но композитор Глюк — призрак, и его конфликт с филистерским обществом нереален и завершается возвращением мастера в мир смерти, которая разрешает все конфликты и прерывает все страдания. Преемником Глюка в реальности становится композитор и капельмейстер Иоганн Крейслер, любимый герой и воплощение alter-ego Гофмана.

Следует сказать, что выбор в качестве главного героя музыканта не авторская прихоть, а точное следование традициям немецких романтиков, воспринимавших музыку как самое романтическое из всех искусств. По мнению Гофмана, человек XIX в. осознал свою внутреннюю раздвоенность и недостижимость своего возвышенного идеала. Отсюда и попытки современного человека посредством поэзии примирить два антагонистичных мира — духовный и чувственный. Но то, к чему стремится поэт и поэзия, музыка уже осуществила, ибо «музыка — это посредник между духовной и чувственной жизнью» (Б. Арним). Основанная на лишенном конкретного содержания и не выраженном материально звуке музыка уносит в мир фантазии и чувств, абстрагирует человека от отвратительной действительности и, следовательно, освобождает от необходимости бороться с ней.

Как видим, Гофман отгораживает музыку от жизни, связывает ее с вечно духовной природой и делает музыку единственным верным средством

познания мира и истины. И только музыкант, по Гофману, может познать, и, более того, подчинить себе природу.

Именно этой концепции посвящена новелла Гофмана «Дон Жуан» (1814). В данной новелле писатель отказывается от традиционного толкования образа Дон Жуана как самовлюбленного сластолюбца и дерзкого соблазнителя. Гофман рассматривает своего героя как натуру мятежную, разочарованную, романтическую, как человека, который под влиянием демонических сил счел, что через чувственную любовь может достичь неземного блаженства, которого жаждала его душа. Таким образом, Гофман включает в число своих персонажей романтических героев, страдающих из-за разрыва между идеалом и жизнью.

Единственный смысл жизни и источник внутренней гармонии Гофман видит в искусстве, а единственного положительного представителя общества — в художнике, творце. Но искусство для Гофмана — это тяжкий крест, а художник — Христос. Именно художник остро чувствует все противоречия между духовной деятельностью и материальной жизнью человека, усугубляемые буржуазными товарно-денежными отношениями. Эта мысль является лейтмотивом всего творчества Гофмана, но особенно трагично она раскрывается в истории о композиторе Крейслере. Примечательно, что именно произведения о Крейслере знаменуют основные вехи жизни Гофмана-писателя: «Крейслериана» (1810) начинает творческий путь Гофмана, а отрывочная биография композитора, вплетенная в роман «Житейские воззрения кота Мурра» завершает его.

Крейслер — музыкант не только по призванию, но и по необходимости: музыкальные произведения, который он создает, — единственный источник его существования. Однако Крейслер — романтик и идеалист, живущий только искусством и ради него. Считая себя служителем чистого искусства, освоенным божественным провидением, Крейслер странствует по стране в поисках места, где существует гармония между художником и обществом и где художник посредством творчества может забыть о нужде и воспарить в сферу «божественного». Писатель заранее обрекает на неудачу поиски своего героя. Проводя композитора по всем социальным кругам современной ему Германии, Гофман показывает несовместимость романтических мечтаний и грез с интересами буржуазно-дворянского общества, поклоняющегося только «золотому тельцу», враждебному искусству. Художник, который мечтает о свободе и равенстве в их идеальном виде, в реальности оказывается на низшей ступеньке социальной лестницы, существом «второго сорта», «глупым мечтателем», которого унижают все — от мелкого клерка до монарха.

Отвергая просветительское отношение к искусству как служению общественному идеалу и средству борьбы против феодально-абсолютистского строя, Гофман сознательно сталкивает два противоположных взгляда на искусство — филистерский (обывательский) и романтический, потребительский и возвышенный.

Гофман, стремившийся абстрагироваться от реальной жизни, не понимал главного экономического закона буржуазно-капиталистического мира — закона разделения труда. Он видел лишь внешнее проявление этого закона и считал его вневременным, именно поэтому конфликт между обществом и художником приобретал у Гофмана столь трагический оттенок.

Крейслер, живущий в реальном мире, оказывается перед необходимостью менять свою музыку, выстраданную и вдохновенную, на самую презираемую романтиком вещь — золото. Ощущение этой необходимости как влияние роковых сил на свободную личность творца раздваивает сознание Крейсlera (=автора). Но эта двойственность абсолютно реальна: как романтик он противится этому позорному обмену, пытается вознестись над духовным убожеством немецкой жизни, но, будучи лицом социальным, он остается участником товарно-денежного обмена, причем участником самого низкого звена.

Оригинальность творчества Гофмана заключается в своеобразии его поэтической системы. Мало подготовленному читателю произведения Гофмана кажутся хаотичными и бессвязными, но именно «кажутся». Ибо все в его поэтической системе, вплоть до последней запятой, устремлено на раскрытие идейно-художественного замысла автора: показа раздвоенности сознания творца в мире, ориентированном лишь на материальные ценности.

Подобно большинству романтиков, Гофман считал ведущим жанром романтической литературы сказку. Но в отличие от ранних романтиков, которые превращали сказку в сплошную аллегорю, лишенную всего земного, Гофман, оставаясь верным принципу двойственного виденья мира, именно действительность делал основой сказки, и уже из этой действительности появлялось все фантастическое и сказочное. Именно сочетание реального и фантастического является главным требованием поэтики Гофмана. Данное требование было впервые обосновано в книге «Фантазии в духе Калло», а позднее нашло более широкое обоснование в диалогах «Сервантовых братьев».

Хотя фантастика присутствует во всех произведениях Гофмана, легко заметить, что фантастика неоднородна и имеет две разновидности. С одной стороны, фантастика светлая, радужная, воплощенная в сказках Гофмана («Щелкунчик и мышинный король», 1816; «Принцесса Брамбилла», 1821 и другие). С другой стороны, мрачная, пугающая фантастика, присущая «ночным повестям» Гофмана, который воспроизводил в них всевозможные психические мании людей, отражал темную сторону человеческой души («Эликсир дьявола», 1815; «Майорат» 1817 и другие).

«Эликсир дьявола», открывающий цикл «ночных повестей» Гофмана, принадлежит к так называемому «готическому» («черному») роману. Все, начиная с героя, монаха-преступника Менарда и заканчивая внешним антуражем, усиливает зловеще романтическую атмосферу повествования и роднит произведение Гофмана с жанром «черного» романа.

Фатализм и трагическая философия писателя, приглушенные иронией и смехом в сказках и фантастических новеллах Гофмана, не только звучат

здесь с небывалой силой, но и становятся основной идеей «Эликсира дьявола». Гофман говорил о своем желании показать, как под маской внешнего благополучия человеческой жизни скрываются дьявольские силы, которые управляют судьбой человека и которым нельзя противостоять. Иногда эти силы проявляются в алогичных поступках людей, которые навсегда остаются загадкой для окружающих. И сложная, запутанная фабула романа призвана подтвердить эту мысль.

Как и большинство романтиков, Гофман обращается к прошлому, хотя совсем недавнему. Действие происходит в конце XVIII в. в некоем католическом монастыре. Монах Менард случайно обнаруживает и из любопытства выпивает какую-то жидкость, с незапамятных времен хранившуюся в музее «священных» реликвий. Жидкость оказывается эликсиром, которым сам сатана искушал святого Антония. Благодаря эликсиру Менард вновь обретает жажду жизни и действия. За короткий срок он становится лучшим проповедником монастыря, но его проповеди рождены гордыней, а не благочестием. Менард жаждет сделать карьеру и ради этого задумывает убийство настоятеля монастыря. Однако последний, предупреждая преступление, отправляет Менарда с миссией к папе Римскому. Но личные интересы Менарда не совпадают с его поручением. Монах хочет найти прекрасную незнакомку, однажды явившуюся ему во время исповеди и пробудившую плотские желания. Разыскав незнакомку, Менард совершает кровавые преступления, впутывается в различные авантюры, которые заканчиваются лишь после того, как Менард попадает в Рим. После встречи с папой преступный монах отвергает возможность сделать карьеру, удаляется в один из монастырей, где кончает жизнь, покайсявшись.

Кровавая история Менарда разворачивается на фоне вполне реальных событий, но Гофман не желает разбираться в хитросплетениях социальных вопросов, его больше привлекают вопросы морально-философские. Однако, несмотря на попытку писателя уклониться от реальных проблем, роман причудливо сочетает в себе смелые сатирические выпады против духовенства и дворянства, страстные выступления в защиту прав бюргерства и, в то же время, оправдание человеческой пассивности и пропаганду христианского отречения как единственного средства достижения душевной гармонии.

Однако не следует считать, что Гофман полностью погружается в сферу отвлеченно-моральную. Иногда через мрачную фантастику писатель пытается решить и актуальные вопросы современности. В частности, в повести «**Майорат**» Гофман рассказывает историю братоубийственной войны за обладание наследственным имением. Описывая все низкие поступки преступления кровных родственников, Гофман последовательно доказывает, как в погоне за «золотым тельцом» утрачиваются не только родственные чувства, но сама человеческая суть. А результатом бешеной гонки за деньгами становится не только духовная, но и физическая гибель целого рода.

В **1819-1821** гг. Гофман публикует четыре тома рассказов под общим названием **«Серапионовы братья»** (именно такое название имел берлинский кружок литературных товарищей писателя). Уже первая новелла о святом Серапионе погружает нас в круг интересов и взглядов Гофмана и его единомышленников: необходимость поэта возвысится над реальностью, следовать своему вдохновению, а не запросам современности и общества.

Будучи скептиком в вопросах религии, Гофман, тем не менее, сближал религиозное отречение от мирского и романтическое существование в мечте. Именно поэтому святой Серапион, религиозный анахорет, видится ему «истинным» поэтом, идеальным романтическим мечтателем. В новелле рассказывается о некоем безумном немецком дворянине, вообразившем себя св. Серапионом, мученически погибшим за веру. Этот дворянин оставил мирскую жизнь, удалился в лес, где стал вести подвижническую жизнь. В отличие от большинства героев Гофмана, страдающих от осознания раздвоенности своего существования в мире реальном и идеальном, псевдо-Серапион обретает внутреннюю гармонию, ибо полностью отрешился от материального мира и жил лишь тем, что рисовала ему фантазия.

Однако Гофман, оставаясь верным идее двойственности мира, не спешит присоединяться к мистическому фанатизму своего героя. В Серапионе писателя привлекает не столько истовость веры, сколько духовное зрение, позволяющее материализовать мечту. Именно требование изображать не только то, что существует в действительности, но и то, что рисует сознательное воображение поэта, становится еще одним важным пунктом эстетики Гофмана и всех романтических новелл сборника (**«Фермата»**, **«Дождь и догаресса»**, **«Артусова зала»**). Одновременно образ святого Серапиона, отгородившегося от реального мира, становится главным идейным образом сборника и свидетельствует о том, что в новых исторических условиях Гофман по-прежнему остается верен утопической идее отстраненности искусства от политики и требований современности (**«Поэт и композитор»**, **«Виденья»**).

И все же на практике Гофман зачастую отрывается от своей излюбленной «демонической» темы и делает сатирические выпады против презираемых им филистеров. Примером тому может служить сказка **«Выбор невесты»**, где писатель рисует гротескный образ чиновника Тусмана, педанта, не умеющего и не желающего самостоятельно мыслить. Тусман не человек, а скорее ходячий автомат. Спокойная жизнь, благонравие и аккуратное исполнение службы — единственные заботы чиновника. Поэтому каждый свой шаг, каждую свою эмоцию Тусман подчиняет мысли: **«Что скажут люди?»**.

Лучшими произведениями сборника **«Серапионовы братья»** являются новеллы **«Фалунские рудники»**, **«Мадемуазель Скюдери»** и сказки **«Щелкунчик»**, **«Чужое дитя»**, **«Королевская невеста»**.

В берлинский период (1814-1822) Гофман создал свои блестящие сатирические шедевры: **«Крошка Цахес»**, **«Житейские воззрения Кота**

Мурра», «Мастер Мартин», «Мастер Вахт», «Повелитель блох» и «Угловое окно».

Роман Гофмана **«Житейские воззрения Кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах» (1818-1821)** можно рассматривать как программное в творчестве немецкого писателя.

Даже фрагментарная, коллажная композиция романа служит для усиления сарказма автора и воспринимается как акт иронии: мемуары лежебоки и обжоры Мурра прерываются отрывками из биографии Крейсlera. Случилось это якобы потому, что кот писал свои мемуары, вырывая листы из книги хозяина, которая оказалась жизнеописанием талантливого музыканта. Построение и стиль романа позволили Гофману подчеркнуть соподчинительные отношения, которые сложились в буржуазном мире между художником и филистером. Все это Гофман подчиняет своей основной теме: противопоставление буржуазно-аристократического обывательского мира миру размысленного свободного искусства.

Впервые в творчестве Гофмана оба мира обрисованы так глубоко и всеобъемлюще. Особенно мир филистеров, который представлен в виде царства животных. Этот мир по замыслу Гофмана разделен на три основных касты: коты и кошки, группирующиеся вокруг «ученого» Мурра, — это представители бюргерства, крупные породистые собаки — дворянство, мелкие собаки — чиновники. Старательно оттеняя социальные взаимоотношения этих трех групп, Гофман одновременно показывает, что, несмотря на социальные различия, их объединяет духовное убожество, при котором низменные личные интересы дороже всего на свете. По мнению Гофмана, филистер — это существо, которое живет только плотскими инстинктами, не умеет, а главное, не желает самостоятельно мыслить и быть свободным, а значит, воспринимает мир и жизнь сыто и самодовольно.

Кот Мурр, однако, не рядовой филистер, он принадлежит к типу филистеров «просвещенных» — он философ, моралист и литератор, склонный к «возвышенным» размышлениям, а не к практической деятельности. Но при всей своей любви к философствованию Мурр ничем не отличается от прочих обывателей, поскольку его мечты и фантазия не выходят за рамки мещанского существования. В результате, как бы не «воспаряла» мысль кота, она всегда возвращается к сугубо земным проблемам — сытой еде, мягкой подушке и веселым развлечениям. Мурр воспекает сытую жизнь и животную удовлетворенность жизнью. Самые приземленные и презираемые романтиками потребности плоти становятся фундаментом философии, эстетики и этики самодовольного Кота Мурра (= обывателя). По словам Гофмана, поражение «свободного духа» «тираном, называемым телом», превращает Мурра в «гармонического пошляка».

С точки зрения Гофмана, филистер «просвещенный» куда страшнее и опаснее филистера обыкновенного, поскольку именно он является столпом обездушивания жизни, выхолащивания всех человеческих чувств и

отношений, именно «просвещенный» филистер превращает искусство в приложение мещанского быта, а образование и воспитание — в форму рабства. Формализм, бездушие, благопристойность, прагматизм — вот характерные черты всякого филистера.

Мурр становится в оппозицию к высшему обществу, но не из чувства протеста или ненависти к последнему, а из-за зависти и досады, что не может к нему присоединиться. Именно из зависти кот вступает в кошачье общество — буршеншафт. Это общество является явной пародией на популярные в конце 10-х годов студенческие союзы — буршеншафты — шумные, внешне прогрессивные, но фактически бессмысленные и безыдейные.

Самой блестящей сатирой являются страницы романа, связанные с изображением княжества Зигхарствейлер, в котором проницательный читатель с легкостью находит пародию на мелкие княжества феодально-раздробленной Германии XIX в. Смешным выглядит Зигхарствейлер, которым управляет монарх, ставший послушной марионеткой в руках советницы Бенцон, бюргерши и фаворитки князя. Прошлое княжества — старый князь, не обладающий ни умом, ни талантом; настоящее — князь Ириней, «сиятельный олух»; будущее — принц Игнатий, «почти слабоумный». Такова краткая история королевской династии и грустный авторский прогноз будущего Германии.

И с таким миром сталкивает Гофман своего любимого героя, мученика и творца, Иоганнеса Крейсера. Уже по ранним произведениям писателя читатель легко представляет характер и душевную трагедию музыканта. В романе же последовательно описана большая часть жизни Крейсера в тесной связи с общественной средой.

Вечно терзаемый своей внутренней раздвоенностью, окруженный презрением филистеров, Крейсер давно бы покинул княжество Зигхарствейлер, если бы не любовь к прекрасной Юлии, дружба с мудрым Арагамом и музыка, которой Иоганнес мог отдаваться, благодаря мелкой придворной должности. Но обстоятельства заставляют Крейсера покинуть княжество и искать убежища в Канцгеймском аббатстве. Именно здесь музыкант находит последнее место гармонии и счастья. Легко увидеть в Канцгеймском аббатстве аллюзию на Телемское аббатство Рабле, вновь перед нами утопия, но порожденная не верой в счастливое будущее, а, напротив, неверием автора в возможность человеческого счастья в условиях филистерского мира.

Канцгейм — не столько религиозный центр, сколько счастливый союз свободных художников, жизнь которых основана на дружбе и терпимости. Мечта Крейсера о спокойной и плодотворной жизни осуществляется, и душевные терзания, мучившие музыканта, отступают. Впервые Гофман ищет свой идеал не в абстрактном мире грез, а в жизни, но и здесь писатель вынужден прибегнуть к вымыслу. Он создает свою утопию в то время, когда церковь усилило свою реакционную деятельность. И Гофман знает об этом. Неслучайно в аббатстве появляется эмиссар римского папы, который

производит переворот в порядках аббатства и запрещает музыку. Крейслер вынужден покинуть аббатство. Его мученический круг замкнулся.

По замыслу писателя его герой должен был сойти с ума. Но роман остался незаконченным: заподозренный в политическом инакомыслии Гофман оборвал повествование, сообщив о кончине кота Мурра.

В своем творчестве Гофман решительно критикует дворянство и буржуазию и остается верным мысли о том, что художник, живущий духовными ценностями, должен остаться независимым от власти имущих. Однако сознание того, что общество, ориентированное лишь на материальные ценности, обрекает искусство на гибель, заставляет Гофмана обращаться к прошлому, к периоду позднего средневековья. Лучшими произведениями Гофмана, посвященными этой теме, являются новеллы **«Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» (1817)** и **«Мастер Иоганн Вахт» (1822)**.

Обращаясь к прошлому, Гофман не призывает к его возрождению, а лишь грустно вспоминает о временах, когда «ремесло и искусство жили тесно рука об руку в благородном соревновании».

Гофман, создававший образ «маленького человека», всегда мечтал о сильном и гордом человеке. Он находит такого человека в прошлом. Это бочар Мартин и его подмастерья Фридрих и Рейнгольд, плотники Энгельбрехт и Вахт — последние романтики средневекового ремесла.

В противовес своим мечтательным, раздвоенным героям Гофман едва ли не впервые стремится создать образ деятельного, внутренне цельного человека, в котором гармонично сочетается физическое и духовное начало. Свободные от фантастики и иронии новеллы «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» и «Мастер Иоганн Вахт» свидетельствуют о том, что Гофман постепенно шел от романтизма к реализму. Не случайно многие критики говорят о Гофмане как о «романтическом реалисте».

Гофман оказал большое влияние на творчество не только немецких писателей, но и на писателей других стран мира. Особенно сильно влияние Гофмана ощущается в конце XIX и начале XX в. в творчестве таких писателей, как Ш. Бодлер, О. Уайльд, Э. По и Ф. Сологуб. В принципе о большинстве символистов и эстетов можно сказать, что они не только испытали на себе влияние Гофмана, но и восприняли и даже преувеличили такие его черты как: фаталистический взгляд на жизнь, возвышение искусства над действительностью, интерес ко всему иррациональному, мистическому и сознательное дробление образа.

Развитие романтизма в американской литературе

В истории американской литературы XIX в. был веком романтизма. Как литературное направление романтизм главенствовал в американской культуре с 20-х до середины 60-х гг., а до этого в американской литературе, как и в литературе европейской, существовал предромантизм, развивавшийся в рамках просветительской литературы (Ф. Френо, Ч. Брокден Брауна). В развитии романтизма выделяются три основных периода:

1) **ранний (20-30-е гг.)**, представленный творчеством **В. Ирвинга, Ф. Купера, Д.П. Кеннеди** и других;

2) **зрелый американский романтизм (40-50-е гг.)**, создававшийся усилиями писателей-трансценденталистов **Р. Эмерсона, Г. Торо**, также **Э. По, Н. Готорна, Г. Мелвилла, Г. Лонгфелло** и **У.Г. Симмса**;

3) **поздний (60-е гг.)**, представленный именами **Г. Бичер-Стоу, Р. Хилдрета, У. Уитмена**.

Ранний романтизм сопряжен с поиском национальных художественных традиций, при котором намечаются основные темы и проблематика литературы данного времени: колониальная история, Война за независимость, освоение континента, жизнь индейцев и другое. Дело в том, что на рубеже 1810-1820-х годов Америку захватила волна безудержного патриотизма, нередко перераставшего в гипертрофированный национализм, вызванный экономическими успехами и победой американцев в войне 1812-1814 гг. В то же время в самоощущении американцев начала 20-х гг. присутствовал и оттенок горечи. Духовная жизнь Америки все еще зависела от Западной Европы, что вызывало у американцев комплекс неполноценности. Американцам необходимы были свои национальные традиции, чувство родства с прошлым, благородным, демократическим, героическим. Им нужна была своя историография и своя литература.

Всеобщий интерес к национальной истории и национальной литературе способствовал появлению исторических жанров. Вторжение литературы в историю или истории в литературу сопутствует романтическому движению в США от истоков и почти до самого конца.

В 20-е, да и в 30-е гг. историческое прошлое — главный предмет художественного изображения. По пути, проложенному **В. Ирвингом** (в рассказе) и **Ф. Купером** (в романе), двинулись многочисленные их последователи: **Дж.К. Молдинг** (романы «**Конингсмарк**», 1823; «**Очаг голландца**», 1831, «**Вперед на Запад!**», 1832), **Р.М. Бэрд** («**Ястребы из ястребиной лещины**», 1835; «**Ник-Лесовик**», 1837).

Исторический материал использовался не только для прославления героического прошлого, но и для постановки животрепещущих проблем современности. Это общее свойство исторических жанров в полной мере характерно и для американской романтической литературы.

Историческая проза в американском романтизме началась с «**вальтер-скоттовских**» романов (в большинстве о Войне за независимость) и рассказов из колониального прошлого Америки. Вскоре из исторического жанра выделился жанр «**марины**» — морские роман, повесть, рассказ — и приключенческий романтический роман.

Мировоззрение ведущих писателей периода раннего романтизма было оптимистичным, так как еще свежи воспоминания о героике Войны за независимость, перспективы развития молодой республики выглядят весьма радужно и в национальном сознании американцев еще крепка вера в особый путь и высшее предназначение Америки (миф об «**американской мечте**»). В это время сохраняется тесная связь с идеологией американского

Просвещения. Романтики первой волны активно участвуют в общественно-политической жизни страны, стремясь воздействовать на ход ее развития. Также идет процесс взаимодействия американского и европейского романтизма, а творчество В. Ирвинга и Ф. Купера выводит американскую литературу из узких рамок провинциализма на международный уровень. Однако уже в недрах раннего романтизма США зреют критические тенденции. Писатели-романтики с тревогой наблюдают искажение высоких идеалов революции, их пугает нарастающие коррупция, эгоизм, моральное и духовное обнищание, политика «Господина Доллара». В попытках укрыться от своих страхов романтики начинают альтернативный поиск внебуржуазных идеалов и находят их в романтически идеализированной жизни американского Запада (пенталогия о Кожаном Чулке Ф. Купера, «Путешествие в прерию» В. Ирвинга), героике Войны за независимость («Шпион» Ф. Купера), свободной морской стихии («морские» романы Ф. Купера), патриархальном прошлом страны («История Нью-Йорка» и рассказы В. Ирвинга), в богатой и красочной европейской истории («Альгамбра» В. Ирвинга, трилогия о средневековой Европе Купера).

Зрелый романтизм связан со сменой поколений романтиков и обострением ситуации в стране. Сложно-противоречивая жизнь Америки 40-50-х годов XIX в. определила различия в мироощущении и эстетике новых романтиков. Большинство писателей этого времени испытывают глубокое недовольство развитием страны: в южных штатах узаконено рабство, на Западе рядом с героизмом пионеров процветает разграбление природы и уничтожение индейских племен, страна переживает последствия экономического кризиса 1850-х гг., зреют политические конфликты как внутри республики, так и за ее пределами. Романтики понимают — разрыв между действительностью и идеалом приобретает необратимый характер. В результате в зрелом американском романтизме преобладают драматически-трагические тона, ощущение несовершенства мира и человека (Н. Готорн), настроения скорби, тоски (Э. По), сознание трагизма человеческого бытия (Г. Мелвилл). Появляется герой с раздвоенной психикой, обреченный и страдающий. Уравновешенно-оптимистический мир Г. Лонгфелло и гармония трансценденталистов — исключительное явление в литературе США этого времени.

На данном этапе романтизм интересуется исследованием на национальном материале универсальных проблем человека и мира, что приводит к углубленной философичности. При этом романтизм опирается на идеалистическую философию Канта, Шеллинга, Фихте. Постулаты этих философов по-новому отражаются в учении американского трансцендентализма, поставившего перед современниками вопросы о сущности человека, о взаимоотношениях человека и природы, человека и общества, о путях нравственного самосовершенствования.

В художественный язык зрелого американского романтизма проникает символика (творчество По, Мелвилл, Готорна), сверхъестественные элементы, мистические мотивы.

Поздний романтизм является периодом кризиса в романтизме США, так как он как метод все чаще оказывается несостоятельным отразить новую реальность. Писатели предыдущего поколения либо умирают, либо испытывают творческий кризис (Г. Мелвилл). Причиной кризиса романтизма является, прежде всего, размежевание внутри самого направления, вызванное Гражданской войной. С одной стороны, появляется литература аболиционизма, в духе романтической эстетики протестующая против рабства. С другой стороны, литература южных штатов, напротив, романтизирует и идеализирует реакционный, отживший уклад жизни. Аболиционистские мотивы занимают важное место в творчестве некоторых романтиков второй волны (Г. Лонгфелло, Р. Эмерсона, У. Торо). Идеи аболиционизма определяют творчество Г. Бичер-Стоу, Д.Г. Уитьера, Р. Хилдрета и других.

Романтическое направление в литературе США не сразу после окончания Гражданской войны сменяется реализмом. Сложным сплавом романтических и реалистических элементов является творчество величайшего американского поэта У. Уитмена. Романтические мотивы органично входят в творческий метод писателей США конца XIX начала XX столетия.

Легко заметить, что по сравнению с европейским американский романтический метод не только начал позже формироваться, но и существовал более длительное время. Данный факт объясняется особенностями истории американского общества. Главной особенностью, по мнению Ю.В. Ковалева, следует назвать постепенную колонизацию материка и существование фронта, подвижной границы между освоенными белыми поселенцами и неосвоенными землями индейских племен. Фронт, существовавший до 90-х гг. XIX в., способствовал сохранению в своих пределах докапиталистический уклад жизни и тем самым задерживал обострение капиталистических и классовых противоречий в государственных масштабах.

Социально-политическими предпосылками возникновения и эволюции романтизма в американской литературе явились такие события и их последствия, как американская буржуазная революция XVIII в. (1775-1783), в результате которой была создана буржуазная республика, война Америки за независимость, ее победа в войне с Англией (1812-1814) и освобождение от колониального господства, движение за отмену рабства негров — аболиционизм, а также завершение процесса формирования американской нации, начавшегося в первые десятилетия XVII в.

Провозглашенные буржуазной революцией принципы не были реализованы; по-прежнему оставались насущными вопросы рабства и земли. Проблемы усугублялись еще и тем, что после войны за независимость и образование США развитие страны шло в двух направлениях: на Севере быстро развивалось капиталистическое производство, на Юге было сохранено и узаконено рабство; интересы промышленного Севера и плантаторского Юга постоянно сталкивались. Противоречия между ними

обострились в связи с борьбой за землю. Экспансия на запад приводила к вытеснению с законных земель индейских племен, безжалостно истребляемых. Это в свою очередь спровоцировало новый виток индейских войн. Именно в таких сложных условиях и развивается американский романтизм, финальный этап которого совпадает с годами гражданской войны между Севером и Югом (1861-1865).

В творчестве романтиков отразилась неудовлетворенность результатами буржуазной революции и вместе с тем стремление содействовать реализации провозглашенных ею лозунгов. Разочарованные тем, как развивается страна, романтики устремляются на поиски нового, романтического, идеала, противостоящего антигуманной действительности и лежащего вне буржуазной практики. Этот идеал был разным и раскрывался в творчестве отдельных писателей в зависимости от их идеологических и эстетических принципов. Учитывая идейно-эстетическую направленность творчества писателей, можно выделить следующие основные течения в американском романтизме:

- 1) **социально-критическое (Ирвинг, Купер, По, Готорн, Мелвилл);**
- 2) **философское (Эмерсон, Торо);**
- 3) **аболиционистское (Брайент, Уитчер, Лонгфелло, Бичер-Стоу);**
- 4) **«плантаторская традиция» (Симмс).**

К **социально-критическому** течению принадлежат романтики, которых можно объединить по основному пафосу их творчества — критике буржуазного общества. Писатели, связанные с социально-критическим течением, ставили в своих произведениях острые проблемы общественно-политического характера, перекликаясь в этом плане с европейскими реалистами.

Оригинальным философским течением был **трансцендентализм**, к которому относится творчество писателей, много занимавшихся философией, испытавших воздействие немецкого идеализма Канта и Шеллинга, идей английских романтиков У. Водсворта и С. Кольриджа, унитарийских (религиозное течение, объединявшее антитринитариев-протестантов, выступающих против учения о Троице) идей и религиозной философии Востока. Это течение было демократическим и осложненным религиозными исканиями. На первом плане у трансценденталистов было философско-моралистическое начало, учение о смысле бытия, о связи человека с природой, при этом им были свойственны и гражданские общественные интересы.

Аболиционистское течение связано с борьбой против рабства в Америке, в нем отразились стремления к дальнейшим буржуазно-демократическим преобразованиям и переменам в американском обществе. Это течение может быть квалифицировано как революционный романтизм. В плане художественного метода поэзия и проза аболиционистов либо являлись романтическими, либо отличались усилением реалистических тенденций в романтическом искусстве и появлением первых образцов классического реализма в американской литературе.

Аболиционистскому противостояло консервативное течение **«плантаторской традиции»**, представители которого в сентиментальном духе писали о рабстве как о благе для негров, пытались в идеальном свете представить существующие социальные порядки (**Уильям Гилмор Симмс «Партизан», 1835**).

Также следует отметить, что в американском романтизме в рамках единого литературного процесса существовали заметные региональные различия между Новой Англией (северо-восток), средними штатами (с центром в Нью-Йорке) и Югом.

Для романтиков Новой Англии (Готорн, Эмерсон, Торо, Брайент и другие) характерно стремление к философскому осмыслению американского опыта, к анализу национального прошлого, к исследованию сложных этических проблем. Важное место занимает пересмотр пуританского комплекса религиозных и нравственных представлений колонистов пуритан XVII–XVIII вв., с которым сохраняется преемственная связь.

Средние штаты отличаются большим этническим и религиозным разнообразием и терпимостью. Здесь идет бурная общественно-политическая жизнь, закладываются основы американского государства, развивается финансово-экономическая база США. Со средними штатами связано творчество Ирвинга, Купера, Мелвилла. Главные особенности творчества писателей этого региона — интерес к социальной проблематике, поиски национального своеобразия и героя, сопоставление прошлого и настоящего Америки.

С особой атмосферой американского Юга связано творчество По, но оно выходит за рамки региональной «южной» литературы. Принадлежащие же к ней Кеннеди и Симмс связаны в своем творчестве со стереотипами воспевания «южной демократии» и рабовладельческих порядков. Писатели-южане нередко остро и справедливо критикуют последствия развития по капиталистическому пути северных штатов (эксплуатацию, социальную несправедливость, власть денег), но делают это с реакционных позиций. Политическое разделение американских романтиков по проблеме рабства особенно четко проявилось в последние двадцать лет перед гражданской войной

Американский романтизм обладает рядом национальных особенностей, отличающих его от романтизма европейского.

Утверждение национальной самобытности и суверенитета, поиски национального самосознания и национального характера красной нитью проходят через все романтическое искусство США. В мировом романтизме природа всегда была альтернативой антигуманной цивилизации, но в творчестве американских романтиков этот мотив подкреплялся существованием дикой, нетронутой человеком природы.

Американский романтический историзм также отличался от европейского. Дело в том, что в Америке отсутствовала богатая многовековая история, памятники старины, древние предания и легенды. Если в европейских литературах характер романтического историзма

определялся фактом существования многовековой цивилизации, неприятие буржуазных норм сопровождалось идеализацией средневековых, готических ценностей, то американские романтики старались восполнить недостаток исторических источников романтизацией явлений и фактов американской природы, истории, географии. Вместе с тем на американской почве начала создаваться собственная мифология и национальная образность, призванные заполнить историко-культурный вакуум. С этой целью писатели-романтики использовали индейские сказания, писали о культуре индейских племен, обращались к негритянскому фольклору, разрабатывали темы, связанные с освоением пионерами новых земель; создавали исторические романы и стилизации под них, легенды о героическом прошлом (Купер «Пионеры», Лонгфелло «Песнь о Гайавате»). Своеобразие историзма американских романтиков проявилось также и в модернизации истории (например, в романе Готорна «Алая буква» обращение к XVII в. становится поводом для интерпретации событий современности).

Особая проблема американского романтизма связана с концепцией личности и решением вопроса о национальном характере. В американском фольклоре утвердились персонажи, воплотившие в себе такие черты, как предприимчивость, сила, смелость, ловкость, энергичность, деятельность. Таков первооткрыватель новых земель Даниэль Бун, лесоруб Поль Бэньян, охотник Кит Карсон, лодочник Майк Финк. Таким образом, в центре внимания романтиков США оказывается сильный, деятельный герой. Это отважный пионер, осваивающий новые земли, утверждающий себя в борьбе со стихиями и обществом, создающий сам свое «я», свою личность, больше всего ценящий ее суверенность. Предприимчивые индивиды были независимы от традиций и социальных установок. Избыток их силы проявлялся в деловитости и азарте, в интенсивности переживаний, склонности к преувеличениям, в грубых действиях и наивных представлениях о мире, высокомерии и открытом неповиновении условностям. Таким образом, в натуре американца выступают две грани — активное самостоятельное начало и откровенный индивидуализм, проявляющийся в отрицании общепринятых норм и позволяющий ставить себя выше других.

Философская концепция личности была выдвинута трансценденталистом Эмерсоном в 30-40-е гг. Рассуждения писателя о человеческой сущности включали в качестве необходимого компонента индивидуалистическое сознание. Выдвинув ключевой идею «доверия к самому себе», Эмерсон считал, что человек должен повиноваться только вечному закону природы, не связывая себя никакими обязательствами, не поступаясь интересами духа. Человек, доверившийся самому себе, отбросивший общепринятые нормы поведения, может не считаться с моралью общества. Достаточно того, что он живет по законам своей совести. По Эмерсону, справедливо лишь то, что соответствует интересам индивида, а несправедливо то, что ущемляет их. Человек — это целый мир, утверждал Эмерсон, и его универсальное «я» всегда является новым и неисчерпаемым.

И вместе с тем это обыкновенный человек, живущий простой, обыденной жизнью.

Эта концепция приобрела более земной характер в творчестве Торо, определенно и резко выступившего против официальной морали и законов буржуазного общества. Торо видел порабощение человека в современном ему обществе и призывал отбросить все, что навязывается несправедливым порядком, что не согласуется с человеческим достоинством. Он считал, что в правительственных учреждениях, церкви, религии есть нечто разрушительное для индивидуальности человека, поэтому человек в своих поступках должен следовать внутреннему, интуитивному побуждению, а не предписаниям социальных условностей.

Трагические последствия индивидуалистической психологии американцев проявились позже в творчестве Э. По, Г. Мелвилла, Н. Готорна. Хотя в произведениях американских писателей одиночество и индивидуализм часто истолковываются как героическое, хотя далеко не идеальное состояние человека (герои По).

Таким образом, выражением протеста американских романтиков против сковывающих начал буржуазной цивилизации была концепция личности, в которой просветительская идея естественного человека и трансцендентальный взгляд на него соединились с общечеловеческим представлением о независимой внутренней жизни людей.

Сквозной темой для американского романтизма стала индейская тема. Индейцы в Америке были явлением повседневной реальности, с которой был связан сложный психологический комплекс — восхищения и страха, враждебности и чувства вины. Несомненной заслугой американских романтиков был искренний интерес и глубокое уважение к индейскому народу, его своеобразному мироощущению, культуре, фольклору.

Образ индейца, живущего в гармонии с природой, — не только романтическая альтернатива буржуазной цивилизации, но и попытка доказать факт того, что конфликт индейцев и белых поселенцев не был неизбежным, а вина за него возлагалась именно на переселенцев. С творчеством американских романтиков жизнь и культура индейцев входят в мир национальной литературы США, придавая ей особую образность и колорит. То же можно сказать и о мироощущении и фольклоре черных американцев южных штатов.

Из-за массы особенностей в развитии романтизма в литературе США XIX в. сложилась собственная система жанров. При сравнении с европейской литературой становится видно преимущественное развитие прозы, преобладающей над поэзией, и отсутствие драматургических форм. Среди прозаических жанров, характерных для американского романтизма, особое место принадлежит различным модификациям жанра путешествия, что связано с освоением американского континента. Появляются произведения о путешествиях, написанные в форме повестей, рассказов, очерков (Ирвинг, По, Торо). Интерес к путешествиям во многом определил своеобразие и американского романтического романа (Купер, Мелвилл). Широкое

распространение получили автобиографии и художественно-публицистические жанры: беседы, проповеди, лекции, эссе, дискуссии (Эмерсон, Торо). Типично национальной литературной формой становится жанр «короткого рассказа» (short story), представленный множеством разновидностей — рассказ фантастический, детективный, философский, аллегорический, психологический (По, Готорн). Свойственное американским романтикам стремление к созданию современного эпоса проявилось в жанре эпической поэмы (Лонгфелло).

После окончания Гражданской войны в литературе США начинает утверждаться реалистическое направление. Новое поколение писателей-реалистов связано с западным регионом, опирающимся на устное народное творчество и потому адресующее свои произведения массовому читателю. Они едко критикуют романтизм. Эта критика связана с различным пониманием жизненной правды и способов ее выражения в художественном творчестве реалистов и романтиков. Американских реалистов второй половины XIX в. не устраивает язык романтических аллегорий и символов, они стремятся к максимальной исторической, социальной и бытовой конкретности.

Творчество Эдгара Аллага По (1809-1849)

В историю американской литературы Эдгар Аллан По вошел как поэт, новеллист, критик, а жанр некоторых его произведений трудно определить, например, научно-астрономическая поэма «Эврика». Он является классиком «короткого рассказа» и родоначальником детективной литературы. Большим вкладом в развитие американского литературоведения внесли его работы «Философия творчества» и «Поэтический принцип».

На родине признание к По пришло спустя много лет после его смерти из Европы. По родился в семье актеров, рано остался сиротой и был взят на воспитание семьей богатого коммерсанта Джона Аллана. По был воспитан как «южный джентльмен», получил хорошее образование. С 1815 по 1820 гг. семья Алланов жила в Англии, где Эдгар учился в лондонских пансионах. После возвращения в Ричмонд он оканчивает городскую школу, в 1826 г. поступает в Вирджинский университет. К этому времени назревает конфликт между Эдгаром и его приемным отцом. По наделал долгов в университете, и разгневанный отец лишил его финансовой поддержки. По оставляет университет и переезжает в Бостон, где анонимно издает свой первый сборник стихов «**Тамерлан и другие стихотворения**» (1827). В этом же году По из-за нужды вербуются в армию и два года служит артиллеристом. В 1829 г. была предпринята попытка примирения с Алланом, который освободил сына от солдатской службы и приказал поступить в Вест-Пойнтскую военную академию. Весной 1829 г. По был зачислен в академию, но пробыл там меньше года. Его исключают за нарушения дисциплины и пропуски, что влечет за собой полный разрыв с Алланом. По приходится зарабатывать на жизнь своим пером, став первым профессиональным литератором США. К 1831 г. По — автор трех поэтических сборников, которые остаются незамеченными. В 1833 г. награда за новеллу «**Рукопись**

найденная в бутылке» принесла известность писателю. Рассказ этот положил начало известности Э. По. В 1825 г. По становится редактором литературного журнала в Ричмонде. С этого времени По постоянно занимается журналистской работой. Именно он закладывает основы профессиональной журналистики и литературной критики. Статьи и обзоры По вызывают живой интерес, а их автор за остроту и едкую язвительность критических замечаний получает прозвище «критик с томагавком». Действительно, По безжалостно высмеивал убожество эстетических вкусов, унылое морализаторство, религиозный дидактизм.

Но материальное положение По остается крайне тяжелым. В 1836 г. По женился на своей кузине Вирджинии Клемм, которой не было четырнадцати. В 1842 г. Вирджиния тяжело заболела и несколько лет медленно умирала. Это несчастье усугубило врожденную психологическую неуравновешенность По. Он прибегает в поисках забвения к вину и опиуму, не может долго оставаться на одном месте, меняет города, сотрудничает в разных журналах, ссорится с редакторами, но не сложный характер писателя тому виной. Повседневность буржуазной Америки с ее меркантилизмом, ханжеством, самодовольством душила По. Сам облик поэта, его сумасбродства, его «непонятные» стихи и рассказы, его презрение к тому, что для его соотечественников составляло смысл жизни, — богатству, карьере, репутации, — были вызовом и обвинением миру, в котором писателю приходилось жить. Отсюда и возникает непреодолимый разрыв между художником и миром. Ш. Бодлер так описал положение По: «Соединенные Штаты были для По лишь громадной тюрьмой, по которой он лихорадочно метался, как существо, рожденное дышать в мире с более чистым воздухом, — громадным варварским законом, освещаемым газом». А Б. Шоу выразился еще более категорично: «По не жил в Америке, он там умер».

Отсутствие в Америке закона об авторском праве делали писателя беззащитным перед издателями. Несмотря на каторжный труд, писатель так и не выбрался из бедности. Даже издание двухтомного сборника новелл **«Гротески и арабески» (1839)**, стихотворения **«Ворон» (1845)** ничего не изменило. Его имя было известно, но даже эта известность носила характер скандальности: благонамеренная Америка окрестила По «отщепенцем» и «маньяком».

В 1847 г. Вирджиния умерла. По пережил ее ненадолго. Жизнь писателя оборвалась при загадочных обстоятельствах в 1849 г.: отправившись из Ричмонда в Балтимор, он на несколько дней исчез, а затем был найден на улице без сознания, перевезен в больницу, где через несколько дней скончался.

Газета «Нью-Йорк Трибьюн» откликнулась на смерть литератора статьей-некрологом Р. Грисуолда, которая была полна клеветы и лицемерных сожалений по поводу «блестящей, но заблудшей звезды».

На родине писателя его творчество во второй половине XIX в. не нашло продолжателей и было предано забвению. Но зато наследие По получило громкую известность во Франции. Французские «проклятые

поэты» увидели в По своего пророка. Но многие черты творчества По были истолкованы ими в духе символизма. В стихах и новеллах По внимание акцентировалось на кризисных моментах, а из художественной системы вырывались отдельные формальные приемы и элементы, поэтому По именовали «поэтом упадка и разложения». На протяжении многих лет не утихают споры о принадлежности По к какой-либо определенной литературной школе. Отзвуки сюжетов и мотивов его творчества видны в произведениях таких разных писателей и поэтов, как С. Малларме, Жюль Верн, О. Уайльд, Г. Уэллс, А. Конан-Дойль.

По всегда считал себя «южанином». Укоренившиеся в его сознании представления о «южной аристократии», «южном рыцарстве» повлияли на формирование его социально-политических воззрений. В отличие от большинства соотечественников, считавших американскую политическую систему венцом творения, По часто бравирует своим отрицанием демократических принципов, декларируя симпатию к «избранным» и презрение к «черни» и «толпе». Он неодобрительно относится к Великой французской революции и защищает рабство, которое считает основой всех институтов Юга. Вот выдержка из рассказа «Melona Tauta», в котором на современную цивилизацию смотрит рассказчик из 2848: «...первым, что поколебало самодовольство философов, создавших эту «Республику», явилось ошеломляющее открытие, что всеобщее избирательное право дает возможность для мошенничества, посредством которого любая партия, достаточно подлая, чтобы не стыдиться этих махинаций, всегда может собрать любое количество голосов... мошенники обязательно возьмут верх... республиканское правительство может быть только жульническим... появился некий молодой человек по имени Чернь, который быстро решил дело, забрав все в свои руки».

Следует учесть, что в конкретной исторической ситуации Америки середины XIX в. неприятие «толпы» было связано у По с реальной опасностью вырождения великих идей свободы и равенства в тиранию денежного мешка, власть посредственности и свободу наживать деньги любыми способами. Духовный аристократизм стал защитой от мещанства: лучше быть аристократом «крови», чем аристократом «доллара».

Едва ли не первым у себя на родине По попытался постичь природу и назначение искусства и выработать стройную систему эстетических принципов. Он настаивал на «приложении строгого метода ко всякой области мыслительной работы», включая художественное творчество. Свои эстетические взгляды По изложил в статьях «**Философия обстановки**» (1840), «**Философия творчества**» (1846), «**Поэтический принцип**» (1850), заметках «**Marginalia**» (1844), многочисленных рецензиях. Подобно всем романтикам, он исходит из противопоставления отталкивающей и грубой реальности и романтического идеала Красоты. Задача искусства состоит в том, чтобы создавать прекрасное, даря людям высшее наслаждение.

Один из сложных моментов эстетики Э. По — взаимоотношения красоты и этики. Он демонстративно противопоставляет поэзию истине и

морали. «Ее взаимоотношения с интеллектом имеют лишь второстепенное значение. С долгом и истиной она соприкасается только случайно» («Поэтический принцип»). Эта позиция не тождественна принципу «чистого искусства», но подчеркивает, что у искусства — свои законы, и полемически направлена против сухой назидательности и утилитарного взгляда на художественное творчество.

По утверждает, что создание Красоты есть не мгновенное озарение таланта, а итог целенаправленных размышлений и точного расчета. По отрицает спонтанность творческого процесса. Разумеется, По не отвергал роль воображения, но для него ближе рационалистическая сторона творческого акта. Акцент на ней необходим для того, чтобы преодолеть хаотичность и дезорганизованность современной ему поэзии и прозы. Эстетическая система По — своего рода «рационалистический романтизм», соединяющий смелый полет воображения, богатство фантазии с математическим расчетом и железной логикой.

В центре этой системы — идея гармонии, соразмерности и пропорциональности всех элементов художественного произведения. Насколько неустроен писатель в реальной жизни, настолько велика его тяга к упорядоченности и симметрии в искусстве, будь то убранство комнаты («Философия обстановки») или картина мироздания («Эврика»).

В основе этой гармонии лежит главный, по мнению По, принцип композиции: «сочетание событий и интонаций, кои наилучшим образом способствовали бы созданию нужного эффекта». Таким образом, все в стихотворении или рассказе должно служить такому воздействию на читателя, которое заранее спланировано» художником. Все — каждая буква, каждое слово — должно работать на «эффект целого». Если первая фраза не связана с общим замыслом, значит, автор потерпел неудачу. Например, в рассказе «**Падение дома Ашеров**» все слова подобраны таким образом, чтобы создавать атмосферу надвигающегося несчастья: «Весь этот нескончаемый, пасмурный день, в глухой осенней тишине над низко нависшим пасмурным небом, я одиноко ехал по безотрадным, неприветливым местам — и, наконец, когда уже смеркалось, передо мной предстал сумрачный дом Ашеров». Такая интенсивность использования выразительных средств — не только лексических, но и фонетических, синтаксических — присуща как прозе, так и поэзии По.

Из принципа «эффекта целого» вытекает очень важное для По требование ограничения объема художественного произведения. Пределом служит «возможность прочитать его за один присест», так как в другом случае при дробном восприятии читаемого будут примешиваться будничные дела, которые разрушат единство впечатления. По утверждает, что «больших стихотворений, как и поэм, вообще не существует», это «явное противоречие в терминах» («Поэтический принцип»). Сам он последовательно придерживается малых форм в поэзии и прозе.

Заметную роль в эстетике По играет принцип оригинальности. Писатель убежден, что без элемента необычности, неожиданности, новизны невозможно достичь идеала красоты.

Единственной сферой поэзии По считал область прекрасного. Его определение поэзии — «создание прекрасного посредством ритма». Отворачиваясь от реальности, По в своих стихах создает иную реальность, неясную, туманную, реальность грез и мечты. Поэтические шедевры По — «Ворон», «Аннабел Ли», «Улялюм», «Колокола», «Линор» и другие — бессюжетны и не поддаются логическому толкованию прозой. Большинство из них тематически связано с гибелью прекрасной возлюбленной. Здесь, вероятно, соединились и факты личной биографии поэта (ранняя смерть матери и жены), и эстетический принцип («смерть прекрасной женщины, вне всякого сомнения, является наиболее поэтическим предметом на свете», «Философия творчества»). Женские образы в творчестве По носят идеальный, надчувственный характер, они подчеркнута бесплотны. Все они характеризуются чрезмерной экзальтацией и утонченностью, чересчур прекрасны и чисты, чтобы жить в реальном «мерзком» мире. Мысль о несовместимости идеальной красоты и грубой реальности отражается в творчестве По с невероятной силой. Именно поэтому поэзия По, как впрочем, и проза, исполнены чувства безысходности, меланхолии, сознания обреченности всего светлого и прекрасного: «Разбит, разбит золотой сосуд! Плыви, плыви, похоронный звон!» («Линор»). Содержательные моменты часто уступают место настроению. Оно создается не с помощью образов действительности, а посредством разнообразных ассоциаций, неопределенных и туманных, поэтому стихи По рожают сильнейший эмоциональный отклик. Так о Вороне говорят, что его чтение вызывает физическое ощущение «мерзота по коже».

Это воздействие достигается, прежде всего, при помощи музыкального начала, поскольку, по мнению По, поэзия и поэтическая техника рождается из музыки. Смысловые и звуковые структуры в стихах По сливаются, образуя единое целое, так что музыка стиха несет смысловую нагрузку. По демонстрирует настоящую магию стиха, виртуозно используя звуковую организацию поэтической речи. Реализация связи «звук — смысл» происходит как на уровне ономотопеи (имитация звуковых особенностей явлений), так и на уровне звукового символизма (когда тот или иной звук воспринимается либо как «светлый», либо как «темный»). Многочисленные повторы слов и целых строк также напоминают вариацию музыкальной фразы.

Шелковый, тревожный шорох в пурпурных портъерах, шторах
Полонил, наполнил ужасом меня всего

«Ворон»

Это знаменитое стихотворение построено на серии обращений лирического героя к ворону, залетевшему в бурную ночь в его комнату. На каждый вопрос ворон отвечает одним единственным словом: «Никогда». Сначала это кажется механическим повторением выученного слова, но

повторяющийся рефрен пугающе уместно звучит в ответ на слова скорбящего об умершей возлюбленной героя. В финале стихотворения ворон превращается в символ скорби, тоски, безнадежности: невозможно вернуть любимую и невозможно забыть о ней:

И сидит, сидит над дверью Ворон, оправляя перья,
С бюста бледного Паллады не слетает с этих пор;
Он глядит в недвижимом взлете, словно демон тьмы в дремоте,
И под люстрой в позолоте, на полу он тень простер,
И душой из этой тени не взлечу я с этих пор.
Никогда, о Nevermore.

В стихотворении «Улялюм» герой, блуждая вместе со своей душой Психеей по загадочным местам серого неба и сухой травы, приходит к склепу, где в прошлом году была погребена его возлюбленная Улялюм, и душу его наполняют воспоминания. Но главное в стихотворении не туманный сюжет, а гипнотическая музыка, погружающая в мир теней и смерти:

Эта ночь была — ночь без просвета,
Самый год в эту ночь умирает, —
Что за демон сюда вас зазвал?
О, я знаю теперь: это — Обер,
О, я знаю теперь — это Вир,
Это — дымное озеро Обер
И излюбленный ведьмами Вир.

В «Колоколах» звукопись По достигает предела изощренности. В каждой из четырех частей стихотворения мелодически воспроизводится звон «серебряных» колокольчиков на санках, «золотых» свадебных колоколов, «медных» колоколов набатной тревоги, «железных» колоколов заупокойной службы. И каждый из них соответствует определенному этапу человеческой жизни: детству, юности, зрелости и смерти. В звоне колоколов символически воплощается судьба человека, по большей части трагическая.

Большую часть прозаического наследия Э. По составляют рассказы, которые традиционно разделяют на четыре группы:

- 1) «страшные»/ «арабески» («Падение дома Ашеров», «Лигейя», «Маска Красной Смерти»);
- 2) сатирические/ «гротески» («Без дыхания», «Делец», «Черт на колокольне»);
- 3) фантастические («Рукопись, найденная в бутылке»);
- 4) детективные («Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже»).

Ядро прозаического наследия По — «страшные» рассказы. Их атмосфера и тональность в той или иной степени присущи и другим рассказам. Именно в «страшных» рассказах проявились главные особенности художественной манеры писателя.

В первую очередь это сочетание невообразимого, фантастического с удивительной точностью изображения, граничащей с описанием естествоиспытателя. Бред, призрак, кошмар под пером По приобретают

материальные формы, становятся реальными. Детальность рисунка рождает впечатление достоверности при невероятности изображаемого. Этот эффект подлинности писатель еще более усиливает с помощью повествования от первого лица, к которому прибегает постоянно, и литературной мистификации, когда рассказ «маскируется» под документ («**Рукопись, найденная в бутылке**»).

Другой отличительной чертой рассказов По является гротеск — сочетание ужасного и комического. Рассказ о самых мрачных предметах (например, погребение заживо в «**Преждевременных похоронах**») может завершиться смешной ситуацией, которая снимает гнетущее впечатление, нагромождение кошмаров может превратиться в пародию на литературные штампы («**Герцог де Л'Омлет**»).

По часто сознательно вводит в свои рассказы элемент неопределенности, недоговоренности. Так, в «**Колодце и маятнике**» остается неизвестным, что именно увидел узник инквизиции в колодце, куда его заталкивали раскаленные стены его темницы и от чего он готов был броситься в колодец. Немотивированны странные и ужасные поступки персонажей рассказов «**Бес противоречия**», «**Сердце-обличитель**», «**Черный кот**» и других. В кульминационный момент обрывается действие «**Лигейи**», «**Рукописи, найденной в бутылке**». По умело использует закономерности психологии восприятия, усиливая тем самым эмоциональное воздействие на читателя, активизируя его воображение.

Действие «страшных» рассказов По происходит в ирреальном, загадочном мире, где смешены привычные координаты времени и пространства и не властны законы логики и здравого смысла. Сюжет строится вокруг какой-то ужасной катастрофы, атмосфера рассказа исполнена мучительной безысходности, а судьба героев — мрачного трагизма.

По испытывает обостренный интерес к экстремальному и необъяснимому. Писатель, а вместе с ним и его герои, стремится заглянуть за пределы земного бытия и земного познания. Все это концентрируется в последней роковой загадке — тайне Смерти. Различные формы и аспекты гибели, физические и нравственные страдания и пытки, агония — все это исследуется и анализируется писателем. Безусловно, в этом сказывается болезненный надлом и кризисность мироощущения По. Но в то же время можно заметить, что во многих рассказах По герои, несмотря на ужас и безнадежность своего положения, стремятся разгадать тайны. Так, в «**Рукописи, найденной в бутылке**» сверхъестественный корабль под рев урагана сквозь ледяное ущелье несет к гигантскому водовороту на Южном полюсе, но в герое рассказе «страстное желание проникнуть в тайны этого чудовищного края» превосходит отчаяние и «способно примирить с самым ужасным концом». А узник испанской инквизиции в «**Колодце и маятнике**» в камере смертников, приговоренный к мучительной казни, пытается установить размеры и геометрическую форму темницы. Здесь ясно видно,

что По отнюдь не только певец пессимизма и отчаяния, но и поэт бесстрашной мысли, неуничтожимой надежды и несломленной воли.

«**Падение дома Ашеров**», пожалуй, самый известный рассказ писателя. В угрюмом замке живет последний из аристократического рода Ашеров — сэр Родерик Ашер. Он страдает наследственной болезнью: все его чувства мучительно обострены, давит предчувствие неотвратимой беды. Затворившись в замке вместе со своей сестрой-близнецом Маделейн, Родерик с болезненной страстью предается занятиям живописью и музыкой. Сестра умирает от непонятого недуга. Брат хоронит ее в подземелье замка. В ночь дикой бури похороненная заживо сестра встает из гроба, в разорванном саване приходит к брату и в последних судорогах увлекает его за собою на пол, уже бездыханного от ужаса. Стены замка Ашеров рушатся под напором ветра, а его обломки скрывают воды зловещего озера. В образе Родерика Ашера воплощен страх перед жизнью, реальностью. Духовное начало в нем вытеснило материальное, что повлекло за собой утрату желания жить, распад личности, безумие. Эта основная мысль рассказа подчеркнута вставным стихотворением о гордом князе разуме свергнутом духами зла.

Рассказ «**Вильям Вильсон**» построен на распространенном в романтизме мотиве двойничества. Двойник Вильсона, носящий то же имя, постоянно мешает герою рассказа, одержимому желанием творить зло. Наконец разъяренный Вильсон бросается на своего вечного противника со шпагой, но в умирающем двойнике видит свое собственное отражение. Последние слова двойника: «... отныне ты мертв — ты погиб для мира, для небес, для надежды! Мною ты был жив, убив меня — взгляни на этот облик, ведь это ты — ты бесповоротно погубил самого себя». Рассказ — притча о том, как человек борется с собственной совестью, медленно убивая ее, а когда, наконец, убивает, то тем самым уничтожает свою личность, в основе которой лежало сочетание доброго и злого начал.

Под деловитостью и хладнокровием Америки Э. По обостренным чувством и оголенными нервами художника уловил «ужас души» своего современника, его ночной кошмар, мучающего его «беса извращенности». Здесь слилось многое: и ощущение разлада между «американской мечтой» и реальностью, и страх не выдержать безжалостной конкуренции, и предчувствие скорого раскола общества, и тень южного рабства, накладывающая подспудно на душу груз вины и страха. В опосредованной, подчас зашифрованной и мистифицированной форме По выразил смутные, но реальные настроения трагического одиночества, пессимизма, надлома.

Несколько «логических» рассказов Э. По заложили основу развития детективного жанра. В трех из них («**Убийство на улице Морг**», «**Тайна Мари Роже**», «**Похищенное письмо**») действует Ш. Огюст Дюпен, первый в ряду знаменитых литературных детективов. С помощью своих блестящих аналитических способностей Дюпен разгадывает тайны и раскрывает преступления. Его метод полностью основан на «математическом» подходе — сопоставлении деталей и выстраивании цепочки умозаключений. Но преступление для Дюпена — только повод для логической игры.

Справедливость или возмездие его не интересуют, как и весь окружающий мир. Он «живет в себе и для себя», отвернувшись от мелочной суеты и меркантильности окружающих. Синтез романтической меланхолии с рационалистическим, исследовательским складом ума делает Дюпена типичным героем прозы По. В то же время черты личности и метод логического анализа Дюпена послужили образцом для всех последующих классиков детективного жанра.

Большая часть сатирических рассказов По написана в 30-е гг. Американская действительность представлена в этих рассказах в гротескном, шаржированном виде. По предвосхитил получивший в XX в. в литературе художественный прием «отстранения», когда изображение дается в неожиданном ракурсе, и это позволяет раскрыть нелепость и противоестественность того, что в суете быта кажется обычным и чуть ли не нормальным. В рассказе «Делец» По рисует смешной и отвратительный портрет американского «делового» человека, одержимого зоологической ненавистью к гениям, как он именуется всех, кто имеет духовные интересы. Действуя по схеме, герой-«антигерой» последовательно проходит через «почетные» профессии: портновская ходячая реклама, «рукоприкладство», «сапого-собако-марательство», «пачкотня» и другие. Гротескный образ дельца в концентрированной форме выражает сущность и нравы утверждавшегося в США капитализма.

Некоторые сатирические рассказы По затрагивали вопросы литературной жизни («Как писать рассказ для «Блэквуда», «Литературная жизнь Каквас Тама, эсквайра»). В них едко высмеиваются погоня за сенсациями, раздутое самомнение, мелочность содержания и высокопарность изложения, ставших обычным явлением в американской прессе. По также пускает стрелы в адрес трансценденталистов, которым не может простить их наивных, по его мнению, оптимистических представлений о гармонии, прогрессе, а также «туманного» способа выражения своих мыслей.

В рамках широкой научно-философской традиции новеллистика По может считаться предшественницей современной научной фантастики. Хотя в научно-фантастических рассказах По нет ни роботов, ни инопланетян, в них намечен главный принцип будущего популярного вида литературы: соединение фантастического характера темы с научным подходом, рационального анализа с принципиально непознаваемым. В рассказах этой группы отчетливо видна тяга По к тому, что лежит за пределами повседневного существования и обычного человеческого опыта. Путешественников и исследователей По не удовлетворяет мещанская проза серых будней и ведет за горизонт неутомимая жажда познания. Эта сторона творчества По особенно близка сознанию человека XX в.

Все это и определяет особое место Эдгара По — поэта и математика, мечтателя и логика, фантазера и рационалиста, искателя высшей красоты и остроумного насмешника над уродствами жизни — в истории мировой классики.

Возникновение и развитие романтизма во Франции

В начале XIX в. существовало ошибочное мнение, что французский романтизм возник на иностранной почве, то есть носит «приобретенный» характер. Во многом культивированию этого мнения немало способствовали сами романтики, ссылавшиеся на Шекспира, Шиллера, Кальдерона, Мандзони. Но романтизм имел прочные корни во французской истории и культуре. Источником возникновения французского романтизма можно считать философскую концепцию Руссо, который восстал против рассудочной стороны просветительной философии и стремился вернуть человека к первобытной простоте. Руссоизм с его культом природы, чувств и страстей, «естественного человека», деизмом (как «религией чувства»), критикой цивилизации стал подлинной философской основой французского романтизма. Руссоизм вобрал в себя религиозность и в то же время был близок социально-утопическим идеям Сен-Симона, Фурье, Леру, оказавшим большое влияние на самых прогрессивных французских романтиков (Гюго, Жорж Санд, Сент-Бёв, Барбье). Таким образом, руссоизм следует признать философской основой французского романтизма, тем более, что сами первые романтики признавали Руссо как провозвестника романтизма, а его творчество стало одним из главных истоков эстетики и литературной практики французских романтиков, которые взяли на вооружение следующие мысли Руссо:

противопоставление общества, цивилизации природе и отдельной личности;

идею «естественного человека»;

стремление исследовать внутренний мир человека во всей его сложности и противоречивости, в его эволюции;

трагический взгляд на действительность, противопоставление ей идеала, понимаемого как слияние с природой и богом.

Следовательно, можно говорить о том, что французский романтизм возник как абсолютно самостоятельное явление (лишь впоследствии он воспринял некоторые элементы немецкого и английского романтизма), и именно поэтому оказал такое огромное влияние на судьбы национального искусства.

Французский романтизм развивался неравномерно в различных видах искусства. Начало литературного романтизма относится к концу XVIII в., в живописи романтизм пробивает себе дорогу много позже («Плот Медузы» Т. Жерико, 1819), а в музыке — еще позже («Фантастическая симфония» Г. Берлиоза, 1830). Точно такая же неравномерность наблюдается и в литературном романтизме: романтическая поэзия запоздала почти на три десятилетия по сравнению с прозой, а драма пробилась себе путь на сцену еще десятилетие спустя. Именно неравномерность в развитии затрудняет определение периодов развития французского романтизма.

Принципиальными датами для периодизации романтизма являются даты французских революций: 1789-1794, 1830, 1848 гг., которые позволяют выделить три общих периода:

- 1) период становления романтизма (от Великой Французской революции до Июльской революции 1830);
- 2) период расцвета романтизма (между 1830-1848);
- 3) период заката романтизма (после Февральской революции 1848).

Однако данная периодизация не позволяет детально исследовать историю развития французского романтизма. Существует более конкретная периодизация, которая определяется историческими предпосылками и хронологией эстетического развития, эволюцией литературного процесса.

Последние годы XVIII в. и начало XIX в. характеризуются возникновением и крушением империи Наполеона, переходом крупной буржуазии на контрреволюционные позиции, утверждением дворянской монархии Бурбонов. Именно в этих условиях происходит зарождение романтизма.

Первый этап (1795-1815 гг.) ознаменован возникновением романтического движения, приходом в литературу первых романтиков, которые в своем творчестве отражали борьбу основных социальных сил эпохи. С самых первых дней своего существования во французском романтизме выделились два принципиально различных течения — **реакционно-аристократический (Шатобриан, Бональд, Ж. де Местр, Балланш)** и **прогрессивный романтизм (Ж. де Сталь, Констант, Синанкур)**. Также в романтическое движение этой поры вливались и предромантики, противопоставившие Разуму Рок и представление о неразумности жизни.

Реакционно-аристократический романтизм последовательно выступал против французской революции, ее идей, против революционного классицизма. В произведениях реакционных романтиков проявляются ирреалистические и субъективистские тенденции, культивируется образ уединившегося в частную жизнь, погруженного в свои личные переживания героя. Произведения реакционного романтизма проникнуты мотивами безнадежности, мистическими, религиозными мотивами; они противопоставляют просветительской вере в торжество Разума христианско-католическую духовность. Реакционным романтикам свойственно представление о жизненных противоречиях, как о противоречиях безысходных, не разрешимых на земле силами человека. Герой их произведений враждебен всему новому, принесенному революцией; он выступает против материального прогресса, демократии; его отличает эгоцентризм, воинствующий аристократизм, подчеркнутое презрение к народу.

Главой реакционно-аристократического романтизма был **Франсуа Рене де Шатобриан**. Первым печатным трудом Шатобриана был трактат **«Исторический, политический и нравственный опыт о революциях» (1797)**. В этом трактате он еще находится под впечатлением крушения

старого режима, рисует испорченность нравов дореволюционного общества и высказывает мнение о неизбежности революции как следствия недостатков старого режима. Однако, признавая неизбежность революции, Шатобриан отрицательно относится к ней, утверждая бесполезность объективных результатов революций для счастья человечества. Одновременно, не веря в революцию, Шатобриан не допускал и мысли о возможности возвращения к старому режиму. Отсюда и тотальный пессимизм, пронизывающий труды Шатобриана, утверждавшего, что человеческому обществу, в принципе, чуждо восходящее развитие. Отрицание прогрессивного исторического развития характеризует все творчество Шатобриана и определяет мировоззрение реакционно-аристократических романтиков. Это отрицание приводит Шатобриана к защите остатков феодализма; именно такова идейная направленность его следующего трактата **«Гений христианства» (1802)**, где Шатобриан старается доказать, что из всех религиозных учений христианство представляет религию самую поэтическую, гуманную, благоприятную для свободы и для изящных искусств. С точки зрения Шатобриана христианство способствует проявлению гения, очищает вкус, развивает в человеке добродетельные влечения, укрепляет мысль, создает образцы для подражания поэтам и художникам; т.е. вся современная цивилизация всеми своими благами обязана христианству. Шатобриан не имеет намерения писать богословский трактат, он лишь изображает католицизм привлекательным с эстетической и моральной стороны и, показывая красоту христианского учения, делает заключение о его истине. С этой позиции средние века действительно противопоставлялись им античному миру. Средневековье, таким образом, оказывается для писателя эпохой зарождения новой, совершенной красоты. Трактат Шатобриана явился первым манифестом нового идейного течения, а последующие его произведения, развившие мотив мировой скорби, значительно подготовили почву для пересадки во Францию немецкого романтизма.

Художественным воплощением теории Шатобриана, изложенной в **«Гении христианства»**, стали повести **«Атала, или любовь двух дикарей» (1801)**, **«Рене, или следствия страстей» (1802)** и поэма в прозе **«Мученики» (1809)**. В этих произведениях Шатобриан создает образ частного человека, воспринимающего судьбу общества через призму своих личных переживаний. Герой не ищет счастья в повседневности, он отрешен от быта и житейской практики, он лишь созерцает жизнь и размышляет о ней.

Прогрессивные романтики стремились создать искусство, свободное от антигуманистической направленности и мистицизма, и преодолеть рационализм, противопоставляя культуре Разума описание индивидуального чувства.

Течение прогрессивных романтиков возглавляла Жермен Неккер, баронесса де Сталь. Творчество прогрессивных романтиков, в том числе и Сталь, характеризует отрицательное отношение к религиозному мировоззрению. Например, Сталь в своей книге **«О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями» (1800)**

сосредотачивает свое внимание на культе человеческого разума, на мысли о совершенствовании человека. Она защищает принцип исторического прогресса, по которому смена феодального строя буржуазным является прогрессивной, а не следствием несовершенств старого уклада. Уже в своем первом трактате **«О влиянии страстей на счастье людей и наций» (1796)** Сталь отстаивала принцип активности человека, свободы и независимости его духовной жизни. Она противопоставляет страстные, энергичные характеры характерам холодным. Под страстью Сталь понимает стихийную силу, которая способна стимулировать активность человека, силу, подталкивающую человека к смелым поступкам, к решительному нарушению обычных условий жизни.

Тот же принцип активности человека положен в основу книги **Сталь «О литературе»** и ее романов **«Дельфина» (1801)** и **«Коринна, или Италия» (1807)**, где читатель сталкивается с героем-бунтарем, не признающим традиционные нормы и правила и являющимся прямой противоположностью пассивным героям реакционно-аристократических романтиков.

В книге **«О литературе»** Сталь анализирует культуру нового времени и восхищается творчеством Расина и Шекспира за то, что они сосредоточили свое внимание на субъективном начале, на свободе человека от законов объективного мира, на душевных переживаниях людей. С точки зрения Сталь, у Расина и Шекспира содержится глубокое знание человеческой индивидуальности, человеческой психики, глубокое понимание страстей. По сути, данную работу Сталь можно рассматривать как первый манифест романтической литературы.

Как видим, романтическое движение начинается с разработки теоретических вопросов, потому что первые романтики — прежде всего философы и политические мыслители. В связи с этим эстетика французского романтизма с самого начала формировалась в связи с постановкой общефилософских вопросов.

Важнейшими достижениями первых романтиков является открытие «частного» человека, а интерес к внутреннему миру «частного» человека, противопоставленного классицистскому герою-гражданину, дает импульс развитию психологизма. Вообще первые романтики весьма негативно относились к искусству классицизма, считая, что оно ограничивает свободный гений творца. Особенно неприемлемы для романтиков такие черты классицистского искусства, как рационализм и нормативность. Однако на первом этапе романтики еще не противопоставляли себя классицистам в полной мере. Характерно, что романтизм развивается в этот период в прозаических жанрах, так как эта сфера почти не привлекала внимания классицистов.

Следующий этап развития французского романтизма приходится на **1815-1827 гг.** В это время возникает массовое романтическое движение, в котором формируются течения, школы, объединения, кружки. Возникает **романтическая поэзия (Ламартин, Виньи, Гюго), исторический**

романтический роман (Гюго, Виньи), первые романтические драмы («драмы для чтения» Мериме, Вите, Гюго). Появляется романтическая пресса («Литературный консерватор», «Французская муза», «Письма из Шампани», «Глобус»). В этот период литературное движение еще не объединено общим художественным методом, в его основе лежит единство художественной установки, сознательно-бессознательной направленности творчества. Поэтому помимо собственно романтических течений (лирико-философского (реакционный романтизм) — Ламартин, историко-живописного (прогрессивный романтизм) — Гюго в романтическое движение включается берущий свое начало в предромантической литературе «неистовый романтизм», который в этот период еще только оформляется («Жан Сбогар» Ш. Нодье, «Вековик» О. Бальзака). Появляется и течение реалистической ориентации, во главе которого становится Стендаль и которое объединяет группу талантливых молодых литераторов (Мериме, Вите), но оно еще «не осознано» (Стендаль называет себя «романтиком»). Этот новый период связан с эпохой Реставрации, с изменившейся политикой, с новым кругом идей и настроений. Несколько иначе складывается взаимоотношение с классицизмом. В литературных салонах умеренные классицисты сотрудничают с романтиками. Романтизм понимается еще очень широко. Так Стендаль связывает эту проблему с проблемой восприятия искусства: романтизм — то, что нравится современному читателю, классицизм — это то, что нравилось прадедам. Для Вите романтизм — это протестантизм в искусстве, для Дювержье де Оранна — независимость от всего, кроме правил грамматики.

В эстетической полемике того времени выделяется дилемма «Расин — Шекспир», к которой обратились Сталь, Стендаль, Гюго, Мюссе и другие романтики. Суть ее состоит в том, что в творчестве Шекспира романтики находят основополагающие элементы романтизма, а в творчестве Расина — элементы классицизма, который воспринимается как нечто отжившее, анахроничное.

Расин	Шекспир
Руководствовался правилами.	Нарушал любые правила, в чем проявлялся его свободный гений.
Изображал героев, поглощенных одной страстью.	Воспроизводил человека во всем многообразии его свойств и страстей.
Заботился о чистоте жанра трагедии.	Свободно смешивал трагическое и комическое, бытовое и идеальное.
Не передает индивидуальных черт речи своих героев; его язык везде одинаков и слишком правилен.	Герои говорят по-разному, их язык разнообразен.
В его произведениях, скованных законом трех единств, слишком мало движения, а, следовательно, жизни.	Чаще показывает действие, чем рассказывает о нем, таким образом, произведения приобретают глубокий психологизм и жизненность.

Однако не следует думать, что романтики боролись против великого поэта Расина, они выступали против реакционных классицистов конца XVIII-начала XIX в., тормозивших развитие литературы. Сам же Расин оказал влияние на французский романтизм как родоначальник психологизма в литературе Франции. Романтики воспользовались его открытиями, когда перед ними встала задача изображения внутреннего мира человека.

В **1827-1835 гг.** романтизм переходит на **новый этап** своего развития. Эти изменения напрямую связаны с событиями в социально-политической жизни Франции. Прежде всего, следует назвать выборы 1827 г., где убедительную победу одержали либералы. Спустя три года очередная победа либеральной партии вызвала вооруженное народное восстание, приведшее к свержению монархии Бурбонов, и конец эпохи Реставрации. Изменение социально-политической обстановки в стране способствовало окончательному формированию единого художественного метода романтизма и возникновению нового литературного содружества романтиков — **«Сенакль»**, во главе которого становится **В. Гюго**. Это литературное объединение еще в середине 20-х гг. заявило о себе как о противнике Реставрации и реакционного романтизма. В «Сенакль» входили как признанные писатели, так и молодое поколение: Сент-Бёв, Мюссе, Дюма, Борель, Готье, де Нерваль и другие. Своеобразие эстетики «Сенакля» заключалось в принципиально новом образе романтического героя. В противовес меланхоличному, пассивному герою, который воспевался реакционными романтиками, герой романтиков «Сенакля» — человек смелый, волевой, отвергающий уже не все существующее, а лишь косное и консервативное. Это человек, устремленный в будущее, пусть и не ясно представляющий его. Новый романтический герой прочно стоит на земле, без колебаний отдается своим страстям, глубоко переживает, думает и чувствует; он презирает меланхолию, тоску и томление. Романтики «Сенакля» стремятся сделать своего героя участником общественной жизни и истории.

Отвергая религиозно-мистические принципы реакционного романтизма, писатели «Сенакля» пытались создать искусство, воспевающее чувственную жизнь, пестрый вечно изменяющийся мир.

Однако реформирование литературы коснулось не только героя. Новые романтики пошли дальше, они настаивали на необходимости изображать в искусстве не только прекрасное, но и уродливое, безобразное. Тем самым они утверждали, что в современной жизни, даже при условии освобождения ее от пережитков феодального прошлого, отсутствует гармония. Именно проблеме уродливого посвящает В. Гюго свое предисловие к «Кромвелю».

В этой же связи романтиками «Сенакля» переосмыслиется принцип «локального» изображения действительности (принцип «местного колорита»). Локальный принцип у романтиков «Сенакля» связывался с недовольством буржуазной современностью, прозой жизни, эскейпизмом, уходом в необычность и экзотику. Именно поэтому они изображают страны,

незатронутые буржуазной цивилизацией, обращаются к позднему средневековью, Возрождению.

Склонность к экзотике ослабляет стремление романтиков «Сенакля» включать в искусство изображение материального мира полностью. Изображение объективного мира подменяется у них субъективными впечатлениями. Именно этот пункт и станет точкой расхождения между романтиками и течением реалистической ориентации со Стендалем во главе, отделившимся от «Сенакля». Оказавшиеся на близких эстетических позициях Стендаль, Бальзак, Мериме, Беранже становятся первыми представителями французского классического реализма. Расхождение романтиков и реалистов обнаруживается также и в разрешении вопроса о влиянии обстоятельств на формирование характера человека. Для романтиков социальная определенность личности — лишь личина, покров (дает о себе знать руссоистское представление о «естественном человеке», брошенном судьбою в ту или иную сферу). Например, Ламартин представляет себе связь судьбы с эпохой как обратно пропорциональную зависимость: наибольший расцвет личности возможен лишь при наибольшем упадке общества. Кстати, Гюго через всю жизнь пронес схожее убеждение.

Реалисты же открывают закон формирования типического характера типическими обстоятельствами его существования, для них социальные проявления личности — ее сущность, а не случайный наряд.

Помимо прогрессивных романтиков «Сенакля» продолжает существовать реакционный романтизм во главе с Ламартином, однако это течение уже слабеет, исчерпывает себя.

Наряду с течениями, возглавляемыми Гюго и Ламартином, во французской литературе утверждается психологическое течение, связанное с традициями психологизма ранних романтиков и вступлением в литературу А. де Мюссе и Жорж Санд. Также расцвета достигает «неистовый романтизм» во главе с Ж. Жаненом.

Несмотря на зарождение нового течения (реалистического) романтики во всех своих манифестах и основных теоретических трудах этого времени («Предисловие к «Кромвелю» В. Гюго; предисловие к сборнику «Французские и иностранные этюды» Э. Дешана) сопоставляют романтизм не с реализмом, а с классицизмом.

Позже, в 1830 г., Гюго определит романтизм как либерализм в искусстве. Это определение подчеркнет основную особенность романтизма: литература сплетается с философией и политикой (творчество Ж. де Сталь, Шатобриана, Ламартина, Гюго, Жорж Санд).

Есть косвенное свидетельство влияние возникающего классического реализма на французский романтизм 1827-1835 гг. Если в немецком романтизме основное внимание уделялось утверждению фантазии, права на вымысел, то в эстетике французского романтизма, оформившегося в направлении позже, одним из главных вопросов становится вопрос о правде в искусстве. И хотя в спор по этому вопросу были вовлечены и классицисты,

и романтики, и реалисты, разворачивался он, прежде всего внутри романтического лагеря.

В **1835-1843 гг.** успехи реалистической литературы приводят к краткому периоду «междоусобия», когда в серьезной литературе господствуют два направления, романтизм и классический реализм. Они еще не противопоставлены друг другу и даже недостаточно дифференцированы. В этот период романтизм и реализм благотворно влияют друг на друга (одно из доказательств — усиление социальных мотивов в творчестве Жорж Санд начала 40-х гг.).

В **1843-1848 гг.** начинается **кризис романтизма**. Успешно развивается только романтическое течение, связанное с утопическим социализмом (Жорж Санд, Сент-Бёв, Гюго), особой популярностью пользуются также романы-фельетоны Э. Сю и А. Дюма-отца. Но после провала «Бургграфов» Гюго в 1843 г. в театре верх берут неоклассицисты во главе с Понсаром. Из литературы уходит Нодье, прекращают активную творческую деятельность Мюссе, Виньи, Ламартин. Все более заметным становится кризисное течение, зародившееся еще в 30-х гг. в творчестве Т. Готье, Ж. Де Нерваля и других писателей, — «искусство для искусства».

Поражение революции **1848 г.** знаменует **конец истории романтизма** как литературного направления. Сохраняется лишь романтическое течение, занимающее в литературе довольно скромное место. Гюго и Жорж Санд выступают против последователей теории «искусство для искусства». В этот период с новой силой прозвучали романтические идеи, выдвинутые в начале века, о значении в литературе авторского начала, активной писательской позиции. Гюго, Мюссе, Виньи видели в писателе вождя человечества, призванного указывать людям дорогу к истине. Гюго и Жорж Санд призывают деятелей искусства к углублению содержательной стороны произведения, отказу от формализма и объективизма. С этих позиций они критикуют парнасскую школу («искусство для искусства») и натурализм. Манифестом последнего романтизма становится трактат **В. Гюго «Вильям Шекспир»**.

К 1870 г. романтическое течение исчезает полностью, из крупных писателей только Гюго и Лиль-Адан остаются его приверженцами. Но на романтической основе возникают символизм, неоромантизм, а также поэзия Парижской Коммуны.

Творчество Виктора Гюго (1802-1885)

Творчество **Виктора Гюго** охватывает большой период французской истории. В. Гюго был свидетелем буржуазной революции 1830 г. и последовавших за ней народных восстаний. В 1848 г. писатель наблюдал за событиями февральской буржуазно-демократической революции. В декабре 1851 г. Гюго вместе со своими единомышленниками попытался организовать сопротивление контрреволюционному перевороту Луи Бонапарта, уничтожившего французскую республику. В 1871 г. писатель стал очевидцем событий Парижской Коммуны. Таким образом, жизнь и деятельность Гюго

тесно связаны с важнейшими политическими событиями его времени. В обширном творческом наследии Гюго — в его романах, драмах, лирике, публицистике — нашли отражение и созревающий протест народа и его стремление к справедливости, а также запечатлелись идеалистические иллюзии, свойственные народному сознанию того времени. Эти исторически обусловленные противоречия в полной мере объясняют художественные особенности творческого метода Гюго.

Имя Гюго связано с развитием прогрессивного романтизма во французской литературе. Творчество его складывалось в период оппозиции против режима Реставрации и династии Бурбонов. После революции 1830 г. романтизм Гюго подпитывался демократическими и социально-утопическими идеями, которые порождали в его произведениях социально-критическую направленность и сочувствие к обездоленным слоям населения. Поэтому уже в начале 30-х гг. главным положительным героем Гюго становится бесправный бедняк, человек из народа. Но в целом романтизм писателя не мог постичь закономерности общественной жизни. Руководство идеалистическими представлениями об историческом процессе приводило Гюго к вольному обращению с историей, к резким и внезапным поворотам действия, к слабо мотивированным характерам. Не случайно большинство героев Гюго действует в исключительной обстановке, а характер положительного героя является отражением авторского идеала, а не реальным жизненным характером.

Однако после 1848-1851 гг. в творчестве писателя возрастают и укрепляются черты реализма.

Первый этап творчества В. Гюго приходится на **первую половину 20-х гг. XIX в.** Ранние произведения Гюго были написаны под влиянием литературы периода Реставрации (особенно творчества Р. Шатобриана) и носили явно консервативный характер. Первый сборник стихов Гюго «**Оды и другие стихотворения**» написан под прямым влиянием шатобриановских идей. Гюго выступает против революционных философов XVIII в., восхищается Бурбонами и проклинает Наполеона. Поэзия молодого поэта насыщена модными мотивами печали, одиночества, смерти. И по содержанию, и по форме «Оды» Гюго еще по-юношески несамостоятельны, близки к Ж. Руссо и поэтам-классицистам XVIII в.

В тот же период, что и «Оды», были созданы первые романы Гюго, «**Бюг Жаргаль**» (1820, 1826) и «**Ган Исландец**» (1823). Сюжетом «Бюг Жаргалья» явилось восстание чернокожих рабов во французской колонии Сан-Доминго в 1791 г. Автор украсил данный сюжет всевозможными страстями, согласно традициям «готического романа», но главным положительным героем он сделал вождя восставших негров. Финал романа, где в черном цвете был показан комиссар революционного Конвента, ярко выражал политические взгляды писателя. Тем не менее, сила гуманистических идей, живое сочувствие страданиям обездоленных насквозь пропитала фабулу романа.

В романе «Ган Исландец», где действие разворачивается в Норвегии 1699 г., а героем является фантастическое чудовище, ясно сказываются традиции «неистового» романтизма. В то же время стихийный демократизм молодого писателя находит отражение и в этом произведении (образы восставших рудокопов). Однако в этот период Гюго еще полон уверенности, что все социальные проблемы можно разрешить благим повелением монарха. Не случайно, герой романа Ордерен уговаривает короля издать указ, который удовлетворяет все нужды народа.

По своей форме ранние романы Гюго представляют собой типичные для того времени произведения, содержащие большую часть вымысла, часто переходящую за грань реальности. В них явно чувствуется влияние романтика старшего поколения Ш. Нодье, который требовал преобладания фантастики и воображения в искусстве. В обоих произведениях молодого Гюго действуют «исключительный» романтический герой и «исключительный» романтический злодей. В создании исключительной обстановки действия сказались пристрастие молодого Гюго к экзотическим сюжетам, живописным картинам, экстравагантным происшествиям. Но при этом писатель не забывает «идеального» начала, стремясь показать победу добра над злом.

Во второй половине 20-ых гг. начинается новый этап творчества писателя, связанный с нарастанием общественной оппозиции режиму Реставрации и Бурбонов. В 1826 г. Гюго становится во главе нового прогрессивного кружка французских романтиков «Сенакль», куда входят Ш. Сент-Бёв, А. Мюссе, А. Вильи, П. Мериме, Т. Готье, А. Дюма-отец и другие. Своим резким отношением к классицистскому искусству они выражают и решительную оппозицию политическому режиму. В этот период творчество Гюго становится чрезвычайно разнообразным и быстро развивающимся. Он пробует свои силы и в лирическом, и в повествовательном, и в драматическом жанрах. Гюго дополняет первый сборник одами и балладами, выпускает сборник «Восточные стихотворения» (1829), повесть «Последний день приговоренного к смерти» (1829), драмы «Кромвель» (1827), «Марион Делорм» (1829), «Эрнани» (1830) и выступает с теоретической работой — «Предисловие к «Кромвелю», ставшей манифестом французского романтизма.

Становление Гюго как самостоятельного поэта происходит именно во второй половине 20-х гг. Патриотические и гуманистические мотивы появляются в его одах, написанных после 1825 г.; в поэтику Гюго входят новые средства выражения, сменяя суховатую манеру его первых стихотворений. Широкая цветовая палитра, материальная образность характерны для его баллад и особенно для сборника «Восточные стихотворения», где поэт предстает как изобретатель богатой и разнообразной рифмы.

Яркие краски «Восточных стихотворений» были в первую очередь направлены против меланхолических рассуждений и туманности А. Ламартина и его соратников. Примечательно, что рядом с немного тривиальной

экзотикой Востока, описывающей пиратов, гаремы, султанш, в лучших стихотворениях сборника появляется тема национально-освободительной борьбы. Почти через весь сборник Гюго проходит сопоставление крови и роскоши, бедствий и преступлений.

Сборник «Восточные стихотворения» стал первым произведением поэта, в котором он выступил решительным сторонником национально-освободительной борьбы и мастером поэтической формы.

Совершенствуя свое мастерство поэта, Гюго одновременно приступает к созданию нового романтического театра.

В 20-е гг. французский театр был ареной ожесточенной борьбы между «классиками» (так называли себя сторонники классицистической трагедии) и романтиками, представлявшими новые веяния во французском искусстве. Первые же попытки романтиков сломать рутину театрального искусства вызвали яростный отпор со стороны эпигонов классицизма (в 1823 г. против романтизма высказался архиепископ Гермополитанский, а Ожье назвал романтизм «новой ересью» и «сектой»). В 1827 г. Гюго выступает с «Предисловием» к «Кромвелю», в котором критикует классицистическое искусство и теоретически обосновывает новую романтическую драму.

«Предисловие» к «Кромвелю» состоит из двух частей — исторической и теоретической. В первой части писатель устанавливает три периода в развитии искусства. Первому — первобытному — периоду истории человечества соответствуют, по его мнению, ода и гимн; второму — античному периоду — эпопея; современности — христианской эре, с ее дуализмом, раздвоенностью, критицизмом и меланхолией — подходит драма, которая вмещает в себя и великое, и смешное, и прекрасное, и безобразное.

Обосновав, таким образом, необходимость перехода к новому искусству, Гюго переходит к критике устаревших форм классицистского искусства. Писатель требует отбросить отжившие академические авторитеты, освободить искусство от жеманства и ложного «изящества». Гюго не отрицает величия творчества Корнеля, Расина, Вольтера, но решительно отвергает их эпигонов. Он требует творческой свободы для художника; отвергает деление на «высшие» и «низшие» жанры; обрушивается на знаменитое «триединство» (единство места, времени и действия), абсолютно неправдоподобное в современном театре. Гюго призывал к уничтожению замкнутого искусства, ратовал за приближение искусства к жизни, за обогащение и демократизацию языка. Отвергая старые литературные каноны, писатель настаивал на изображении конкретной исторической обстановки и тем самым очень близко подходил к реалистической эстетике. Однако это не сделало Гюго реалистом. Ряд положений «Предисловия» возвращает писателя на романтические позиции. Особенно явно это сказывается в теории гротеска, которому Гюго придавал исключительно важное значение.

Гротеск для Гюго связан с требованием введения уродливого и смехотворного в искусство. Спора с псевдоклассической эстетикой, писатель

доказывал, что в реальной жизни уродливое и смешное существуют рядом с возвышенным и прекрасным. С помощью соединения гротеска и возвышенного Гюго стремится вернуть искусству полноту жизни. Но саму жизнь, изображаемую в искусстве, писатель представляет в идеалистическом и метафизически упрощенном виде, как вечный конфликт двух противостоящих сил, Добра и Зла. Христианские представления об извечном дуализме человеческой природы значительно влияют на сознание Гюго и окрашивают собой понимание драмы. Писатель думает, что человек состоит из двух сфер — «бренной» (плоть, тело) и «бессмертной» (дух, душа). Таким образом, в романтической драме писатель заменяет исторический динамический процесс жизни неизменными контрастами, а конкретные социальные конфликты уступают место абстрактным принципам Добра и Зла, остающимися неизменными для всех времен и народов.

Также преувеличивает Гюго и роль воображения и вдохновения художника во время создания произведения. Писатель говорит о том, что цель искусства почти божественна, а с помощью своего воображения художник может «исправлять» недостатки истории. Именно отсюда проистекает известная субъективность романтиков, их активное вмешательство в изображаемую историю, попытка истолковать ее по-своему.

Противоречивый характер имеет и требование соблюдения колорита места и времени, которое Гюго вводит в искусство. Писатель сближает человека с исторической эпохой, с материальным миром. Не случайно, Гюго придавал исключительное значение деталям костюма, языка, декораций, которые занимали в его драмах едва ли не доминирующее положение. Однако, преобразуя историю с помощью своего воображения, романтики, в том числе и Гюго, интересовались в большей мере моральными уроками, которые можно было вынести из истории, а не изображением реальных событий. Мелкие исторические детали зачастую заслоняли у них подлинное содержание происходящих событий. Именно этим и объясняется неудача первой драмы Гюго «Кромвель».

Объявив о необходимости раскрытия сложной человеческой натуры, Гюго, по сути, не решил поставленной задачи. Понимание действительности как постоянного столкновения Добра и Зла предопределило однотипность характера его драматического героя — либо резко отрицательного («демон»), либо абсолютно положительного («ангел»).

В то же время теория драмы, обоснованная в «Предисловии», в значительной мере предопределила особенности творчества Гюго и многих его современников, а само «Предисловие» было объявлено манифестом романтической школы, а В. Гюго — вождем французского романтизма.

Первой и неудачной попыткой практической реализации положений «Предисловия» стала драма «Кромвель». Хотя писатель положил в основу своей драмы актуальный сюжет и сделал ее героем вождя английской буржуазной революции Кромвеля, драма оказалась невозможной для постановки, так как Гюго в соответствии со своим пониманием «местного колорита» перенасытил произведение внешне историческими деталями.

Следующая драма «**Марион Делорм**» сразу же была запрещена королем Карлом X, из-за чего ее постановка была осуществлена только в 1830 г. Остракизму пьеса подверглась по причине резкой критики в адрес феодальной монархии.

И только после постановки драмы А. Дюма «Генрих III и его двор» Гюго смог представить на суд театральной публики свою третью драму «**Эрнани**».

Накануне июльской революции 1830 г. Гюго написал повесть «**Последний день приговоренного к смерти**», в которой впервые обратился к современности.

Следуя требованиям романтической эстетики, Гюго переходит к изображению самых темных сторон человеческой и общественной жизни. В повести «Последний день приговоренного к смерти» Гюго обращается к «преступнику», осужденному на смертную казнь и шаг за шагом показывает, что в современном обществе преступники и судьи поменялись местами. Повесть отличается лирической взволнованностью и необычной для Гюго формой: она написана в форме дневника осужденного. В ней с огромным мастерством воспроизводится вся палитра трагических переживаний человека, доживающего свой последний срок.

«Последний день приговоренного к смерти» — одно из первых произведений писателя, в котором отверженные обществом люди показаны не как преступники, а как жертвы социальной несправедливости и равнодушия людей. Оно предвещает появление повести «Клод Гё» и романа-эпопеи «Отверженные». Уводя читателей в жизнь бедняков, Гюго пытался понять и раскрыть психологию нищеты и преступления. Но в повести преобладает романтическая абстрактность, при которой писатель не смог показать образ конкретного человека, вынужденного самим государством и обществом идти на преступление, как это произошло при создании образа Жана-Вальжана и Клода Гё.

В июле 1830 г. во Франции произошла революция, уничтожившая монархическую власть Бурбонов, приведшая к кормилу крупную буржуазию, которая еще больше закабалила третье сословие. В обстановке напряженного классового противостояния и распространения социально-утопических идей **продолжился дальнейший подъем творчества В. Гюго.** Мировоззрение писателя постепенно стало перерастать рамки либеральной оппозиции и приобретать демократическую и социально-утопическую окраску. Образ героя из народа, противопоставленного власти предрержащим, становится главенствующим во всем творчестве Гюго: в романе, драме, лирике и социальной повести, которую он создает в 30-е гг.

Первым произведением Гюго, появившимся вслед за июльскими событиями, становится роман «**Собор Парижской Богоматери**» (1830-1831). Гюго обращается к историческому прошлому, изображая Париж XV в. и развертывая на его фоне панораму французской жизни Средневековья. Увлеченный героикой июльских баррикад, он жаждет показать бесконечные

возможности французского народа, найти в истории следы его деяний. Вот почему описываемое писателем Средневековье — это народная эпоха.

Атмосфера народной жизни поглощает читателя уже в первых строках романа, ведь именно с народом связана у Гюго вся средневековая культура: быт, нравы, язык, обычаи, верования и искусство, символом которого становится Собор Нотр-Дам. Готическое искусство как детище народа всегда занимало Гюго, вот почему Собор одновременно является и полноправным героем произведения, и ареной отнюдь не мистических, а реальных жизненных событий. Вот почему неотъемлемой частью Собора, его «душой» является убогий подкидыш-звонарь Квазимодо. Ведь великие произведения искусства в понимании Гюго всегда связаны с гениальностью народных масс, а не аристократии и буржуа. «Художник, личность, человек исчезают в этих огромных массах... Здесь время — зодчий, а народ — каменщик...»

Из народной толпы выходят главные герои романа — уличная плясунья Эсмеральда и звонарь Квазимодо.

Эсмеральда становится символом Добра, Таланга, Естественности, Красоты, т.е. всех тех положительных качеств, которые несет в себе народ, несмотря на насаждаемый противоестественный его духу церковный аскетизм. Образ Квазимодо, как и положено в романтических произведениях, раскрывается прежде всего через любовь. Именно благодаря беззаветной, альтруистической любви звонаря читатели видят красоту Квазимодо, не внешнюю, но внутреннюю. И рядом с вечной духовной красотой Квазимодо меркнет внешняя привлекательность Феба, из-за которой в него влюбляется Эсмеральда, а сам Феб превращается в фарфоровую куклу, красивую, но пустую и холодную.

Простому, нравственному миру народа противопоставлен другой мир, темный, ущербный и жестокий, который олицетворяет типичный представитель средневековой ортодоксальной церкви, архидиакон Собора Клод Фролло, также влюбленный в Эсмеральду. Но если Квазимодо любовь вознесла до недостижимых вершин нравственности, то в Клоде она разбудила демоническое начало. Кстати, именно в образе архидиакона сказывается связь романа Гюго с политической обстановкой, сложившейся во Франции 30-х гг.: после июльской революции передовые слои французского общества отторгают католицизм, в котором видят оплот старого режима. Сделав одним из «главных злодеев» католического священника, Гюго ясно выразил свои взгляды на церковь, показав ее ханжество и лицемерие. Хотелось бы заметить, что, на наш взгляд, писатель выразил свое отрицательное отношение именно к церкви, а не к религии, так как церковь является лишь формой, но отнюдь не содержанием, не сутью веры.

Основной сюжетной линией романа является борьба за Эсмеральду, которая ведется двумя мирами, миром Света и нравственности (народ) и миром Тьмы и аморализма (церковь и государственная власть). Вообще, сопоставление народа и власть имущих, красной нитью проходящее через все лучшие произведения Гюго, именно в «Соборе Парижской богородицы» получает наиболее яркое воплощение. Сцены похищения Эсмеральды

Квазимодо и штурм Собора армией Двора Чудес ради спасения плясуньи от смерти выражают одну из революционных мыслей Гюго: в самые напряженные моменты истории отверженный народ начинает осознавать себя как силу и способен бросить вызов угнетателям, тем самым становясь двигателем истории. Финалом романа — убийство Клода Фролло Квазимодо, остающегося верным своей любви к Эсмеральде, — Гюго утверждает моральную победу народа, стремящегося к Добру, Красоте и Правде.

Уже из анализа данного романа можно сделать вывод о характерных чертах творчества Гюго-романиста. При общем романтическом характере произведения, в котором представлены и исключительные, контрастные характеры, и бушующие страсти, и необычная обстановка, Гюго описывает реалистически представленную борьбу социальных сил и делает акцент на значении народа в жизни общества.

В тесной связи с «Собором Парижской богоматери» находится драматургия Гюго 30-х гг.

В 1832 г. появляется лучшая драма **«Король забавляется»**, которая сразу же запрещается. Следующие драмы **«Мария Тюдор»** и **«Лукреция Борджиа» (1833)** были написаны прозой, что стало новаторством, так как эстетика классицизма требовала написания драм только в стихотворной форме. В 1835 г. Гюго пишет драму **«Анджело, тиран Падуанский»**, а спустя два года **«Рюи Блаза»**, которую сам автор считал вершиной своего творчества. Последней драмой Гюго стали **«Бургграфы» (1843)**, написанные в момент идеологического и творческого кризиса и «провалившаяся» на сцене. Неудача **«Бургграфов»** привела не только к отказу писателя от драматических жанров, но и к поражению романтической драмы вообще (после 1843 г. на театральных подмостках вновь воцарился неоклассицизм).

По мере того как развивался его театр, Гюго все чаще приходит к пониманию не только эстетического, но и общественного, воспитательного значения искусства. «Театр — это трибуна. Театр — это кафедра, драма выполняет миссию национальную, миссию общественную, миссию человеческую...» Исходя из этого понимания задачи искусства, писатель стремился ухватить самую суть социальных конфликтов, в соответствии с которым он рисует героев и расцветивает сюжет красками. Поэтому в его драмах так заметно противопоставление характеров, осуществляемое на социальном уровне: с одной стороны — «злодеи» (короли, министры), с другой — «герои» (представители народных масс). Именно в народной среде, которая долгое время оставалась незамеченной классицистами, и находит Гюго своего положительного героя, раскрывает силу и красоту его подвига во имя высших стремлений.

Особенности романтической драмы Гюго заключались в их актуальности, хотя они базировались на историческом материале. Действие драмы не замыкалось в рамках семейной или частной жизни, а выносило на поверхность злободневные политические и моральные проблемы, трактовало вопросы государственного управления, взаимоотношения власть имущих и народных масс. В противовес классицистской трагедии Гюго стремиться не

рассказать, а показать действие; также для романтической драмы Гюго характерны острый драматизм, динамичность, сверхэмоциональность и пылкость поступков героев. Сильной стороной драм писателя, вместе с обличительным пафосом, является моральная красота положительного героя, которой, веря в исторический прогресс человеческой цивилизации и смутно ощущая идеал будущего человека, Гюго наделял своего героя.

Однако нельзя оставить без внимания и слабые стороны романтических драм Гюго. Положительный герой писателя при всей своей моральной красоте лишен, тем не менее, конкретных социально-исторических черт. Если отрицательные персонажи Гюго отличаются типовым многообразием, то положительный герой, если оставить в стороне его внешность и имя, всегда один, поскольку выражает отвлеченный идеал поэта, выполняет функцию морального эталона.

Подавление лионских и республиканских восстаний, процесс над сенсимонистами, репрессии против прогрессивной печати способствовали росту возмущения Гюго против буржуазной монархии и созданию им произведений, откликающихся на современные политические события во Франции.

В 1832 г. Гюго переиздает повесть «Последний день приговоренного к смерти», снабжая его остросатирическим предисловием. От абстрактной постановки вопроса о смертной казни Гюго переходит к вполне конкретной: кому во Франции выгодны гильотины?

Спустя два года писатель создает социальную повесть «Клод Гё» (1834), в которой он делает попытку ввести нового героя, рабочего, в литературу романтизма, сделав его выразителем антибуржуазной морали. Представляет интерес тот факт, что Гюго избегает абстрактной постановки вопроса, как только дело касается социальных проблем. В повести затрагивается вопрос, который позднее найдет воплощение в романе-эпопее «Отверженные» — каковы во Франции отношения между законами нравственными и законами юридическими? Гюго создает образ рабочего, вынуждаемого самим государством идти на преступление, и тем самым ставит вопрос о степени виновности общества перед бедняками. В финале повести буржуазный суд казнит Клода Гё, но на смену казненному приходит сам автор, который от лица сотен отверженных обвиняет в преступлениях перед человечностью людей, стоящих у власти.

Однако следует отметить, что при всем своем резком общественном протесте повесть содержит в себе утопические и филантропические иллюзии: автор надеется на возможность убеждения богачей словом и религиозным вмешательством. В этом выражаются противоречия в мировоззрении Гюго, которые еще ярче отражаются в лирике писателя 30-х гг. — сборниках «Осенние листья» (1828-1831), «Песни сумерек» (1830-1835), «Внутренний голос» (1835-1837), «Лучи и тени» (1837-1840), а также большая часть стихотворений сборника «Созерцания» (1856). Сборники «Осенние листья» и «Песни сумерек», созданные в обстановке общественно-политического подъема, несут на себе печать времени. В них присутствуют религиозные

сомнения, философские раздумья о судьбах человека и размышления о гражданско-воспитательной роли поэзии. В сборниках «Внутренние голоса» и «Лучи и тени» усиливается влияние либерально-филантропических идей. Здесь еще присутствуют обличительные и социальные мотивы, характерные для двух предыдущих книг, но большинство стихотворений приобретает более камерный характер, усиливаются интимные мотивы.

Одновременно лирическое творчество Гюго в 30-е гг. отличается большей глубиной и поэтической одухотворенностью. Картины и композиции насыщаются новыми выразительными средствами, позволяющими полнее раскрыть духовный мир человека.

Однако кризис мировоззрения и творчества Гюго, связанный с усилением реакции, меняет настроение поэта. Лирика 40-х гг. отражает тяжелое духовное состояние писателя: появляются скорбные, непротивленческие мотивы, усиливается руссоистское противопоставление чистой природы испорченному человеку и обществу. Особенно широкое распространение мотив скорби получает в стихотворениях, написанных после 1843 г., чему способствует личное горе Гюго — смерть любимой дочери. Поэт постоянно вспоминает умершую и пытается найти утешение в религии.

40-е гг. становятся периодом застоя в творчестве писателя. Он не публикует ни стихотворений, ни романов, а последняя драма «Бургграфы» положила конец драматургическому творчеству Гюго.

Революция **1848** г. и контрреволюционный переворот **1851** г. открывают **новый этап** в творчестве В. Гюго. Писатель начинает принимать все более активное участие в политической жизни Франции, а затем и в национально-освободительной борьбе европейских народов. Гражданский пафос становится отличительной чертой лучших произведений Гюго.

Художественные особенности творчества Гюго определяются на новом этапе прежде всего глубоким проникновением в народную жизнь и ее проблемы. Если ранее в своих произведениях писатель и делал главными героями представителей народных масс, то они были лишь одиноким воплощением добра и правды, окруженным враждебной средой. Их судьбы были исключительной судьбой романтического героя, конфликтующего со всем миром. В отличие от ранних героев, персонажи, созданные после 1848 г. почти всегда действуют в конкретных социальных условиях и обстановке. Трагическая судьба всех отверженных волнует Гюго; а конфликт между народом и властью имущими становится основным в произведениях писателя. Необходимость более глубокого проникновения в сущность данного конфликта, обращение к взаимоотношениям личности и окружающей среды заставляют Гюго обратиться к опыту реалистического романа 30-40-х гг. Таким образом, романтическая система Гюго обогащается за счет введения реалистических зарисовок и реалистических черт характеров героев.

При этом творчество Гюго сохраняет романтический характер. Воспитанный в эпоху становления романтизма, писатель остался романтиком до конца своих дней. При этом следует различать две стороны

романтического метода в творчестве Гюго. С одной стороны, романтическая приподнятость, свойственная писателю, с каждым годом приобретает более революционный характер. Проблемы восстаний и революций показывают, что мировоззрение художника перерастает рамки утопических идей, которые способствовали созданию «Собора Парижской Богоматери», «Клода Гё» и романтического театра. С другой стороны, социально-утопические иллюзии продолжают сохраняться в произведениях Гюго, и при всех положительных сторонах творчества писатель остается идеалистом, особенно в понимании исторических процессов.

Реакция, наступившая в стране после событий 1848-1851 гг., настораживает писателя по отношению к политике власти. Именно в это время Гюго начинает выступать с резкими отзывами в адрес власти, критикуя внешнюю политику Франции, защищая свободу образования и вероисповедания, и отстаивать демократические принципы (речи «Нищета», «Человек из народа страдает»). Период активной политической деятельности был важным этапом в развитии художника.

После прихода к власти Луи Бонапарта (2 декабря 1851 г.) Гюго, не желая оставаться в монархической империи, отправляется в изгнание, но и там продолжает быть обличителем Второй империи. В 1852 г. Гюго пишет политический памфлет «Наполеон маленький», начинает «Историю одного преступления», которая увидит свет лишь в 1877 г., и приступает к созданию стихотворного сборника «Возмездие».

Памфлеты «Наполеон маленький» и «История одного преступления» являются образцом сатирической публицистики Гюго. Писатель близко подходит к историческим событиям и фактам, но при этом сохраняет желание извлечь из истории, прежде всего, моральные уроки, и поэтому вносит в свои произведения много субъективного. Памфлетам Гюго присуща сверхэмоциональность: страстные инвективы, разоблачения, лирические отступления, возмущение, мечты писателя постоянно переплетаются с аналитическим описанием событий контрреволюционного переворота. Отличительной чертой «Истории одного преступления» является его хроникальная форма, напоминающая личный дневник автора.

Оба произведения интересны не только как политические документы, но и как произведения, которые излагают политические, исторические и эстетические взгляды художника. Здесь Гюго утверждает принцип активного искусства, выражает республиканско-демократические воззрения, выдвигает идею прогресса и предлагает модель (пусть и неясную) будущего идеального общества. Идеи, изложенные в памфлетах, легли в основу поэтических сборников «Возмездие» и «Легенда веков».

Во второй половине XIX в. у части французских литераторов, разочарованных поражением революции 1848 г., наблюдалось откровенное бегство от реальной жизни и отказ от общественной роли искусства. Поэты парнасской группы (Т. Готье, Л. де Лиль) пропагандировали принцип пассивного объективизма, бесстрастности и «чистой» формы, так называемое «чистое искусство». И в это время Гюго выпускает сборник «Возмездие», в

котором холодной отстраненности парнасцев противопоставлена страстная целеустремленность художника, смело вмешивающегося в окружающую жизнь. Реальный опыт политической борьбы обогатил поэтическое творчество Гюго, сообщив ему новые колоритные образы, суровую силу языка, остроту и меткость сатирического обобщения.

В 1856 г. Гюго выпускает сборник **«Созерцания»**, плод его двадцатипятилетнего труда. Этот сборник отразил самые разнообразные настроения и впечатления жизни. «Созерцания» можно рассматривать как поэтическую биографию поэта. Здесь встречаются и задушевные стихотворения, посвященные детству, и любовная лирика, и горькие жалобы о погибшей в 1853 г. дочери, и величавые образы природы, и размышления о них. Оторванный от родины, трагически одинокий поэт углубляет философские раздумья о судьбе мира и человечества, намеченные еще в 30-е гг. Только взгляд поэта становится более проникновенным, более сложной и трагической представляется ему жизнь, которая воспринимается через призму личного горя и политических разочарований.

Ведущей темой сборника становится вопрос социального неравенства и нищеты. В соответствии с трагическим взглядом на общественную жизнь, более мрачные тона приобретает вся лирика поэта; появляются образы ночи, тьмы, недостижимого космического пространства. Богатые размышлениями и эмоциями «Созерцания» включают в себя более десяти тысяч стихотворений, бесконечно разнообразных по темам, формам и ритмам (песня, сатира, идиллия, космическое видение и другие).

Проблема, волнующая Гюго в поисках путей человечества к счастью, нашла воплощение и в поэме **«Революция»**, включенной позднее в сборник **«Четыре вихря духа»**. В этой поэме автор разоблачает преступления французских монархов и впервые предполагает, что прогресс человечества может пройти через революцию.

«Революция» становится первой ступенькой Гюго к эпическому жанру. В изгнании у писателя зарождается идея огромной эпопеи, посвященной истории человечества, которая вылилась позднее в **«Легенду веков»**. В этом составленном из нескольких циклов произведении поэт стремится изобразить человечество в разнообразных аспектах — «истории, сказки, философии и науки», где соединены библейские и языческие легенды, исторические события, эпические образы и философско-эстетические размышления. Гюго пытается переосмыслить человеческую историю, споря с официально признанной историей, превозносящей деяния монархов и полководцев. В предисловии он пишет о своем стремлении показать «человека, поднимающегося из мрака к идеалу». Но желанная идея прогресса не смогла найти убедительного воплощения, так как в каждой эпохе поэт видит не столкновение классовых интересов, а извечный конфликт Добра и Зла, и доказывает неизбежное поражение последнего.

В тесной связи с «Легендой веков» находится и драматургия периода изгнания. Гюго не имел возможности ставить пьесы на сцене, но продолжал

заниматься театром, создавая маленькие пьесы, увидевшие свет только после смерти автора (сборник «Театр на свободе»).

Годы изгнания (**50-60-ые гг.**) отмечены широкой общественной деятельностью писателя, которая во многом предопределила появление таких социальных романов, как «Отверженные», «Труженики моря», «Человек, который смеется».

В **1866 г.** Гюго пишет «Тружеников моря», роман, отмеченный интересом и уважением к трудовому народу. Рисуя небольшой мир рыбацкого поселка, раскрывая частную драму, художник убедительно показывает несоответствие естественных законов человеческой совести с буржуазной моралью. Буржуазную мораль для Гюго воплощают такие явления современной жизни, как монархия, рабовладельчество, правосудие «двойных стандартов», ханжество современной церкви, подменившей истинную суть веры формой, и конечно же, жажда «золотого тельца». Всем этим неприемлемым образам современной жизни Гюго противопоставляет свой идеал — главного положительного героя романа, рыбака Жильята, прямодушного и мужественного. Страницы, рассказывающие о подвиге Жильята, спасающего потопленное судно, по праву считаются лучшими страницами романа. Художник сочетает яркое описание стихии с воспеанием человеческого труда, побеждающего природу.

В образе Жильята писатель воспел подвиг народа, раскрыл его духовную красоту и силу. Однако писатель оторвал своего героя от других тружеников и сделал его совершенно одиноким. При возвращении в общество людей победитель природы Жильят не нашел в нем места. Вся духовная сила Жильята ушла на то, чтобы ценой самоотречения сделать счастливым любимую и покинуть эту жизнь.

Роман о победе человека над природой закончился пессимистическим выводом о том, что человек, способный противостоять разрушительной стихии, оказывается бессильным перед лицом буржуазного общества.

Следующим романом Гюго, в котором еще раз прозвучал трагический мотив конфликта между величием человеческой души и существующим миропорядком, становится «Человек, который смеется» (**1869**) — последний из написанных в изгнании. Данный роман является одним из ярчайших романтических произведений Гюго, в котором ясно представлено своеобразие художественного метода писателя. Свообразие это состоит в том, что романтизм базируется на реалистической правде жизни, служит резкому отражению социально-политического конфликта.

Исходя из главного социального конфликта своего времени — противоположности мира богачей и бедняков, — Гюго изображает этот объективный контраст действительности при помощи художественных контрастов, подчеркивающих ничтожность власть имущих (Джозиана, Белькифедро) и страдания народа (Гуимплен, Дея).

В **1864 г.** Гюго опубликовал теоретическую работу «Вильям Шекспир», в которой изложил свои эстетические принципы, сложившиеся в период вынужденной эмиграции. Наиболее ценным положением труда

является мысль о народности, общественной значимости искусства и невозможности настоящего художника творить в отрыве от нужд обездоленных и реальных проблем («Гений существует не для гения, а для человека»).

Последний период творчества Гюго (1870-1885 гг.) связан с Парижской Коммуной и франко-прусской войной. Впечатления именно этих событий отразились в сборнике **«Грозный год» (1872)**. Здесь можно найти и патриотический пафос поэта, и глубокое сочувствие народу, и мучительные колебания, и гнев, и возмущение, вызванные жестокостью Версаля по отношению к разгромленным коммунарам. Создававшийся по следам недавних событий, эмоционально-искренний сборник стал настоящим поэтическим дневником Парижской Коммуны.

Первый цикл сборника, охватывающий период с августа 1870 г. по январь 1871 г., посвящен событиям франко-прусской войны. Поэт описывает поражение французской армии под Седаном и посвящает вдохновенные стихи героическим защитникам Парижа. В стихотворениях, связанных с обороной Франции, Гюго далек от идей непротигельчества, который некогда проповедовали герои романа «Отверженные» и отходит от принципов абстрактного христианского смирения. Но большинство стихотворений сборника показывают, что несмотря на свой демократизм, Гюго испытывает сомнения, если не сказать, разочарование, в наблюдаемых им событиях.

Сборник **«Грозный год»**, оразивший эволюцию политических взглядов Гюго, не обладает той цельностью и идейной монолитностью, которая характерна для сборника «Возмездие». Но, неся на себе печать колебаний и сомнений поэта, «Грозный год» отличается в то же время большой эмоциональностью, искренним возмущением, горячим патриотизмом.

Так же как и «Возмездие», сборник «Грозный год» поражает разнообразием жанров и интонаций: эпический, сатирический, лирико-патетический и другими.

Тема революции с новой силой прозвучала и в последнем романе Гюго — **«93-й год» (1874)**, посвященном событиям буржуазно-демократической революции XVIII в. Гюго изображает один из самых напряженных моментов французской революции — наступление контрреволюционных сил в тот момент, когда молодая республика только вставала на ноги. Значительность происходящего отражается в эпическом характере повествования, в драматических эпизодах, в героических образах романа.

Два лагеря борьбы — лагерь революции и лагерь контрреволюции — с самого начала резко противопоставлены друг другу. Лагерь революции — это восставший народ Парижа, нищий, но героически терпеливый, благодаря вдохновляющей его идеи. Лагерь контрреволюции — это французские аристократы и английское правительство.

Концепция революции, которую Гюго вынашивал многие годы, получает наиболее полное и законченное выражение в данном романе, особенно в образе якобинца Симурдена. Писатель не понимает

материальные, историко-экономические процессы, стимулировавшие революцию; он воспринимает ее в идейно-эмоциональном плане, говоря об «очистительной буре». Гюго убежден в неизбежности революционных потрясений и их значении для жизни народов.

Принципиальный вопрос, стоявший перед писателем в эпоху создания «Отверженных» — каким должен быть путь достижения гармонии, свободы и всечеловеческого блага: путь революции или путь личного благодеяния и самосовершенствования, был окончательно разрешен Гюго в романе «93-й год». Теперь писатель не верит в возможность достижения счастья через мирные реформы и филантропию. Единственным средством создания государства, основывающегося на принципах свободы, равенства, братства, Гюго считает революцию, общественную борьбу. Через призму революции создается писателем положительный идеал, который воплощается в образах двух положительных героев (Симурдэна и Говена) — революционеров, активно защищающих человеческие идеалы.

Симурдэн и Говен олицетворяют две стороны революции, «два полюса правды» (В. Гюго). Но образ Говена использован писателем для постановки второй проблемы романа. Симурдэн и Говен — люди одного революционного лагеря. К тому же Говен является любимым учеником и духовным сыном Симурдэна; они связаны узами идейного единства и симпатии. Но в эту дружбу и духовное единство революционного лагеря Гюго вводит трагический конфликт для того, чтобы поставить и разрешить проблему противоречия между беспощадностью революции и ее целью. Для углубления трагического начала Гюго вводит в роман образ контрреволюционера Лантенака и его перерождение. С образом Лантенака связаны идеалистические взгляды Гюго времен юности, его представление (во многом наивное) о возможности божественного просветления в душе отъявленного преступника. Именно такое просветление заставляет Лантенака вернуться ради спасения детей в осажденную революционерами крепость, а после добровольно отдать себя в руки противников (поступок неестественный с точки зрения писателя-реалиста и логики развития характера самого Лантенака). Решив, что Лантенак осознал свои ошибки, Говен отпускает его на свободу, тем самым давая возможность Лантенаку продолжать контрреволюционную деятельность. Симурдэн, повинувшись революционному долгу, отправляет своего любимого ученика на гильотину, после чего кончает с собой. Этой трагической развязкой — смертью обоих положительных героев — Гюго стремился передать страшную силу и напряженность революции. Автор в финале романа окончательно разрешает свои многолетние колебания в пользу революционного насилия, олицетворяемого Симурдэном. Говен же умирает, потому что совершил преступление против революции. Так Гюго пытался показать, что насилие, которое сопровождает революцию, оправдано ее целями: достижение всечеловеческого счастья и блага.

В последние годы жизни Гюго продолжал активно работать. За период 1874-1885 гг. он создает несколько поэтических сборников: вторая и третья

часть «**Легенды веков**» (1877-1883), «**Искусство быть дедушкой**» (1877), «**Религия и религии**» (1880), «**Четыре вихря духа**» (1881), сатирические поэмы «**Папа**» (1878) и «**Осел**» (1880). Кроме того, множество произведений, поэтических и публицистических, увидели свет после смерти писателя. В лучших своих произведениях Гюго продолжает поднимать вопросы социального неравенства («Легенды веков», «Четыре вихря духа»), критиковать церковь («Папа», «Религия и религии»), протестовать против буржуазной законодательной и воспитательной систем («Осел») и пропагандировать демократические и гуманистические идеалы.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

Практическое занятие № 1

Тема: Английский романтизм. Творчество Джорджа Байрона. Поэма «Дон Жуан»

Вопросы к практическому занятию:

- 1) Английский романтизм.
 - социально-политические и идеологические основы английского романтизма.
 - этапы и особенности развития английского романтизма; основные представители.
- 2) Творчество Джорджа Байрона.
 - периодизация творчества Джорджа Байрона.
 - значение творчества Байрона в истории английской и мировой литературы.
- 3) Поэма Байрона «Дон Жуан».
 - структура поэмы.
 - выбор героя.
 - проблема герой и автор.
 - содержание поэмы и ее проблематика.
 - романтические принципы отражения действительности в поэмах.
 - поэма «Дон Жуан» как сатирическая энциклопедия европейской жизни.
 - художественные приемы в создании образа Дон Жуана, особенности портретной характеристики, использование приема контраста, гипербол, сравнений; роль сюжета и композиции, роль пейзажа в раскрытии характеров героев.
 - роль лирических авторских отступлений; динамизм и напряженность драматического действия;

Рекомендуемая литература:

1. Алексеев М.П. Из истории английской литературы. Этюды. Очерки. Исследования. М.-Л., 1960.
2. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. — М., 1985.
3. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1963.
4. Великий романтик Байрон и мировая литература. М., 1991.
5. Дубашинский И.А. Дж.Г. Байрон. Кн. для уч-ся. М., 1985.
6. Дубашинский И.А. Поэма Байрона «Дон Жуан». — М., 1976.
7. Дьяконова Н.Я. Лирическая поэзия Байрона. М.: Наука, 1975.
8. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. М., 1978.
9. Дьяконова Н. Байрон в годы изгнания. — Л., 1974.
10. Европейский романтизм. М., 1973.
11. Елистратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960.
12. Елистратова А.А. Байрон. — М., 1956.
13. Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. — М., 1960.
14. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978.

15. Зверев А. Звезды падучей пламень. Жизнь и поэзия Байрона. М., 1988.
16. История английской литературы: В 3 т. — М., 1953 — 1955.
17. История всемирной литературы в 9-ти тт. М., 1989. Т.6.
18. Клименко Е.И. Английская литература первой половины XIX века. — Л., 1971.
19. Клименко Е.И. Байрон. Язык и стиль. М., 1960.
20. Кургинян М.С. Джордж Байрон. М., 1958.
21. Моруа А. Байрон.
22. Ромм А. С. Джордж Ноэл Гордон Байрон. — Л.; М., 1961.

Поэма Д. Байрона «Дон Жуан»

Поэма Д. Байрона «Дон Жуан» — многоплановое произведение, которое содержит гневные инвективы и сатирическое осмеяние, лирические отступления и философские раздумья. Это произведение осталось незавершенным, Байрон успел закончить 16 песен и несколько строф 17-й (из задуманных 25-ти). Лиро-эпическая поэма всегда казалась удивительно емкой и привлекательной Байрону, а свободная композиция давала возможность поговорить с читателем обо всем, выступая то от имени рассказчика, то от собственного лица. Многочисленные лирические отступления, описания путешествий и битв объединены фигурой главного героя Жуана. Изначально в замысел поэта входило «послать его вокруг Европы...», но в процессе работы Байрон все более расширял свой замысел, выйдя за пределы осуждения только европейского светского общества.

Поэма была выполнена как произведение эпическое, в котором дана панорама современной жизни. Объективный эпический элемент в «Дон Жуане» усиливается. Образ героя и автора полностью отделены друг от друга, причем герой — обыкновенный человек, изображенный в обстоятельствах частной жизни. Эпичность поэмы многомерна. От шуточно-пародийной манеры посвящения поэту Р. Саути до язвительной насмешки над пуританским образованием; от иронического повествования, описывающего путешествие по бурному морю до высокой патетики чувств в отношении идеальной любви Гайде. Дерзкие интонации в представлении экзотического Востока и драматическая сцена описания невольничьего рынка сменяются банальными эпизодами в гареме турецкой султанши, а те в свою очередь разоблачением мнимой героики войны. Все это связано у Байрона не только с описаниями приключений Дон Жуана. По мере того, как увеличивается жизненный опыт героя, сатирические выпады поэта становятся все более частыми и конкретными. Калейдоскоп эпизодов, быстрая смена действия дают возможность Байрону не только столкнуть Жуана с различными жизненными обстоятельствами, но и проследить за изменениями, которые происходят в характере героя, а также показать самые отвратительные стороны политической, экономической и культурной жизни европейского общества XVIII-XIX вв.

Дон Жуан — принципиально новый герой Байрона, так как уже давно снискал себе славу нарицательного персонажа, циника, распутника и

соблазителя. Выбор героя обусловлен историческими обстоятельствами. Героическая эпоха отходила в прошлое, уступая место унынию и отчаянию времени Священного союза и неудачных революционных выступлений.

Для новой поэмы, воссоздающей отрицательные черты европейского общества, нужен был герой посредственный, не отличающийся от многих себе подобных.

...не стану никого

Я порицать, и все ж: глядит мой век уныло.

В нем не найду нигде героя моего,

Кто пригодился бы в поэме (в этой новой),

Так будь им Дон Жуан, мой друг, на все готовый.

Обращение к хорошо известному нарицательному персонажу означало не только вызов всему благопристойному, общепринятому, но и позволяло поэту показать новое отношение к литературному герою, который перестал быть романтическим бунтарем, личностью незаурядной и страдающей, верящей в высокие идеалы. Героем Байрона становится естественный человек, живущий земными страстями. От литературной традиции Байрон заимствует лишь привлекательную внешность, увлекающую женщин. В целом же Жуан не похож на традиционного соблазителя. Чувственность традиционного Жуана исчезает фактически в первых песнях поэмы. После неудачного романа с доньей Юлией и идеальной любви к Гайде поэт забывает об этой черте характера героя, оставляя лишь восприимчивость доброты и сердечности, добавляя практицизм, здравый смысл и наблюдательность, которые, правда, не всегда воспринимаются автором серьезно.

Беря разные сферы личных или общественных отношений, Байрон всякий раз ставит своего героя в оппозицию обществу, так как искренность поведения героя вступает в противоречие с лицемерным буржуазно-аристократическим обществом, где извращены нравственные понятия. Дон Жуан вынужден приспосабливаться к обстоятельствам ради спасения собственной жизни или ради чувственных наслаждений, но в нравственном отношении он выше тех, кто его окружает. Описывая детство Жуана, его мать — ханжу и лицемерку, проповедовавшую пуританскую мораль и заботящуюся о «высоком долге матери и жены», Байрон делает своего героя лишь пассивным исполнителем чужой воли, в данном случае родительской. Жуан вступает в конфликт с общепринятым воспитанием и положением. Но Байрон, вторгаясь в сферу частных семейных отношений, не только показывает мертвящее воздействие аристократического образования, но и пытается проникнуть в сущность принципов, на которых держится мнимая законность и общепринятость. Поэт жаждет отбросить видимость и обнажить низменность, мелочность, эгоизм и паразитизм тех, кто создал законы и правила и кто сам же их нарушает. Драматическое противоречие в мирозерцании автора подчеркивается быстрой сменой ролей (автор — то рассказчик, то герой), переходами от беззлобного смеха и шутки к острой сатире, политическим выпадам в адрес правящей партии лейбористов,

ироническими рассуждениями о браке и его меркантильной подоплеке, о продажности властной структуры Европы. Композиция и стиль поэмы тоже меняются. Композиция то расширяется за счет введения дополнительных деталей (английские эпизоды), то суживается. Поэма написана октавами, но лексика является важнейшим компонентом художественной структуры. Байрон может давать однозначные характеристики своих героев, но одновременно связывает их с политическими обобщениями, построенными на смелых параллелях. Так, деятельность пирата Ламбро по масштабу вряд ли может сравниться с государственной, но суть их одна и та же — эгоистическая выгода (правда, носит она разные названия).

Дивиться ль способу, как деньги греб,
Хоть он все флаги стриг по всем морским дорогам?
Премьер-министром бы его назвать, и вмиг
Мы стали бы считать его грабеж налогом.

Многообразие сатирических приемов в поэме обусловлено не только широким спектром объектов сатиры, но и стилистическим оформлением, подчеркивающим ее остроту. Особенно конкретна и материальна сатира, касающаяся английских эпизодов. Общий тон повествования о приключениях Жуана-дипломата, посланного в Англию Екатериной II, — вначале беспристрастный и несколько иронический. Однако этому есть вполне конкретное объяснение: Дон Жуан еще неопытен, не знает страны, и автор дает своему герою возможность самому познакомиться с Англией и сделать свои собственные выводы. С тем, какие представления были у Жуана об Англии, можно легко понять из следующих строк:

Не совладав с собой, он, глядя вниз со склона,
Вскричал: «Свобода здесь нашла себе приют!
Народный голос тут звучит не приглушенно,
Здесь нет ни млах, ни дыб — и он гремит, как гром!
На каждых выборах и митинге любом.
Здесь беспорочна жизнь и жены очень строги;
Все, правда, дорого, но только потому,
Что все доходами хотят блеснуть; налоги —
Есть, но размеры их — как хочется кому.
Здесь нерушим закон, и путнику в дороге
Бояться нечего, открытый путь ему:
Здесь...»

Как видно из данного отрывка, Жуан представлял Англию как страну, где царит свобода, но ложность его представлений разоблачается в следующей сцене, описывающей схватку с грабителями. Все ближе сталкивая Жуана с действительностью и обществом, Байрон заставляет своего героя составить ироническое, трезвое суждение об обществе и высшем свете. Легко догадаться, что устами героя говорит сам автор:

Не трудно объяснить, что значит «высший свет».
Им занят западный (и худший) край столицы:
Людей в нем тысячи четыре, мудрых нет,

И остроумных нет, зато все львы и львицы.
С кровати он встает, когда у всех обед;
С презрением в дальний мир вперяет он зеницы,
Ну вот и все.

Лондонская элита состоит из блестящих и праздных аристократов, бездушных и пустых денди, ловких дипломатов, пресыщенных дам, бойких журналистов. Описывая времяпрепровождение Жуана в Лондоне, Байрон заставляет своего читателя убедиться в иллюзорности представлений героя о стране законности и порядка. Начинает поэт издалека, еще задолго до английских сцен, когда в приключениях героя появляется новый персонаж, олицетворяющий английскую нацию и здравый смысл — англичанин Джонсон. В отличие от эмоционального и бесхитростного Дон Жуана, Джонсон прежде всего оценивает обстановку, не спешит с принятием решения, а адаптируется к обстоятельствам, не стремится реализовывать свои природные качества и призывает к умеренности.

Однако Англию читатель полностью узнает лишь в последних пяти песнях. В этих эпизодах Байрон дает краткие, но обличающие характеристики политическим деятелям, раскрывает сущность механизма государственной власти.

Англия характеризуется как страна надменных лавочников, которые готовы удавиться из-за пенни, а внутреннюю и внешнюю политику страны определяют банкиры. Байрон делает вывод о том, что любой народ считает Англию враждебной силой.

В сатирическом духе описан прием в замке Амондевилла. Высшее общество утратило жизнелюбие и непосредственность, там царит скука. Находясь в кругу Амондевилла, Жуан обращает внимание на скромную девушку Аврору Рэби, которая не похожа на лицемеров высшего света. Тем не менее, увлеченный Авророй Жуан уступает желаниям светской львицы графини Фиц-Фальк. В замке Амондевиллов, этом замкнутом и узком мирке, как в миниатюре отражены страсти и конфликты большого мира.

Свободная композиция дает Байрону возможность забыть о своем герое, перейти к гостям лорда Генри, обрисовать их внешний и внутренний облик, раскрыть типические черты английского общества, снобизм, высокомерие, ханжество, лесть, раболепие. Лексика этих сцен весьма разнообразна: масса экономических, политических терминов, слов светского жаргона, просторечий.

Большое место в поэме занимают лирические отступления, тематика которых разнообразна и актуальна. Поэт говорит о развращенности света, о продажности прессы, о лицемерии политиков, о судьбах народов, о войне, монархии и тирании вообще, о назначении поэта и поэзии.

Например, в сценах, описывающих пребывания Жуана на острове пирата Ламбро, Байрон не только создает образ романтического героя, мстящего всему миру за свою поруганную отчизну — Грецию, но дает свое виденье мира. С образом Ламбро связано романтическое представление поэта о жестокости мира, враждебного красоте и гармоничности естественного

чувства. В третьей песне Байрон идет еще дальше, рассуждая о свободе, неслучайно в песне появляется гимн, посвященный Греции и призывающий к борьбе за свободу.

Во многих лирических отступлениях поэт выступает в роли страстного трибуна, гражданина-борца, призывающего к борьбе с тиранией:

Я возглашаю: камни, научу я,
Громить тиранов! Пусть не говорит
Никто, что льстил я тронам!

Вам кричу,
Потомки! Мир в оковах рабской тьмы!
Таким, как был он, показали мы!

Сатира Байрона распространялась на деятельность всех монархов (Екатерина II и ее фавориты, Георг IV); некоторые аспекты философии Беркли. Восточный деспотизм, ассоциирующийся в сознании Байрона с образами Екатерины, султана и буржуазно-аристократическое общество Англии нарисованы с различной остротой социальной критики. То, что наиболее известно и понятно Байрону, изображено более конкретно, бескомпромиссно и сатирически.

Литературные вкусы и привязанности Байрона связаны не только с активным выступлением против поэтов-лейкистов, но и с утверждением программы революционного романтизма. Поэт в «Дон Жуане» объединяется с Ариосто, Ларошфуко, Свифтом в провозглашении идеалов разума и правды в искусстве. Серьезно-патетические обращения к этим писателям сменяются философскими размышлениями о переменах в мире, замечаниями в адрес тех, кто не увидит этих перемен.

Где старый мир, в котором я родился,
Воскликнул Юнг восьмидесяти лет,
Но я и через восемь убедился,
Что старого уже в помине нет.
Как шар, стеклянный этот мир разбился
И растворился в суете сует;
Исчезли денди, принцы, депутаты,
Ораторы, вожди и дипломаты.

Поэма проникнута постоянным ощущением неотвратимости перемен, неизбежности нового. Герой Жуан готов к восприятию этих перемен. И хотя его история остается неоконченной, знакомство с этим миром, конфликт героя с обществом свидетельствуют о правильном направлении поэта в поисках нового героя. От романтического бунтаря-одиночки, подобного Чайльд-Гарольду, в Жуане остается очень мало. Лишь эпизод с Гайде накладывает своеобразный отпечаток на существо натуры Жуана.

Вступить в борьбу с роковыми обстоятельствами и погибнуть, отстаивая свое «я», свою сущность, как Гайде, — невозможно для Жуана. Он не чужд высоких побуждений, ему свойственны доброта, честность, справедливость (спасает девочку-турчанку, противится каннибализму моряков, привязан к животным, великодушен по отношению к султанше

Гюльбее). Но эти добродетели героя связаны не с противопоставлением героя обществу, а с преодолением у Байрона просветительского идеала, в котором «естественный человек» вступает в противоречие с господствующей моралью. Эволюция Дон Жуана от наивного и бесхитростного юноши до избалованного успехом холодного наблюдателя жизни и искусного дипломата не подлежит сомнению. Это свидетельствует о выходе Байрона за пределы романтических противопоставлений добра и зла, человека и мира, к постановке проблемы взаимоотношения человека и общества. Действительно, в «Дон Жуане» Байрон делает шаг к реализму, хотя поэма в целом остается романтическим произведением. Романтизм поэмы — в лирическом чувстве, в дисгармоничности мироощущения; в пламенной страстности монологической речи, во всеобъемлющем характере иронии, в резких парадоксальных антитезах; во вселенском охвате бытия.

В поэме есть два центральных самостоятельных персонажа — герой и автор. Сюжетные перипетии касаются Дона Жуана — героя активного, но только в сфере личных интересов. Лирические отступления, философские размышления выражают общественную позицию автора, высказывающего революционные взгляды, но не имеющего возможности действовать. С образом автора связан гражданский гадос и осмысление больших нравственных, социальных, политических проблем современности (например, в лирических отступлениях выражена вера в благотворные результаты духовной жизни человечества). Политические, этические основы современного ему общества Байрон подвергает критике с точки зрения идеала революционной борьбы. В поэме напрямую говорится о благотворном влиянии революции на жизнь общества и о неизбежности нарастания революционных настроений; автор открыто заявляет о своей верности идеалам борьбы против деспотизма.

Значение творчества Байрона невозможно недооценить. Глубокий лирический талант сочетался в нем с социально-политической сатирой. Поэзия Байрона рождена в условиях роста национально-освободительного движения, реакционной политики Священного союза, она наполнена героикой борьбы. Поэт воспел активную героическую личность, свободную, непреклонную в своем желании противопоставить себя всему пошлему и мелочному. Поиски Байроном героя, связанного с переменами, происходящими в мире, были связаны с духовным ростом самого поэта. Страстные поиски истины, вера в разум, торжество свободы, свойственные лучшим героям его произведений, сродни самому поэту, судьба которого была связана с выработкой нового мировоззрения, нового метода в лирической поэзии, осваивающей демократическую лексику, новую образность, сделавшей нормами живой язык, простоту, динамизм, гибкость, ясность, свободу выражения.

Работа с текстом:

1. Прочсть и прокомментировать следующие отрывки поэмы:

- а) Посвящение (оценка Байроном современной поэзии, отношение к правящим кругам Англии).
 - б) Песнь I (семейные отношения, образование и воспитание молодых аристократов).
 - в) Песнь III (работоторговля).
 - г) Песнь VIII (войны).
 - д) Песнь X (двор Екатерины II).
 - е) Песнь X (Англия).
 - ж) Песнь X (Лондон).
 - з) Песнь XII (власть денег).
2. Выбрать и прокомментировать отрывки, в которых характеризуются английская буржуазия и высшее аристократическое общество.
 3. Прочсть и прокомментировать отрывки, в которых Байрон декларирует свое стремление к реалистическому отражению действительности.

Практическое занятие № 2

Тема: Творчество Вальтера Скотта. Исторический роман В. Скотта. Роман «Айвенго»

Вопросы к практическому занятию:

- 1) Творчество Вальтера Скотта.
 - периодизация и особенности творчества В. Скотта.
 - новаторская концепция жанра исторического романа в творчестве писателя.
 - значение творчества Скотта в мировой и английской литературе
2. Роман «Айвенго».
 - значение названия романа в понимании одной из составляющих исторической концепции В. Скотта.
 - особенности композиции романа.
 - проблема главного героя романа.
 - содержание романа и его проблематика как отражение исторической концепции романа.
 - особенности языка и стиля произведения.

Рекомендуемая литература:

1. Клименко Е.И. Английская литература первой половины XIX века. — Л., 1971.
2. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. — М., 1985.
3. Пирсон Х. Вальтер Скотт. — М., 1983.
4. Реизов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. — М.; Л., 1965.

Роман «Айвенго»

Роман «Айвенго» (1820) относится к числу выдающихся образцов исторического жанра, созданного В. Скоттом. В романе дается широкая картина средневековья того времени (конец XII в.), когда еще не

исчезнувшие противоречия, вызванные нормандскими завоеванием Англии, отступали на задний план перед новыми социальными столкновениями, которые должны были привести к ограничению королевской власти и к принятию Великой хартии вольностей.

Именно с историей утверждения феодальных отношений в средневековой Англии связано действие романа «Айвенго». События романа происходят в период борьбы между англосаксами, жившими на территории Англии уже несколько веков, и завоевателями — норманнами, завладевшими Англией в конце XI в. Борьба усложнялась социальными противоречиями между крепостным крестьянством и феодалами (и норманнами, и саксами). В этот же период шла борьба за централизацию королевской власти, борьба короля Ричарда против феодалов. В романе Скотта и представлена эта сложная эпоха переустройства Англии.

Судьба Уинльфрида Айвенго, англосакса, ставшего приверженцем нормандского короля Англии и призванного служить примирению прошлого и настоящего своей страны, решается на пестром и многообразном фоне общественной жизни Англии XII в.

Многообразна галерея действующих лиц романа: представители старой англосаксонской знати (Седрик, Ательстан), норманнские рыцари и феодалы (Фрон де Беф, де Мальвуазен, де Брас), крестьяне-рабы (Вамба, Гурт), церковники (аббат Эймер, магистр Лука Боманаор, монахи), король Ричард Львиное Сердце, ведущий борьбу против феодалов-предателей, возглавляемых его братом Джоном. Скотт дает острые социальные характеристики феодалов и реалистическую картину жестоких порядков и нравов того времени.

В. Скотт не идеализирует изображенное им средневековье, напротив, средневековье изображено в романе как кровавый и мрачный период. Пристальный взгляд писателя фиксирует и грубый произвол феодальных баронов и королевской власти в лице принца Джона (будущего короля Иоанна Безземельного), и тиранию церкви, и жестокое угнетение народа, чье стихийное стремление к свободе воплощено в образе легендарного народного бунтаря — Робина Гуда и его веселых сподвижников. Роман дает представление о безграничном произволе феодалов, о превращении рыцарских замков в разбойничьи притоны, о бесправии и нищете крестьян, о жестокости рыцарских турниров и бесчеловечности процессов над «ведьмами». Описываемая эпоха предстает во всей ее суровости, но вместе с тем, многие страницы романа полны юмора. Вызывают у читателей улыбку не только благородно-разбойничьи похождения Робин Гуда и его лучников, полны жизни и веселья и другие плебейские герои «Айвенго», особенно монах Тук, старый пастух Гурт и шут Вамба, олицетворение народной пронизательности и здравого смысла. Неслучайно великий Бальзак ссылался именно на этих персонажей, доказывая искусство В. Скотта «приобщить читателя к исторической эпохе»: «Две фразы свинопаса и шута в «Айвенго» объясняют все: страну, сцену и даже вновь пребывших, тамплиера и странника».

Подобно многим романтикам, В. Скотт замечательно использует в своих произведениях прием контраста для наибольшего достижения своей цели. Именно этот контраст уже в начале повествования великолепно подчеркивает пропасть между красотой и величием природы и условиями жизни простого народа: две человеческие фигуры возникают на фоне лесного пейзажа — это крестьяне-рабы, ведущие разговор о положении дел в стране.

Вообще изображение народа представляет особый интерес в романе. В народных сценах и характерах отчетливо проявилась связь творчества Скотта с фольклорной традицией. Прежде всего, это чувствуется в образе Робин Гуда, созданного на основе народных преданий. В соответствии с английскими балладами Скотт описал Робина как народного героя и борца с несправедливостью. В традициях народного творчества описаны сцены стрельбы из лука, поединка на дубинках в лесу. В традициях народной поэзии даны образы отважных стрелков Робин Гуда, шутника и балагура монаха Тука, борющегося на стороне крестьян и так напоминающего шекспировского Фальстафа.

«Айвенго» является блестящим образцом исторического романа Скотта как по значительности поставленных в нем проблем, так и по мастерству и глубине их разработки. Однако сквозь внешнюю историческую объективность Скотта в романе уже чувствуется усиливающаяся сентиментальная тяга к средневековью, которая в поздних произведениях Скотта еще более усилится. Складывается впечатление, что писатель-романтик, не принимая буржуазную действительность и не видя возможности сохранить в реальной жизни былые добуржуазные общественные отношения, стремится хотя бы в воображении удержать ту поэтическую прелесть, которой они обладают для него. Именно с этим сентиментально-поэтическим сожалением о средневековом прошлом, историческая обреченность которого отчетливо осознается писателем, и связана все возрастающая роль внешнеромантического, декоративно-описательного элемента, постепенно вытесняющая ранний интерес Скотта к бытовому, реальному народному фону, свойственному ранним «шотландским» романам писателя. Отсюда и изобилие турниров и пиров, приемов и процессий, придворных празднеств, зачастую вытеснявших глубокий анализ душевной жизни героев.

Также именно в «Айвенго» впервые выдвигается на первый план весь реквизит драматических эффектов, который ранее использовался более сдержанно Скоттом: неожиданные узнавания высокородных особ, небрежующих общением с простолюдинами, мститель-патриот, терпеливо ждущий своего часа, пафос состязаний в благородстве чувств рыцарей и их дам сердца и многое другое, взятое позже на вооружение эпигонами исторического романа.

Меняется в «Айвенго» и соотношение между характерами и действием: занимательность сюжета остается прежней, но характеристики действующих лиц становятся менее выразительными, чем в романах «шотландского»

цикла. Отсюда и романтическая идеализация или, напротив, тотальное очернение исторических лиц (Ричард Львиное Сердце и его брат).

Тем не менее, роман «Айвенго» является примером того, как в английскую прозу 20-х гг. постепенно начинают проникать реалистические тенденции. Конечно, романтическое начало в «Айвенго» является преобладающим, и это начало проявляется в поэтическом показе феодального средневековья, воспевании красот природы, использовании богатств английского фольклора и так далее. Но вместе с тем В. Скотт убедительно показывает, что важнейшим фактором исторического развития является движение масс, для чего писатель смело вводит в роман не только представителей высшего сословия, но и представителей народа, и более того, заставляет их действовать сообща (сцена штурма замка Фрон де Бёфа). Именно этот факт позволяет говорить о творчестве В. Скотта как о переходном от романтизма к реализму.

Работа с текстом:

1. Найдите и прокомментируйте отрывки романа, которые передают эпоху через частную жизнь и нравы людей.
2. Найдите в тексте отрывки, которые, на Ваш взгляд, доказывают, что история — это процесс, которым руководят массы.
3. Найдите и зачитайте отрывки из романа, которые доказывают, что главным героем «Айвенго» является народ.
4. Докажите (найдя и зачитав отрывки), что народ в понимании В. Скотта представляет собой совокупность всех существующих сословий данной эпохи.
5. Найдите отрывки, в которых Скотт изображает, как жизнь отдельного человека связана с событиями общегосударственного значения.
6. Найдите и зачитайте отрывки из романа, в которых раскрывается национальное, культурное и историческое своеобразие эпохи (конец XII в.).

Практическое занятие № 3

Тема: «Немецкий романтизм. Творчество Э. Гофмана. Новеллы-сказки «Золотой горшок» и «Крошка Цахес»

Вопросы к практическому занятию:

- 1) Развитие романтизма в Германии.
 - иенская школа: роль братьев Шлегелей в создании эстетики немецкого романтизма, борьба с классицизмом, романтическая ирония;
 - гейдельбергская школа: собирание и изучение фольклора, «Волшебный рог мальчика» А. фон Арнима и К. Brentano;
 - поздний романтизм.
- 2) Творчество Э. Гофмана.
 - периодизация творчества писателя;
 - фантастическое и гротескное в прозе Гофмана, типология его новелл;
 - своеобразие мировосприятия и поэтики Гофмана;
 - двойничество как прием и жизненный принцип;

- двоемирие и принципы его воплощения в произведениях писателя;
- музыка и образ музыканта в творчестве Гофмана; тема филистерства (любимые герои Гофмана – энтузиасты, «люди с поэтической душой», «хорошие люди, но плохие музыканты»);
- романтическая ирония и юмор писателя;

3) Новелла «Золотой горшок».

- воплощение принципа двоемирия в новеллах Гофмана: (распадение мира и личности художника; мир реальный и его характеристика; мир ирреальный, мифологические и сказочные элементы)
- образная система сказок как реализация романтических принципов Гофмана
- силы добра и зла в новеллах;
- двухплановость композиции новелл;
- мотив двойничества в новелле
- романтический герой в новелле, вопрос об «активности» героя (смысл - эпизода попадания героя «под стекло»);
- женские образы в новелле, смысл их «удвоения»;
- особенности романтической иронии и средства ее выражения;
- гротеск и метаморфоза в новелле, их функции;
- происхождение золотого горшка и его предназначение;
- двойственность трактовки финала. Смысл названия новеллы.

4) Новелла «Крошка Цахес».

- содержание и проблематика сказки;
- романтический герой в новелле Гофмана «Крошка Цахес»;
- особенности создания образа героини;
- особенности романтической иронии в новелле, средства ее выражения;
- гротеск и метаморфоза в новелле, их функции;
- двойственность трактовки финала. Смысл названия новеллы.
- трагедийное начало новеллы: «разлад с романтизмом»;
- эволюция романтизма в творчестве Гофмана.

Рекомендуемая литература:

1. Бент М.И. Поэтика сказочной новеллы Гофмана как реализация общеромантической эволюции // В мире Э. Т. А. Гофмана. Вып. 1. Калининград, 1994.
2. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
3. Ботникова А.Б. Функция фантастики в произведениях немецких романтиков // Проблемы художественного метода. Рига, 1970.
4. Гильманов В. Мифологическое мышление в сказке Э.Т. А. Гофмана «Золотой горшок» // В мире Э.Т. А. Гофмана. Вып. 1. Калининград, 1994.
5. Дмитриев А.С. Предисловие // Избранная проза немецких романтиков. М., 1979. Т. 1. С. 3 - 30.
6. История всемирной литературы: В 9 т. М.: Наука, 1989. Т. 6
7. Карабегова Е. Роль автора-повествователя в сказочных повестях Э.Т.А. Гофмана // В мире Э.Т.А. Гофмана. Вып. 1. Калининград, 1994.

8. Миримский И. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Гофман Э.Т.А. Избранные произведения в 3-х тт. М., 1962. Т.1.
9. Миримский И. Гофман // Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. М., 1967 (БВЛ). С.5-35.
10. Панкова Е.С. Принцип двоemiрия в романтической сказке «Золотой горшок» // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе М., 1979.
11. Скобелев А.В. К проблеме соотношения романтической иронии и сатиры в творчестве Гофмана («Крошка Цахес») // Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. М., 1982.
12. Федоров Ф.П. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. М., 1982.

Новеллы-сказки Э. Гофмана «Золотой горшок» и «Крошка Цахес»

В 1814 г. Э. Гофман создает новеллу «Золотой горшок, или Сказка из новых времен», в которой повествуется о современной жизни и современных людях. Местом, где будет развиваться интрига сказки, выбирается реальный город — Дрезден, город, в котором безраздельно господствует его величество филистер.

При всей фабульной хаотичности сказки, усугубляемой множеством туманных романтических сцен, персонажи ее сгруппированы так же методично, как противопоставлены друг другу два враждебных мира: реальный и романтический. К серому, прозаическому миру принадлежат конректор Паульман и его дочь Вероника, регистратор Геербранд, люди здравомыслящие, законопослушные, гордящиеся своим филистерством. К миру романтики и мечты принадлежат архивариус Лингорст, его дочь Серпентина и студент Ансельм — «музыканты», обитающие в иллюзорно-романтическом царстве. Обособленно, но совсем не вне образной системы сказки, стоит старая торговка-колдунья. По замыслу Гофмана-романтика, она должна была олицетворять таинственные злые силы мира, довлеющие над человеком в мире.

Студент Ансельм — самая характерная из романтических фигур Гофмана. Он бедняк и неудачник, над которым висит злой рок, превращающий жизнь студента в бесконечную вереницу зловключений. Безвольный, мечтательный фантазер Ансельм постоянно находится в состоянии внутреннего конфликта с самим собой. Его сознание обречено метаться между фантастическим миром, в который подталкивает его безудержная фантазия, и миром реальным, в которой тянут Ансельма окружающие люди. В характере Ансельма отсутствует стержень, который придавал бы ему цельность. Ведущими чертами характера студента являются инфантилизм и отсутствие воли — свойство всех романтических персонажей Гофмана. Ансельм не способен на активное сопротивление жизни и ее неприятностям, поэтому события кружат его, как в водовороте. Во всем поведении Ансельма так много несуразного, нелогичного, несовместимого с

общепринятыми обывательскими нормами, что в глазах уважаемых жителей Дрездена он выглядит в лучшем случае чудаком, а в худшем — сумасшедшим или пьяницей. Перед нами типичная «белая ворона», человек не от мира сего.

К «не сему» миру принадлежит и архивариус Линдгорст. Точнее, для жителей Дрездена он королевский архивариус и тайный советник, а в том, потустороннем мире Линдгорст — могущественный волшебник, повелитель духов. Рядом со скучным, тошнотворно-приличным Дрезденом Линдгорст построил своим воображением волшебный мир — Атлантиду, в котором он является повелителем огненных духов, а его дочери — золотисто-зеленые змейки.

В этот сказочный мир Линдгорст впускает и Ансельма, влюбившегося в младшую дочь архивариуса, Серпентину, которая олицетворяет поэзию и искусство. Любовь к Серпентине преображает Ансельма, пробуждает в нем веру в чудесное, чувство, присущее только романтикам. И теперь Ансельм, ранее мечтавший лишь о том, чтобы не оконфузиться перед начальством и девушками, приобщается к тайному миру, природа открывает ему свои секреты и разговаривает с ним о сокровенном. Ансельм превращается в поэта. Нет, он не пишет стихов. Он поэт в самом высоком понимании этого слова: Ансельм — человек, сбросивший с себя оковы земной действительности и приобщившийся к духовному идеалу.

Однако отсутствие того самого жизненного стержня, заставит Ансельма, пусть и на короткий срок, отказаться от своей мечты. Однажды он в мыслях поддается соблазну жить «как все», за что сразу же окажется в стеклянной банке, олицетворяющей прозаический, буржуазный мир. Но вкусивший поэзии уже не может быть удовлетворен обывательским счастьем. Осознавший это Ансельм получает прощение и надежду на любовь Серпентины. Казалось бы, все складывается замечательно, но...

Двоемирие Гофмана в «Золотом горшке» проявляется не только в том, что действие сказки разворачивается в двух измерениях — обыденно-реальном и сказочно-идеальном, но и в «удвоенности» персонажей. Вероника — это земная ипостась золотисто-зеленой змейки Серпентины. Регистратор Геербранд — это опошленная прозаическая копия Ансельма. Эта «удвоенность» не случайна.

Гофман, принадлежа к поздним романтикам, отчетливо осознает невозможность существования лишь в мечте, поэтому он разрушает иллюзорно-романтический план посредством иронии и возвращает Ансельма из мечтательного сна к прозе жизни. Сказка заканчивается двумя свадьбами. Трезвомыслящий филистер, регистратор Геербранд, получив звание надворного советника, предлагает руку и сердце Веронике, давно мечтающей стать «надворной советницей». Романтический Ансельм женится на Серпентине и получает в приданое золотой горшок, предмет его романтических грез. Золотой горшок ни что иное, как пародия на голубой цветок иенца Новалиса, символ мистико-романтического слияния идеального и действительного мира в поэзии. Вдумайтесь в глубинный смысл подарка.

Горшок... Что может быть прозаичнее? Горшок — посуда для приготовления пищи, сосуд для испражнений. Конечно, в горшках можно выращивать и прекрасные цветы, но вряд ли красота привлекает дрезденцев. Если они и будут что-то выращивать в горшке, то это будет нечто практичное, например, укроп или валериана. Горшок золотой... Золото — это единственная непререкаемая ценность для филистера, ибо оно дарует богатство, власть и уважение окружающих вне зависимости от твоих личных качеств. Неслучайно в одном из своих писем Гофман прозрачно намекал, что Ансельм «получает в приданое **ночной** горшок, усыпанный драгоценными камнями». Горшок отождествляется в сказке с мещанским благополучием, обретенным благодаря отказу от мечтаний. В свете этого, счастливый конец сказки (свадьба Ансельма и Серпентины и их последующая жизнь в Атлантиде) превращается в грустный трагифарс. По-доброму завидующий Ансельму рассказчик, сбрасывается на землю: он узнает, что Атлантиды, этого обетованного края, в реальности не существует, его можно создать лишь в своих мечтах, тем самым пытаясь облагородить пошлые будни.

Таким образом, Гофмана отчетливо понимает непреодолимость разрыва между мечтой и действительностью, чудовищно вторгающейся в жизнь человека и опошляющей ее. Этот трагический вывод с еще большей определенностью звучит в новелле-сказке «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер».

Одним из самых гротескных и сатирических произведений Гофмана является новелла **«Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» (1818)**, свидетельствующая о серьезных переменах в настроении и художественных интересах писателя. «Безумная сказка», — говорил о ней Гофман. Да, эту сказку, действительно, можно рассматривать именно так, поскольку в ней автор пытается осмыслить безумие современной ему жизни. Гофман пытается сатирически осмыслить в «Крошке Цахесе» несправедливое распределение духовных и материальных благ в буржуазном мире, когда те, кто имеют золото и власть, присваивают труды людей, лишенных и того, и другого.

Крошка Цахес, персонаж сказки, — карлик-урод. Уже в облике персонажа, давшего повести её название, как будто воплощается идея гротеска: «Голова малыша глубоко вросла в плечи, и весь он, с наростом на спине и на груди, коротким туловищем и длинными паучьими ножками, напоминал посаженное на вилку яблоко, на котором вырезана диковинная рожица». Судьба жестоко обошлась и с Цахесом, и с его бедными родителями, на свое горе нашедшими золотую монету, вызвавшую целую цепь несчастий. Будущее маленького уродца виделось его матери в самом черном свете, ибо у него не было ни красоты, ни ума, ни силы, ни, главное, денег. Нищета и издевательства должны были стать уделом Цахеса, но случилось чудо. Добрая фея Розабельвельде решила осчастливить уродца — она погладила его по голове и подарила три магических золотых волоска. Внешне не изменившийся Цахес в глазах окружающих приобрел всевозможные достоинства: красоту, высокородность и массу талантов. Он

быстро делает карьеру, становясь первым министром князя и вершителем судеб государства, такого же крошечного и уродливого, как и он сам. Как же уродцу это удалось? Благодаря волоскам, Цахес приобрел способность присваивать себе чужие заслуги и таланты. Сила золотых волосков так велика, что у ног Цахеса оказывается и власть, и титулы, и ордена, и даже женская любовь. Состояние людей, окружающих Цахеса-Циннобера, напоминает массовое помешательство.

Как видим, все в новелле Гофмана строится на контрасте и гротеске. Уже в начале повести есть контраст: прекрасная фея и маленький уродец. Однако завязка повести не только контрастна, но и иронична, гротескна: сколько всяких неприятностей случится оттого, что сжалилась фея над безобразным ребёнком и одарила крошку Цахеса волшебным даром.

Однако истинный гротеск открывается не в образе Крошки Цахеса, а в мире привычных общественных отношений. Сам же Цахес является чем-то вроде лакмусовой бумажки гротеска: без его разоблачающего воздействия иные общественные явления кажутся обыденными и правильными, но стоит появиться Цахесу, и в них обнаруживается нечто нелепое, фантастическое, а главное, уродливо-неправильное.

Возникает вопрос: чем руководствовалась фея, помогая крошке Цахесу своим колдовством? И почему волшебным даром стали именно золотые волоски, а ни нечто другое? Чтобы ответить на эти вопросы необходимо увидеть историю в ретроспективе. Из предыстории читатель узнает, что сама фея находится в странной, если не сказать гротескной, ситуации. Родом из волшебной страны Джиннистан, она вместе со своими подругами-феями мирно жила в идиллическом немецком княжестве, пока князь Пафнутий не вздумал ввести в своих владениях просвещение. Однако просветительство Пафнутия сводится к полицейским мерам против фантазии и веры в чудеса. Мечту и фантазию решили лишить крыльев: «...Крылатых коней также можно для опыта приручить и сделать полезными тварями, обрезав им крылья и давая им корма в стойлах». А большую часть фей — изгнать обратно в Джиннистан, объявив при этом, что этой волшебной страны вовсе не существует. И только некоторых из фей, среди них — Розабельвельде, оставили под надзором. Легко представить, как себя чувствовала фея, вынужденная жить в княжестве, где, согласно официальному вердикту, фей не бывает, да ещё и скрываться под личиной канониссы приюта для благородных девиц.

Зная предысторию феи, можно предположить, что не одно сострадание руководило волшебницей, а, может быть, желание наказать людей, отказавшихся от красоты? Золотые волоски Цахеса будут присваивать лучшие свойства и успехи окружающих. Он стал министром иностранных дел, всесильным временщиком. Чем выше поднимается маленький уродец по общественной лестнице, тем яснее гротескная игра феи. Если подобные нелепости происходят в разумно устроенном обществе, просвещённом государстве, то чего стоит разум, просвещение, общество, государство? Прделав коварный фокус с Циннобером, притесняемая фантазия в лице феи

мстит угнетающим её здравому смыслу и трезвому рассудку. Она бьёт их парадоксом, уличает в несостоятельности, ставит диагноз: здравый смысл — бессмыслен, рассудок — безрассуден.

А почему волосы Циннобера — непременно золотые? В этой детали также сказывается гротеск, точнее гротескная метонимия. Не случайно чары крошки Цахеса начинают действовать, когда он оказывается напротив монетного двора: золотые волосы прозрачно намекают на власть денег в княжестве Пафнутия (=реальном мире). Наградив Цахеса золотыми волосками, фея (=Гофман) бьёт по самому уязвимому месту «разумной» цивилизации (=буржуазному миру) — её одержимости золотом, мании накопительства и расточительства. Власть золота настолько велика, что золото присваивает и природные свойства, и таланты, и самое души.

Но Гофман не верит в абсолютную власть золота, поэтому на сцене появляется тот, кто должен победить чары и свергнуть Цахеса. Таким человеком становится студент Балтасар. Образ Балтасара заставляет вспомнить Ансельма из «Золотого горшка», умеющего понимать природу. Студент Балтасар — влюбленный поэт, и талант стихотворца вкупе с умением любить, позволяют ему слышать музыку природы, музыку жизни. Очень важен для понимания характера Балтасара его разговор с Фабианом. Балтасара возмущает похвала Фабиана в адрес Мош Терпина, мнящего себя знатоком природы и ее анатомом: «Манера профессора рассуждать о природе разрывает мне сердце. Или, лучше сказать, меня охватывает зловещий ужас, словно я вижу умалишённого, который в шутовском безумии мнит себя королём и повелителем и ласкает сделанную им же самим соломенную куклу, воображая, что обнимает свою царственную невесту». Этот диалог двух друзей несет и другую смысловую нагрузку. Во многих произведениях Гофмана мечтатели постоянно спорят со здравомыслящими обывателями. По Гофману «весь род человеческий делится на две неравные части. Одна состоит только из хороших людей, но плохих музыкантов или вовсе не музыкантов, другая же — из истинных музыкантов». Вот и в «Крошке Цахесе» ведут спор не просто два молодых человека, а два мировоззрения — «истинного музыканта» (Балтасар) и «вовсе не музыканта» (приземлённый и самоуверенный филистер Фабиан).

Романтический поэт Балтасар — единственный, способен видеть истинное лицо Цахеса. Униженный уродцем, присвоившим поэтическую славу студента и укравшим любовь его невесты Кандиды, Балтасар тщетно пытается вывести людей из состояния психоза, за что и объявляется сумасшедшим. Однако Балтасар не отчаивается и, вслушиваясь в «небесную музыку», ждет помощи. И помощь приходит — в лице волшебника Проспера Альпануса. Благодаря ему, Балтасар узнает тайну Цахеса, вырывает у него магические волосы, снимает чары и в награду женится на прекрасной Кандиде, получая волшебное наследство от Проспера Альпануса.

Обличительная сила сказки «Крошка Цахес» огромна, тем более, что в отличие от ранних произведений Гофмана она абсолютно лишена романтической абстрактности. Фантастика перестает быть в новелле лишь

игрой воображения. Она превращается в художественный прием, посредством которого Гофмана выражает свои философские идеи и взгляды, при этом философская тема тесно сливается с темой социальной.

Гофман не испытывает никакого трепета перед коронованными особами. Он зло и остроумно высмеивает все, что свято для филистера: церковь, монархов, законы. Образы сменявших друг друга властителей княжества, в котором происходит действие, — это прозрачный намек на государственную машину реальной Германии, замшелую и изжившую себя. При этом социальную остроту новелле придает то, что этот «корабль дураков» стоит на плечах народа. Неслучайно, сказка начинается рассказом о горестной судьбе крестьян, родителей Цахеса, а заканчивается возмущением толпы, жаждущей расправиться с развенчанным Циннобером. Конечно, описание народа, врывающегося во дворец, нельзя рассматривать как призыв к восстанию или революции. Положительная программа Гофмана отчетливо выражена в атмосфере, которую создают Балтасар и Проспер Альпанус. Они являются литературной параллелью к Ансельму и Личдворсту и воплощают вечный мир природы и поэзии, доступный лишь «музыкантам». Не случайно в новелле такое большое место отводится филистеру от науки, носителю рассудочного отношения к природе, профессору Мош Терпину и филистеру от жизни Фабиану. Мош Терпин «заключил всю природу в маленький изящный компендиум, что всегда мог им пользоваться и на всякий вопрос извлечь ответы как из выдвигного ящика». А Фабиан просто душевно глух, за что и наказывается Проспером Альпанусом. Кстати, наказание Фабиана не только смешное, но и «говорящее»: на фраке Фабиана фалды отрастают «на шесть локтей», а рукава «собираются к плечам». Странное наказание... Но только на первый взгляд. Оно (наказание) выбирается волшебником (=Гофманом), чтобы показать, насколько раздуты в обществе условности, какое преувеличенное значение придаётся в нём пустякам — длине фрака, например. В игре волшебника с рукавами и фалдами содержится прозрачный намек автора: вещи в обществе заслоняют суть, за вещами уже не видят ни человека, ни природы.

В полном соответствии с идейным замыслом сказки находятся и художественные средства, применяемые Гофманом. Весь романтический комплекс (гротеск, фантастика, контраст, аллегория) дан в карикатурном, сознательно сниженном плане, что позволяет читателю увидеть в нем не способ виденья мира, а поэтический прием. Об этом говорит вся фабула сказки, вплоть до финала — счастливой свадьбы, которой автор одновременно пародирует обычный финал мещанских романов и иронически развенчивает бесплодную мечтательность Балтасара. Именно развенчивает! Счастливая концовка — воссоединение влюбленных — иллюзия. Гофман верен себе, гармония сменяется диссонансом. В качестве свадебного подарка поэт Балтасар получает кухню, в которой кастрюли никогда не перекипают, блюда не подгорают; огород, в котором рано созревает спаржа, и солнечная погода в день стирки. Как видим, даже доброе волшебство гротескно: кухня и стирка — серая проза для романтика, живущего в мире поэзии.

Романтический гротеск вновь разрешается романтической иронией, ибо романтик Гофман отчетливо понимает — пропасть между реальностью и мечтой непреодолима, жизнь безжалостно разрушает все иллюзии, опошляя даже святое. А причину этого Гофман видит в том, что даже самого талантливого «музыканта» всегда окружают «немузыканты». Таким образом, можно говорить о появлении в творчестве Гофмана реалистических тенденций.

Работа с текстом:

«Золотой горшок»

1. Найдите и прокомментируйте отрывки, которые иллюстрируют принципы двоемирия Гофмана.
2. Найдите и прокомментируйте отрывки, в которых описывается мир реальный и ирреальный и дается их характеристика.
3. Зачитайте и прокомментируйте отрывки, которые рассказывают о мечтах Ансельма, Вероники, Геербранда и воплощают «полюсарность» реального мира и личности художника.
4. Прочитайте и прокомментируйте эпизод попадания Ансельма «под стекло».
5. Найдите и прокомментируйте отрывки, в которых даются портретные характеристики персонажей.
6. Найдите в тексте средства выражения романтической иронии и гротеска.

«Крошка Цахес»

1. Найдите и прокомментируйте отрывки, которые иллюстрируют принципы двоемирия Гофмана.
2. Найдите и прокомментируйте отрывки, в которых описывается мир реальный и ирреальный и дается их характеристика.
3. Найдите и прокомментируйте отрывки, в которых создается образ романтического героя (Балтасара).
4. Найдите и прокомментируйте отрывки, в которых создаются образы обывателей.
5. Найдите и прокомментируйте отрывки, в которых описывается «просветительская» политика Пафнутия.
6. Найдите в тексте средства выражения романтической иронии и гротеска.
7. Найдите в тексте эпизоды, которые иллюстрируют эволюцию романтизма в творчестве Гофмана.

Практическое занятие № 4

Тема: Американский романтизм. Лирика и новеллистика Эдгара Аллана По

Вопросы к практическому занятию:

- 1) История развития американского романтизма.

- хронологические рамки и этапы развития романтизма, краткая характеристика этапов, основные представители.
- особенности развития американского романтизма.
- романтические школы, особенности развития, представители.
- региональные течения романтизма и их особенности.
- 2) Творчество Эдгара Аллана По.
 - особенности мировоззрения и противоречивость идейно-эстетической концепции Э. По (статья «Философия творчества»).
 - острая критика буржуазного мира,
 - аналитический принцип и рационализм повествовательной манеры
 - острое ощущение границ человеческого разума.
 - мотивы отчаяния, мистики, «поэтика ужаса» в творчестве писателя.
- 3) Лирика Э. По
 - поэтическое новаторство Э. По («Ворон», «Колокола», «Аннабель Ли», «Улялюм», «Эльдорадо»).
- 4) Художественное мастерство По-новеллиста.
 - типология новелл в творчестве Э. По (психологическая, фантастическая, детективная, «страшная»).
 - По и истоки детективного жанра («Убийство на улице Морг», «Похищенное письмо», «Тайна Мари Роже»).
 - схема детективной новеллы, разработанная писателем, сложная сюжетная структура: обязательные герои (частный детектив и его помощник (друг, слушатель), пространственно-временные соотношения, вопрос о методе расследования преступления, функция героя-рассказчика, предметно-вещный мир в детективной новелле (значение улики).
 - философские и нравственные проблемы детективной новеллы.
 - психологические и мистические новеллы Э. По, их особенности («Падение дома Ашеров», «Вильям Вильсон», «Низвержение в Мальстрем»): влияние готического романа; роль фантастического, символика новелл.
 - концепция человека в новеллах Э. По: мотивы двойничества и раскола.
 - психологические состояния, привлекающие Э. По: чувство страха, тоски, отчаяния, «психологического слома».

Рекомендуемая литература:

1. Американская романтическая проза. М., 1991.
2. Аллен Г. Эдгар По. М., 1984.
3. Анастасьев Н.А. По и его рассказы // По Э. Рассказы. М., 1987.
4. Бальмонт К. Очерк жизни Эдгара По.
5. Боброва М.Н. Романтизм в американской литературе 19 века. М., 1975.
- Достоевский Ф.М. Три рассказа Э.По // Достоевский Ф.М. Полн.собр. соч. М., 1979. Т.19.
6. История американской литературы в 2-х тт. М., 1971. Т.1.
7. Ковалев Ю.В. Молодая Америка. Л., 1971.
8. Ковалев Ю.В. Эдгар Алан По. Поэт и новеллист. Л., 1984.
9. Литературная история США в 3-х тт. М., 1978. Т.2.

10. Николюкин А.Н. Американский романтизм и современность. М., 1968.
11. Николюкин А.Н. Э. По в России // Николюкин А.Н. Литературные связи России и США. М., 1981.
12. Николюкин А.Н. Жизнь и творчество Э. По // Полное собрание рассказов Э. По. М., 1970.
13. Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли. М., 1962.
14. Тугушева М. Под знаком четырех. М., 1991.
15. Эстетика американского романтизма. М., 1977.

Особенности лирики и новеллистики Эдгара По

Романтическое искусство характеризовалось резким разрывом идеала и действительности. В этом конфликте мечты и реальности в произведениях писателей романтиков побеждает чаще всего мечта. Поэтому движение жизни, логика протекания событий, способ разрешения конфликтов они подчиняют своим желанием, своему неосуществленному идеалу, а не движению, логике, закономерностям действительности. Желаемое они обычно изображают как действительно существующее.

Романтическое противоречие идеала и действительности проявлялось и в стиле, в особенностях формы, структуры художественного произведения, в приемах создания образа, например, приеме антитезы. Романтическая антитеза возникает при столкновении возвышенного и низменного, утонченного и грубого.

То же противоречие между духовной свободой человека и его фактической приниженностью в реальности породило в романтизме специфическую проблему двоемирия. Мир романтиков — мир, расколотый надвое: на добро и зло, свет и тьму, жизнь и смерть. Материальное является источником зла и уродства, смерти. Духовная сфера, дарующая свободу, — источником добра. Между ними нет и не может быть гармонии.

Проблема двоемирия и стала определяющей чертой всего творчества Э. По. Его разногласия с буржуазно-капиталистической Америкой начались с эстетической оценки действительности и определения роли искусства в нем. В мире, где правят «любовники денег», «аристократия доллара» и «хвастовство богатством» (так По презрительно отзывался об американских дельцах), нет места поэзии и красоте. А без них жизнь ущербна. Человеку нужна поэзия, потому что она облагораживает людей.

В своих произведениях По утверждал, что «под влиянием односторонних успехов в науке мир состарился преждевременно» («Беседа Моноса и Уны»), что отсутствие гармонии между развитием практической жизни и искусством приведет мир к гибели. Именно поэтому Э. По взял на себя непомерную тяжесть: поднять эстетический уровень американцев, установить гармонию между искусством и практичностью в американском обществе.

Окружающая среда часто изображалась Э. По не только как нечто недостойное человека, но и как неистинное, являющееся пустой видимостью в сравнении с подлинным, идеальным миром, существующим за пределами

ее. Поэтому в творчестве По можно столкнуться с ощущением действительности как сна. Герою кажется, что все происходящее с ним и вокруг него есть только сон, странная греза. Подлинное бытие лежит за пределами непосредственно существующего.

Представление о двойственности бытия выражалось в творчестве По чаще всего в переплетении сказочно-фантастического и реально-бытового при изображении жизни. Эти два мира образуют мир единый, но раздвоенный, полный неустойчивости, беспокойства.

Каковы бы ни были формы романтического раздвоения мира (одновременное существование героя в двух мирах или совмещение их в пространстве), суть их одна — художественное раскрытие противоречивости бытия, страдания от ее внутренней ущербности. В личности человека двоимирие выражается прежде всего в разладе чувственного и духовного. Чувственное (практическое) содержит в себе черты грубой действительности, оно лишено одухотворенности и убивает все возвышенные стремления. Духовная жизнь человека предполагает отрешенность от рационального, рутинно-житейского. Гармония между чувственным и духовным невозможна, что и является главным источником зла в человеческом существовании. Двоимирие отражается в раздвоенности души, разорванности сознания романтического героя, пагубных для его личности. Если человек не приемлет действительность, а идеаль в ней неосуществимы, он неизбежно оказывается раздвоенным. Отсутствие гармонии с миром ведет к отсутствию гармонии с самим собой. Человек не в состоянии понять мир, самого себя, и это непонимание является источником его мучений. В нем словно сосуществуют и соперничают два начала: прозаическое, привязывающее к земле, и поэтическое, приближающее к идеалу. Именно так трактует принцип двоимирия человека Э. По.

В свете этой трактовки особый смысл приобретает тема смерти, столь часто встречающаяся в произведениях По. Смерть, по мнению По, может иметь двойное значение. С одной стороны, смерть представляется черной ямой, завершающей бессмысленное человеческое существование; кульминацией его страданий. С другой стороны, смерть становится спасением от страданий и противоречий, знаменует начало новой жизни, свободной от быта и чувственных проблем.

Если вчитаться в произведения Э. По, можно ужаснуться разгулу смерти и страха, царящим в них. Однако именно так, смерть и страх, воспринимал американский писатель реальный мир и воссоздавал его в серии пессимистических образов («Маска Красной Смерти», «Ворон», «Город на море», «Спящая», «Линор» и другие).

Здесь смерть себе воздвигла трон,
Здесь город призрачный, как сон,
Стоит в уединенье странном,
Вдали на Западе туманном.

«Город на море»

Создается впечатление, что Э. По пытался воплотить символические образы смерти в поэзии, а рассказы представляют собой «развернутые», «расшифрованные» стихотворения.

Красота у Э. По приобретает трагическую окраску и становится неотъемлемой составляющей смерти:

Любовь моя, ты спишь. Усни
На долги дни, но вечны дни!
Пусть мягко червь мелькнет в тени!

«Спящая»

Смерть—это только сон, утверждает Э. По. Следовательно, смерть в представлении По — явление не ужасное, а всего лишь болезненное, за которым следует превращение в нечто иное, о чем человек может лишь догадываться. Поэтому смерть не противоречит понятию прекрасного, а, возможно, приближает его, считает Э. По. Исходя из таких представлений американского писателя, и следует рассматривать его творчество.

Характерной особенностью творчества Э. По является и то, что его герой стремится познать, откуда происходят его страдания и почему несовершенна жизнь. Герой пытается собственными силами осуществить процесс познания, но это лишь усугубляет его страдания и увеличивает меру его разочарования. Не в силах выдержать состояния борьбы с миром, в котором он живет, герой По обычно или гибнет, или сходит с ума.

Творческая лаборатория Э. По (особенности создания стихотворений):

Искусство, поэзия, по мнению Э. По, противостоят низкой действительности. Они несоединимы, т.е. речь идет об антагонизме мечты поэта и реальности. В своей работе «Философия творчества» По стремится проследить процесс создания лирического произведения и, анализируя собственное стихотворение «Ворон», недвусмысленно излагает требования, которым должно соответствовать любое поэтическое произведение.

1. Объем произведения должен быть таким, чтобы его можно было бы прочитать за один раз, не прерываясь и сохраняя «единство впечатления». Такого единства можно достичь, если объем стихотворения будет около ста строк («Ворон» состоит из 108).
2. Соблюдение «впечатления или эффекта». Все элементы произведения, начиная с темы и сюжета и заканчивая строфической, ритмической структурой, лексической, фонетической палитрой, должны концентрировать эмоциональное воздействие на читателя.
3. Оригинальность произведения, достичь которого можно посредством выбора нужной интонации, ведущей конструкции (например, рефрен), сложности метафоры, образной символики.
4. Произведение должно быть соразмерным, гармоничным (у По упорядоченность стихотворения достигается, прежде всего, через звуковую организацию: акцентировку ритма, аллитерацию, ассонанс, внутреннюю рифму, синтаксические повторы и так далее).

Работа с текстом:

1. Найдите в текстах новелл эпизоды, в которых даются портретные характеристики женских персонажей. Прокомментируйте их.
2. Найдите в текстах новелл эпизоды, в которых даются портретные характеристики мужских персонажей. Прокомментируйте их.
3. Найдите и прокомментируйте отрывки, в которых создаются психологические «портреты» героев.
4. Найдите в текстах новелл описание смерти и предсмертных мук. Прокомментируйте разность восприятия смерти писателем.

Практическое занятие №5

Тема: Французский романтизм. Творчество Виктора Гюго. Роман «Отверженные»

Вопросы к практическому занятию:

1. Возникновение и развитие французского романтизма.
 - социально-политические и идеологические основы французского романтизма.
 - этапы и особенности развития французского романтизма; основные представители.
 - роль Ж.-Ж. Руссо как предшественника романтизма.
 - система жанров в литературе французского романтизма
2. Творчество Виктора Гюго.
 - этапы творческого пути Виктора Гюго.
 - «Предисловие» к «Кромвелю» как манифест романтизма и его значение для дальнейшего развития романтизма.
 - значение творчества Гюго в истории французской и мировой литературе.
3. Роман «Отверженные».
 - история создания романа, «Отверженные» — эпопея жизни Франции.
 - композиционное построение романа «Отверженные».
 - идейное содержание и проблематика романа.
 - система образов романа.
 - роль епископа Мириэля в передаче нравственных идеалов романа.
 - образ Жана Вальжана как центральный образ романа: идейный смысл образа Жана Вальжана как воплощения «воскрешения» человека, идеала естественной нравственности и духовной красоты.
 - роль образа Жана Вальжана в раскрытии внутренних конфликтов эпохи.
 - принципы типизации в романе «Отверженные».
 - философские, этические и религиозные воззрения Гюго и их воплощение в романе.
 - особенности выражения авторской оценки в романе.
 - тема рока. Рок общества и его влияние на судьбу человека.
 - пространственно-временная организация действия.
 - понимание духовного прогресса и регресса в романе.
 - романтические и реалистические тенденции в романе

Рекомендуемая литература:

1. Брахман С. «Отверженные» Виктора Гюго. М, 1968.
2. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1963.
3. Волисон И. Я. Виктор Гюго — певец детства. Харьков, 1970.
4. Евнина Е. М. Виктор Гюго, М.: Наука, 1976
5. История всемирной литературы в 9-ти тт. М., 1989. Т.6.
6. История французской литературы в 4-х тт. М.-Л., 1956. Т.2.
7. Мешкова И. В. Творчество Виктора Гюго. Саратов, 1971.
8. Моруа А. Олимпио, или жизнь Виктора Гюго.
9. Муравьева Н. Гюго М, 1961.
10. Николаев В. В. Гюго. М., 1955.
11. Обломиевский Д.Д. Французский романтизм. М., 1947.
12. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958; Л., 1970.
13. Сафронова Н.Н. Виктор Гюго. М, 1989
14. Соколова Т.В. Июльская революция и французская литература (1830-1831). Л., 1973.
14. Трескунов М. Виктор Гюго. Очерк творчества. М, 1969.

Роман В. Гюго «Отверженные»

Во Франции, как и в других западноевропейских странах, поздний романтизм — а его крупнейшим представителем был Виктор Гюго — играл существенно дополняющую роль по отношению к реализму того времени. В позднем творчестве Гюго усматриваются некоторые черты реалистического видения. Открытая тенденциозность, верность непреходящим гуманистическим идеалам позволили Гюго, создать возвышенные и в то же время жизненно правдивые образы героев-революционеров. Именно Гюго-романтик первый во французской литературе XIX в. обрисовал народ в ходе революционной борьбы (роман «Отверженных»).

Специфическая черта художественного мира Гюго заключалась в его тяготении к универсальности, к глобальному охвату явлений, к созданию всеобъемлющих эстетических структур. Стремление это в полной мере раскрывается в романе «Отверженные». В предисловии к русскому переводу «Собора Парижской богородицы» Ф.М. Достоевский писал, что мысль Гюго о «восстановлении погибшего человека», об оправдании «всеми отринутых парий общества» есть «основная мысль искусства всего девятнадцатого столетия...».

«Отверженные» (1862) — самый значительный по охвату жизненных проблем и по размаху социальной критики роман-эпопея Гюго, в котором дана обширная картина народной жизни. На фоне важных исторических событий (поражение при Ватерлоо, конец Реставрации, революционные столкновения 30-40-х гг.) писатель изображает судьбу отверженных — бедняков, чья судьба одинаково несчастна и при диктатуре Наполеона, и при Бурбонах, и при Июльской монархии. Ни в одном из своих произведений с такой выразительностью и силой художник не показал Париж (=Францию) бедноты.

Безработный труженик Жан Вальжан, всю жизнь преследуемый за то, что он был вынужден украсть хлеб для своей голодной семьи; работница Фантина, которая должна продать свои волосы, зубы, а потом и тело, чтобы прокормить своего ребенка; сирота Козетта, превращенная с раннего детства в рабыню трактирщиков Тенардье; беспризорник Гаврош, добывающий на улице пропитание и ночлег и погибающий на баррикадах 1832 г. — все эти образы и трагические судьбы людей из народа являются обвинением Гюго современному социальному строю.

В то же время государственная законность разоблачается писателем в колоритной фигуре полицейского сыщика Жавера, стоящего на страже буржуазной собственности и морали и являющегося преследователем Вальжана и палачом Фантины. В образе трактирщика Тенардье, авантюриста и бандита, Гюго рисует ненавистные ему черты алчности и жестокости, присущие дельцам буржуазного мира.

Мысль об отверженных, об униженных и оскорбленных волновала Гюго с давних пор. Можно говорить, что он начал работу над «Отверженными» уже в начале 30-х годов. Некоторые исследователи говорят о том, что своеобразной предтечей «Отверженных» можно считать повесть «Клод Гё» (1834). Действительно, история Клода Гё предваряет историю Жана Вальжана. Гё попадает в тюрьму за кражу хлеба для голодающей подруги и ребенка; в тюрьме он убивает надзирателя, который всячески глумился над ним. Повесть ставит вопрос об антигуманном характере буржуазного общества, толкающего бедняка на преступления; особенно заостряет внимание автор на грехе, приносимом официальным правосудием; ни в коей мере не исправляя преступников, оно является орудием социальной мести. Знаменательно, что и Клод Гё отдает себе отчет, какую роль играет несправедливое общественное устройство в его судьбе. Неслучайно, представ перед судом он, исполненный сознанием своей невинности, говорит следующие слова: «Я вор и убийца: я украл и убил. Но почему я украл? Почему я убил? Поставьте оба эти вопроса наряду с другими, господа присяжные».

В 1840 г. Гюго набросал план романа «Нищета», но писал он «Отверженных» в изгнании, когда все его помыслы были обращены к судьбам народа, и лишь с апреля 1862 г. в Париже начали выходить первые тома десятитомного издания «Отверженных».

Книга представляет собой сложный сплав разнообразных начал: назидательного (иногда стоящего на грани наивности) повествования, приключенческого романа, лирической исповеди, реалистического исследования нравов. Подлинное, неформальное единство этому сообщает последовательно исполненный замысел — показать социальное зло и пути его искоренения. Основными неразрешенными проблемами своего времени Гюго в предисловии к роману назвал «принижение мужчины вследствие принадлежности его к классу пролетариата, падение женщины вследствие голода, увядание ребенка вследствие мрака невежества».

Гюго не просто рассказывает о бедствиях народных — он размышляет о моральной стороне общественных проблем, о человеческой совести, о душевной жизни. На каторге душа Жана Вальжана «все более черствела — медленно, но непрерывно». Под влиянием благородного поступка епископа, спасшего Вальжана от нового ареста, происходит возрождение, духовное воскресение каторжника. Всю свою жизнь Вальжан посвящает благодеяниям, оказанным таким же отверженным, как он, даже его злейшему врагу — инспектору полиции Жаверу. Жан Вальжан является символом возрождения человечества, пробужденного светом любви и милосердия. Только в страдающем, отверженном, гонимом народе заключено подлинное величие духа и благородство сердца, только в нем залог спасения мира — такова основная идея романа, вынесенная в название произведения. В то же время у читателя не остается сомнений: ответственность за чинимые преступления падает на общество, на буржуазный закон и порядок.

Русский цензор Скуратов зорко подметил, что «...в этой книге присутствует безнравственная тенденция производить все нарушения и преступления против установленного законом общественного порядка не от испорченной и развращенной воли преступников, а из дурного устройства и бесчеловечной жестокости сильных и облеченных властью лиц».

Действительно, «дурное устройство» общества осуждается Гюго. По его мнению, мир, построенный на несчастье людей из народа, не имеет право на существование, его необходимо коренным образом преобразовать. Именно к таким выводам должен был прийти читатель, прочитав последнюю страницу романа. Но как можно преобразовать этот мир? В решении этого вопроса В. Гюго не дает ясного ответа, предоставляя читателям право выбора.

С одной стороны, реальная социально-политическая ситуация подталкивала Гюго к революционным выводам, стимулировала создание образов активных, протестующих, революционных героев. С другой стороны, вера в непреходящие гуманистические ценности заставляла Гюго, если не доказать, то хотя бы попытаться доказать, что добро, милосердие, нравственное самоусовершенствование человека могут силой своего воздействия, силой своего примера служить средством преобразования и спасения мира.

Эти два пути находят отражение в двух типах положительных персонажей: идеальный христианский проповедник, епископ Мириэль, и революционер-якобинец. Подобный подход является попыткой автора примирить принципы христианства (=гуманности) с революцией, комплекс непротивленческих идей с идеями активной борьбы. Та же коллизия воплощается и в паре — Жан Вальжан и Анжольрас.

Нравственная концепция романа «Отверженные» соответствует представлению В. Гюго о человеческой жизни, как о непрерывной смене света и тьмы. Задачей морального урока романа «Отверженные» является поучение, которое для писателя важнее реалистического анализа, ведь сам Гюго говорит в конце книги, что она имеет гораздо более важную цель, чем

отображение реальной жизни. Понимая мир, как постоянное движение от зла к добру, Гюго стремится продемонстрировать это движение, акцентируя (зачастую даже вопреки логике реальных событий) обязательную победу доброго и духовного начала над силами зла.

Задачу свою Гюго видел в том, чтобы возродить нравственные идеалы, утраченные обществом. Это делает роман Гюго не столько обличительным, сколько миссионерским, благодаря чему «Отверженные» на Западе часто называли «современным Евангелием», как охарактеризовал его и сам Гюго.

Гуманистический пафос романа Гюго вскоре после своего выхода и преодоления цензурных запретов сразу привлек к нему симпатии крупнейших писателей за историческую и человеческую правду, социальное обличение и нравственную проповедь, любовь к простым людям

Любой читатель уже с первых страниц чувствует, что «Отверженные» — это не просто еще один вариант знакомой темы, что содержание книги не сводится к сюжету и что в ней есть нечто большее, высоко поднимающее ее над романами-фельетонами. Действительно, Гюго лишь отталкивался от литературной традиции — он ставил перед собой задачу совсем иного масштаба; конкретные вопросы жизни, общества, живые образы людей, захватывающая фабула — лишь «одна сторона произведения; за всем этим стоит грандиозная панорама эпохи, а за нею возникает вопрос о судьбах народа, человечества, морально-философские проблемы, общие вопросы бытия».

К моменту опубликования романа окончательно сложились взгляды Гюго на мир и человека — взгляды, которые легли в основу всего дальнейшего его творчества.

Мир представлялся Вистору Гюго ареной ожесточенной борьбы двух извечных начал — добра и зла, света и тьмы, плоти и духа. Эту борьбу он видит везде: в природе, в обществе и в самом человеке. Исход ее предreshен доброй волей провидения, которому подвластно все во вселенной, от круговорота светил до мельчайшего движения человеческой души: зло обречено, добро восторжествует. В нравственном отношении мир расколот, но вместе с тем он един, ибо сокровенная сущность бытия состоит в прогрессе. Жизнь человечества, как и жизнь вселенной, — это необоримое движение от зла к добру, от мрака к свету, от уродливого прошлого — к прекрасному будущему. А идеал красоты, добра и справедливости совпадает, ведь добро и есть цель прогресса.

В самом безобразии Гюго видит зерно прекрасного, в жестоком сердце — дремлющую человечность, в несовершенном общественном устройстве — очертания гармонии. Нет такого мрачного жизненного явления, которое казалось бы Гюго безнадежным. Так, не пугают его и «социальные нечистоты» — нравственно искалеченные люди общественного дна.

Мир «Отверженных» согрет этим пристрастным взглядом автора, этой верой в конечную победу добра; идеи Гюго живут не только в изображенных им людях, но и в живой и мертвой природе, которую он рисует с той же любовью, пользуясь теми же образами, видя в ней ту же моральную борьбу.

Улицы старого Парижа, его трущобы, его баррикады оживают под пером Гюго. Длинные описания, «отступления», занимающие чуть ли не половину всего текста «Отверженных», не являются чужеродными сюжету, а сливаются с ним в одно созвучие, образуя панораму жизни, полной движения, разнообразия и драматизма.

Как известно, в «Отверженных» реальные факты составляют бесспорную основу произведения. Монсеньор Мьолис, выведенный под именем Мириэля, действительно существовал, было в действительности и то, что говорится о нем в романе. Бедность этого святого прелата, его аскетизм, его милосердие, наивное величие его речей вызывали восхищение всех жителей Диня. Некий каноник Анжелен, служивший секретарем у Мьолиса, рассказал историю Пьера Морена, отбывшего срок каторжника, которого не пускали ни в одну из гостиниц, потому что он предъявлял «волчий паспорт»; человек этот пришел к епископу и был принят в его доме с расprostертыми объятиями, так же как и Жан Вальжан. Но Пьер Морен не украл серебряные канделябры, как это сделал Жан Вальжан; епископ отправил его к своему брату, генералу Мьолису, и тот был настолько доволен бывшим каторжником, что сделал его своим вестовым. Реальная жизнь дает нам зыбкие и смутные образы, художник по своему усмотрению распределяет свет и тени.

Далее романист воспользовался опытом личной жизни. В «Отверженных» появляются аббат Роган, издатель Райоль, матушка Саге, сад монастыря фельянтинок, молодой Виктор Гюго — под именем Мариуса и генерал Гюго — под именем Пэнмерси. Мариус совершал прогулки с Козеттой, как это делали Виктор Гюго и его невеста Адель.

Характеры героев Гюго обрисованы общими контурами и даны раз навсегда. словно не доверяя способности читателя самому разобраться в действии, Гюго подробно комментирует поступки действующих лиц. Почти никогда он не подвергает анализу душевное состояние героя, как сделал бы писатель-реалист. Гюго просто иллюстрирует это состояние потоком метафор, порою развернутых на целую главу (например, глава «Буря под черепом», рисующая душевные терзания Жана Вальжана, узнавшего, что вместо него арестован другой человек); автор вмешивается в действие, поворачивает его наперекор логике, конструирует искусственные положения (сцена засады в лачуге Горбо). Он сталкивает и разлучает героев при самых необычайных обстоятельствах, заставляет их молчать, когда их счастье зависит от одного слова, и говорить, когда логика требует молчания; он приписывает им свои мысли, заставляет их выражаться своим языком, и именно в их уста и их поступки он и вкладывает основные нравственные идеи романа.

В романе «Отверженные» Гюго решил быть учителем и проповедником благого примера. Вот почему роман открывается книгой «Праведник», в центре которой стоит романтический образ христианского праведника — епископа Мириэля. Образ этот отнюдь не представляет собой тип реального служителя церкви. Напротив, Мириэль скорее

противопоставлен реальным священнослужителям как идеальный пример, как человек чистой, подлинно святой души. Именно в образе епископа Мириэля, сыгравшего решающую роль в преображении сознания Жана Вальжана Гюго воплотил свои нравственные идеалы: доброту, бескорыстие, широкую снисходительность к людским слабостям и порокам.

В начале романа образ епископ Мириэль воплощает романтические мечтания Гюго о том, что путем милосердия можно привести человечество к добру и правде. Гюго сталкивает своего епископа с бывшим членом Конвента. При этом наглядно обнаруживается, что идеал писателя раздваивается между этими столь противоположными личностями, ибо христианский праведник и атеист, по мысли Гюго, вовсе не являются антиподами, а стремятся разными путями к одной и той же цели — преобразованию человека и общества. Любопытно, что моральный поединок между епископом и членом Конвента завершается победой последнего: таков конечный результат их единственной встречи, когда, придя к старому безбожнику для того, чтобы его осудить, епископ, выслушав его, становится на колени и просит его благословения.

Образ епископа исполнен для Гюго огромного смысла, это его моральный идеал, носитель мудрости и правды, чуждый всему официальному укладу жизни. Символ веры епископа — всеобъемлющая гуманность. Он равно жалеет чахлое растение, безобразное насекомое и отверженного обществом человека. «Братья мои, имейте жалость! Преступник не тот, кто грешит, а тот, кто создает мрак» — вот каковы мысли епископа.

Примечательно, что Жан Вальжан, нравственно воскрешенный добротой епископа, отнюдь не возвращается в лоно общества, а снова сталкивается с ним. Но слепое озлобление каторжника превращается под влиянием преосвященного Бьенвеню в сознательное неприятие действительности как она есть и желание улучшить жизнь. Вальжан — фабрикант и филантроп продолжает дело, начатое епископом в его приходе. Гюго неслучайно выбрал в качестве рупора своих идей священника. В «Отверженных» вопросам религии посвящены не только главы о епископе, но и два специальных раздела: «В скобках» и «Малый Пикпюс», в которых Гюго весьма отчетливо намечает границы своего антиклерикализма, который никогда не переходит в антирелигиозность. В вопросах религии он стоял на позициях расплывчатой гуманности — он за «Религию» против «религий». Гюго следует принципам Ж.-Ж. Руссо: божество для него — это тот высший нравственный принцип, то Добро, к которому естественным образом стремится «человеческая душа».

По отношению к епископу Мириэлю в особенности бесполезно ставить вопрос о типичности характера. Этот образ откровенно строился вразрез с жизненными наблюдениями, как некий искомый идеал. По свидетельству самого автора, епископ Мириэль — персонаж стилизованный в духе старинных церковных легенд о кротких святых времен раннего христианства, о праведниках, творящих чудеса силой своей душевной чистоты.

В историю епископа Мириэля вплетаются сказочные мотивы: он душа своего прихода, простой люд прозвал его Бьенвеню (Желанным); на дверях его дома нет запоров, днем и ночью стучится в них богач и бедняк, чтобы оставить или принять милостыню. Народная любовь служит ему охраной, разбойники дарят ему драгоценности. Он раздает свое жалованье нищим, устраивает больницу в епископском дворце, ходит пешком, носит потертую рясу, питается хлебом и молоком, сам возделывает свой сад. Встреча епископа с Жаном Вальжаном и вся история пробуждения человеческих чувств в загнанном и озверелом каторжнике — это последнее «чудо», совершенное преосвященным Бьенвеню, — выдержаны в тонах поэтического иносказания.

Герои Гюго — это всегда люди значительной судьбы. Такова судьба главного героя «Отверженных» — ожесточенного жизнью каторжника Жана Вальжана, который на глазах читателя становится высоконравственным человеком благодаря доброму поступку епископа Мириэля, отнесшегося к нему не как к преступнику, а как к обездоленному существу, нуждающемуся в моральной поддержке.

После смерти епископа Мириэля его принципы милосердия и непротивления злу продолжает в романе Жан Вальжан. Унаследовав нравственные идеи епископа, Вальжан делает их основой всей своей жизни. Даже оказавшись на баррикаде, Жан Вальжан не участвует в боевых действиях, а лишь пытается защитить сражающихся. Получив приказ расстрелять своего вечного преследователя Жавера, который проник на баррикаду в качестве шпиона, Вальжан отпускает его на волю, продолжая верить, что лишь добром и милосердием можно воздействовать на человека, будь то даже слуга неправедного общественного строя Жавер.

Жан Вальжан, возвратившись с каторги, впервые появляется в городке, где живет епископ. Тут бросается в глаза эмоциональная романтическая манера Гюго, насыщающего портрет эффектными гиперболическими образами: глаза Жана Вальжана сверкают из-под бровей, «словно пламя из-под кучи валежника»; «в этой внезапно появившейся фигуре было что-то зловещее».

Вместо единого внешнего портрета Гюго находит удивительно яркие образы для передачи душевного состояния Жана Вальжана, его нравственных страданий. На каторге он доведен до полного отчаяния. В течение девятнадцати лет каторги он упорно повторяет бессмысленные попытки побега: «он убегал стремительно, как убегает волк, который вдруг заметил, что его клетка открыта». Встретившись с человеческим отношением со стороны епископа, он «совсем перестал понимать, что с ним происходит», он «ошеломлен и как бы ослеплен», «подобно сове, увидевшей вдруг восход солнца». Нельзя забыть Жана Вальжана, наступившего ногой, обутой в подбитый железом башмак, на монетку, а потом в отчаянии рыдающего на придорожном камне. И страшную ночь «бури под черепом», на протяжении которой Жан Вальжан поседел как лунь, — ночь накануне суда над ошибочно арестованным вместо него Шанматье; и брачную ночь Козетты, когда

Вальжан принимает решение открыть Мариусу свое истинное лицо; и покинутого любимой дочерью одиноко угасающего старика.

В характере Жана Вальжана и совершается чисто романтическое преобразование человеческой души после грандиозной очистительной бури, вызванной великодушным отношением к нему епископа. Непримиимый контраст между злом и добром, тьмой и светом, проявившийся в характерах персонажей Гюго первого периода его творчества, дополняется теперь новым мотивом: признанием возможности преобразования злого в доброе. Особенности психологизма романа «Отверженные» состоят главным образом в романтически гипертрофированном изображении очистительной бури, потрясающей все основы и все привычное мировосприятие человека. Ожесточенный несправедливостью, которую он всегда испытывал среди людей, привыкший к ненависти, Жан Вальжан «смутно сознавал, что милость священника была, самым сильным наступлением, самым грозным нападением, которому он когда-либо подвергался, что сейчас завязалась гигантская и решительная борьба между его злобой и добротой того человека». Эта жестокая внутренняя борьба еще более акцентируется средствами экспрессивного и как бы одушевленного романтического пейзажа («ледяной ветер», который сообщает всему окружающему «какую-то зловещую жизнь»; деревья, потрясающие своими ветвями, как будто «кому-то угрожают», «кого-то преследуют»). Борьба эта является борьбой резких романтических контрастов, ибо речь идет о превращении «чудовища» в «ангела», о боли, которую «чрезмерно яркий свет» причиняет глазам человека, «вышедшего из мрака».

В результате этого потрясения Жан Вальжан и становится совсем другим человеком. В третьей главе седьмой книги, которая так и называется «Буря в душе», писатель рисует второй решающий перелом в душе своего героя, который уже много лет ведет почтенную и добродетельную жизнь под именем г-на Мадлена и вдруг внезапно узнает, что какой-то несчастный принят за беглого каторжника Жана Вальжана и должен предстать перед судом. Подлинный Жан Вальжан может промолчать и спокойно продолжать свою добродетельную жизнь, пользуясь уважением и признательностью окружающих, но тогда ни в чем не повинный человек будет осужден вместо него на пожизненную каторгу. Что должен сделать ученик епископа Мириэля? Здесь особенно ясно выявляется романтическое понимание внутреннего мира человека, как таинственного, величественного, порой беспредельного «хаоса страстей». «Как темна бесконечность, которую каждый человек носит в себе!» — восклицает Гюго.

Характерно, что романтик Гюго, влюбленный в движение, динамику, битву, предпочитает рассматривать душевную жизнь не в ее мирном и повседневном течении, а в состоянии бурного смятения. Его Жан Вальжан не столько рассуждает, сколько испытывает муки совести. Этой безмолвной внутренней битве всегда соответствуют мрачные, страшные тона романтического пейзажа. И опять в основе этой душевной бури лежит борьба между светом и мраком, ибо Жану Вальжану приходится выбирать между

двумя полюсами: «остаться в раю и там превратиться в дьявола» или «вернуться в ад» и «стать там ангелом».

Разумеется, он выбирает второе. Он отправляется в суд, чтобы оправдать злополучного Шанматье, и добровольно отдает себя в руки закона. И даже когда эта внутренняя борьба завершилась моральной победой добра, т.е. когда герой Гюго доказал судьям и присутствующей публике, что он, а не Шанматье, является каторжником Жаном Вальжаном и именно он, а не Шанматье должен возвратиться на каторгу, художник еще раз прибегает к приему романтического контраста; он заставляет своего героя улыбнуться: «...то была улыбка торжества, то была также улыбка отчаяния».

В последний период жизни Жан Вальжан сам обрекает себя на одиночество, уступив любимую Козетту Мариусу и добровольно устранившись из ее жизни, чтобы не помешать ее счастью, хотя это самоустранение его убивает.

Так Гюго воспекает героизм морального величия. Именно таков главное кредо его романа. Как ни тяжела жизнь Жана Вальжана, она глубоко осмысленна, потому что он живет не для себя, а для других людей. Эгоизм ему совершенно чужд, он не знает ни алчности, ни честолюбия. Железную волю, силу духа, стальные мускулы он употребляет для помощи слабым и несправедливо обиженным. Так или иначе он помогает всем героям «Отверженных»: Фантине, Козетте, Мариусу, Анжольрасу. Голос нравственного долга перед людьми в душе Вальжана столь могуч, что, повинаясь ему, он готов принести в жертву свое личное благополучие. Он спасает раздавленного телегой старика, хотя знает, что вызовет этим подозрения Жавера. Отдает себя в руки правосудия, чтобы избавить от вечной каторги полоумного бродягу. Обрекает себя на одинокую старость, устраивая счастье Козетты. Он не может быть счастлив, если это счастье держится на несчастье другого. Все это дается ему нелегко, не без мучительных колебаний и внутренней борьбы. Однако нравственные терзания, душевная борьба — удел людей духовно полноценных. Для Тенардье и ему подобных нравственных проблем не существует. Но несправедливость общества обрушивается именно на этих полноценных людей.

Жан Вальжан является воплощением нравственного идеала Гюго в поведении на баррикадах: он не принимает участия в сражении и, не выпустив во врагов республики ни одной пули, спасает приговоренного: к расстрелу шпиона Жавера. И именно этот предательский по отношению к революции поступок трактуется Гюго как высший подвиг с точки зрения «абсолютной морали»: отплатив добром за зло, Жан Вальжан нарушил все привычные Жаверу жизненные представления, выбил у него почву из-под ног и привел его к капитуляции — к самоубийству. В лице Жавера ложный закон служения государству — Зло — признал моральное торжество гуманности и всепрощения — Добра.

Финал романа — это апофеоз епископа: тень его витает над Жаном Вальжаном, который умирает со словами: «На свете нет ничего, кроме счастья любить».

Антагонист Жана Вальжана — полицейский инспектор Жавер — создан по методу контраста уже по отношению ко всему тому доброму и подлинно человеческому, чему научил бывшего каторжника епископ Мириэль. Жавер представляет то самое бесчеловечное «правосудие», которое Гюго ненавидит и разоблачает в своем романе. Для Жавера главное — «представлять власть» и «служить власти».

Психологический метод Гюго сводится в обрисовке Жавера к утрировке двух простых чувств, доведенных почти до гротеска: «Этот человек состоял из двух чувств — из уважения к власти и ненависти к бунту». Внешность его дается путем нагнетания зловещих деталей, которые художник, словно рисуя своего романтического злодея на бумаге, намеренно заставляет появляться «из тьмы»: «Вы не видели его лба, ... глаз, ... подбородка, ... рук, ... палки... Но вот приходила надобность и изо всей этой тьмы, словно из засады, вдруг выступал узкий и угловатый лоб, зловещий взгляд, угрожающий подбородок, огромные руки и увесистая дубинка». Ужасен был и взгляд Жавера, который «леденел и сверлил, как бурав».

Даже радость Жавера художник называет «сатанинской». Когда Жавер узнает, что г-н Мадлен и есть бывший каторжник Жан Вальжан, о чем он смутно догадывался с самого начала, лицо его делается похожим на «торжествующее лицо сатаны, которого вновь обрел своего грешника».

Гюго недаром рисует Жавера такими укрупненными и впечатляющими мазками. От этого укрупнения зависит драматизм столкновения противостоящих друг другу сил. Значительным и масштабным силам добра (епископ Мириэль, пресбраженный им Жан Вальжан, героически самоотверженная мать Фантина) противостоит столь же масштабный и значительный противник, олицетворяющий для Гюго несправедливый государственный закон (в противоположность праведному закону человеческому сердцу).

Несмотря на то что Жавер, как и полагалось сыщику по литературной традиции, наделен необычайной памятью, особым полицейским чутьем, силен, отважен и ловок; что он устраивает засады, неожиданно вырастает на пути преступников и узнает их под гримом и масками — несмотря на все это, Жавер почти полностью живет в «верхнем», обобщенном плане романа. Он подчинен отвлеченной символике долга, у него, по сути дела, нет индивидуальности. Эта отвлеченность неизбежна, поскольку сам замысел образа идеального носителя несправедливого закона был парадоксален и не имел почвы в жизни. С Жавером литература обогатилась новым оригинальным типом-символом, но не новым человеческим характером.

Вся история Жана Вальжана, стоящая в центре романа «Отверженные», строится на драматических столкновениях и резких поворотах в судьбе героя: Жан Вальжан, разбивающий оконное стекло булочной, чтобы взять хлеба для голодных детей сестры, и осужденный за это на каторжные работы.

Жан Вальжан, возвращающийся с каторги и гонимый отовсюду, даже из конуры собаки. Жан Вальжан в доме епископа, у которого он пытался украсть серебряные ножи и вилки и получил их в подарок вместе с серебряными подсвечниками. Жан Вальжан, ставший влиятельным мэром города, и умирающая Фантина, которая умоляет спасти ее дитя.

Многие из этих драматических катаклизмов в судьбе Жана Вальжана составляют некую «детективную» часть «Отверженных». Не случайно автор указывает на ту особенность в характере своего героя, что он «всегда имел себе ... две сумы: в одной из них заключались мысли святого, в другой — опасные таланты каторжника. Он воспользовался то одной, то другой, смотря по обстоятельствам. Когда писатель раскрывает «мысли святого» — его повествование приобретает нравственно-поучительный характер; когда же на передний план выдвигаются «таланты каторжника» — «Отверженные» становятся увлекательным приключенческим романом, в котором эпизоды духовных поисков, преследований и адских козней чередуются со сценами геройских деяний и чудесного спасения.

Стремительное и скачкообразное развитие романтического характера, с его резкими поворотами и способностью к внезапному преображению под воздействием добра свойственно не только Жану Вальжану, но даже и антиподу — Жаверу. Доброта, проявленная по отношению к нему Вальжаном, который отпустил его на волю вместо того, чтобы расстрелять на баррикаде, где он присутствовал как шпион правительства, впервые в жизни внесла в прямолинейный ум Жавера тревогу. Эта своего рода цепная реакция (епископ Мириэль — Жан Вальжан — Жавер) чрезвычайно важна для концепции романа. Автор намеренно приводит верного стража «законности» Жавера, не привыкшего рассуждать, к страшной для него мысли, что каторжник Жан Вальжан «оказался сильнее всего общественного порядка». Ему даже приходится признать «нравственное благородство отверженного», что было для него «нестерпимо». Так Жавер теряет почву под ногами. В нем, как некогда в Жане Вальжане, происходит решающий нравственный переворот. Ведь до сих пор его идеал заключался в том, чтобы быть безупречным в своем служении закону. Однако добро, по Гюго, выше закона, установленного обществом собственников. Поэтому оно толкает Жавера к страшному для него открытию, что «в своде законов сказано не все», что «общественный строй не совершенен», что «закон может обмануться», «трибунал ошибиться» и т. д. Все, во что этот человек верил, оказалось ложью. Эта внутренняя катастрофа — отступление сил зла перед добром, которое несет в себе Жан Вальжан, приводит Жавера к самоубийству.

Сюжет «Отверженных» строится в основном на сцеплении событий и обстоятельств «необычных» и исключительных. «Увлекательность» этого сюжета можно на чисто формальном основании свести к увлекательности приключенческого романа. Сюда относятся все перипетии судьбы каторжника, который становится богачом, затем снова оказывается среди «отверженных», затем вновь обретает богатство, борьба Жана Вальжана с

полицейской ищейкой Жавером, преследующим его на протяжении всей его жизни, то есть в продолжение всего романа.

Поступки, переживания, страсти героев несколько преувеличены: таковы беспредельная доброта епископа Мириэля, и бесконечная готовность Жана Вальжана к самопожертвованию, когда преувеличение граничит уже с фантастическим (сцены на кладбище), и его всепрощение. Однако у Гюго, в отличие от авторов романов фельетонного жанра помимо принципиально иного подхода к теме, чем у них, помимо описаний широкого общественного и философского характера, притом органически входящих в общую ткань романа, помимо широкого общественного фона, на котором разворачиваются события, составляющие сюжет, — существенным является то обстоятельство, что жизнь и страсти героев при всей их невероятности оказываются в конечном счете художественно оправданными и правдивыми. Соотнесенная со своим общественно-историческим фоном, история борьбы Жана Вальжана и Жавера обретает характер социально-символический, морально-нравственного выбора. В святости Жана Вальжана воплощена правда добра, в злобе Жавера — вся абсолютная жестокость зла. И Жан Вальжан а Жавер — герои необычные, но в романе все время присутствуют история и политика, не позволяющие читателю воспринимать конфликт между героями как абстрактный, метафизический. Образ Жана Вальжана со всеми его душевными движениями, со всеми его поступками — глубоко поэтичен, посвящен высоким идеалам. Вот почему читатель принимает всю исключительность этого образа как величайшую правду.

В романе перед нами предстают исключительные человеческие натуры, одни выше, чем человеческие существа по своему милосердию или любви, другие ниже — по своей жестокости и низости. Но в искусстве уроды живут долгой жизнью, если они прекрасные уроды.

Гюго имел склонность к исключительному, театральному, гигантскому. Этого было бы мало для того, чтобы создать шедевр. Однако его преувеличения оправданы, так как герои наделены благородными и подлинными чувствами. Гюго непритворно восхищался Мириэлем, он непритворно любил Жана Вальжана. Он ужасался, но вполне искренне уважал Жавера. Искренность автора, масштабность образов — превосходное сочетание для романтического искусства. Любовь к ближнему и самоотречение сочетаются у героя Гюго с помыслами о нравственном идеале. Когда Вальжан спасает Жавера, то за этим поступком Гюго ставит возможность исправления закоренелого злодея путем воздействия на его сознание идеи «абсолютного добра» — иными словами, он проповедует здесь христианскую идею непротивления злу, воздаяния добром за зло. Гюго создает убедительный образ полицейского со всеми его отвратительными повадками, наделяет его правдивыми чертами карьериста, рисует человека жестокого, не задумывающегося над тем, справедливо или несправедливо он поступает. Жавер действует механически, ему чужда идея добра, он всегда будет воплощать лишь служение правовой системе государства, и, тем не менее у Гюго он мгновенно перерождается под воздействием доброго

поступка Жана Вальжана, точно так же как последний внезапно переродился под воздействием добродетельного Мириэля.

Так могло получиться только потому, что поведение и судьба Жавера для Гюго определяются не его общественной функцией, а изначально владеющей его духовным миром силой некоего отвлеченного «зла». Стремясь во что бы то ни стало доказать, что в человеческом обществе должны восторжествовать совесть и справедливость, писатель, следуя заранее намеченной схеме, помещает на баррикады Вальжана. В сюжетном плане появление на баррикаде Вальжана оказывается необходимым для того, чтобы показать путь героя от абсолютного порока к абсолютной добродетели. Поведение Жана Вальжана на баррикаде является менее всего поведением революционера. Но Гюго хотел показать, что Вальжан, борясь против Жавера и Тенардьё, мог идти двумя «путями святости»: путем Мириэля, придерживаясь идеи всепрощения, и путем Анжольраса, боровшегося революционными методами против своих врагов. Отпуская Жавера на свободу, платя ему добром за зло, Вальжан в конце своих испытаний становится не Анжольрасом, а Мириэлем. Этот поступок приобретает также абсолютную моральную ценность, поскольку именно благодаря ему Жавер оказывается и морально и физически уничтоженным. Если бы в образе Жана Вальжана преобладали только эти стороны, то подобный герой оставил бы читателя совершенно равнодушным. Но в образе Вальжана надуманная моральная схема постоянно борется с жизненной правдой, и нередко жизненная правда берет верх. Благородство, честность, великодушие Вальжана воспринимаются как его естественные, органически присущие ему качества, ибо Жан Вальжан при всей своей индивидуальной исключительности задуман и обрисован как собирательный образ, в котором воплощены лучшие моральные качества.

У эстетики Гюго свои, нравственные, законы. Ему важно утвердить определенные идеи и нравственные ценности, которым должны следовать люди. Категория должного и идеального — чрезвычайно важный момент романтической эстетики, которой и следует В. Гюго. В то же время, при всей своей идеалистической сути, эстетика эта имеет и раз реальную подоплеку. Примером своих романтических героев, преданных высокому нравственному долгу, автор и поучает, и требует от людей следовать высоким моральным принципам, без которых немислима настоящая жизнь. Герои Гюго волнуют читателей, заставляют их переживать, думать, негодовать или мечтать вместе с ними; за сегодняшним — дурным и несовершенным — писатель видит гармоничное будущее.

«Отверженные», как и все творчество Гюго, строится на контрасте, антитезе. Если Жан Вальжан воплощает добро, то Жавер олицетворяет зло. Как и Вальжан, Жавер — человек долга, но долга, поставленного на службу неправому делу. Блюститель закона, возведенного в непреложную догму, оказывается, по сути дела, преступником. В конце романа Жавер, сраженный благородством Вальжана, кончает жизнь самоубийством. Гюго была важна

мысль о победе морального начала даже в самом низком человеке, но картина смерти Жавера получилась надуманной, неубедительной.

Противостоит Жану Вальжану и трактирщик Тенардье. Этот по виду «порядочный человек» оказывается мародером, уголовником. Гюго точно определяет сущность этого жестокого и вместе с тем корыстного человека. Заветная мечта Тенардье — разбогатеть, «немножко пожить миллионером». Он не представитель народа, а «несостоявшийся буржуа».

В «Отверженных» центральное место принадлежит картинам республиканского восстания 1832 г. Руководители восстания — участники тайного общества Друзей азбуки. «Большинство Друзей азбуки составляли студенты, заключившие сердечный союз кое с кем из рабочих». Среди участников общества — Мариус Понмерси, в котором критика усматривает некоторые биографические черты самого Гюго. Но Мариус, который в 1832 г. пошел на баррикаду, в финале романа превращается в обывателя, в добропорядочного буржуа.

Прямая противоположность Мариусу — руководитель восстания Анжольрас, стоический республиканец, о Гюго пишет, что он чем-то напоминал античную Фемиду. Действительно, защитники баррикады на улице Сен-Мерри поднимаются на уровень героев древней трагедии.

Героичен образ парижского мальчишки Гавроша. Бесконечно добрый, энергичный и смелый (всем этим Гаврош напоминает Жана Вальжана), он ненавидит буржуа, весело и остроумно издевается над ними. Он — душа народа, душа революционного Парижа.

Первая книга второй части романа называется «Ватерлоо». В этой книге, так же как и в эпизодах республиканского восстания, повествование переводится в историко-эпический план. Критика с полным основанием рассматривает философию истории Гюго как провиденциализм. Суть прогресса составляет борьба доброго, божественного начала с началом злым, дьявольским, света против тьмы. В этой борьбе проявляется высшая воля бога, которая через многие драматические катаклизмы и испытания должна привести человечество к конечной победе добра. В духе идеалистической философии Гюго говорит о «деснице божьей», которая простерлась над Ватерлоо. Но в конечном счете в своих рассуждениях Гюго приходил к исторически обоснованным выводам: поражение Наполеона было неизбежным. «Победа Бонапарта при Ватерлоо не входила больше в расчеты девятнадцатого века».

«Отверженные» — эпос, но эпос, пронизанный лирикой. Здесь сливаются различные жанры, проза тяготеет к поэзии, в тексте встречаются стихотворные строки. Мы ощущаем присутствие автора, слышим его голос. В многочисленных монологических отступлениях, воспринимающихся иной раз как длинноты, но в романе закономерных, автор стремится донести свое слово до самого широкого читателя. Совершенно сознательно Гюго пользуется приемами популярного романа-фельетона, часто обращается к приемам детективного жанра. Как и другие великие художники, Гюго использует подобную сюжетную конструкцию, с тем чтобы нагляднее

раскрыть социальные конфликты буржуазного общества. Само правонарушение, расследование дела, поиски виновного — лишь подручные средства для решения извечной проблемы преступления и наказания.

В «Отверженных» Гюго усвоил и некоторые важные уроки реалистического искусства. Реалистично прежде всего глубокое проникновение в социально-этические противоречия своего времени. Гюго раскрывает их, правдиво изображая положение различных слоев французского общества, прежде всего народа. Писатель тщательно документирует исторические события, показанные в романе, создает социально детерминированные персонажи. У некоторых героев произведения (Жан Вальжан, Фантина) были прототипы, взятые из жизни. Некоторые части книги (например, подробнейшее описание канализационной системы Парижа) говорит о влиянии натуралистической школы. Поэтому можно говорить о том, что роман «Отверженные» построен на реалистической основе, потому что конфликт буржуазного общества и отверженных был продиктован самой жизнью. На примере этой эпопеи ясно видно, как произведения зрелого периода творчества Гюго обогащаются опытом реалистического романа Стендаля и Бальзака. Об этом говорит жизненность ситуаций, в которые автор ставит своих героев; зависимость характеров от среды и обстановки, в которой они вырастают; окружение, в котором они действуют; реалистические детали, которые появляются в романе. Особенности, свойственные методу Гюго, — резко контрастные изображения характеров, сгущенные краски — отнюдь не противоречат жизненной правде, а лишь оттеняют противоречия и делают более резким основной конфликт эпохи — контраст между растущим богатством и нищетой, между естественной моралью бедного человека и эгоистической моралью буржуа-собственника.

Работа с текстом:

1. Прочтите и прокомментируйте отрывки из текста, в которых описывается деятельность епископа Мириэля.
2. Прочтите и прокомментируйте отрывки из текста, в которых характеризуется система судопроизводства Франции.
3. Прочтите и прокомментируйте отрывки из текста, в которых дается характеристика Жана Вальжана (до «воскрешения») и (после «воскрешения»).
4. Прочтите и прокомментируйте отрывки из текста, в которых описывается семейство Тенардье.
5. Прочтите и прокомментируйте отрывки, которые характеризуют Жавера.
6. Прочтите и прокомментируйте отрывки, в которых дается характеристика Альжонраса.
7. Прочтите и прокомментируйте отрывки из текста, в которых описываются сражения на баррикадах.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев М.П. Из истории английской литературы: Этюды. Очерки. Исследования. — М.; Л., 1960.
2. Аникст А.А. История учений о драме: История драмы на Западе в первой половине XIX в. Эпоха романтизма. — М., 1980.
3. Анисимов И.И. Классическое наследие и современность. — М., 1960.
4. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. — Л., 1973.
5. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. — М., 1966.
6. Вопросы романтического миропонимания, метода, жанра и стиля. — Калинин, 1986.
7. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. — М., 1978.
8. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. — Л., 1971.
9. Дейч А. Судьбы поэтов: Гельдерлин, Клейст, Гейне, — 2-е изд. — М., 1974.
10. Дмитриев А.С. Проблемы иенского романтизма — М., 1975.
11. Дмитриев А.С. Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля. — М., 1974.
12. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм: Проблемы эстетики. — М., 1978.
13. Евнина Е. М. Виктор Гюго, М.: Наука, 1976
14. Европейский романтизм / Отв. ред. И. Неупокоева, И. Шетер. — М., 1973.
15. Елизарова М.Е. и др. История зарубежной литературы XIX века. — М., 1964.
16. Елистратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. — М., 1960.
17. Ивашева В.В. История зарубежных литератур XIX века. — М., 1955. — Т. 1.
18. История английской литературы. — М.; Л., 1953—1955. Т. 2, вып. 1/2.
19. История западноевропейского театра / Под общ. ред. С.С. Мокульского и др. — М., 1963—1964. — Т. 3-4.
20. История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для студентов филол. специальностей ун-тов. Ч. 1 / Под ред. А.С. Дмитриева. — М., 1979.
21. История зарубежной литературы XIX века: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / Под ред. Я.Н. Засурского, С.В. Тураева. — М., 1982.
22. История немецкой литературы: В 5 т. — М., 1966. — Т. 3.
23. История французской литературы: В 4 т. — М.; Л., 1956. — Т. 2.
24. Клименко Е.И. Английская литература первой половины XIX века: (Очерк развития). — Л., 1971.
25. Ковалев Ю.В. Эдгар Алан По. Поэт и новеллист. Л., 1984.
26. Ладыгин М.Б. Романтический роман. — М., 1981.
27. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Отв. ред. А.С. Дмитриев. — М., 1980.
28. Незученные страницы европейского романтизма / Редкол.: Ю.А. Кожевников и др. — М., 1975.

29. Неупокоева И.Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века: Опыт типологии жанра. — М., 1971.
30. Обломиевский Д. Французский романтизм. — М., 1947.
31. От классицизма к романтизму: Из истории междунар. связей рус. лит. / Отв. ред. М.П. Алексеев. — Л., 1970.
32. Проблемы романтизма: Сб. ст.: В 2 т. — М., 1967-1971.
33. Проблемы эстетики и творчества романтиков: Межвуз. темат. сб. — Калинин, 1982.
34. Реизов Б.Г. Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период Первой империи. — Л., 1962.
35. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. — Л., 1958.
36. Реизов Б.Г. Французская романтическая историография. — Л., 1956.
37. Рейман П. Основные течения в немецкой литературе, 1750—1848: Пер. с нем. — М., 1959.
38. Романтический метод и романтические тенденции в русской и зарубежной литературе: Сб. ст. / Ред. Л. Г. Юдкевич. — Казань, 1975.
39. Соколова Т. В. Июльская революция и французская литература (1830—1831 годы). — Л., 1973.
40. Тураев С. В. От Просвещения к романтизму: (Трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII — начала XIX в.). — М., 1983.
41. Шрейдер Н. С. Французская литература периода Консульства и Империи. — Днепропетровск, 1972.

Эстетическая система и художественный метод критического (классического) реализма

Основные постулаты реализма:

Хронологические рамки существования классического реализма: 1840-90-е гг. (формируется в 1830-е годы XIX в.).

Идейная основа: материалистический детерминизм, критика социальных пороков и противоречий общественно-политического строя, обличительный пафос произведений.

Доминантная идея: воссоздание жизни в ее закономерностях, типических чертах и свойствах, тяга к выдвиганию на первый план типического в характерах и обстоятельствах.

Основа эстетики: принцип подражания действительности, стремление к непосредственной достоверности изображения, «воссозданию» жизни «в формах самой жизни», признание за художником права освещать все стороны жизни без каких-либо ограничений.

Характерные черты: стремление к широкому охвату действительности в ее противоречиях, глубинных закономерностях и развитии; исторически правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах; выявление общественных законов бытия; изображение диалектических взаимосвязей между человеком и миром, их глубокий социальный и психологический анализ; объективность мотивировок поведения персонажей; углубление индивидуализации образа персонажа, психологизма в раскрытии его внутреннего мира; социальный и психологический детерминизм; историческая точка зрения на жизнь.

Распространенный («идеальный») герой: деятельный человек прогрессивных убеждений.

Ведущий конфликт: конфликт (внутренний или внешний) между личностью и общественным строем.

Основные жанры: эпос (социально-философский, социально-бытовой, социально-психологический, исторический, сатирический, детективный романы: Стендаль. «Пармская обитель»; О. Бальзак. «Человеческая комедия»; Г. Флобер. «Госпожа Бовари»; У. Теккерей. «Ярмарка тщеславия»; Ч. Диккенс. «Холодный дом», «Посмертные записки Пиквикского клуба», «Тайна Эдвина Друда»), новелла (П. Мериме), лирика (гражданская, революционная, интеллектуальная: Г. Гейне, П.Ж. Беранже, Ш. Бодлер, Ш. Петефи), драма («драма для чтения» П. Мериме. «Театр Клары Гасуль»).

Реализм (от позднелатинского *realis* — вещественный, действительный) как метод отражения действительности, как творчество, стремящееся отражать действительность, характерные черты человека и мира вокруг него, можно найти еще в наскальных рисунках. Реалистический стиль складывается в XVIII в. прежде всего в сфере романа, которому суждено было остаться ведущим жанром реализма XIX в. Для реализма XVIII в. характерно отсутствие историзма и подхода к описываемому обществу как исторически обусловленному, а также взгляд на героев как на типы определенного

времени. Он тесно связан с буржуазным просветительством, которому борьба против феодализма и феодально-церковной идеологии представлялась лишь как введение «естественного состояния», правильного и разумного, независимо от времени. Основы европейского реализма XIX в. были заложены еще В. Скоттом, но как литературное направление реализм складывается в 30-40-е гг. XIX в. и развивается на протяжении этого и следующего столетий. Реализм XIX в. именуют «критическим» за присущий ему анализ или «классическим», ибо именно в XIX в. формируются наиболее значительные его черты.

В.М. Жирмунский определил классический реализм как **«литературное направление, возникшее после французской революции в условиях зрелого развития европейского буржуазного общества, сделавшего возможным правдивое критическое изображение современной общественной жизни в социально типических лицах и обстоятельствах»**. При этом необходимо помнить, что реализм изображает личность и общество в постоянных изменениях и динамических связях, прибегая для этого к разным формам художественного выражения. Реализм является «незамкнутой» литературной системой, т.е. обладая индивидуальными чертами, он творчески усваивает наиболее плодотворные достижения других литературных систем. Например, в начале века он воспринимает некоторые черты типизации, присущие романтизму, в конце века он впитывает в себя ряд достижений натурализма и символизма.

Реалистическое искусство знаменует переход от воспроизведения вневременных конфликтов добра и зла, свойственных романтизму, к анализу причинно-следственных связей всех явлений общественной и индивидуальной жизни. При этом реалистическое искусство опирается в своем исследовании на открытия науки: социологии и естествознания (учение К. Линнея, Ж.Л. Бюффона, Ж. Кювье, Ч. Дарвина, Ж.Б. Ламарка). К числу крупных писателей-реалистов, создателей его общих закономерностей и национальных особенностей относятся Ж.П. Беранже, О. Бальзак, Фредерик Стендаль, П. Мериме, Г. Флобер, Ж. Бодлер во Франции; Ч. Диккенс, сестры Бронте, Э. Гаскелл, У. Теккерея, Джордж Элиот в Англии; У. Уитмен, Г. Бичер-Стоу, Марк Твен в Америке, поздний Г. Гейне, Т. Фонтане в Германии.

В центре внимания реалистической литературы оказывается анализ средствами художественного мировосприятия классовой структуры, социальной сущности, социально-политических противоречий современной общественной системы. Поэтому основным в специфике реализма является художественное осмысление действительности как фактора социального, и раскрытие социальной детерминированности изображаемых событий и характеров. Таким образом, в литературе XIX в. реалистическим следует считать произведение, отображающее сущность социально-исторических явлений; персонажи произведения

несут в себе типичные черты определенного социального круга или класса, а условия, в которых они действуют, являются отражением закономерностей социально-экономической и политической жизни эпохи (принцип типизации).

Типизация у классических реалистов выражается в сочетании и органической взаимосвязи типичных характеров и типичных обстоятельств. В богатом арсенале средств реалистической типизации главное место занимает психологизм как раскрытие сложного духовного мира героев, социально обусловленного. Однако характеры у критических реалистов не были лишь социологическими схемами. Не столько внешняя деталь в описании персонажа (портрет, костюм и т.д.), сколько его психологический облик воссоздает образ глубоко индивидуализированный. Именно так строил О. Бальзак свое учение о художественной типизации, утверждая, что наряду с основными чертами, присущими людям определенного класса, художник воплощает индивидуальные черты конкретной личности как в его внешнем облике, так и в облике внутреннем, духовном.

Реалисты XIX в. при создании художественных образов показывали героя в развитии, изображали эволюцию характера, которая определялась сложным взаимодействием личности и общества. Ярким примером является роман Стендаля «Красное и черное», где глубокая динамика характера главного героя раскрывается по этапам его биографии.

Искусство классического реализма ставило своей задачей объективное художественное воспроизведение действительности. Писатель-реалист основывал свои художественные открытия на глубоком научном изучении фактов и явлений жизни. Поэтому произведения классических реалистов являются богатым источником сведений об описываемой ими эпохе (например, роман Стендаля «Люсьен Левен» дает представление об общественном укладе первых лет Июльской монархии во Франции во многом более точное, чем специальные научные работы об этом периоде).

Каждое литературное направление и творческий метод вызываються к жизни предпосылками не только социально-политическими, но и эстетическими. В сущности, во всем мировом литературном процессе четко и последовательно прослеживается процесс поступательного развития и становления реализма. В этом процессе особое место принадлежит деятелям Ренессанса. Не менее существенным компонентом эстетических истоков критического реализма была реалистическая литература эпохи Просвещения, в частности, здесь особо следует подчеркнуть значение английского романа XVIII в. Критические реалисты восприняли антифеодальную и социально-критическую тенденцию просветительского реализма, его тонкое психологическое мастерство. От просветителей классические реалисты восприняли веру в познавательную силу человеческого разума и утверждение воспитательной, гражданской миссии искусства.

Еще более глубокими оказываются связи классического реализма с романтизмом, подготовившие его формирование. Эти органические контакты

характерны как для творческой эволюции отдельных писателей (Г. Гейне, Д. Байрон, Шелли, О. Бальзак, Г. Флобер, так и в общетипологическом плане. Опираясь на опыт романтиков в раскрытии внутреннего мира персонажей, психологии действующих лиц, реалисты углубили возможности типизации характеров. Развитие классического реализма под влиянием романтизма неслучайно, т.к. становление реализма совпадает по времени с развитием романтизма, во многом сходны и их социально-философские предпосылки: французская буржуазная революция, обострение классовой борьбы, учение философов о развитии; неприятие буржуазной действительности, отражение изменений в обществе. Но они по-разному подходили к решению проблемы.

Одним из важнейших тезисов романтической эстетики было требование местного и исторического колорита, т.е. тщательного описания обстановки той эпохи, в которой происходит действие художественного произведения, конкретно-исторических, а нередко и бытовых реалий эпохи. В разработке этой стороны своей художественной системы романтики подготовили творческую практику реалистов (например, произведения О. Бальзака, отмеченные блестящим мастерством описания). Романтическая теория контрастов, провозглашенная и воплощенная В. Гюго, предварила отражение диалектических противоречий действительности в творчестве критических реалистов. Более того, реалисты никогда не ограничивались строго рационалистическим, научным подходом к миру: О. Бальзак, отстаивая права авторского воображения, утверждал, что «роман должен быть лучшим миром», а этот «лучший мир» создается воображением автора.

Одной из важнейших проблем реализма является проблема характера, постижение психической жизни человека. Основным специфическим свойством подхода реалиста к изображению личности в искусстве является отсутствие нормативности, стремление исследовать, устанавливать причинно-следственные связи, учитывая социальные и временные истоки и влияния. При этом возникает целый ряд неожиданных поворотов событий и чувств героев, не все явления вызывают одинаковые реакции в разные моменты жизни персонажей, само воздействие одной среды на разных персонажей оказывается различным. Скрупулезное, основанное на научных достижениях исследование становится систематическим. Сложность задач, вставших перед реализмом, требовала разработки того жанра, который помог бы разрешить их. Таким жанром оказался роман, способный представить широкие картины мира, раскрыть сложные взаимосвязи личности с обществом, показать неисчерпаемость человеческой природы.

В классическом реализме как в литературном направлении заложено не только критическое начало. Для большинства реалистов высокий положительный идеал был не менее важен, чем социально-критическая направленность. Обличители современной им общественной системы, они противопоставляли ей мечту о справедливом социальном устройстве, хотя разоблачаемому социальному злу противопоставлялся высокий нравственно-этический идеал. Одно из самых убедительных тому свидетельств — галерея ярких положительных героев в произведениях реалистов. При этом следует

подчеркнуть, что большая часть этих героев принадлежала к социальным низам общества, т.е. в представителях народных масс реалисты видели подлинное воплощение своих нравственно-этических идеалов. В этой связи следует сказать о значении термина «критический реализм». Он весьма несовершенен, поскольку заведомо истолковывает определяемые им явления литературного процесса как нацеленные только на раскрытие отрицательных явлений действительности. Такой тезис ошибочен потому, что подлинное искусство не может существовать и развиваться вне положительных идеалов.

В истории развития европейского реализма XIX в. традиционно выделяют два периода:

1. **30-40-е гг. — ранний реализм**, для которого характерна связь с рационалистической эстетикой, когда движение чувства рассматривается в соответствии с развитием мысли (Стендаль), а герой средой обусловлен, но под ее воздействием практически не изменяется (Ч. Диккенс). На высшую ступень развития **ранний реализм** в Западной Европе был поднят **О. Бальзаком**, который обращает внимание на современность и трактует ее как историческую эпоху в ее историческом своеобразии. Для раннего реализма характерно наличие некоторых романтических черт, например, эмоциональность, гиперболизм, ярко-оценочное отношение к своему материалу.

2. **50-70-е гг. — поздний реализм**, который характеризуется чрезвычайно сложными характерами персонажей, возникшими и изменяющимися под воздействием дробных, множественных влияний окружающего мира и особенностей психики самого героя. Строгая логика, присущая раннему реализму в изображении личности, сменилась воспроизведением алогизма в поведении и мыслях персонажа, ибо усложнился путь анализа, большее число составляющих стало определять поступки человека. Автор стремится уклоняться от прямого анализа своих героев. Повествование становится все более объективным. Также для позднего реализма характерны отторжение и осуждение изображаемой писателями действительности. Общие черты позднего реализма — пессимизм, ослабление сюжетного стержня как «искусственного» и навязанного действительности, отказ от оценочного отношения к героям, отказ от героя (в собственном смысле слова) и от «злодея», наконец пассивизм, рассматривающий людей не как ответственных строителей жизни, а как «результат обстоятельств». Некоторые критики разделяют поздний реализм на два основных течения — реформистское и эстетское. У истока первого стоит Э. Золя, второго — Г. Флобер.

Следует, однако, помнить, что общность законов реалистического искусства отнюдь не предполагает совпадения его национальных форм и даже литературных стилей внутри одной национальной литературы. Причиной этих различий является неравномерность социального и культурного развития различных стран.

Особенности развития французского реализма

В 30-х гг. XIX в. по многообразию творческих индивидуальностей, литературно-эстетических школ, а порой и по глубине художественных прозрений и теоретических позиций французской литературе принадлежит роль лидера в Центрально-Европейском регионе. Основными факторами, определившими мощный расцвет литературы Франции этого времени, явились глубокая органичная связь рождающейся реалистической эстетики с художественной практикой романтизма, что привело к взаимным плодотворным контактам писателей обоих направлений.

В конечном итоге все сдвиги в литературном процессе — смена романтизма критическим реализмом или, по меньшей мере, выдвижение критического реализма на роль направления, представляющего основную линию литературы, — определялись вступлением буржуазно-капиталистической Европы в новую фазу своего развития. Важным моментом, характеризующим теперь расстановку классовых сил, был выход рабочего класса на арену общественно-политической борьбы. Июльская революция, свергнувшая с трона Карла X, положила конец режиму Реставрации, сломала господство Священного союза в Европе и оказала существенное влияние на политический климат Европы (революция в Бельгии, восстание в Польше).

Французский реализм XIX в. проходит в своем развитии **два этапа**:

1. **конец 20-х-40-е гг.** — становление и утверждение реализма как ведущего направления в литературе (представлен творчеством П.-Ж. Беранже, П. Мериме, Стендаля, С. Бальзака.);
2. **50-70-е гг.** — зрелый реализм, связанный с именем Г. Флобера — наследника реализма бальзаковского типа и предшественника «натуралистического реализма» школы Золя.

История реализма во Франции начинается с песенного творчества **П.-Ж. Беранже**, что вполне закономерно. Песня — малый и потому мобильный жанр литературы, быстро реагирующий на актуальные явления современности. Именно П.-Ж. Беранже стал первым французским реалистом послереволюционной эпохи. Естественно, что формирующийся реализм использовал такой малый жанр, как песня. Простота песни, ее незамысловатость способствовали возникновению и утверждению новой поэтики, которую нес с собой реализм.

Внес свой вклад в становление реализма **П.-Л. Курье** — крупнейший памфлетист эпохи Реставрации. В своих политических памфлетах «**Петиция двум палатам**» (1816), «**Письма редактору «Цензора»**» (1819-1820), «**Петиция в защиту поселян, которым запрещают танцевать**» (1822), «**Деревенская газета, составленная Полем-Луи Курье, виноделом**» (1823), «**Памфлет о памфлетах**» (1824) запечатлены характерные явления эпохи Реставрации: полицейский произвол, беззаконие, беспощадная цензура, происки реакционного дворянства и духовенства. Искусство Курье-памфлетиста способствовало выработке реалистической поэтики во французской литературе. Главной целью Курье было создание «сатирических портретов-типов», «олицетворяющих собой обличаемый в памфлете

общественный строй» (А.Г. Потапов). Но по-настоящему памфлет значителен тогда, когда конкретные факты превращаются в типические общественные ситуации, а определенные лица — в типические образы эпохи. В памфлетах Курье появляются не только сатирические, но и положительные образы, носители народной точки зрения на жизнь (эти персонажи близки соответствующим персонажам песен Беранже).

В период становления реализма песня и памфлет уступают первенство социальному роману, открывающему писателю богатые возможности для широкого изображения и углубленного анализа действительности, позволяющему решать их главную творческую задачу реализма — запечатлеть живой облик современной Франции. Более скромное место в общей иерархии реалистических жанров занимает новелла, непревзойденным мастером которой в те годы был П. Мериме.

Становление реализма как метода происходит во второй половине 20-х гг., в период, когда ведущую роль в литературном процессе играют романтики. Рядом с ними в русле романтизма начинают свой писательский путь П. Мериме, Стендаль, О. Бальзак. Они близки творческим объединениям романтиков, активно участвуют в их борьбе с классицистами, которые и являлись в эти годы главными противниками формирующегося реалистического искусства. Манифест французских романтиков — предисловие к драме «Кромвель» В. Гюго и эстетический трактат Стендаля «Расин и Шекспир», имеющие общую критическую направленность, нанесли решающий удар по старому классицистскому искусству. В этих трудах В. Гюго и Стендаль, отвергая эстетику классицизма, ратуют за расширение предмета изображения в искусстве, за отмену запретных сюжетов и тем, за представление жизни во всей ее полноте и противоречивости. При этом для обоих высшим образцом, на который следует ориентироваться при создании нового искусства, является У. Шекспир. Также, первых реалистов Франции с романтиками 20-х гг. сближает и общность социально-политической ориентации, выявляющаяся в оппозиции монархии Бурбонов и в острокритическом восприятии утверждающихся буржуазных отношений.

Формирование французского реализма (30-40-ые гг.) связано с важными политическими событиями страны. В результате Июльской революции Карл X был свергнут и к власти пришла крупная буржуазия и банкиры. Незначительные изменения — отмена наследования королевской власти, демократизация монархической конституции, снижение избирательного ценза, свобода печати — были предприняты для того, чтобы примирить противоречия и предотвратить новую революцию. Но стремление государства избежать революции и примирить остатки феодализма с демократическими свободами привело лишь к обострению данных противоречий и разочарованию в его политике. Закон о свободе печати и всеобщее недовольство новым режимом привели к оживлению прессы и усилению ее значения в общественно-политической и культурной жизни страны. Предметом нападок прессы была и политическая ситуация в стране, и католическая церковь. Распространявшееся свободомыслие приводило к

публикации сочинений с «говорящими» названиями, например, «Разоблачение бесчестных священников». В обстановке всеобщего разочарования усиливается внимание к идеям сен-симонистов, видевших основу прогресса и свободы личности в союзе науки, индустрии и религии, которую они идеализировали. Критикуя современный эгоизм и утилитаризм, сен-симонисты звали к обществу единства и гармонии.

Литература 30-40-ых гг. представляет собой пеструю картину из-за сложности политической ситуации и напряженной борьбы литературных тенденций. Битва романтиков с классицистами к концу 20-х гг. привела к явной победе романтиков — А. Ламартин избран в число академиков, В. Гюго признан главой новой школы. Современные проблемы входили в произведения разных жанров и разных писателей: романтик Дюма-сын в драме «Энтони» впервые вывел на сцену своего современника, эхо революции слышно в «Соборе Парижской богородицы» В. Гюго, современная женщина становится героиней романа Ж. Санд «Индиана». Писатели разных методов улавливают общую потребность — изображать настоящее с его насущными проблемами. Новое искусство идет от открытий романтизма, но раздвигает его рамки: реализм вносит новые темы и принципы их воспроизведения в искусстве. Эти два литературных направления взаимно связаны, параллельно развиваются.

Характерным явлением времени стал так называемый **«неистовый роман»**, порожденный активным неприятием Реставрации и разочарованием, постигшим сторонников революции после установления июльского режима. Страдание, неверие, жестокость, отвратительная обыденность становятся его содержанием. Предвестником этой литературы стал «Последний день приговоренного к смерти» В. Гюго, а вершиной считается роман **«Мертвый осел и гильотинированная женщина» Ж. Жанена**. Черты «неистового романа» можно найти в исторических хрониках Стендаля, в драмах В. Гюго «Марион Делорм», «Лукреция Борджиа», в «Шагреневои коже» и «Полковнике Цибере» О. Бальзака, в «Матео Фальконе» и «Таманго» П. Мериме, в «Индиане» Ж. Санд. «Неистовство» здесь — в описании невыносимых нравственных мучений, в изображении противоестественно жестоких ситуаций. «Неистовство» становится своеобразным мостиком к роману реалистическому, цель которого заставить читателя понять истоки современных нравов, характеров и отношений.

Формированию реализма способствовал и другой малый жанр — очерк, который обладает теми же достоинствами, что и песня, но при этом имеет ряд дополнительных преимуществ, т.к. принадлежит к жанрам прозаическим, особо созвучным реализму XIX в., определяющей тенденцией которого был социальный анализ. Уже в памфлетах Курье намечалось усиление сатирической наполненности французского очерка, но в тот период развивалась и его бытописательская линия, что в специфических условиях начала 30-х годов оказался новаторским.

Связующим звеном между романтизмом и реализмом явились так называемые «физиологии» или «физиологические» очерки: портреты

лавочников, буржуа, представителей других сословий; домов, где они обитали. Физиологии строились подобно очеркам о животных и использовали опыт романтиков: передавали локальные черты, присущие определенной социальной особи и месту ее обитания. «Физиологический» очерк представлял собой синтез нравоописания, якобы научного подхода и шутливости, более всего приблизился к бальзаковскому методу, ибо тяготел к обобщению действительности, ее типизации.

Колоритной фигурой французской литературы первой половины XIX в. был **К. Тилье**. Сначала Тилье выступал в газетах с литературно-критическими и политическими статьями, затем стал выпускать памфлеты, принесшие ему известность и славу наследника Рабле, Монтеня, преемника Курье. Перу писателя принадлежат и четыре небольших романа, из которых пережил своего автора только один — **«Мой дядя Бенжамен» (1843)**. Книга эта отражает переворот в жизни и сознании человека. Многочисленные авторские отступления, касающиеся никчемности дворянства, ханжества священнослужителей, эфемерности сословных перегородок, бессмысленности социального неравенства указывают на это. Подобные идеи были, конечно, характерны и для просветителей. Отличие, однако, состоит в форме их выражения: Тилье смеется над старым миром, как над уходящим: весело и уверенно. Однако и новый мир не внушает оптимизма. Презрение к буржуазному государству в годы правления Луи-Филиппа побудило Тилье отнести действие романа к середине XVIII в.: сценой для Тилье становится французское дореволюционное прошлое. Однако уход в прошлое не эскейпизм писателя — его рассказчик судит свое время бескомпромиссно, подает его в формах резко очерченных, контрастных, нередко гротескных. Конечно, главный герой романа, выпивоха Бенжамен, — по сути, человек деклассированный. Однако он и носитель человечности, бессмертный народный характер, выполняющий посреди мира, в котором он существует, роль завета и одновременно примера для будущего. Но выделение героя и его ближайшего окружения из социальной среды связано уже не с традицией, а с новым, реалистическим мировосприятием. Тилье осознает зависимость индивида от социального окружения.

Французский реализм существует в первую половину XIX в. как разветвленное, многообразное художественное направление. После революции 1830 г. реалистов и романтиков разойдутся. Однако и после 1830 г. контакты вчерашних союзников по борьбе с классицистами сохранятся. Оставаясь верными принципам своей эстетики, романтики будут успешно осваивать опыт художественных открытий реалистов, поддерживая их во всех важнейших творческих начинаниях. Реалисты в свою очередь будут заинтересованно следить за творчеством романтиков, с удовлетворением встречая каждую их победу. Ж. Санд). Кстати, реалисты второй половины XIX в. будут упрекать своих предшественников в «остаточном романтизме», обнаруживаемом у П. Мериме, например, в его культе экзотики (новеллы «Матео Фальконе», «Коломба», «Кармен»), у Стендаля — в пристрастии к изображению ярких индивидуальностей и исключительных по своей силе

страстей («Пармская обитель», «Итальянские хроники»), у О. Бальзака — в тяге к авантурным сюжетам («История тринадцати») и использовании приемов фантастики (философские повести и роман «Шагреновая кожа»). Действительно, между французским реализмом 30-40-х гг. и романтизмом существует сложная связь, выявляющаяся, в частности, в наследовании характерных для романтического искусства приемов и даже отдельных тем и мотивов (тема утраченных иллюзий, мотив разочарования).

Однако необходимо помнить о том, что в то время еще не произошло размежевания терминов «романтизм» и «реализм». На протяжении всей первой половины XIX в. реалисты почти неизменно именовались романтиками и лишь в 50-е гг. с подачи Шанфлери и Дюранти в специальных декларациях появился термин «реализм». Значение романтизма как предтечи реализма во Франции трудно переоценить. Именно романтики выступили первыми критиками буржуазного общества. Им же принадлежит заслуга открытия нового типа героя, вступающего в противоборство с этим обществом. Последовательная, бескомпромиссная критика буржуазных отношений с позиций гуманизма составит самую сильную сторону французских реалистов, расширивших, обогативших опыт своих предшественников в этом направлении и придавших антибуржуазной критике новый, социальный характер.

Одно из самых значительных достижений романтиков по праву усматривают в их искусстве психологического анализа, в открытии ими неисчерпаемой глубины и многозначности индивидуальной личности. Этим достижением романтики помогли реалистам, проложив им дорогу к новым методам в познании внутреннего мира человека. Особые открытия в этом направлении предстояли Стендалю, который, опираясь на опыт современной ему медицины, существенно уточнит знания литературы о духовной стороне жизни человека и свяжет психологию индивидуума с его социальным бытием, а внутренний мир человека представит в динамике, в эволюции, обусловленной активным воздействием на личность многосложной среды, в которой эта личность пребывает.

Особое значение в связи с проблемой литературной преемственности приобретает наследуемый реалистами от романтиков принцип историзма. Этот принцип предполагает рассмотрение жизни человечества как непрерывного процесса, в котором диалектически взаимосвязаны все его этапы, каждый из которых имеет свою специфику. Однако принцип историзма у романтиков имел под собой идеалистическую основу. Принципиально иное наполнение обретает он у реалистов. Опираясь на открытия школы современных им историков (Тьерри, Мишле, Гизо), доказавших, что главным двигателем истории является борьба классов, а силой, решающей исход этой борьбы, — народ, реалисты предложили новое, материалистическое прочтение истории. Именно это и стимулировало их особый интерес и к экономическим структурам общества, и к социальной психологии народных масс. Наконец, говоря о трансформации принципа историзма в реализме, необходимо подчеркнуть, что принцип этот

претворяется реалистами в жизнь при изображении не прошлого (как у романтиков), а современной буржуазной действительности, показанной в их произведениях как определенный этап в историческом развитии Франции. Но не следует забывать, что принцип историзма всегда обуславливает изображение действительности в непрерывном развитии, движении, предполагающем не только ретроспективный, но и перспективный показ жизни. Отсюда способность О. Бальзака увидеть людей будущего в республиканцах, борющихся за социальную справедливость, и жизнеутверждающее начало, пронизывающее его творчество. При всей значимости критического анализа действительности одной из основных проблем для реалистов остается проблема положительного героя. Поэтому многообразным отрицательным персонажам у них всегда противостоят положительные герои, в которых авторы воплощают свою веру в человека.

Расцвет французского реализма, представленный творчеством Бальзака, Стендаля и Мериме, приходится на 1830-1840-е гг., период Июльской монархии, когда Франция, покончив с феодализмом, основывает буржуазное государство. Именно буржуазные отношения и подготавливают исключительную точность и глубину социального анализа в произведениях реалистов. Трезвый взгляд на современную Францию — характерная особенность О. Бальзака, Стендаля, П. Мериме.

Свою главную задачу реалисты видят в художественном воспроизведении действительности как она есть, в познании внутренних законов этой действительности, определяющих ее диалектику и разнообразие форм. «Самим историком должно было оказаться французское общество, мне оставалось только быть его секретарем», — заявляет О. Бальзак в предисловии к «Человеческой комедии», провозглашая принцип объективности в подходе к изображению действительности важнейшим принципом реалистического искусства. Но объективное отражение мира — в понимании реалистов первой половины XIX в. — это не зеркальное отражение этого мира. Как замечает Стендаль: «Природа являет необычные зрелища, возвышенные контрасты; они могут оставаться непонятыми для зеркала, которое бессознательно их воспроизводит». А Бальзак продолжает: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать!» Отказ от плоскостного эмпиризма является одной из основных особенностей классического реализма 1830-1840-х гг. Вот почему важнейшая из реалистических установок — воссоздание жизни в формах самой жизни — не исключает для О. Бальзака, Стендаля, П. Мериме таких романтических приемов, как фантастика, гротеск, символ, аллегория, подчиненных, однако, реалистической основе их произведений. Объективное отражение действительности в реалистическом искусстве всегда включает в себя и начало субъективное, выявляющееся в авторской концепции действительности. Художник, по О. Бальзаку, не простой летописец своей эпохи, а исследователь ее нравов, ученый-аналитик, политик и поэт. Поэтому вопрос о мировоззрении писателя-реалиста всегда остается важнейшим для историка литературы, изучающего его творчество.

Из теоретических работ, посвященных обоснованию принципов реалистического искусства, следует особо выделить созданный в период становления реализма памфлет **Стендаля «Расин и Шекспир»** и труды **О. Бальзака** 1840-х гг. **«Письма о литературе, театре и искусстве»**, **«Этюды о Бейле»** и особенно — **Предисловие к «Человеческой комедии»**. Если первый как бы предваряет собою наступление эпохи реализма во Франции, декларируя основные его постулаты, то последние обобщают богатейший опыт художественных завоеваний реализма, всесторонне и убедительно мотивируя его эстетический кодекс.

Второй этап развития реализма во Франции (50-70-е гг.), представленный творчеством **Гюстава Флобера**, отличается от реализма первого этапа. Происходит окончательный разрыв с романтической традицией. И хотя главным объектом изображения в искусстве по-прежнему остается буржуазная действительность, меняются масштабы и принципы ее изображения. На смену ярким индивидуальностям героев реалистического романа 30-40-х гг. приходят обыкновенные, мало чем примечательные люди. Многокрасочный мир страстей, поединков, драм, запечатленный в **«Человеческой комедии»** О. Бальзака, произведениях Стендаля и П. Мериме, уступает место «миру цвета плесени», самым примечательным событием в котором становится супружеская измена, пошлый адюльтер. Подобные изменения связаны с особым периодом в политической, духовной, и литературной жизни Франции 50-60-е гг. Корни этих явлений лежат в событиях февральской революции 1848 г. породившей в обществе скептицизм, еще более усилившийся после переворота в 1851 г., в результате которого была создана Вторая Империя во главе с Наполеоном III, просуществовавшая до 1870 г. и завершившаяся франко-прусской войной. В этих условиях стала широко развиваться литература, поддерживаемая правительством, призванная прославлять добродетель буржуа. Она получила еще в 40-е гг. XIX в. название **«школы здравого смысла»**.

Бальзаковский направление в искусстве нашло одно из своих продолжений в литературе реализма, связанной с именами писателей **Шанфлёр** (настоящее имя — Жюль Юссон), **Л.-Э. Дюранти**, художника **Г. Курбе**, вокруг которых группировались писатели и художники, вышедшие из демократических слоев общества. У них не было единой мировоззренческой и эстетической платформы, но их объединяло неприятие современного государства, «школы здравого смысла», романтизма. Реалисты считали, что искусство должно воспроизводить всю неприкрытую правду действительности, как бы безобразна она не была, при этом в основе отражения мира должно быть не воображение, а наблюдение. Писать можно только о пережитом, поэтому в их произведениях так значительна роль автобиографического элемента, поэтому они отвергли исторический роман как лживый. В основе их эстетики лежит требование искренности, которая требовала правдивости в передаче впечатлений от наблюдаемого, поэтому произведения реалистов передают сочувствие к беднякам и неприятие буржуа и мещан. Искренность предполагает, что искусство должно быть

«наивным, личным, независимым». «Независимость» — это свобода от следования традициям, которые вносят в искусство ложь. «Личное» в искусстве понималось как передача собственного чувства и понимания. «Наивность» предполагала освобождение от изящества формы, от изысканности воображения; в этом последнем особенно силен был протест против обостренного внимания к форме романтиков, «парнасцев» и Г. Флобера. Реализм не оставил после себя значительных произведений литературы, но он стал переходным этапом, связавшим бальзаковский период с Флобером и дал название методу, созданному О. Бальзаком. Само слово «реализм» возникло в 1834 г., но терминологическое значение у него возникло впервые в 1850 г. в статье Шанфлери о Г. Курбе. Литературное направление, развившее традиции Бальзака, видоизменилось: глобальность бальзаковских обобщений уступила место исследованиям более частных случаев жизни, характеры героев стали более мелки и обыденны. Но научность подхода к явлениям действительности, выявление причинно-следственных связей при анализе условий места и времени действий персонажей остается главенствующим признаком реализма середины XIX в.

Принципиальными изменениями отмечены, по сравнению с реализмом первого этапа, и взаимоотношения художника с миром, в котором он живет и который является объектом его изображения. Если О. Бальзак, Стендаль, П. Мериме проявляли заинтересованность в судьбах этого мира и чувствовали себя художниками, глубоко вовлеченными в жизнь современности, то Г. Флобер декларирует принципиальную отстраненность от неприемлемой для него буржуазной действительности. Однако одержимый мечтой порвать все нити, связующие его с «миром цвета плесени», и укрывшись в «башне из слоновой кости», посвятить себя служению высокому искусству, Г. Флобер фатально прикован к своей современности, оставаясь ее аналитиком и судьей.

Параллельно с реализмом в 50-60-е гг. XIX в. развивается течение, получившее название «чистое искусство» или «искусство для искусства», сторонники которого объединились в группу «Парнас». Парнасцами именуют себя поэты Ш. Леконт де Лиль, Т. Готье, Ж.-М. де Эредиа, Т. Банвиль, выпустившие три сборника «Современный Парнас» (1866, 1871, 1876), когда оформилось единство их эстетических и мировоззренческих принципов. Свою эпоху они рассматривали как эпоху упадка, враждебного искусству. Парнасцы утверждали свободу искусства от тенденции, под которой понимали социальную направленность. Социальным идеалам они противопоставляли философские и эстетические искания, порой их поэзия проникалась бунтарским пафосом: их откровенность вызывала возмущение буржуа, которому она казалась проповедью аморальности. Парнасцы унаследовали от романтизма его стремление к экзотике, его ненависть к современному продажному миру, страдания одиночества. Но пессимизм их чаще всего был лишен бунтарской силы романтизма. Эстетизация безобразного, возникавшая в их стихах, вызывала отвращение, сконцентрировавшее в себе отношение художников к современности;

внимание к форме стиха превращалось в формализм. Но художественное совершенство произведений, стремление открывать новые поэтические миры и воплощение одной из трагических сторон эпохи превратили их творчество в значительное явление. Презируя морализирование «школы здравого смысла», они утверждали, что нравственность содержится в самом высоком искусстве. В продажном мире они отстаивали культурную ценность поэтического труда, смотрели на свое творчество как на подвижничество, будучи заранее готовыми, к непониманию толпы. К парнасцам примыкал **Шарль Бодлер**, их ненависть к пошлости современного мира и скептицизм разделял Г. Флобер.

Творчество Фредерика Стендаля

Творчество **Стендаля** (настоящее имя — **Анри-Мари Бейля**) (1783-1842) открывает новый период в развитии не только французской, но и западноевропейской литературы — период классического реализма. Именно Стендалю принадлежит первенство в обосновании главных принципов и программы формирования реализма, теоретически заявленных в первой половине 1820-х гг., когда еще господствовал романтизм, и вскоре блестяще воплощенных в художественных шедеврах выдающегося романиста XIX в.

Родившись 23 января 1783 г., Стендаль уже в детские годы оказался свидетелем грандиозных исторических событий. Атмосфера времени пробудила первые порывы свободолюбия в мальчике, который рос в состоятельной буржуазной семье. В 1796 г. Стендаль был отдан в Центральную школу Гренобля, где он особенно увлекся математикой. Ее точностью и логической ясностью писатель позже решит обогатить искусство изображения человеческой души. В 1799 г., успешно выдержав выпускные экзамены, Стендаль уезжает в Париж для поступления в Политехническую школу, однако предпочитает ей Школу изящных искусств и стезю писателя, начиная сочинением комедии «Сельмур». В начале 1800 г. Стендаль отправляется в поход с армией Наполеона в Италию, но уже в 1801 г. подает в отставку. 1802-1805 гг. стали «годами ученья», сыгравшими важную роль в формировании мировоззрения и эстетических взглядов будущего писателя. Его юношеский архив — свидетельство напряженной духовной жизни. Стендаль полон литературных замыслов, направленных на исправление общественных нравов. Он искатель истины, которая открыла бы путь к счастью людей, верящий, что найдет ее, постигая основы современной науки — философии, этики, естествознания, медицины, ученик просветителей-материалистов Монтескье, Гельвеция, Дестюта де Траси, Кабаниса. Добытое в науке он стремится применить к искусству, а многие из его выводов и наблюдений найдут преломление в зрелой эстетической теории и практике писателя.

Открытием для Стендаля стала обоснованная Гельвецием утилитаристская концепция «личного интереса» как природной основы человека, для которого «стремление к счастью» является главным стимулом всех деяний. Учение философа утверждало, что человек, живя в обществе

себе подобных, должен не считаться с ними и ради собственного счастья творить для них добро. «Охота за счастьем» диалектически соединялась с гражданской добродетелью, гарантируя тем самым благополучие всему обществу. Это учение оказало сильное воздействие на общественные воззрения и этику Стендаля, который вывел собственную формулу счастья: «Благородная душа действует во имя своего счастья, но ее наибольшее счастье состоит в том, чтобы доставлять счастье другим». «Охота за счастьем» как главный двигатель всех поступков человека станет постоянным предметом изображения Стендаля-художника. При этом писатель, будучи материалистом, важное значение придаст социальной среде, воспитанию и особенностям эпохи в формировании личности и «способа» ее «охоты за счастьем».

Ранние искания писателя отмечены эволюцией его эстетических пристрастий: преклонение перед классицистским театром Расина сменилось увлечением республиканским неоклассицизмом Альфьери, которому в конечном итоге был предпочтен Шекспир. В этой смене эстетических ориентиров не только отразились тенденции, характерные для эволюции эстетических вкусов французского общества, но и намечился некий подступ к грядущему литературному манифесту Стендаля «Расин и Шекспир».

Однако пока перед будущим писателем встает весьма прозаическая проблема: определенной профессии, обеспечивающей постоянный заработок, у него нет. И в 1806 г. Стендаль снова поступает на военную службу. Открывается новый период в биографии писателя, охватывающий восемь лет и давший ему богатейший жизненный опыт. Отречение Наполеона от власти в 1814 г., реставрация Бурбонов положили конец службе Стендаля в армии. Писатель уезжает в Италию и остается там семь лет. Именно в Италии состоялись первые публикации Стендаля: **«Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастасио» (1815)**, **«История живописи в Италии» (1817)**, путевые очерки **«Рим, Неаполь и Флоренция» (1817)**. Однако разгром движения карбонариев и вынуждает Стендаля покинуть Италию.

В 1821 г. Стендаль возвращается в Париж. Во Франции свирепствует реакция. Французская литература расколота на два враждующих лагеря — романтиков и классицистов. Стендаль становится на сторону романтиков. В 20-е гг. Стендаль выпускает книги **«Жизнь Россини» (1823)**, **«Рим, Неаполь и Флоренция» (1826, новое издание)**, **«Прогулки по Риму» (1829)**, публикует в английской периодике статьи о жизни Франции, обозначившие поворот писателя к современности, которая станет предметом его художественного исследования. Первая половина 20-х гг. ознаменована для Стендаля выходом в свет двух выпусков его памфлета — литературного манифеста **«Расин и Шекспир» (1823; 1825)**, подводившего итоги борьбы романтиков с классицистами и предвосхитившую будущую программу реализма.

Стендаль доказывает несостоятельность главной эстетической посылки своих литературных противников. Развивая мысли об «идеале прекрасного», он утверждает, что искусство эволюционирует вместе с обществом и

изменением его эстетических запросов и современникам нужны произведения, отражающие специфику его эпохи. Таким образом, ратуя за романтизм, Стендаль имеет в виду не определенную эстетическую систему, а творческий принцип, предполагающий созвучность произведения эпохе, его породившей. Пытаясь выявить специфику и назначение искусства нового времени, Стендаль, по сути, формулирует принципы реализма, называя это искусство романтическим. «Исследуем! В этом весь девятнадцатый век» — таков исходный принцип нового искусства, за которое ратует Стендаль. При этом писатель должен давать исторически выверенную и политически точную оценку изображаемых событий. Заново осмысливая принцип историзма, Стендаль настаивает на его применении в разработке не только исторических, но и современных сюжетов, требуя правдивого и естественного изображения действительности. Столь же правдоподобным и естественным должен быть язык новой литературы. Стендаль считает, что писать драмы надо прозой, максимально приближающей театр к зрителю. Не приемлет он и экзотики и аллегории современной ему романтической школы. Новая литература, по Стендалю, должна выработать свой стиль — «ясный, простой, идущий прямо к цели».

Также Стендаль утверждает эстетическое равноправие высоких и низких сторон действительности, что станет характерным для реализма. При этом Стендаль отстаивает право писателя на выбор ситуаций и персонажей, необходимых для решения авторской задачи, на их обобщение, типизацию, предполагающие свободу творческого воображения, которое, однако, не должно вступать в противоречие с законами реального мира.

Главную задачу современной литературы Стендаль видит в правдивом и точном изображении человека, его внутреннего мира, диалектики чувств, определяемых физическим и духовным складом личности, сформировавшейся под воздействием среды, воспитания и общественных условий бытия. Пример такого точного анализа, строго учитывающего эти факторы, Стендаль дал еще в **1822 г.** в трактате «**О любви**», проследив процесс «кристаллизации» любовной страсти, которая вскоре станет предметом его постоянного внимания в художественном исследовании современной действительности, постигаемой через внутренний мир человека. Последнее определит своеобразие творческого метода Стендаля.

Тогда же определится и тот жанр, в котором Стендаль сделает свои главные художественные открытия, воплотив принципы реалистической эстетики. Свообразие его творческой индивидуальности целиком раскроется в созданном им типе социально-психологического романа.

Первым опытом писателя в этом жанре стал роман «**Арманс**» (1827). Сюжет романа основан на истории любви двух молодых людей — Арманс Зоиловой и Октава де Маливера. Общественный фон ее — жизнь аристократического салона маркизы де Бонниве в Сен-Жерменском предместье Парижа времен Реставрации, с которым героини связаны родственными узами: Октав принадлежит к аристократической среде от рождения, Арманс — бедная родственница маркизы де Бонниве, русская по

происхождению. Главный интерес и новаторство стендалевского романа заключены в изображении любви героев, представленной в сложном процессе «кристаллизации» — от первых толчков пробуждающегося чувства до трагического финала. Здесь Стендаль впервые осуществляет научно обоснованный им прежде точный анализ «человеческого сердца» с учетом всех объективных факторов, определивших природу личности и судьбу героев.

В 1830 г. Стендаль заканчивает роман **«Красное и черное»**, ознаменовавший наступление зрелости писателя, с которым диалектически связана первая из **«Итальянских хроник»** Стендаля — **«Ванина Ванини» (1829)**. Герой новеллы близок Жюльену Сорелю, но в жизни избирает противоположный путь. Пьетро Миссирилли — итальянский юноша-бедняк, горд, смел и независим. Ненависть к тирании, боль за отечество приводят его в венту карбонариев. Став ее вождем, Пьетро видит свое предназначение и счастье в борьбе за свободу родины. Юному карбонарию в новелле противопоставлена аристократка Ванина Ванини, которую случай сводит с Пьетро, раненным во время побега из тюрьмы. В нем Ванина обнаруживает те качества, которыми обделена молодежь ее среды. Однако их любовь обречена. Перед Пьетро встает дилемма: личное счастье в браке с Ваниной или верность гражданскому долгу, требующему полной самоотдачи в революционной борьбе. Герой без колебаний выбирает второе. Иначе решает для себя эту дилемму Ванина: она не расстанется с любимым даже во имя свободы родины. В канун восстания карбонариев она предает их в руки полиции. Пьетро — единственный, кто остается на свободе. Однако узнав о предательстве Ванины, он с проклятием навсегда покидает ее, разделив участь соратников. Создававшаяся почти одновременно с **«Красным и черным»** новелла **«Ванина Ванини»** в своей поэтике отличается от романа. Предельный лаконизм авторских описаний, динамика событий, бурная реакция героев создают стремительность и драматизм повествования, свойственные всему циклу **«Итальянских хроник»**.

Июльская революция 1830 г. не принесла перемен автору **«Красного и черного»**. Шедевр Стендаля не был замечен официальной критикой. Не надеясь на гонорары, Стендаль поступает на службу, получив должность консула в итальянском городке Чивита-Веккия, где и остается до конца своих дней. Обязанности чиновника тяготят Стендаля. Бездна надежды усиливается сознанием одиночества: личная жизнь и любовь не состоялись, с друзьями он разлучен, оставалось лишь творчество. В первой половине 30-х гг. писатель занят работой над автобиографическими произведениями. **«Воспоминания эгоиста»**, посвященные жизни художественных и политических кругов Парижа в 20-е гг., и книга **«Жизнь Анри Брюлара»**, запечатлевшая детство и юность Стендаля, вышли лишь после смерти автора. Та же судьба постигла и созданный в 30-е гг. его новый **«Люсьен Левен»** (или **«Красное и Белое»**).

В **«Люсьене Левене»** Стендаль сюжетным стержнем вновь делает судьбу главного героя. Но одновременно художник создает целую галерею броских характеров фигур второго плана. В ней преобладают сатирические

типажи, ибо объектом изображения в новом романе являются высшие сферы жизни буржуазной Франции. Созданный в начале 30-х гг. роман поражает глубиной анализа социально-политического режима Июльской монархии. Циничную оценку ситуации, сложившейся в стране, дает один из героев романа — банковский миллионер Левен-старший: «Господин Гранде, так же, как и я, стоит во главе банка, а с Июльских дней банк стоит во главе государства. Буржуазия вытеснила Сен-Жерменское предместье, банковские круги — это знать буржуазии...»

Повествуя о судьбе Люсьена Левена, сына банкира, Стендаль связывает этапы его биографии со службой в армии, внутреннем государственном аппарате и дипломатическом корпусе. Роман был задуман в трех частях, озаглавленных по месту действия: «Нанси», «Париж» и «Рим». Стендаль написал только две первых части, прервав продолжение романа в 1835 г. Люсьен Левен умен, благороден, бескорыстен, настойчив в своей «охоте за счастьем», мечтая соединить личное счастье с общественной пользой. К тому же Люсьен — единственный сын миллионера. Ему не нужно бороться за свои права, поэтому он лишен бунтарского начала. В нем нет ничего от «человека 93-го года». Люсьен — философ, всматривающийся в жизнь, анализирующий ее, при этом не отрекающийся от привилегий своего класса. Исключенный из Политехнической школы за республиканские симпатии герой оказывается перед проблемой выбора жизненного пути. В решении ее Люсьен целиком полагается на волю отца, который отправляет сына в армию в качестве офицера. Главная функция армии теперь чисто полицейская — защищать правительство от внутреннего врага, и прежде всего — от рабочих. Люсьен становится невольным участником их усмирения. Он потрясен. Испытывая омерзение от необходимости служить в этой армии, Люсьен ищет спасения в общении с гражданским населением Нанси. Одним из его друзей становится глава местных республиканцев Готье, вызывающий глубокое уважение и симпатию Люсьена. Но республиканизма Готье Люсьен не разделяет, поэтому Люсьен ищет сближения с аристократами Нанси, где тщетно надеется найти духовность и культуру. Единственное, что удерживает его в аристократических кругах — любовь к мадам де Шастеле, в которой Люсьен находит родственную душу. В романе показано, как зарождающаяся любовь перерастает в глубокую страсть. Однако происками завистников любовь Люсьена и мадам де Шастеле не состоялась, и Люсьен бежит из Нанси. Новый этап жизни героя связан с познанием политических кругов буржуазной монархии. По протекции отца Люсьен в Париже становится чиновником особых поручений в министерстве внутренних дел. Он и на этот раз не ждет ничего хорошего от своей службы. Особенно тяжело дается ему служебная миссия, связанная с вмешательством министерства в предвыборную кампанию, проходившую в одном из провинциальных городов. Правительство готово санкционировать самый низкий подлог и дорогостоящий подкуп лишь бы депутатом не стал республиканец. И за организацию всей этой преступной возни министерство делает ответственным Люсьена. «Я плохо устроил свою жизнь: я попал в

непролазную грязь», — вынужден признать Люсьен. «Люсьен Левен» — едва ли не самый беспощадный и острый в своем обличительном пафосе роман Стендаля.

1836-1839 гг. Стендаль проводит во Франции, где много и увлеченно работает. В «**Записках туриста**» он обобщил впечатления от новой встречи с родиной во время путешествия вместе с П. Мериме. Но главная тема в творчестве Стендаля второй половины 30-х гг. связана с Италией, где он провел долгие годы. Выходят в свет четыре повести «**Виттория Аккорамбони**», «**Герцогиня ди Паллиано**», «**Ченчи**», «**Аббатиса из Кастро**». Все они представляют собою художественную обработку найденных писателем в архивах старинных рукописей, повествующих о трагических реальных событиях эпохи Возрождения. Они составили цикл «**Итальянских хроник**» Стендаля.

Содержание одной из старинных рукописей, повествующей о скандальных похождениях папы римского Павла III Фарнезе, послужило основой для создания последнего шедевра Стендаля — романа «**Пармская обитель**» (1839). Сохраняя лишь отдаленное сходство с документальным источником, этот роман представляет собой творчески самобытное произведение Стендаля. Изменены время и место действия. События в романе происходят в Италии периода наполеоновских войн. Место основного действия — Парма, одно из мелких княжеств страны, лишенной целостности и национальной независимости. Хронологически роман распадается на две части. В первой — Италия времен республиканских войн Наполеона, освободившего страну от многовекового австрийского ига. Во второй — Италия, вновь подпавшая под гнет реставрированной монархии и иноземцев.

Второе Возрождение — Рисорджименто — так определяют последние годы XVIII-начало XIX в. в своей истории сами итальянцы. Именно в этой атмосфере свободы сформировались личности главных героев романа Джина Пьетранери и Фабрицио дель Донго. С Рисорджименто связаны и истоки биографии героев. Плененная отвагой Пьетранеры — бедного итальянского офицера, примкнувшего к войскам Наполеона, Джина отмежевывается от феодальной знати и лишается наследства. Соответствующее воспитание дает она и своему племяннику Фабрицио, восторженно воспринимающему все связанное с Рисорджименто. Побег во Францию для участия в битве при Ватерлоо — истинное начало биографии Фабрицио, судьбой которого определена центральная линия в сюжете «Пармской обители». Снова кумиром главного героя романа Стендаль делает Наполеона, который для Фабрицио освободитель Италии и носитель революционных идей. Битве при Ватерлоо, связывающей обе части романа, отведена важнейшая роль. Именно здесь утрачивает герой свои юношеские иллюзии в отношении гражданского долга и активной деятельности на пользу обществу. По возвращении на родину к горечи разочарований примешивается страх за собственную жизнь. Отвергнутый отцом-феодалом, взятый на подозрение полицией как потенциальный революционер,

Фабрицио чувствует себя изгоем. Только покровительство Джины, ставшей герцогиней Сансеверина, обеспечивает ему относительную безопасность. Герой вынужден выбирать: либо скучное прозябание в свете, либо бездумная жизнь. Сделав выбор, он растрчивает себя в любовных похождениях и интригах. Не осуществив мечту о гражданском подвиге, Фабрицио реализует себя как личность в любви-страсти к Клелии Конти. Страницы «Пармской обители», посвященные кристаллизации этого чувства — самые трогательные в романе. Стиль строгого аналитика, предельно лаконичный, сменяется здесь стилем поэта. Меняется и ритм повествования: динамика внешних событий уступает место замедленному внутреннему действию, фиксирующему все нюансы зарождающегося и крепнущего чувства. Затем в роман вновь вторгается авантюрно-приключенческое начало, связанное с побегом Фабрицио из крепости и его неожиданным возвращением в тюрьму — единственное место, где он может видеть Клелию. Обрамление любовных глав контрастами еще оощутимее выявляет специфику ритма психологической прозы Стендаля. Казалось бы, сила взаимной любви гарантирует герою «Пармской обители» удачу в его «охоте за счастьем». Однако выясняется, что он обречен на трагедию, ибо живет в несовершенном мире. Так же драматично складывается судьба Джинь. Действительная и страстная, она противостоит пармскому двору в защите своей независимости и счастья.

Положительным героям романа противопоставлены те, кто олицетворяет режим Реставрации. Это правитель Пармы, комедиант и трус, всюду подозревающий покушения на свою жизнь и потому избирающий жестокость основным принципом политики. Главный подручный принца — министр юстиции Расси, чьими руками совершаются преступления. Генерал Конти, комендант Пармской крепости, где творится противозаконность. Консерваторы маркиз дель Донго и его сын Асканьо, личности бездарные, ненавидящие все вокруг себя. Представители «оппозиции», с которой легко находит общий язык принц. Острым критицизмом, злой иронией, переходящей в сарказм, исполнено в романе изображение придворных нравов эпохи Реставрации. Особая роль отведена Стендалем первому министру Пармы графу Моска. Человек незаурядных способностей, исполненный благородства, Моска находится как бы на границе двух контрастных миров. Он — ближайший друг и защитник Джинь и Фабрицио, ему доверяет карбонарий Ферранте Палла.

Знаменуя высший этап творческой эволюции Стендаля, «Пармская обитель» представляет собой сложное жанрово-стилевое единство, отразившее своеобразие развития художественного метода писателя. Новый роман демонстрировал зрелость мастерства создателя социально-психологического романа в сфере реалистического изображения процесса напряженной и противоречивой жизни человеческого сердца. В динамике сюжета определяющую роль играет внутреннее действие. Его главные коллизии возникают в мире сильных чувств Фабрицио и Джинь, раскрытом в необычном для Стендаля поэтическом стилевом ключе. В новом произведении проступает нехарактерное для Стендаля-романиста авантюрно-

приключенческое начало, связанное с особенностями литературного источника «Пармской обители» — старинными итальянскими хрониками, а также традицией романистики XVIII в.

Напряженным трудом, в котором подготовка «Пармской обители» к новому изданию перемежалась с работой над романом «Ламбель», и были заполнены последние два года жизни писателя. 23 марта 1842 г. Стендаль умер от апоплексического удара. Для официальной критики смерть эта прошла незамеченной. Однажды Стендаль заметил: «Я беру билет в лотерею, главный выигрыш которой таков: чтобы меня читали в 1935 году». Писатель был провидцем: сегодня Стендаль является классиком мировой литературы.

Творчество Оноре Бальзака.

Творчество **Оноре Бальзака (1799-1850)** — вершина в развитии западноевропейского реализма XIX в. Истоки его глубоки и разнообразны. Его многотомная эпопея «Человеческая комедия» впитала в себя достижения культуры и науки многих поколений.

О. Бальзак родился в г. Туре 20 мая 1799 г. В восемь лет он был определен в Вандомский коллеж, а позже в Парижскую школу права, которую окончил в 1819 г. Получая юридическое образование, Бальзак одновременно служит писцом в конторе нотариуса. Обретенный на службе опыт станет источником многих сюжетных коллизий в произведениях «Человеческой комедии». Уже в студенческие годы определяется истинное призвание Бальзака — быть писателем. Он объявляет родителям о своем решении. Недовольные своеволием сына, после долгих уговоров и угроз родители вынуждены уступить. Обнадеженный Бальзак работает над трагедией «Кромвель». Новые веяния литературы еще не коснулись его. Зато продолжается расширение жизненного кругозора, и Бальзак, одержимый жаждой знаний, уже стремится привести их в определенную систему. Однако ни впечатления, ни складывающаяся философская система не находят отражения в первом произведении Бальзака. Тогда Бальзак переключается на другой жанр. В 1820-1821 гг. он работает над романом в письмах «Стены, или Философские заблуждения», ориентируясь на «Новую Элоизу» Ж.-Ж. Руссо и «Вертера» И. Гёте, а также на опыт личных переживаний. Однако роман остается незавершенным: писателю явно не хватает зрелости и мастерства. Вскоре судьба сводит молодого Бальзака с Пуатвеном, и Бальзак начинает писать романы, полные тайн, ужасов и преступлений. Одни из них по тематике сродни историческим романам («Наследница Бирага», «Клотильда Лузиньян»), события, описанные в других, — современные («Жан Луи», «Арденский викарий», «Пират Арго», «Ванн Клор»). Объективно оценивая эти романы, Бальзак пишет их под псевдонимами и впоследствии не включает в собрание своих сочинений.

Значительную роль в становлении Бальзака-реалиста сыграли его статьи и очерки, опубликованные во второй половине 1820-х гг. Очерки представляют собой зарисовки типических характеров или жанровые сценки из жизни различных слоев французского общества. Многие из них послужат

впоследствии основой для образов и ситуаций в произведениях «Человеческой комедии». Тогда же Бальзак работает над близкой к очерковому жанру «Физиологией брака» и романом «Шуаны». В **«Шуанах» (1829)** рассказывается о событиях последнего года XVIII в. Действие разворачивается в Бретани, охваченной контрреволюционным мятежом, подавить который должен республиканский отряд, возглавляемый Гюло. Историческая основа романа усиливает актуальность его звучания. Вскрывая обреченность попыток шуанов восстановить трон и феодальные привилегии дворянства, Бальзак выносит приговор современной ему монархии. Симпатии автора находятся на стороне республиканцев, о чем свидетельствуют образы солдата-революционера Гюло, преданного Республике Мерля. В то же время Бальзак не идеализирует буржуазную Директорию, сменившую якобинскую республику. Неоднороден и лагерь контрреволюции в «Шуанах». Это и эгоистичные дворяне и церковники, мстящие Республике за отнятые у них привилегии, и нищие крестьяне, обманутые ими. Бальзак исторически достоверен в выборе конфликта, образов, в изображении места действия и деталей быта бретонцев, ведь созданию романа предшествовала работа писателя с историческими источниками, знакомство с топографией и природой Бретани, беседы с людьми, которые были связаны с событиями 1799 г. На фоне исторического конфликта разворачивается любовная драма вождя шуанов молодого аристократа Монторана и Мари де Верней. Посланная в лагерь контрреволюции с миссией обезглавить мятеж, Мари, влюбив в себя Монторана, сама влюбляется в него. Среди мятежных аристократов он — единственный, верящий в святость защищаемого дела. Поэтому так глубоко потрясение Монторана утрачивающего иллюзии относительно своего класса, представшего в истинном свете. Роман завершается гибелью героя и преданной ему Мари де Верней. Знаменуя наступление творческой зрелости Бальзака, «Шуаны» еще пронизаны романтическими тенденциями, например, мелодраматическая любовная коллизия, отдельные образы, напоминающие о «неистовой школе» и ранних произведениях Бальзака.

Сопряжение реалистической основы с романтическими элементами характерно и для повести **«Гобсек» (1830)**, в которой критика нравов аристократии соединяется с антибуржуазным началом.

В **1830 г.** Э. Жирарден предлагает Бальзаку написать серию **«Писем о Париже»**, которые познакомили бы читателей провинции с политической жизнью столицы. «Письма» и последовавшие за ними очерки свидетельствуют о пробуждении общественной активности Бальзака и позволяют проследить формирование его политических взглядов. Революцию 1830 г. писатель принял, но скоро он понял, что Июльская монархия не оправдала возлагавшихся на нее надежд. В реакционности нового режима Бальзака убедило и подавление восстания рабочих Лиона в 1831 г. Окончательное суждение об Июльской монархии писателя выражено в очерке **«Две встречи в один год» (1831)**.

Примыкая к лагерю противников буржуазной Июльской монархии, Бальзак сближается с партией легитимистов. Проблема легитимизма Бальзака необычайно важна для понимания эволюции писателя. «Я пишу при свете двух вечных истин: религии и монархии», — заявляет он позже в Предисловии к «Человеческой комедии». Именно с монархией, но законной, наследственной, Бальзак с 1831 г. связывает надежды на устранение социальных несправедливостей во Франции. Он предполагает, что законная монархия укротит хищнические инстинкты буржуазии, опираясь на дворянство. Оппозицию Июльской монархии должен составить союз дворянства с народом. При этом главную роль Бальзак отводит дворянству, но силой, решающей исход борьбы, признает народ. К 1832 г. взгляды Бальзака сложились в определенную систему, изложенную в статьях «**О современном правительстве**» и «**О положении партии роялистов**», а также в романе «**Сельский врач**» (1833). Однако бальзаковский легитимизм имел ряд существенных особенностей. Если легитимисты, отвергая Июльскую монархию, ратовала за восстановление привилегий дворянства, то Бальзак был озабочен интересами нации в целом и нуждами народа, составляющего ее основу. Отсюда и отношение к революции 1789 г. и ее итогам, которые Бальзак принимает. Писатель убежден, что с учетом завоеваний революции, законная монархия и должна строить свою программу преобразования общества. Большая ответственность при этом возлагается на дворянство, явно идеализируемое Бальзаком. Однако идеализация потенциала французской аристократии не исключает ее трезвой оценки писателем. Именно в этом несоответствии должного с реальным — истоки неудовлетворенности Бальзака и причины его критики аристократии. Постепенное преодоление легитимистских иллюзий и составляет суть эволюции Бальзака, который в «**Политическом исповедании веры**» (1848), заявит, что готов принять республику, если она не обманет надежд, возлагаемых на нее народом Франции.

В 1831 г. Бальзак публикует «**Шагреновую кожу**», которая, по его словам, «должна была сформулировать нынешний век». Философские формулы раскрываются в романе на примере судьбы главного героя Рафаэля де Валантена, поставленного перед дилеммой века: «желать» и «мочь». Рафаэль, поначалу избравший путь ученого-труженика, отказывается от него во имя великосветской жизни. Потерпев крах в своих честолюбивых устремлениях, отвергнутый женщиной, лишенный средств к существованию, герой готов покончить собой. В это время случай сводит его с таинственным, антикваром, вручающим Рафаэлю всемогущий талисман — шагреновую кожу, для владельца которой «мочь» и «желать» соединены. Но ценой за все исполняемые желания оказывается жизнь Рафаэля, убывающая вместе с куском шагреновой кожи. Выйти из этого круга можно лишь подавив в себе все желания. Так выявляются два типа бытия: жизнь, полная стремлений и страстей, убивающих своей чрезмерностью человека, и жизнь аскетическая, единственное удовлетворение которой в пассивном всезнании и потенциальном всемогуществе. Если в рассуждениях старика-антиквара

содержится философское обоснование второго типа бытия, то апологией первого является монолог куртизанки Акилины. Дав высказаться обеим сторонам, Бальзак в ходе романа раскрывает силу и слабость их принципов, воплощенных в реальной жизни главного героя, сначала едва не сгубившего себя в удовольствиях, а затем медленно умирающего в лишенном эмоций растительном существовании. «Рафаэль мог все, но не совершил ничего». Причина тому — эгоизм героя. С историей Рафаэля в творчестве Бальзака утверждается одна из его центральных тем — тема талантливого, но бедного молодого человека, утрачивающего иллюзии юности в столкновении с эгоистичным буржуазно-дворянским обществом. Позже найдут свое продолжение и другие темы, намеченные в «Шагреневой коже»: «наглого богатства, выросшего на преступлении» (история банкира Тайфера), «блеска и нищеты куртизанок» (судьба Акилины), продажной парижской журналистики (нравы Блонде). В романе очерчено множество типажей, которые позже будут разработаны писателем: нотариусы, самовлюбленные аристократки, ученые, врачи, деревенские труженики, светские денди... Неслучайно Бальзак называл «Шагреневую кожу» «отправным началом своего дела» — «Человеческой комедии». В эпосе войдет и начатый этим романом цикл «философских этюдов», включивших в реалистическую картину элементы фантастики и символики. Уже в «Шагреневой коже» определяются характерные особенности бальзаковской фантастики. Придавая занимательность повествованию и одновременно поднимая его на высоту больших философских обобщений, фантастический образ шагреневой кожи не приходит в противоречие с реалистическим методом изображения действительности. Все события строго мотивированы в романе естественным стечением обстоятельств. Не противоречит фантастика и актуальности романа, написанного по следам Июльской революции и вводящего читателя в политическую и философскую атмосферу нового времени.

После «Шагреневой кожи» писатель создает повести о людях, одержимых искусством и наукой («Неведомый шедевр», «Поиски абсолюта», «Луи Ламбер»), продолжает начатый «Гобсеком» цикл «Сцен частной жизни» в новеллах «Красная гостиница», «Полковник Шабер», «Турский священник», «Покинутая женщина». Публикует Бальзак и первые «Озорные рассказы», оживляющие традиции французского Ренессанса. Тогда же в полемике с романтиками он определяет основные принципы своей эстетики: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выразить!» Искусство — это «концентрированная природа».

В 1833 г. выходит в свет роман «Евгения Гранде», определивший новый этап в творческом развитии Бальзака: «Здесь завершилось завоевание абсолютной правды в искусстве: здесь драма заключена в самых простых обстоятельствах частной жизни». Сразу же после публикации романа у Бальзака возникает мысль об объединении всех его произведений в эпосею. Правда, пока еще он продолжает планировать автономные издания «Этюдов нравов XIX века» и «Философских этюдов». Но Бальзаку уже ясно: два

главных русла его творческих начинаний должны соединиться. Реалистическое изображение нравов требует философского осмысления, конечного обоснования единой «системой». Тогда же возникает мысль об **«Аналитических этюдах»**, куда войдет «Физиология брака» (1829).

Согласно плану 1834 г. будущая эпопея включает три больших раздела и напоминает собой трехъярусную пирамиду. Фундамент пирамиды — «Этюды нравов» (задумывалось 111 произведений, было написано 72), в которых Бальзак изобразил «все социальные явления, так что ни одна жизненная ситуация... ни один характер... ни один уклад жизни... ни один из слоев общества, ни одна французская провинция, ничто из того, что относится... к политике, правосудию, войне не будет позабыто». Эта часть делилась на 6 разделов («сцен»): «сцены частной жизни» («Гобсек», «Отец Горио»); «сцены провинциальной жизни» («Евгения Гранде», «Музей древностей»); «сцены парижской жизни» («Блеск и нищета куртизанок», «Цезарь Бирото»); «сцены политической жизни» («Темное дело»); «сцены военной жизни» («Шуаны»); «сцены сельской жизни» («Крестьяне»). Второй ярус эпопеи — «Философские этюды» (задумывалось 27 произведений, написано 22), ибо «после следствий надо указать причины», после «обозрения общества» надо «вынести ему приговор» («Неведомый шедевр», «В поисках абсолюта»). Наконец, третий — «Аналитические этюды» (задумывалось 5 произведений, написано 2), где «должны быть определены начала вещей» («Физиология брака», «Невзгоды супружеской жизни»).

Произведения, подобного «Человеческой комедии», мировая литература еще не знала. Приступая к созданию эпопеи, Бальзак своим исходным принципом объявляет объективность: «Самим историком должно было оказаться французское общество, мне оставалось только быть его секретарем». Но при этом он добавлял: «Суть писателя, то, что его делает писателем и, не побоюсь... сказать, делает равным государственному деятелю, а быть может, и выше его, это определенное мнение о человеческих делах, полная преданность принципам». Называя части своей эпопеи этюдами, Бальзак утверждает, что труд художника напоминает труд ученого, тщательно исследующего живой организм современного общества — от его экономической структуры до интеллектуальной, политической и научной сферы. Французское общество времен Июльской монархии Бальзак рисует в борьбе эгоистических страстей и материальных интересов. В своей эпопее Бальзак стремится проследить, как смена эпох проявляется в различных сферах общественной и частной жизни, в судьбах людей, принадлежащих к различным социальным группам.

Исходя из принципиальной установки, согласно которой художник обязан сделать «из своей души зеркало, в котором вся вселенная должна отразиться», Бальзак творит мир «Человеческой комедии» по аналогии с миром действительным. В мире «Комедии» все основано на закономерностях реальной действительности, в своей исторической достоверности он в конечном итоге превосходит саму эту действительность. Потому что закономерности мира реального обретают в мире, сотворенном художником,

более четкую форму, будучи воплощенными в типических характерах, действующих в типических обстоятельствах. Мир «Человеческой комедии» основывается на сложной системе взаимосвязей людей и событий, которую Бальзак постиг, изучая жизнь современной ему Франции (неслучайно писатель настаивал на том, чтобы отдельные его произведения воспринимались в общем контексте «Человеческой комедии»). Реализация бальзаковского замысла потребовала огромного количества персонажей. Их в «Человеческой комедии» более двух тысяч. И читатель знает о них все необходимое: их происхождение, родителей, родственников, друзей, врагов, доходы, занятия, точные адреса, обстановку квартир, содержимое гардеробов. История бальзаковских героев, как правило, не кончается в финале того или иного произведения. Переходя в другие произведения, они продолжают жить, так как живо общество, частью которого они являются. Взаимосвязь этих «сквозных» героев и порождает многосложное единство «Человеческой комедии».

В процессе работы над эпопеей кристаллизуется бальзаковская концепция типического, являющаяся основополагающей для всей эстетики реализма. «Тип, — утверждает Бальзак, — персонаж, обобщающий в себе характерные черты всех тех, которые с ним более или менее сходны, образец рода». При этом тип как явление искусства — существенно отличен от явлений самой жизни, от своих прототипов. Типическое в концепции Бальзака не противостоит исключительному, если в этом исключительном находят концентрированное выражение закономерности самой жизни. Более того, почти все главные герои «Человеческой комедии» — личности в той или иной мере исключительные. И все они неповторимы в конкретности и живости своего характера, в своей индивидуальности. Типическое и индивидуальное в персонажах «Человеческой комедии» диалектически взаимосвязаны, охраняя обобщение и конкретизацию. Категория типического распространяется у Бальзака и на обстоятельства, в которых действуют герои и на события, определяющие движение сюжета в романах. Выполняя свое намерение изобразить в эпопее «типичных людей определенной эпохи», Бальзак осуществил реформу литературного стиля, используя все богатство общенационального языка.

В 1834 г. в момент оформления общего плана бальзаковской эпопеи, она еще не названа «Человеческой комедией». Название это родится позже (по аналогии с «Божественной комедией» Данте), отразив главный критический пафос произведения. Если истоки буржуазной Франции связаны с величественными и трагическими событиями революции 1789 г., то Июльская монархия являет собою, в восприятии Бальзака, жалкую карикатуру на идеалы этой революции. Назвав свою эпопею «Человеческой комедией», Бальзак выносит приговор всему буржуазно-дворянскому обществу своего времени. Отразился в этом названии и внутренний драматизм эпопеи, первая часть которой «Этюды нравов» не случайно поделена на «сцены», как принято в драме. Подобно драматургическому произведению, «Человеческая комедия» насыщена конфликтными

ситуациями, требующими активного действия, противоборства интересов и страстей, разрешающегося чаще всего для героя трагически, иногда — комически, реже — мелодраматически. Тогда же Бальзак понимает, что предстоит создание не только огромного количества новых произведений, но и существенная переработка старых, которые необходимо будет при включении в «Человеческую комедию» соотнести с ее общим замыслом и внутренней структурой.

Первое произведение, созданное Бальзаком в соответствии с общим планом его эпопеи, — **«Отец Горио» (1834)**. «Сюжет «Отца Горио» — славный человек — семейный пансион — 600 франков ренты, — лишивший себя всего ради дочерей, из которых каждая имеет по 50 000 франков ренты, умирающий как собака», — гласит запись в бальзаковском альбоме, сделанная вероятно еще в 1832 г. Но приступив к созданию романа в конце 1834 г., Бальзак «обрамляет» историю Горио множеством дополнительных сюжетных линий, естественно возникающих в процессе реализации задуманного. Среди них первой появляется сюжетная линия Эжена Растиньяка, парижского студента, сведенного с Горио пребыванием в пансионе мадам Воке. Именно в восприятии Эжена и представлена трагедия отца Горио, который сам не в состоянии до конца осмыслить все происходящее с ним. Однако роль свидетеля-аналитика функции Растиньяка не ограничиваются. Тема судеб молодого поколения дворянства, вошедшая вместе с ним в роман, оказывается настолько важной, что герой этот становится не менее значительной фигурой, чем сам Горио.

Если с Горио изначально связаны истории жизни его дочерей — Анастаси, ставшей женою дворянина де Ресто, и Дельфины, вышедшей замуж за банкира Нюссиэна, то с Растиньяком входят в роман новые сюжетные линии: виконтессы де Босеан (открывающей перед юным провинциалом двери аристократического предместья Парижа и жестокость законов, по которым оно живет), «Наполеона каторги» Вотрена (по-своему продолжающего «обучение» Растиньяка, искушая его перспективой быстрого обогащения путем преступления, совершенного чужой рукою), студента-медика Бьяншона (отвергающего философию имморализма), наконец, Викторины Тайфер (которая принесла бы Растиньяку миллионное приданое, если бы после насильственной смерти ее брата стала единственной наследницей банкира Тайфера). Так образуется целая система персонажей, прямо или опосредованно связанных с Горио как неким центром этой системы. В отличие от предшествовавших произведений, где второстепенные персонажи охарактеризованы Бальзаком весьма поверхностно, в «Отце Горио» каждый из героев имеет свою историю, объем которой зависит от роли, отведенной ему в сюжете романа. И если жизненный путь Горио находит здесь трагическое завершение, то истории всех остальных персонажей остаются принципиально незавершенными, так как автор уже предполагает «возвращение» этих персонажей в другие произведения «Человеческой комедии». Принцип «возвращения» персонажей позволяет автору вписать в зарождающуюся «Человеческую комедию» произведения,

ранее уже опубликованные, в частности «Гобсека», где была рассказана история Анастази Ресто, «Покинутую женщину» с ее героиней де Босеан, «Красную гостиницу», повествовавшую об убийстве, некогда совершенном во имя денег Тайфером, наконец, «Шагреновую кожу», на страницах которой впервые мелькнуло имя Тайфера и Растиньяка.

Трагедия отца Горио представлена в романе как частное проявление общих законов, определяющих жизнь послереволюционной Франции, т.е. история Горио при всем своем трагизме лишена черт исключительности. Его дочери, получившие все, что он мог им отдать, бросили его умирать в жалком пансионе Воке и даже не приехали на похороны, — не чудовища. Они — люди, обыкновенные и ни в чем не нарушающие законов этики, утвердившихся в их среде. Так же обыкновенен для своей среды и сам Горио. Необыкновенно лишь его гипертрофированное чувство отцовства. С детства Горио позволял им безжалостно эксплуатировать свое отцовское чувство. Развращенные вседозволенностью, Анастази и Дельфина не научились быть благодарными. Горио всегда был для них лишь источником денег, а когда его запасы иссякли, отец утратил для них всякий интерес. Уже умирая, старик прозревает: «За деньги купишь все, даже дочерей». В жалобах Горио и обнажается основа всех связей в буржуазном обществе.

Развертывающаяся на глазах Растиньяка трагическая история Горио становится первым этапом в «воспитании чувств» Эжена. Обедневший дворянин, студент юридического факультета, приехавший из провинции в столицу, чтобы сделать карьеру, он живет в том же пансионе, что и Горио. Но благодаря родственным связям ему открыт доступ в сферу буржуазно-дворянского Парижа. Растиньяком и соединены в романе два контрастных социальных мира послереволюционной Франции: Сен-Жерменское аристократическое предместье и дом Воке, под кровом которого нашли себе приют отверженные столицы. Бальзак в данном романе вновь раскрывает эволюцию молодого человека, вступающего в мир с благими намерениями, но утрачивающего их вместе с иллюзиями, разбивающимися опытом реальной жизни. Большая роль в «воспитании чувств» Растиньяка отведена в романе «учителям» Эжена — виконтессе де Босеан и беглому каторжнику Вотрену, контрастным друг другу. «Вы хотите создать себе положение... — говорит герою де Босеан, констатируя законы высшего света. —... Чем хладнокровнее вы будете рассчитывать, тем дальше вы пойдете. Наносите удары беспощадно, и перед вами будут трепетать. Смотрите на мужчин и женщин, как на почтовых лошадей... — и вы достигнете предела в осуществлении своих желаний». «Принципов нет, а есть события, — поучает Вотрен, — законов нет — есть обстоятельства; человек высокого полета сам применяется к событиям и обстоятельствам, чтобы руководить ими». Юноша уже начинает понимать жестокую правоту слов как виконтессы де Босеан, ставшей жертвой законов высшего света, так и имморалиста Вотрена: «Свет — это океан грязи, куда человек сразу уходит по шею, едва опустит в него кончик ноги». Характерно, что в «Отце Горио» Растиньяк еще противостоит этому свету, о чем свидетельствует отказ принять преступное предложение

Вотрена, обещающее выгодный брак с Викторией Тайфер. Философия имморализма в «Отце Горио» — не философия Растиньяка. Эжен еще сохраняет живую душу и способность к состраданию. Поэтому он пока оказывается на стороне жертв буржуазно-дворянского общества: виконтессы де Босеан, оставленной ее возлюбленным ради выгодного брака, и отца Горио. Но в романе есть и свидетельства того, что Эжен уже готов вступить на путь компромисса с высшим светом — это рожденная расчетливая связь героя с Дельфиной Нюсинжен, открывающая ему путь к будущим миллионам и политической карьере. Об этом свидетельствует и финальный эпизод романа, где Растиньяк, стоя рядом со свежей могилой Горио и глядя на Париж, бросает: «А теперь — кто победит: я или ты!» И отправляется в богатые кварталы Парижа, чтобы завоевывать себе место под солнцем. Из последующих произведений «Человеческой комедии» («Утраченные иллюзии», «Банкирский дом Нюсинжена», «Блеск и нищета куртизанок») мы узнаем, что Растиньяк в итоге станет миллионером, женится на дочери своей любовницы, приобретет на правах родственника к доходам Нюсинжена, получит титул пэра Франции и станет министром буржуазного правительства Июльской монархии. Но все это будет добыто героем и ценой утраченных иллюзий юности, и потерей лучших качеств его личности. С эволюцией Растиньяка и связывает Бальзак важнейшую для всей «Человеческой комедии» тему нравственной капитуляции французского дворянства перед буржуазией.

«Жизнь в Париже — непрерывная битва», — заключает Бальзак. Поставив целью изобразить эту «битву», писатель занялся преобразованием поэтики традиционного романа. В «Отце Горио» предложен новый тип романного действия с ярко выраженным драматургическим началом. Эта структурная особенность станет важнейшей приметой нового типа романа, который ввел в литературу Бальзак. Открывает повествование в «Отце Горио» обширная экспозиция. В ней подробно описано главное место действия — пансион Воке, его расположение, внутреннее устройство, обстановка комнат. Достаточно полно охарактеризованы хозяйка дома, ее прислуга, живущие в пансионе «нахлебники» и столующиеся в нем «приходящие». Действие пока течет бессобытийно. Однако по мере прояснения характеров и судеб разрозненные линии романа сближаются, образуя единое действие, в которое включаются и «внешние» сюжетные линии виконтессы де Босеан, Анастаси Ресто, Дельфины Нюсинжен. После экспозиции, мотивирующей сюжетное действие, события набирают динамику: коллизия преобразуется в конфликт, конфликт обнажает непримиримые противоречия, катастрофа становится неизбежной. Она наступает почти одновременно для всех действующих лиц. Разоблачен и схвачен полицией Вотрен, только что с помощью наемного убийцы «устроивший» судьбу Викторины Тайфер. Навсегда покидает высший свет виконтесса де Босеан. Разорена и брошена любовником Анастаси Ресто. Умирает отец Горио. Пустеет пансион г-жи Воке, лишившейся сразу почти всех своих постояльцев.

В 1836 г. появляются новеллы «Обедня безбожника», «Дело об опеке», «Фачино Кане», роман «Лилия в долине», повесть «Старая дева», готовятся к печати романы «Музей древностей», «Чиновники», «История величия и падения Цезаря Бирото», повесть «Банкирский дом Нюсинжена», продолжение серии «Озорных рассказов», которые должны по замыслу писателя обрамлять «Человеческую комедию». В это же время Бальзак работает над романом «Утраченные иллюзии», контрастным «Отцу Горио». Главный герой этого романа поэт Люсьен Шардон тоже устремляется из провинции в Париж с надеждой на карьеру. Но, несмотря на красоту, молодость и талант, честолюбец терпит поражение. Обессиленный борьбой с высшим светом, Люсьен гибнет, кончая жизнь самоубийством. В контрасте судеб Растиньяка и Шардона и выявляется один из главных законов буржуазно-дворянского общества — закон конкуренции, обрекающей на гибель более слабого.

По мере работы над «Утраченными иллюзиями» замысел романа все более расширяется. Так определяется тема второй части («Провинциальная знаменитость в Париже», 1839) и цель ее: «сблизить судьбу множества молодых писателей, столь много обещавших и так плохо кончивших». Третья часть («Страдания изобретателя», 1843), снова переносящая действие в провинцию, посвящена другу Люсьена, женившемуся на его сестре, Давиду Сешару. Расширяя и углубляя тему утраченных иллюзий, Бальзак показывает драму талантливого изобретателя, своими открытиями способствующего буржуазному прогрессу, но им же и раздавленного под давлением закона конкуренции.

С эволюцией замысла эволюционирует и творческая манера Бальзака. Первая часть романа с ее эпически размеренным ритмом повествования, узким кругом действующих лиц генетически связана с бальзаковскими произведениями начала 30-х гг. Вторая часть обилием разных социально и интеллектуально персонажей, лаконизмом характеристик, динамикой и драматизмом разворачивающихся событий примечательна для творчества Бальзака конца 30-х гг. Третья часть общим стилем и специфической интригой, определяющей сюжет «Страданий изобретателя», органически вписывается в контекст творчества Бальзака первой половины 40-х гг.

Люсьен — главный герой всех трех частей. С ним связана и центральная тема романа, тема утраченных иллюзий, и проблема «несостоявшегося гения». Талантливый поэт Люсьен Шардон — не только надежда и гордость, но и баловень своих близких, живущих нелегким трудом. Исключительность положения героя в семье питает присущий ему эгоизм, оказывающийся благодатной почвой для философии имморализма, брошенных в душу Люсьена меценатствующей аристократкой Ангулема мадам де Баржетон и беглым каторжником Вотреном. Именно отсутствие нравственных принципов, имморализмом, становятся одной из причин краха Люсьена как поэта. Вторая причина — неспособность героя к упорному труду. Сблизившись с людьми творческими и трудолюбивыми (Давидом Сешаром, членами «Содружества»), Люсьен понимает, что подвижнический

труд, не сулящий быстрой карьеры, не для него. Потому-то он и предпочитает несостоявшегося писателя Этьена Лусто, вводящего его в мир беспринципной и бойкой парижской журналистики. Этой профессией, поначалу приносящей Люсьену известность и безбедное существование, и овладевает Шардон. Уход в журналистику — начало духовного конца Люсьена. Конкуренция же журналистов предопределяет материальное поражение героя. Таким образом, судьба Люсьена при всем индивидуальном своеобразии типична для мира парижской прессы. Об этом свидетельствуют истории Этьена Лусто, Эмиля Блонде, Рауля Натана, и прочих, приходящих к разорению и бесславию. Благополучна в этом мире лишь судьба торговцев от литературы, подобных Фино и Дориа, владельцев газет и издательств, воплощающих в себе «жестokie свойства эксплуататора».

Столичному и провинциальному дворянству, миру журналистов и буржуазных дельцов в «Утраченных иллюзиях» противостоит «Содружество», возглавляемое Даниелем д'Артезом. Члены кружка принадлежали к различным социальным группам, исповедовали различные политические убеждения, придерживались различных философских взглядов, но их объединяла преданность Франции, отвращение к моральной нечистоплотности, трусости, эгоизму, стяжательству. Объединял их и культ упорного творческого труда, самоотверженного служения избранному делу. С «Содружеством» и связывает Бальзак веру в потенциальные силы нации.

С большой теплотой изображает Бальзак в «Человеческой комедии» и простых тружеников, свободных от пороков буржуазно-дворянского общества. Еще в «Деле об опеке» писатель заметил: «Когда я захотел пожать руку Добродетели, я нашел ее на чердаке, где она терпела голод и холод». «Идеалом добродетели» и является один из самых скромных героев «Человеческой комедии» — водонос Буржа («Обедня безбожника»), чета городских пролетариев в «Фачино Кане», рабочие маленькой типографии Давида Сешара Марион и Кольб («Утраченные иллюзии») и другие бедняки — герои «Человеческой комедии».

«Утраченные иллюзии» открывают последний период в творчестве Бальзака, охватывающий конец 30-х и 40-е гг. Реализм писателя достигает высшей зрелости, что проявляется в глубине анализа социальных отношений, в широком охвате жизненных явлений, четко организованных единой системой, в мастерском построении сюжетов, в художественном совершенстве создаваемых образов. В последнее десятилетие своей жизни Бальзак работает особенно много и напряженно, торопясь осуществить заветный замысел. Едва закончив «Утраченные иллюзии», он спешит и с завершением другого романа, первая часть которого была опубликована еще в 1838 г. «**Блеск и нищета куртизанок**» становится огромной «фреской», представляющей в социальном разрезе весь Париж от высшей аристократии до куртизанок, воров и убийц. Один из главных героев романа — каторжник Вотрен, который воплощает в «Человеческой комедии» бунт отверженных против власть имущих. Но это бунт специфический, основанный на хищнических началах. Отсюда закономерность финала поединка Вотрена с

обществом: вчерашний преступник поступает на службу в парижскую полицию. Вотрен является главным героем и одной из первых драм Бальзака («**Вотрен**», 1838), поставленной в 1840 г. и сразу же запрещенной специальным распоряжением министра внутренних дел. Из романов, созданных Бальзаком в последний период творчества, следует выделить «**Темное дело**» (1841), события которого разворачиваются во времена Наполеона и сосредоточены вокруг роялистского заговора против императора; диптих «**Кузина Бетта**» (1846) и «**Кузен Понс**» (1847), изображающий извращения родственных связей, порожденные антагонизмом бедности и богатства; «**Депутат от Арси**», где разоблачается аморальная сущность системы выборов в буржуазной Франции, и роман «**Крестьяне**», завершающий «сцены сельской жизни». В центре «Крестьян» изображение классовой борьбы за землю — источник экономического могущества и политической силы в стране. Именно эта борьба и становится основой конфликта, определяющего принципы типизации в романе — предельную четкость классовой дифференциации действующих лиц изображаемой драмы (в романе намечены три социальные силы, борющиеся за землю: дворянство, буржуазия и крестьянство).

«Крестьяне» обозначили новую ступень в эволюции художественного мастерства Бальзака-реалиста. В последние годы творчества писатель подошел к созданию широкого эпического полотна. Эпическое начало здесь проявляется и в развернутой экспозиции, всесторонне проясняющей предысторию конфликта, определившего сюжет «Крестьян», и в характере конфликта, включающего в действие романа широкие массы народа, борющегося за свои права, и в постановке глобальных проблем, связанных с судьбами общества и каждого из его классов, и в движении событий, отражающих ход исторического развития Франции первой половины XIX в. Роман остался незавершенным. Бальзак написал лишь треть задуманного. Многие из замыслов Бальзака остались неосуществленными. Среди них и замыслы произведений о России (например, пьесы о Петре I). Осенью 1848 г. состояние здоровья Бальзака ухудшается и вскоре он умирает, едва дожив до пятидесяти лет.

Творчество Гюстава Флобера

Творчество **Гюстава Флобера (1821- 1880)** является связующим звеном между бальзаковским реализмом первой половины XIX в и этапом так называемого натурализма, представленным во второй половине XIX в. Э. Золя и его школой.

Гюстав Флобер родился 12 декабря 1821 г. в семье врача в г. Руане, где в дальнейшем прошло детство и отрочество будущего писателя. В 1840 г. Флобер едет в Париж изучать право, но вскоре тяжело заболевает и оставляет учебу, а после смерти отца возвращается в небольшое имение родителей близ Руана — в Круассе. Здесь он и остается до конца своих дней, изредка выезжая в Париж для встреч с друзьями и соратниками — Т. Готье, Ги де Мопассаном, Э. Гонкуром, Э. Золя, И. С. Тургеневым, или отправляясь в

путешествия — на Корсику, в Испанию, Италию, Грецию, Египет, Малую Азию, Алжир и Тунис.

Уже в юности проявляется главная особенность мировосприятия Флобера, определившая впоследствии пафос и направленность всего его творчества: «Две вещи поддерживают меня — любовь к Литературе и ненависть к Буржуа». Ненависть к пошлости, распространяемая на все сферы общественной и частной жизни буржуа — существа жадного, эгоистичного и бездуховного, — побуждает Флобера к всестороннему исследованию социальной природы буржуазии, ее идеологии, психологии, морали. Но презирая буржуазию, Флобер, не доверяет и пролетариату, сближая их в моральном отношении. Отсюда резко отрицательное отношение Флобера и к июньскому восстанию рабочих 1848 г., и к Парижской Коммуне 1871 г. Критически относится он и к современным ему теориям социализма, считая, что «социализм такой же пережиток прошлого, как иезуиты... в основе всех социальных утопий лежит тирания, изуверство, смерть духа». Социальный скептицизм писателя объясняется особенностями его времени. Сам Флобер воспринимает свое время как некий переход. «Мы с тобой явились на свет слишком рано и в то же время слишком поздно, — пишет он своему другу поэту Л. Буйе в 1850 г. — Нашим делом будет самое трудное и наименее славное: переход». Свою главную цель Флобер видит в том, чтобы защитить «интересы духа», оградить литературу от тлетворного влияния буржуазии. Отсюда ставший теперь хрестоматийным его образ «башни из слоновой кости», возвышающей художника над хозяевами жизни — буржуа: «Закроем дверь, поднимемся на самый верх нашей башни из слоновой кости, на самую последнюю ступеньку, поближе к небу. Там порой холодновато... зато звезды светят ярче и не слышишь дураков». Однако желанное затворничество не удается Флоберу: «гвозди сапог» тянут его «обратно к земле». Своими произведениями художник-реалист неизменно оказывается втянутым в решение актуальных проблем современности.

Ранние произведения Флобера (1835-1849) свидетельствуют о том, что начинает он свой путь в русле романтизма. Самые первые его сочинения несут на себе следы влияния «неистовой» литературы с ее поэтизацией анархического бунта против общества («исторические» новеллы «Смерть Маргариты Бургундской», «Чума во Флоренции», «Два претендента на корону»). Более поздние произведения раннего Флобера («Записки безумца» (1838), «Ноябрь» (1842)), во многом автобиографические и обращенные к современности, уже ориентированы на лирическую романтическую прозу и представляют собою варианты исповеди молодого человека, едва начавшего жить, но уже разочаровавшегося в людях, тоскующего по неясному и недостижимому идеалу. Личностное начало, связанное с мироощущением автора, преобладает и в первых редакциях двух произведений, заключающих ранний период творчества. Символическая философская драма «Искушение святого Антония» (1849), проникнутая духом безнадежного пессимизма, отражает восприятие Флобером современности. Роман «Воспитание чувств» (1845), открывающий одну из

центральных тем в творчестве писателя, обозначенную в заглавии, интересен сопоставлением двух вариантов мировосприятия и двух жизненных позиций, характерных для молодого поколения времен Флобера. Образ одного из двух героев открыто связан с бальзаковской традицией: молодой провинциал Анри устремляется в Париж, чтобы сделать карьеру и в итоге делает ее в журналистике. Удачливому в делах и любовных увлечениях Анри противопоставлен его «неудачливый» друг Жюль. Пройдя путь утраты юношеских иллюзий, веры в возвышенную любовь и гражданские идеалы, он не лишился природной нравственности, но в испытаниях укрепил ее, чтобы обрести смысл своего бытия в служении высокому искусству. Именно с Жюлем связано глубоко личное флюберовское начало в романе. На смену отрицающим мир романтическим бунтарям, разочарованным мечтателям прежних произведений Флобера приходит герой, обретающий духовную опору в пантеизме, вере в Природу, противопоставленную в ее величии ничтожному миру стяжателей, карьеристов, нравственных уродов и глупцов. С этого момента пантеизм составит основу мировоззрения самого писателя и во многом определит его позиции в жизни и в искусстве. Вопрос о противоречиях и уродствах буржуазного общества для Флобера не снят. Но борьба с ними представляется бессмысленной, если все в мире предопределено вечными законами Природы. Отсюда жизненный принцип Флобера (не однажды нарушаемый им!) — отстраненность от общественных конфликтов современности. С пантеизмом связан и принцип «объективного письма» Флобера, противопоставляющий «личному» искусству «безличное». Не самовыражение, а познание закономерностей объективного мира — цель творчества, сближаемого Флюбером с наукой, объективной и беспристрастной. Наука убеждает лишь своими открытиями. Подобно ей, искусство должно исключить всякую тенденциозность и прямое поучение. В эстетике Флобера «объективное письмо» предполагает устранение субъективного авторского начала и вживание писателя в создаваемый им характер: «Необходимо усилием воображения поставить себя на место персонажей, а не подтягивать их к себе. В этом должен... заключаться метод». Также в эстетике Флобера следует отметить и высокую требовательность к совершенству стиля произведения, которая была «манией» писателя. Критики называли писателя «фанатиком стиля». Однако его требовательность — не эстетство. Флюбер был убежден в нерасторжимом двуединстве формы и содержания. Для него «стиль — это способ мыслить», язык — основа, первоэлемент художественной формы, неотделимой от самой сути произведения.

«Время Красоты миновало», — пишет Флюбер, подводя итог своему изучению современности. Реальный мир, с которым теперь имеет дело художник, — мир «цвета плесени». Именно этот мир и должен стать предметом изображения в сегодняшнем искусстве, призванном исследовать современность, выявляя ее закономерности и облакая их в типические формы.

Первое произведение, отразившее миропонимание и эстетические принципы зрелого Флобера, — роман **«Мадам Бовари» (1856)**, которому писатель отдал пять лет напряженного труда. Критика встретила роман холодно. Более того, правительство затеяло против Флобера беспрецедентный судебный процесс. Писателю предъявили обвинение в «нанесении тяжкого ущерба общественной морали и добрым нравам». И хотя в итоге Флобер был оправдан, он, потрясенный «гражданской» злобой и тупостью судей, принимает решение: как можно дальше бежать от ненавистной ему буржуазной современности. И уже в марте 1857 г. Флобер погружается в мир древнего Востока, изучая историю Карфагена. Сбывается давняя мечта художника «писать большие и роскошные вещи». Писатель с увлечением живописует легендарный Восток, поражающий его яркими красками, сильными страстями, цельными характерами. Так на свет появляется исторический роман **«Саламбо» (1862)**. В основу его сюжета положены реальные события, происходившие в Карфагене эпохи Пунических войн (III в. до н.э.). Но внимание Флобера привлекает не противоборство Карфагена и Рима, а конфликт внутри самого Карфагена, т.н. «домашняя война» аристократической республики и восставших против нее наемников и присоединившихся к ним рабов и плебса окрестных областей. Главным источником для «Саламбо» послужила «Всеобщая история» Полибия, которая под пером Флобера из научной хроники преобразуется в живописную картину мира древности. Существенно корректируется в романе и концепция античного историка. Если в оценке Полибия выступление наемников — ничем не оправданный бунт, то в изображении Флобера оно обусловлено серьезными социально-экономическими причинами. Исследуя истоки богатства правителей Карфагена, обеспечивших политическое могущество аристократической республики, Флобер заключает, что оно было добыто путем безжалостной эксплуатации. Типичным представителем мира богатых в романе является Гамилькар Барка — хитрый государственный деятель, беспощадный военачальник, алчный купец, семьянин, защищающий свои отцовские права. Против Гамилькара и ему подобных и обращен гнев восставших наемников и рабов. Однако оправдывая это восстание условиями жизни, Флобер, изображает его как стихийное бедствие, угрожающее основам цивилизации, как разгул жестоких страстей, низводящих человека до примитивного уровня. Изображению войны, представленной в беспощадно натуралистическом виде, отведена значительная часть романа. Именно в этой «домашней войне», обескровившей Карфаген, писатель и видит основную причину поражения республики в борьбе с Римом.

Рассуждая о поэтике исторического романа, Флобер настаивает на необходимости органической связи с проблемами современности, поэтому на события легендарного прошлого автор смотрит глазами француза 60-х гг. XIX в. В исторически правдивом изображении «домашней войны» Карфагена писатель открывает общность с главным конфликтом современности — антагонизмом пролетариев и буржуа. Этим и определяется актуальность романа.

Детально воспроизводя картину войны, Флобер пишет: «Это История, я понимаю. Но если роман так же скучен, как научная книга, то прошу прощения, значит, искусство в нем отсутствует». Сделать роман увлекательным для читателей призвана любовная интрига «Саламбо». В основе ее интерес писателя к миру чувств, в особенности к чувству любви, так многое определяющему в жизни человека. В изображении этого чувства Флобер стремится быть максимально правдивым. Но какой была любовь во времена Карфагена? Как сделать «язык» любви понятным современному читателю? Для постижения психологии античных героев писатель изучает древнюю религию, отразившую, по его мнению, особенности духовного мира и нравственности человека прошлого. Именно через религию открывается Флоберу специфика любви его героев, принадлежащих к разным социальным мирам и потому фатально разъединенных жизнью: Саламбо — дочь военачальника Карфагена, Мато — вождь восставших. Воспитанная в строгих нормах религиозной морали дочь суффита Гамилькара мистически предана богине любви Танит. Мато для нее — варвар, его Саламбо должна ненавидеть. Однако чувство, пробужденное в ней красотой и страстью Мато, не похоже на ненависть. Испытывая ранее неведомый ей трепет, Саламбо принимает пробуждающуюся любовь за мистическое влечение к богу войны Молоху, принявшему облик Мато. Преображено религией и чувство Мато. В противоположность Саламбо, он, не однажды познавший любовь, охвачен всепоглощающей страстью, но отказывается от физического обладания ею, т.к. опьяненный мистическим экстазом, Мато принимает девушку за богиню Танит. Роман завершается смертью героев. Разделенные социальными различиями Мато и Саламбо уходят из жизни как жертвы любовной страсти.

Официальной критикой «Саламбо» был встречено холодно. Церковью его автор был предан анафеме. Но роман нашел своих почитателей.

Какой бы отвратительной ни казалась Флоберу его современность, едва закончив «Саламбо», он вновь берется за «буржуазный сюжет»: начинает работать над «**Воспитанием чувств**». Взяв название своего юношеского романа, писатель создает новое произведение, закончив его в 1869 г.: «Это книга о любви, о страсти, но о страсти такой, какую она может быть в наше время, то есть бездеятельной». Носителем «бездеятельной страсти» Флобер делает главного героя романа Фредерика Моро, выделив значимость его судьбы подзаголовком: «История одного молодого человека». Одновременно писатель раскрывает и судьбы многих сверстников Фредерика, рисуя портрет поколения, жизнь которого началась во времена буржуазной Июльской монархии, молодость совпала с революцией 1848 г., сменой исторической ситуации в 1851 г., когда в результате контрреволюционного переворота на троне утвердился Луи Бонапарт, властвовавший в течение двух десятилетий. Эпоху, в которую довелось жить героям романа, Флобер воспринимает как безвременье, затруднившее самоопределение личности и породившее немало человеческих драм. Фредерик Моро — типичный герой переходного времени, лишенный представления о своем жизненном предназначении, безвольный, не нашедший своего места в жизни. Это один из последних

романтиков флоберовского поколения, предстающий в объективном и суровом изображении писателя-реалиста. В Моро нет бунтарства и неистовства страстей ранних героев Флобера. Однако генетически Фредерик связан с ними, так как он тоже живет возвышенными мечтами, делающими его в глазах окружающих неисправимым романтиком. Главная из них — мечта о великой и вечной любви. Свою надежду герой связывает с женщиной, действительно прекрасной и близкой ему по духу — Мари Арну. Но уже соединенная браком и детьми с другим человеком, Мари не может связать свою судьбу с Фредериком. Герой понимает всю призрачность своих надежд на счастье с Мари, но ни в чем ином он не находит смысла своей жизни. Безвременье предопределило общественную бесполезность героя Флобера, отсутствие воли и целеустремленности, разбросанность интересов. Все попытки Фредерика посвятить себя делу кончаются безрезультатно. Решив стать писателем и задумав роман, он быстро остывает и увлекается живописью. Ничего не достигнув и здесь, Моро хочет написать историческое сочинение, но бросает его, чтобы заняться сочинением музыки. Он сдает экзамены по юриспруденции, слушает лекции по другим предметам, но наука его не увлекает. В дни революции он готов вмешаться в политику и даже баллотироваться в правительство от партии республиканцев. Но ничто из задуманного не реализовалось. Фредерик не заражен карьеризмом и честолюбием, жадной богатства, хотя мог бы стать миллионером, женившись на Луизе Рокк или овдовевшей графине Дамбрез. Но Фредерик довольствуется наследством умершего дяди, достаточным для безбедной свободной жизни в Париже. Итог жизни флоберовского героя печален: не состоялась большая любовь, не реализовались природные способности, промелькнула молодость, а ждет лишь тусклая и безнадежная старость. По своему типичны для времени, описываемого в романе, и истории других молодых героев. Делорье является полной противоположностью Фредерику. Он целеустремлен, рационалистичен и деятелен. Однако попытки сделать карьеру в Париже привели его к моральной деградации. Применяясь к обстоятельствам, Делорье нечистоплотен и в политике, и в личной жизни, добываясь обманном путем богатств невесты, любившей его «лучшего друга». Однако и здесь, как и на политическом поприще, его ждет неудача. Безрадостен финал истории другого приятеля Фредерика. Парижский художник Пеллерен, мечтавший о революции в искусстве, разменивает свой талант на жалкие подделки. Среди сверстников Фредерика, стремящихся сделать карьеру, добиваются своей цели угодливый дипломат Мартинон и беспринципный журналист Юссонэ. Первый становится сенатором, второй «ведает всеми театрами, всей прессой». Причина их успехов ясна. В мире флоберовского романа действует лишь буржуазной конкуренции.

Создавая общественный фон, на котором разворачивается история целого поколения, Флобер тщательно изучает различные материалы: газеты, журналы, мемуарную литературу, политические трактаты. При этом критика обращает внимание на неполноту, фрагментарность освещения Флобером особенно интересных для писателя событий 1848-1851 гг., когда

определяются судьбы его героев. Эта фрагментарность связана с тем, что в романе события даются в восприятии главного героя, отстраненного от политических проблем, поглощенного личным чувством. Фредерик, погруженный в себя, либо просто не замечает происходящих на его глазах событий, либо смотрит на них со стороны, как на «спектакль». Главным героем этого «спектакля» является народ, за которым с интересом наблюдает Фредерик. Впечатления его противоречивы. Незабываемы в своей отваге и преданности революции ее рядовые участники, повстречавшиеся Фредерику по пути к дворцовой площади. Но вот Моро во дворце Тюильри становится свидетелем торжества победителей, и мгновенно все меняется: народ предстает как буйная, все сокрушающая стихия. Июньское восстание писателем не изображено (в это время Фредерик был за пределами Парижа). Но как бы тенденциозно ни рисовался в «Воспитании чувств» народ, сражающийся за свои права, Флобер с возмущением пишет о жестокой расправе буржуазного правительства с участниками рабочего восстания, утверждая: «Это был разгул трусости, мстившей народу».

Противоречиво представлены в романе и два героя из окружения Фредерика, которые наиболее причастны к событиям 1848-1851 гг. Дюссардьё, парижский простолудин, подкупающий внутренним благородством, смелостью и детской наивностью. Ненавидя монархию, он свои надежды на торжество человечности, справедливости и равенства связывает с республикой, во имя которой сражается в 1848 и гибнет в 1851 г. в дни государственного переворота. Сенекаль, интеллектуал, претендующий на роль идеолога республиканского движения. В его обрисовке остро проявилась особенность мировоззрения Флобера, на которое повлияло представление писателя о «доктрине социализма». Носителем этой доктрины Флобер делает фанатика, начитавшегося «писателей-социалистов», которые «все человечество хотят поселить в казармах...или заставлять корпеть за конторкой». «Из смеси всего этого» и создал «идеал добродетельной демократии» Сенекаль. Но, убедившись в «несостоятельности масс», он переходит на сторону Луи Бонапарта и становится убийцей Дюссардьё.

«Я... в своей книге не льщу демократам. Но ручаюсь, что не щажу и консерваторов», — признается Флобер. «Консерваторы» для писателя — это буржуа всех мастей. Среди них особо выделяется Дамбрез. Он своим положением и богатством напоминает Нюсинжена Бальзака, но действует в иных исторических условиях и раскрывает новые черты своего класса. Политическое хамелеонство, порожаемое страхом перед более сильным врагом, умение приспособиться к любым режимам — характерная особенность нового типа буржуа. Именно в изображении буржуазии с особой силой и проявилась сатира Флобера, переходящая подчас в пародию или памфлет. Июньские события 1848 г. показали Флоберу, какая жестокость таится во внешне благопристойном буржуа, превращающемся в убийцу при угрозе его собственности. В романе буржуа дядюшка Рокк, возненавидев восставших, убивает юного инсургента только за просьбу хлеба.

1870-е гг. — последний период творчества Флобера. Как и в предшествующие десятилетия, писателя терзают внутренние противоречия. Долг реалиста вынуждает его писать о ненавистной современности. Мечта о «больших и роскошных» творениях по-прежнему увлекает его в мир легендарного прошлого. В 1872 г. Флобер заканчивает начатое еще в молодости **«Искушение святого Антония»** — «средневековую» философско-драматическую поэму о человеке мощного интеллекта, неподкупной совести и непоколебимой воли. Испытания, через которые проходит герой легенды, символизируют не житейские соблазны, а религии и догмы, сменявшие друг друга на протяжении веков. Вскрывая их несостоятельность, Флобер-скептик находит единственную опору в натурфилософии и связанном с нею пантеистическом мировосприятии.

Готовя к печати «Искушение святого Антония», Флобер одновременно составляет план «буржуазного романа», задуманного еще в 1863 г., **«Бувар и Пекюше»**. Флобер перечитывает около 1500 книг, связанных с различными отраслями науки и искусства только потому, что эти книги будут изучать его герои. Получив неожиданное наследство, освобождающее от необходимости трудиться ради хлеба насущного, они решают приобщиться к «сокровищнице» человеческих знаний. Бувар и Пекюше, наивные и недалекие буржуа, поочередно увлекаются всем — от сельского хозяйства и связанных с ним наук до художественного творчества и эстетики. Убедившись в тщетности усилий обрести абсолютную истину, разочаровавшись во всех течениях, концепциях и верованиях, герои отказываются от исканий и возвращаются к привычному чиновничьему занятию — переписыванию бумаг. Роман Флобера сатиричен. Причем объект сатиры в нем неоднозначен: так как взгляд писателя все время перемещается, задерживаясь то на героях-невеждах, то на привлечших их внимание предметах, обнаруживающих внутреннюю противоречивость и элементарную несурьезность. Именно это следует иметь в виду, говоря о формуле Флобера «энциклопедия человеческой глупости», связываемой с «Буваром и Пекюше».

Одновременно с романом Флобер пишет ряд пьес о современной ему буржуазной действительности, в том числе — лучшую из них «политическую комедию» **«Кандидат» (1873)**. Прервав работу над «Буваром и Пекюше» (роман остался незавершенным), Флобер вновь берется за «роскошные» сюжеты — пишет **«Иродиаду»** и **«Легенду о святом Юлиане Странноприимце»**, включая их в сборник **1877 г. «Три повести»**. Снова посредственности, олицетворяющие для писателя буржуазную Францию, уступают место цельным характерам, напоминающим о древних временах. Писатель-реалист стремится проникнуть в психологию поведения своих героев, обусловленную для него спецификой исторической эпохи и особенностями сложившихся конкретных обстоятельств.

Третья повесть, включенная в сборник 1877 г., — **«Простая душа»** возвращает читателя к современности, которая предстает в непривычном для Флобера социальном разрезе. Ее героиня, оказавшаяся в мире буржуа,

фактически ничего общего с ним не имеет. Будучи простой крестьянкой, Фелисите является в нем существом инородным и исключительным. Словно возвращаясь к эпизодическому персонажу «Мадам Бовари» — старой крестьянке Катрин Леру, Флобер стремится постичь новый для него народный характер. Но, желая растрогать читателей, писатель далек от любой идеализации. Он создает характер реалистический, в котором все обусловлено особенностями сурового существования героини. Фелисите невежественна, наивна, туповата, а в конце повести просто идиотична. Ее мир примитивен, так как ограничен лишь кругом повседневных мелочных забот о людях, с которыми ее случайно связала судьба. Фелисите не видит и не понимает эгоизма своих хозяев, во всем полагаясь на их авторитет. Но именно служанка оказывается вознесенной писателем на нравственную высоту, недостижимую для самых просвещенных и уважаемых в высшем обществе буржуа. В своей беспредельной доброте, моральной стойкости и внутреннем благородстве Фелисите не имеет себе равных в мире флюберовских героев. Единственный герой Флюбера, с которым можно было бы ее сопоставить, — святой Юлиан. Но святой Юлиан творит добро во имя искупления ранее совершенных грехов, и в итоге заслуживает награды, возносясь на небо. У Фелисите нет грехов. Добро она творит абсолютно бескорыстно, подчиняясь лишь своему сердцу. Таким образом, по-прежнему оставаясь скептиком в вопросах социально-политических, писатель в конце своего творчества обретает веру в Человека, его изначально добрую природу, которую извращают и калечат условия окружающей его жизни.

Развитие английской литературы после 30-ых гг. XIX века

Развитие реализма XIX в. в Англии своеобразно по сравнению с аналогичным процессом в других странах Европы. Интенсивное формирование капитализма выявило тесную взаимосвязь личности и общества, что в свою очередь определило раннее становление критического реализма в Англии. Первые произведения, в которых по-новому, в сравнении с просветительским реализмом, была раскрыта взаимосвязь человека и среды, его формирующей, появились в Англии еще в 90-х гг. XVIII в.

Реализм быстро обрел в Англии силу и потому, что формировался в уникальной обстановке: романтизм не успел еще расшатать основы просветительского реализма, а уже начал складываться критический реализм, т.е. в Англии реализм XIX в. формировался в ненарушенной преемственности от реализма эпохи Просвещения. Важным этапом в становлении классического реализма и связующим звеном между ним и эстетикой Просвещения стало творчество **Джейн Остен (1774-1817)** и **Томаса Лави Пикока (1785-1866)**, создателя «романа идей» в английской литературе. Именно от романов Пикока («Хедлонг Холл» 1815, «Мелинкорт» 1817, «Аббатство кошмаров» 1818), сформировавших модель романа-дискуссии, тянется традиция к тенденциозной литературе 40-х гг. — к литературе чартистов (романы Т. Уилера, Э. Джонса), к творчеству писателей идеологической группировки «Молодая Англия» (Б. Дизраэли).

Творчество Т. Пикока затронуло и специфику литературной борьбы в годы становления английского реализма. Английские писатели-реалисты этого времени не оставили после себя литературных манифестов: теоретические положения рассеяны в предисловиях (В. Скотт «Уэверли»), в переписке (Дж. Остен, Ш. Бронте, У. Теккерей). Но самая значительная форма литературной борьбы этой эпохи — полемика — содержится в самих художественных произведениях («Ювенилии», «Чувство и чувствительность» Дж. Остен, «Аббатство кошмаров» Т. Пикока). В 30-40-е гг. эта традиция была продолжена У. Теккереем в его пародийных повестях.

Романтизм и реализм в Англии начали складываться практически одновременно, отсюда и специфическое для английской литературы взаимопроникновение этих художественных систем. Исторический, реалистический роман был в значительной степени разработан романтиком Скоттом. Глубоко современное, диалектическое изображение противоречий личности можно найти в романе Э. Бронте «Грозовой перевал» (1848), связанном с эстетикой романтизма. Даже при неприятии романтической поэтики (Дж. Остен, У. Теккерей) романтизм оказывает важное воздействие на английских реалистов. Таким образом, становление английского реализма XIX в. проходило путем взаимодействия и взаимоотталкивания различных эстетических систем.

Осмысляя специфику английского реализма XIX в. необходимо отметить его определяющее критическое начало. Англия стала первой классической буржуазной страной, и потому закономерно, что в 30-40-е гг. XIX в. различие между богатыми и бедными чувствовалось наиболее остро именно в Англии. Избирательная система страны была построена так, что бедняки были практически лишены возможности иметь своего представителя в парламенте. Таким образом, тяжелое экономическое положение народных масс закреплялось и политическим бесправием. Следствием этих политических и экономических причин стала борьба за реформы, которая развернулась в Англии в первые десятилетия XIX в.

30-е гг. XIX в. в истории развития английской литературы отмечены появлением новых черт в жанровой структуре романа, обусловленным историко-политическим и социально-экономическим развитием страны, вступившей в викторианскую эпоху. Вообще говорить об английской литературе в отрыве от викторианства невозможно, т.к. понятие викторианства означает определенную идеологию, образ мыслей и жизни, духовную атмосферу, комплекс нравственных и этических установлений. Викторианство это не просто определенная историческая эпоха, связанная с периодом правления королевы Виктории (1837-1901), но определенный культурный феномен, базировавшийся на двух блоках идей:

1. Идеи, связанные с культом индивидуального самоосуществления. «Теория утилитаризма» (И. Бентам): нравственно всё, что полезно (т.е. помогает человеку осуществить себя как успешную личность), → высоко ценятся предпринимательские качества, активность, индивидуализм, инициативность.

2. Идея разумного сосуществования человека с другими людьми. «Теория разумного эгоизма» (Дж Милль; скорректировавший теории Бентама); Милль настаивает, что человек должен стремиться к индивидуальной самореализации, но при этом не забывать об интересах других людей (основа — христианские заповеди), → высоко ценятся разумность, конформизм, верность традициям, уважение.

Феномен викторианства привел к появлению викторианской литературы, в которой эпоха правления королевы Виктории, воспринималась как «золотой век», период благополучного поступательного развития общества в целом. Но если учесть деятельность писателей «блестящей плеяды», то станет ясно, насколько призрачными были представления об этом «золотом» веке в истории Англии, когда мирно уживались серьезный и глубокий критицизм, осуждение эгоизма правящих классов с проповедью самоусовершенствования и альтруизма, а буржуазный практицизм и расчет с личной порядочностью, честностью, ответственностью и трудолюбием.

В 1838 г. была опубликована знаменитая хартия, положившая начало важнейшему социально-реалистическому движению XIX в. — **чартизму**. Чартисты вели борьбу за всеобщее избирательное право. Выступления чартистов сказались на творчестве «попутчиков чартизма» — таких, как **Э. Баррет-Браунинг**, **Т. Гуд**, **Э. Эллиот** стимулировав их обращение к теме тяжелого положения рабочих. Сочувствуя страданиям рабочих, эти поэты призывали к филантропической деятельности и не были сторонниками социальной борьбы. Некоторые произведения этих писателей получили широкую известность, особенно в народной среде: «Плач детей» Э. Баррет-Браунинг, «Песнь о рубашке» Т. Гуд. Чартистская литература воспринимает и продолжает традиции демократической литературы конца XVIII в., революционной поэзии и публицистики романтиков, она развивается в едином русле с реалистическим искусством XIX в, поэтому развитие чартистской литературы связано с поисками художественного метода, синтезирующего достижения революционных романтиков и писателей классического реализма.

Чартистская литература характеризуется разнообразием жанров. Она представлена образцами эпической и лирической поэзии, сатирой, гимном, агитационной маршевой песней, рассказами, повестью, романами и публицистикой. На раннем этапе чартистская литература была представлена в основном публицистикой (**Дж. Гарни**). Большую историко-литературную и художественную ценность представляет чартистская поэзия, которая в годы подъема движения имела массовый характер. Имена создателей многих стихов и песен остались неизвестными. Среди чартистских поэтов лишь немногие были писателями-профессионалами: **Э. Джонс**, **У. Линтон**, **Дж. Масси**. Также в чартистском наследии Англии важное место занимает чартистская критика (**Дж. Гарни**, **Т. Фрост**). Чартистские критики внесли свой вклад в развитие эстетической мысли. Они приступили к разработке вопроса об общественной роли литературы и осудили противопоставление искусства действительности.

Чартистское движение просуществовало в стране в течение двух десятилетий. Сколь бы неоднозначно, противоречиво, а в целом ряде случаев и откровенно негативно ни было отношение английских писателей-современников к чартизму, все они так или иначе откликнулись на него в своих произведениях. Творчество Ч. Диккенса, У. Теккерея, Э. Гаскелл, Б. Дизраэли, Ш. Бронте, Т. Карлейля — как бы различны по художественному дарованию, эстетическим и политическим взглядам ни были эти писатели — невозможно понять без учета опыта чартизма, определившего гуманистический пафос и обличительную силу произведений мастеров-романистов.

В XIX в. расцвета в Англии достигает роман, связанный с активной политической и социальной жизнью страны, отражающий духовные потребности общества. «Домби и сын», «Холодный дом», «Тяжелые времена», «Рождественские повести» Ч. Диккенса, «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея стали ярким художественным обобщением, символом эпохи. Вместе с тем в стране, где всегда чтились традиции и ощущалась связь времен, огромную роль играли в литературе идеи предшествующего века — эпохи Просвещения. Национальное своеобразие английского критического реализма определяется сатирической обличительной направленностью творчества большинства крупных писателей, «живописностью», опирающейся на традиции нравоописательной сатирической живописи и графики и проявившейся и в описаниях, пейзажных зарисовках, и в принципе изображения личности и среды, и в ярко выраженном дидактизме, заимствованном у просветителей. Дидактизм и нравственные категории, формирующиеся в викторианскую эпоху в общем русле развития наук, особенно политэкономии, социологии, философии, накладывают определенный отпечаток на произведения Ч. Диккенса, Ш. Бронте, У. Теккерея, Д. Элиот и других писателей. Развивая традиции просветительского реалистического романа, литература XIX в. не только расширила и углубила их, но и обогатила новыми тенденциями, наметившимися в духовной жизни общества. Развитие английской литературы сопровождалось острой идейной борьбой — христианских и феодальных социалистов, чартистов и младоторийцев. В этом особенность английской литературы, обогащавшейся опытом общественных потрясений, связанных с развитием революционных событий на континенте.

В историко-литературном процессе Англии XIX в. выделяют **три основных периода**:

1. **30-е гг. («время больших ожиданий»);**
2. **40-е гг. («голодные сороковые»);**
3. **50-60-е гг. («время утраченных иллюзий»).**

30-е гг. характеризуются ускоренным развитием английского общества по пути буржуазного прогресса, сложным изменением его социальной структуры, развитием рабочего движения, приходом буржуазии к политической власти в результате избирательной реформы 1832 г. Требование свободы торговли, благополучия и процветания для всех слоев

населения оказались актуальными проблемами и для литературы, и для искусства, и для науки. Обострение социальных противоречий привело последнюю к необходимости разрешения ряда важнейших социальных задач: проблем народного образования, борьбы с нищетой, состояния тюрем и рабочих домов. Уже в это время в английской буржуазной идеологии, либеральной по своим устремлениям, и в чартизме, где наметилось размежевание между сторонниками физической и моральной силы, идея усовершенствования политической системы мирными парламентскими методами, законными средствами всячески пропагандировалась и обретала своих сторонников. Немалую роль в этом сыграл и компромиссный характер развития Англии после «Славной революции» 1688 г. и поступательное движение в сторону развития «демократии для всех». Не случайно именно в 30-е гг. возродились старые традиции выражения идей и суждений в эссеистике и очерке, стали обновляться уже известные концепции историзма в свете буржуазно-либерального умеренного плана обновления общества и его институтов. В романах Ч. Диккенса все эти идеи найдут отражение позднее, в 40-50-е гг. наряду с негативным отношением писателя к теории разумного эгоизма, себялюбия и практицизма. В идеологической борьбе 30-х гг. особую роль суждено было сыграть «Молодой Англии», обществу, собравшему представителей аристократии, выступившей против политики буржуазии с позиций феодального социализма. Главой «Молодой Англии» был **Б. Дизраэли**. Представители «Молодой Англии» ратовали за возрождение нации, «погрязшей в грехе и пороке», и рекомендовали обратиться к религии как к серьезному нравственному оружию, нацеленному на исправление общественных противоречий.

Однако подлинным выразителем сложностей и противоречий викторианского века суждено было стать **Т. Карлайлу**, сочинения которого отразили духовную жизнь нации на протяжении целого столетия. Мыслитель, оратор, памфлетист, историк, он оказал влияние на творчество Ч. Диккенса, А. Герцена, Л. Толстого. Его перу принадлежат памфлеты: «Чартизм», «Прошлое и настоящее», свидетельствующие о том, что их автор был далек от восхваления буржуазных порядков и осуждения подъема рабочего движения.

Основными вопросами, дискутируемыми в конце 20-30-х гг., были вопросы, связанные с романтизмом, с судьбой романтического героя. Писатели и философы — Э. Булвер-Литтон, Б. Дизраэли, Ф. Мэрриат выдвигали на первый план сильную энергичную личность, поэтизируя ее и рассматривая вне общественных связей, а также героизируя преступление («Вивиян Грей», «Молодой герцог», «Кантарини Флеминг» **Б. Дизраэли**). Наибольшую известность, однако, принесли Дизраэли его программные романы 40-х гг. («Конингсби», 1844; «Сибилла, или Две нации» 1845; «Танкред» 1847), в которых он дает реалистическую картину труда и быта английских рабочих в период нарастания чартистского движения, а также рисует жизнь молодого поколения, энергичного и эгоистичного в осуществлении своих честолюбивых замыслов. **Э. Булвер-Литтон** также

пришел в литературу как автор романов «ньюгейтской школы», романтизовавшей преступный мир («**Поль Клиффорд**», «**Юджин Эрам**»), но в дальнейшем он прославился как исторический романист («**Последние дни Помпеи**», «**Девере**», «**Лишенные наследства**»). Знаменательным для своего времени оказался роман Булвера «**Пэлем, или Приключения джентльмена**», оразивший сложную эпоху перемен в английском романе, прощавшемся с романтизмом, отдававшим ему последнюю дань уважения.

В 30-е гг. вступают в литературу «**блестящая плеяда**», молодые писатели-реалисты Ч. Диккенс и У. Теккерей. Именно романы «блестящей плеяды» показали все слои буржуазии, начиная с высокочтимого рантье и держателя ценных бумаги кончая мелким лавочником и клерком в конторе адвоката, изобразили их полными сомнениями, напыщенности, мелочного тиранства и невежества, и цивилизованный мир подтвердил их приговор.

40-е гг. открывают **второй этап** в развитии английской литературы. Это период общественного подъема, размаха чартистского движения. Основные вехи данного исторического периода — съезд чартистов, состоявшийся в Манчестере в 1840 г., всеобщая забастовка и экономический кризис 1842 г., новый взлет чартистского движения в 1846 г. и, наконец, революция 1848 г. на континенте. Изменения идеологического климата в условиях нараставшего общественного подъема отразились на литературном процессе, прежде всего на романе как наиболее принципиальном жанре, имеющем огромное воспитательное значение. В социальных романах «голодных сороковых» — Б. Дизраэли, Ч. Кингсли, Э. Булвер-Литтона, Ч. Диккенса, У. Теккерея, сестер Бронте — получили отражение и идеи века, и состояние общественного движения, и нравственные принципы эпохи. Растерянность и страх высших сословий перед размахом чартистского движения сказывались в апелляции к религии как средству нравственного совершенствования человека, рождающему в обществе терпимость, стремление к «гармоничному» сочетанию интересов предпринимателя и труженика, все больше умы людей завоевывают идеи «христианского социализма». Крупнейшим представителем «христианского социализма» в литературе был **Ч. Кингсли**, английский священник, оратор, публицист, романист и моралист. Наиболее известные романы писателя — «**Брожение**» (1846) и «**Олтон Локк**» (1850), в которых он нарисовал ужасающие по своей правдивости картины жизни сельскохозяйственных и промышленных рабочих. В мировоззрении Ч. Кингсли переплелись христианские, буржуазно-либеральные и демократические устремления. Он утверждал, что «законодательные реформы не есть реформы социальные», не был уверен в том, что хартии могут что-либо кардинально изменить. Вместе с тем в его творчестве отчетливо выступают и примирительные тенденции: стремление к умиротворению рабочих и призывы к всеобщему терпению, взаимопониманию.

«Блестящая плеяда» английских романистов не только показала в своих произведениях реальное положение вещей, вскрыв крупнейшие противоречия и открыв болезни современного общества (снобизм,

чрезмерный эгоизм, тщеславие), но и выдвинула благородные гуманистические идеалы — идеалы людей, нравственно здоровых и чистых, способных на самопожертвование. Критикуя все стороны современной жизни, показав общественную борьбу как неизбежный результат несовершенства социальных порядков, английские реалисты использовали в своем творчестве традиции бытоописательного и нравоописательного просветительского романа, публицистику своего времени, чтобы будить общественное мнение, привлекать его внимание к негативным сторонам жизни. Они обогатили роман, привнеся в него элемент публицистичности, прямой полемики с существующими идеями и философскими концепциями (бентамизм, мальтузианство, утилитаризм), утвердили в литературе и духовной жизни нации высокие нравственные идеалы и критерии правды и гуманизма, что привело к усилению морализаторской миссии писателя. Ч. Диккенс, У. Теккерей, сестры Бронте, Э. Гаскелл внесли в реалистическую структуру повествования символику, метафору, элементы театра, пародии, сатиры, бурлеска и пантомимы; значительно расширили функциональность художественного образа, значимость самостоятельности персонажа, разнообразили повествовательную линию, обогатили диалог. В 40-е гг. существенно изменилось отношение к человеку: пришло понимание, что личность занимает особое место в общественном процессе, что в свою очередь обусловило всесторонний показ личности в различных связях, общественных и личностных. Эпическая многоплановая масштабность в изображении общества сочеталась с мастерством изображения человеческой личности в ее обусловленности обстоятельствами и ее взаимодействии с окружающим. Возросло мастерство психологического анализа. Связь с предшествующей эпохой была еще ощутима в этот период, о чем свидетельствует проблематика исторического романа У. Теккерея, Э. Булвер-Литтона, опирающихся на события XVIII в. Просветительские традиции сказались в постановке проблем воспитания, образования человека, формирования его идейных, нравственных и эстетических принципов, а также в развитии предромантических элементов (в частности, готического романа). Но в центре литературы 40-х гг. всегда был человек.

Однако, как бы сильно ни было выражено критическое начало в творчестве английских реалистов, не менее важно и начало собственно позитивное — утверждение идеала. И в этом английский реализм вновь обнаруживает свою связь с романтизмом. Даже когда романтизм исчерпал себя как направление, романтически-утопическое отношение к действительности продолжало определять поиски многих английских прозаиков.

Третий этап в развитии литературы и культуры Великобритании приходится на **50-60-е гг.** Это время связано с подавлением рабочего движения, экономическим подъемом, экономической стабилизацией, расширением колониальной экспансии. Анализируя прошлое, английская буржуазия пыталась использовать преимущества своей победы, обосновать закономерность «демократического развития» общества, прибегнув к

созданию различных культурных объединений, филантропических обществ и институтов. Характер духовной жизни общества этого периода определяется идеями позитивизма. Ведущим идеологом позитивизма был **Г. Спенсер**, который построил свое учение на эклектичном синтезе концепций Конта, Юма, Милля, Шеллинга и шотландских философов XVIII в. Спенсер перенес законы живой природы на общество, считая, что между органами живого организма существует разделение функций, которое должно быть сохранено и в социальной сфере. Проповедуя утилитаризм, Спенсер выводил нравственность из пользы, связывая последнее с наслаждением. Философия позитивизма была чрезвычайно полезной в условиях, когда нужно было напомнить трудящимся не только об их правах, но и обязанностях. Позитивизм оказал огромное воздействие на английскую литературу, прежде всего, роман, чей характер существенно изменился под влиянием перемен общественной и духовной атмосферы.

Если реалисты 40-х гг. отличались критическим отношением к действительности, стремились к аналитическому постижению мира, то писатели 50-60-х гг. в большой мере игнорируют противоречия в общественной жизни, стремятся сосредоточиться на человеке, способном абстрагироваться от окружающего и погруженном в мир, имеющий свои нравственные и этические ценности. Меняются и литературные традиции. Если раньше писатели опирались на традиции просветительского романа (Филдинг, Смоллетт), то теперь они все чаще опираются на традиции сентиментального бытового романа с акцентом на обыденном, прозаическом. Погружение в человеческую психологию приводит к изменению масштабов изображения жизни и соответственности человеческой судьбы с судьбой общества. Усиливается внимание к роману эпическому, но сама эпичность снижается, повествовательная линия обогащается за счет ее психологизации, создания атмосферы действия, степень типичности у писателей 50-60-х гг. уменьшается, поскольку в соответствии с позитивистской доктриной явления должно описываться, но не вскрывалась их суть. Наиболее ярко все изменения характера романа отразились в творчестве **Джордж Эллиот** и **Энтони Троллоп**.

Джордж Эллиот (настоящее имя Мэри Энн Эванс), предложила новую эстетику романа и литературы: никакой авантюристичности, мистики, гротеска, гиперболы, идеализации героя (это противоречит принципу правдоподобия); отказ от героя и воображения, от авторского комментария, но строгая педантичность и прорисовка всего во всех подробностях. Главным произведением Джордж Эллиот стал роман **«Мидлмарч» (1872)**, в котором автор отступила от своей эстетики, допустив романтические вкрапления. Основной философский тезис романа — идея детерминации, при которой детерминация (по Джордж Эллиот) — это взаимодействие, обусловленность человеческих судеб, а среда является совокупностью отдельных человеческих проявлений (в романе идея детерминация реализуется в образе паутины). Эллиот предлагает воспроизвести паутину действительности, в которой бьется человек в поисках самого себя (в романе появляется

многосюжетность и многогеройство: линии персонажей являются предметом анализа).

Энтони Троллоп также привнес новое в эстетику английского романа, в частности, предложил отказаться от энергичного сюжета и глубокого психологизма. Эстетические взгляды писателя базируются на принципе правдоподобия, установке на простую фиксацию обыденной жизни и реализуются в цикле романов «**Барсетширские хроники**» («**Попечитель**» **1855**; «**Барчестерские башни**» **1857**; «**Доктор Торн**» **1858**; «**Пасторский дом в Фремли**» **1861**; «**Домик в Оллингтоне**» **1864**; «**Последняя хроника Барсета**» **1866-1867**), представляющем собой серию произведений о жизни современной провинциальной Англии.

Изменение характера романа диктовалось требованиями времени, условиями социального и духовного развития викторианской Англии, вступающей в новую фазу развития. Аналогичный процесс происходит в поэзии (Браунинг, Теннисон, прерафаэлиты).

Творчество Чарльза Диккенса

Английский классический реализм XIX в. блестяще представлен творчеством **Чарльза Диккенса (1812-1870)**, социального романиста, демократа, урбаниста, писатель «на все времена», чья литературная деятельность составляет целую эпоху в развитии национальной культуры Англии.

В творчестве Ч. Диккенса традиционно выделяют **четыре периода**:

1. **1833-1841 гг.** — созданы «Очерки Боза», «Посмертные записки Пиквикского клуба», «Приключения Оливера Твиста», «Жизнь и приключения Николаса Никльби» и другие.

2. **1842-1848 гг.** — «Американские заметки», «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита», «Домби и сын» и другие.

3. **1849-1859 гг.** — «Дэвид Копперфилд», «Холодный дом», «Тяжелые времена», «Крошка Доррит» и другие.

4. **1860-1870 гг.** — «Большие ожидания», «Наш общий друг», начата работа над «Тайной Эдвина Друды», оставшийся незавершенным.

Ч. Диккенс родился в местечке Лендпорт в семье чиновника морского ведомства, но в 1823 г. семья Диккенса переселилась в Лондон, где будущий писатель поступил на фабрику ваксы, чтобы зарабатывать на жизнь. Диккенс мечтал о карьере актера, но нужно было думать о постоянном заработке, и юноша начинает изучать стенографию и становится газетным репортером. Вскоре имя одаренного журналиста становится известным в среде репортеров, а в декабре **1833 г.** был опубликован его первый очерк «**Обед на Поплар-Уок**».

Мировоззрение и эстетические взгляды писателя формировались в 30-е гг. — бурный период в истории Англии, период выступления на историческую арену чартистов. Сам Диккенс никогда не был сторонником чартизма, но его возмущали социальная несправедливость и неравенство. Во многом Диккенс близок к своим предшественникам — Дефо, Филдингу,

Смоллету. Традиции просветительского романа он развивает в условиях жизни Англии XIX столетия. Свою первую книгу — сборник рассказов и очерков **«Очерки Боза» (1836)** — Диккенс выпустил под псевдонимом Боз. Книга состоит из четырех циклов: «Наш приход», «Картинки с натуры», «Лондонские типы», «Рассказы», в которых писатель воспроизводит то или иное событие из жизни обитателей Ист-Сайда — бедных кварталов Лондона. В основу «Очерков» легли впечатления детства, проведенного в провинциальном Чэтеме. Данная книга важна тем, что в ней наметились границы и диапазон художественного мира Диккенса: насыщенность бытом, нравами, людьми, деталями, подробностями, выписанными с документальной точностью, умение приковать внимание к описываемому, насмешить веселой картинкой, поразить великодушием юмора по отношению к любимым героям — простым людям.

«Очерками Боза» Диккенс вошел в литературу, «Посмертными записками Пиквикского клуба» он утвердил в ней свою славу. **«Записки Пиквикского клуба» (1836-1837)** — роман парадоксальный. Если подойти к книге со строгими эстетическими мерками, то это несовершенное произведение, но в то же время необычное. История создания «Пиквика» объясняет природу художественного несовершенства. В 1836 г. издатели Чэпмен и Холл обратились к Диккенсу с предложением — написать юмористический очерк к серии спортивных рисунков художника-карикатуриста Р. Сеймура. Даром комического Диккенс обладал, и его увлекла идея. Начиная работу над книгой, писатель не знал, что будет с его персонажами: пожилым джентльменом мистером Пиквиком, который отправляется в «научное» путешествие по Англии в сопровождении своих друзей: Уинкля, Тапмена, Снодграсса и преданного слуги Сэма Уэллера. «Пиквик» выходил ежемесячными выпусками, что только усиливало композиционную связность. Странствия пиквикистов дали возможность Диккенсу воссоздать на страницах романа современную ему Англию. Правда, когда Диккенс описывал сельскую жизнь, из-под его пера выходили пасторальные картинки. Но если взглянуть на них с точки зрения проводимой через роман философской концепции «добро против зла», то они оказываются глубоко значимыми. Пасторальные картины исполнены у Диккенса радости жизни, беззаботности, душевного покоя и приобретают значение утопического идеала, символа простодушного счастья — основы философии Диккенса. Здесь, на этом философском уровне меняется читательское восприятие персонажей. Из комического персонажа, недалекого английского буржуа, мистер Пиквик превращается в странствующего рыцаря, Дон-Кихота XIX века, а его преданный слуга Сэм Уэллер — в верного Санчо Панса.

В конце 30-х гг. появляются романы Диккенса **«Приключения Оливера Твиста» (1837-1838)** и **«Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1838-1839)**. «Оливер Твист» открыл в творчестве Диккенса серию романов об «истории молодого человека». Ребенок, брошенный на произвол судьбы родителями, преследуемый родственниками, выбирается из

«бездны нищеты и тьмы» к покою и свету — такова структура, намеченная в «Оливере Твисте». Важным композиционным элементом этой структуры является мотив тайны, разгадка которой вносит в повествование детективно-драматический элемент, позволяющий Диккенсу держать внимание читателя в напряжении. Мотив тайны является свидетельством связи Диккенса с романтической традицией. С другой стороны, этот мотив отражал в сознании Диккенса-реалиста действительно существующее положение вещей в английском обществе. Такая структура не просто стержнеобразующий, но и содержательный момент. В «Оливере Твисте» обрести благополучие герою помогает добрый буржуа, мистер Бранлоу, который случайно оказывается родственником Оливера. Вопреки всем доводам логики и художественного правдоподобия, Оливер, несмотря на пагубное влияние воровской шайки Фейджина, остается столь же чистым, как сама идея добра.

Диккенс, философски находясь на стороне добра, как художник любуется своими «злыми» героями. В изображении «тьмы» у раннего Диккенса появляются пока случайные, но уже мастерские психологические зарисовки (например, встреча падшей женщины Нэнси с «ангелом» Роз Мейли). Зло в «Оливере Твисте» существует в двух измерениях: общественной и онтологической. Общественный ракурс — это повествование об Оливере как о незаконнорожденном сироте, который воспитывается на ферме, живет в рабочем доме, становится учеником гробовщика и, наконец, попадает в воровскую шайку. Если в первом измерении содержится социальная сатира на викторианское общество, то во второй — зло понято как универсально-метафизическая категория (Монкс с его сатанинским намерением погубить душу Оливера). В сознании Диккенса общественное и онтологическое зло пока существуют отдельно, поэтому в финале носители зла уничтожаются.

В «Николасе Никльби» зло воплощено в физическом и нравственном уродстве Ральфа Никльби и его приспешника Сквирза. Они одержимы злобой и ненавистью, которые лишь частично поддаются объяснению рациональными мотивами — эгоизмом, жадностью накопительства. Добро же олицетворяют те, кто воплощают моральную форму: Николас Никльби, его сестра, братья Чирибль, клерк Тим Линкинуотер, несчастный, но справедливый Ногз, бедная художница мисс Ла Криви, и убогий Смайк. «Николас Никльби» знакомит читателей с реформаторством Диккенса. В предисловии к роману Диккенс писал о «чудовищной запущенности просвещения в Англии» и «безразличии к нему как к средству воспитания плохих и хороших граждан» со стороны государства. Изображение школы Дотбойс-Холл и порядков, установленных там семейством Сквирзов, — превосходный образец публицистики писателя. Здесь Диккенс прибегает к пафосу, патетике, дидактике, надеясь таким образом воздействовать на читателя, пробудить его гражданскую совесть.

Следующим романом стала «Лавка древностей» (1840), который невозможно воспринимать лишь на реалистическом уровне. Это сказка с сознательной символикой и условностью, переводящими повествование в

аллегорический план. Книга рассказывает о поединке добра (Нэлл) и зла (Квилп) и о смерти, вернее, о благотворном, очищающем и возвышающем воздействии смерти чистого ребенка, символа добра, на окружающих. Тема по сути своей христианская. Образ Нэлл и вся проблематика «Лавки древностей» позволяют осмыслить специфику христианства у Диккенса. Христианство писатель понимал не столько в религиозном аспекте, сколько как часть гуманистическо-воспитательной программы исправления людей через воспитание добрых чувств. Смерть в «Лавке древностей» воспринимается не только как конец, но и как начало жизни. Причем не потусторонней, а на земле, среди живых, которые стали лучше, прикоснувшись к страданию и пройдя испытание добром.

«**Барнаби Радж**» (1841) стал первым романом, в котором Диккенс оторвался от современности: действие в нем отнесено к 1776-1780 годам, периоду, когда Англия была взбудоражена антипапистским бунтом. Однако для воспроизведения исторического прошлого у Диккенса было недостаточно знаний. Из исторических описаний автору наиболее удалась сцена штурма мятежниками Ньюгейтской тюрьмы. Именно этот эпизод выделяется в романе, поскольку в нем нашли отражение современные Диккенсу народные волнения — движение чартистов. Писатель с настороженностью и опаской относился к этим выступлениям, к неразумной толпе. Но и в этом романе, проникнутом негативным отношением к бунту, Диккенс рисует положительных героев: полубезумный юноша Барнаби, его мать, старый слесарь Габриэль Уорден, его дочь Долли. Они не участвуют в мятеже. Особенно интересен образ Габриэля Уордена. Этот герой символизирует радостный, свободный труд, приносящий не только хлеб, но и глубокое внутреннее удовлетворение. Барнаби Радж — программный образ Диккенса, воплощающий мысль об избранности человека не от мира сего. На фоне людей, движимых эгоистическими стремлениями Барнаби Радж выделяется своей незаинтересованностью в благах мира. Безумие Барнаби — освобождение героя от пут окружающего мира. «Барнаби Радж» позволяет определить сложное и неоднозначное отношение Диккенса к романтикам. В образе молодого подмастерья Тима Тэпперита, члена тайного союза, Диккенс высмеял байронические настроения, представлявшиеся ему антиобщественными и аморальными. Но, наряду с этим, в романе ощутимо, влияние другого романтика — У. Вордсворта: родство Барнаби с простыми, естественными героями «Лирических баллад», очевидно.

В романах первого периода Диккенс ставит и вполне определенно решает проблему положительного героя. Положительные герои у Диккенса — простые люди, познавшие бедность и унижения, выдержавшие трудные жизненные испытания. Их жизнь проходит в постоянных заботах, труде, но они сохраняют доброе сердце, отзывчивость, благородство, честность, оптимизм, которые привлекают к ним симпатии читателей. Также молодой писатель пока еще верит в силу морального воздействия и возможность перевоспитания людей. Диккенс убежден, что хотя социальное зло велико, его можно исправить, и путь к этому лежит в моральном воздействии на

читателей, поэтому в его ранних романах добро **всегда** торжествует над злом.

Второй период творчества Диккенса относится к 40-м гг. XIX в. В это время писатель пробует свои силы в разных жанрах — публицистике («Американские заметки» 1842), очерке («Картины Италии» 1846); сказке (цикл «Рождественских рассказов» 1843-1845) и конечно же романе («Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» 1844, «Домби и сын» 1848 г.). Обстановка в Англии этих лет способствовала углублению реализма писателя, и важную роль в этом сыграли впечатления, полученные Диккенсом во время путешествия по Америке (1842), а также по Италии, Швейцарии и Франции.

В первую очередь углублению реализма способствовала поездка в Америку, которая расширила общественный и географический кругозор Диккенса и дала возможность взглянуть на собственную страну с некоторой дистанции. Диккенс ехал в Америку, представляя ее воплощением собственной утопической мечты о гуманном общественном строе, при котором социальные проблемы решаются мирным путем, где реализована идея всеобщего братства при нерушимости священного права собственности. Но Америка разочаровала Диккенса. Он увидел, что и она имеет свои не поддающиеся разрешению вопросы, в числе которых было и рабовладение. В «американских» главах **«Мартина Чезлвита»** пороки Америки гротескно преувеличены Диккенсом. Выведенные здесь американцы (мистер Чолоп и Илайджа Погрэм) описаны как люди дурно воспитанные, фамильярные, одержимые жадной наживы. Понимание этой страсти как противоестественной, но типичной для капиталистического общества черты и определило качественно новый в социальном звучании образ «Англо-Бенгальской компании беспроцентных ссуд и страхования жизни». У Диккенса это первое художественное изображение мощного и одновременно дурного общественного института, за которым последуют Торговый дом «Домби и Сын» («Домби и сын»), Канцлерский суд («Холодный дом»), Министерство Околичностей («Крошка Доррит»).

Изменения затронули композиционную структуру романа и традиционные образы добра и зла. Книга (традиционно в эпоху викторианского романа) носит имя главного героя, хотя Мартин Чезлвит — в идейно-содержательном контексте книги — фигура второстепенная. Центральной проблемой, которой впервые Диккенс задумал подчинить все повествование, стала проблема эгоизма и корыстолюбия, на которые он взглянул через призму запутанных семейных отношений. В «Мартине Чезлвите» нет фигур типа Бранлоу. Их место занял старший Мартин Чезлвит, подвергший родственников испытанию, чтобы в конце романа наградить достойных. Теперь добро (финансовое благополучие, тепло семейного очага) не даруется за изначально присущую герою добродетель, но заслуживается. Возникает важная для зрелого Диккенса тема путешествия, которое проделывает герой и которое меняет его представление о себе, лишает не соответствующих действительности иллюзий,

способствует обретению духовного отношения к миру. Таким важным в этическом отношении испытанием было путешествие Мартина по Миссисипи. Цель странствий символически обозначена — место под названием Эдем, из которого Мартин не может выбраться. Мартин ожидает от жизни слишком много. И его «большие надежды» впервые критикуются Диккенсом как ложные. Антигероем является Джонас Чеззлвит. Он одержим корыстолюбием и постепенно превращается в убийцу. Но эволюция не только в том, что зло теперь определяется как социально типичное явление. В ранних романах зло было не дифференцировано и сосредоточено в одном человеке. Теперь же Диккенс представляет различные грани зла, предстающего как каждодневная реальность. Добро и зло сосуществуют вместе, и единственный способ для Диккенса в «Мартине Чеззлвите» победить зло — противостоять ему, уничтожая зло в самом себе (мысль новая для Диккенса).

«Рождественские повести» — второе программное произведение писателя. Философия Диккенса в рождественских повестях несколько модифицирована, но это по-прежнему внесоциальная, утопическая философия добра. Первая повесть **«Рождественская песнь в прозе» (1843)**, оформившись в самостоятельный, законченный жанр, стала новой ступенью в создании «рождественской» философии Диккенса. В данной повести создан выразительный образ скряги Скруджа, который воплощает в себе эгоизм, жестокость, бездушие; он презирает бедняков, не признает за ними права жить, иметь семью, детей. В первой части рассказа Диккенс мастерски изображает жизнь Скруджа, в котором деньги убили все человеческое. Во второй и третьей частях рассказа писатель повествует о перерождении скряги. При этом Диккенс вводит в рассказ фантастические мотивы. Во сне к Скруджу приходят духи, которые показывают ему его прошлое, настоящее и будущее. Скрудж видит свое детство, юность, еще не омраченные жаждой богатства; видит свое безрадостное настоящее и свое будущее: одинокую смерть. Увиденное производит неизгладимое впечатление на Скруджа. Он просыпается и из эгоиста превращается в доброго старика, готового помогать людям. И впервые Скрудж чувствует себя счастливым. Диккенс больше не верит, что в реальной действительности «злые» герои способны на исправление. Исправляется только Скрудж, но лишь потому, что это происходит в рождественскую ночь. Повествование облечено в форму сказки, указывающей, что все описанное — возвышенная фантазия. В рассказах рождественского цикла сильна струя сентиментализма, но, прославляя семейный уют, Диккенс одновременно утверждал в своих рассказах принципы моральной чистоты и нравственности. Теперь для Диккенса идеальный союз богатых и бедных возможен не в реальном мире, где правит нажива, а в семье.

«Битва жизни» — повесть, с психологически неправдоподобным сюжетом о самопожертвовании. Мэрион Джедлер разорвала свою помолвку и скрылась на шесть лет из отчего дома, чтобы составить счастье старшей сестры, которая полюбила ее жениха. Но и в этом произведении отчетливо

проявилось мироощущение, присущее подавляющему большинству произведений Диккенса, которого безудержно влечет из большого мира в домашний мир, где разыгрывается «бескровная битва, которая искупает несчастье и зло, царящие на полях кровавых битв».

Лучшим произведением Диккенса 40-х гг. был роман **«Домби и сын»**, создававшийся в период наивысшего подъема чартистского движения в Англии и в разгар революционных событий в Европе.

Новым этапом в творчестве Диккенса стали 50-е гг. XIX в. В это время им написаны **«Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим» (1850)**, **«Холодный дом» (1853)**, **«Тяжелые времена» (1854)**, **«Крошка Доррит» (1857)** и роман о Французской буржуазной революции XVIII в. **«Повесть о двух городах» (1859)**.

«Дэвид Копперфилд» — единственный опыт Диккенса в жанре автобиографического романа. Сказочный элемент изгнан из «Дэвида Копперфилда», история героя носит реальный характер. Осиротев, Дэвид попадает к доброй тетушке — «фее» Бетси. Но феей она кажется только маленькому Дэвиду, когда он повзрослеет, то увидит, что тетушка Бетси — суеязящая старая дева. Смерть — могущественное орудие раннего Диккенса на пути разрешения конфликтов — также играет важную роль в романе. Смерть матери усложняет судьбу Дэвида. Сложности жизни, которые легко разрешались в ранних романах, в этом произведении обнаружили свою реальную природу. Конфликт начинает строиться не вокруг житейских тайн, он концентрируется вокруг раскрытия тайн психологических. Тот факт, что в основу романа Диккенс положил историю собственного детства и юности, и то, что автор рассказывает о мальчике, который будет писателем, способствовал возникновению нового варианта классического «романа воспитания». Диккенс в «Дэвиде Копперфилде» воссоздает действительность, не столько основываясь на событийно-линейной канве, что было характерно для романов викторианской эпохи, но опираясь на воспоминания. Благодаря тому, что разные временные периоды в воспоминаниях сопоставляются, вмешиваются во внешне линейно-последовательную структуру, процесс взросления героя, формирование характера юноши, наделенного художественными способностями, визуализируется. В романе психологически достоверно выдержана дистанция между автором, пишущим роман, и взрослеющим героем. Диккенс заставляет читателя смотреть на мир глазами маленького Дэвида, и потому реалистически достоверными становятся гиперболические преувеличения. В таких увеличенных детским восприятием пропорциях предстает мир перед ребенком. Глубоко новаторским стало изображение разных «я» героя, проходящего сложные стадии духовного роста: он освобождается от детской наивности, взрослеет, расстается с ложными иллюзиями и учится ценить жизнь — начинается эволюция центральной диккенсовской темы — «больших надежд».

Сила зла в романе представлена отчимом Дэвида, мистером Мердстоном, Стирфортом, Урией Гипом, Литтимером. Однако эти образы

стали иным, чем в ранних романах писателя. Мердстон — не только жестокий отчим, в нем есть и человеческие черты: искреннее горе по умершей матери Дэвида, которую он любил; его неприязнь к Дэвиду психологически мотивирована — он не может видеть ребенка, который слишком похож на покойную жену. Столь же неоднозначен и образ Стирфорта. Здесь зло сокрыто в человеке, обаятельном и внешне, и внутренне. Зло, творимое Стирфортом, уходит своими корнями в этическую слепоту людей. Одним из самых сильных по своему эмоциональному воздействию образов зла в романе стало зло, которое олицетворяют слуги в доме поженившихся Дэвида и Доры. Слуги превращаются в неуправляемую силу: одно их присутствие в доме создает постоянное ощущение страха. Анонимность и непобедимость зла выражены и в образе мальчика-слуги, которого взял к себе Дэвид. Мальчик нравственно порочен, но его психологическое влияние на окружающих столь велико, что Дэвид воспринимает себя его жертвой. Подчеркивая всемогущество такого зла в мире, Диккенс сознательно оставляет этого мальчика-слугу безымянным.

В «Дэвиде Копперфилде» границы между лагерем добра и зла стерты. Объективно умение различать добро и зло герои учатся в процессе жизненного пути. У этого пути есть свои этапы, одним из которых становится преодоление самообмана («больших надежд»), в котором живут даже лучшие герои Диккенса. Такое углубленное философско-психологическое понимание жизни заставило писателя по-новому трактовать свои любимые темы, например, тему смерти. В романе много смертей, которые усложняют жизнь героя и становятся важным этапом в процессе его духовного становления: умирает мистер Спенлоу и Дэвид может жениться на Доре, но в его душе уже брезжит сомнение — правильно ли сделан выбор, будет ли ему верным другом девочка-жена. Сказочный образ женщины-ребенка — идеал раннего Диккенса — в этом романе постепенно развенчивается и обнаруживает нравственную пустоту (новую для Диккенса этическую категорию, которую он подвергает всестороннему анализу).

«Холодный дом» — самый скептический роман Диккенса. Емким социальным символом стал Канцлерский суд — бюрократическая организация, по сути своей деятельность реакционная, губящая душу каждого, кто соприкасается с ней. Длительная десятилетиями тяжба «Джарндис против Джарндиса», в которую втянуто большинство героев романа, имеет свою параллель с правительственной неразберихой кабинетов Будла и Кудла. Деятельность этих министров направляется сэром Дедлоком. Линию Канцлерского суда и правительственную линию в романе соединяет миледи Дедлок, которая выступает одной из истиц в тяжбе. Таким образом, эти сюжетные ответвления образуют как бы огромную сеть, которая покрывает все общественные группы и все профессии, существовавшие в то время в Англии. Диккенс рисует все срезы общества, где верхи строят свое благополучие на обездоленности низов, но и низы вторгаются в судьбы верхов.

«Холодный дом» — это роман и социальный, и психологический, и сатирический, и символический. Чтобы передать эту жанровую полифонию, Диккенс выбрал новую для него двухплановую композицию: писатель и его героиня Эстер «поделили» между собой многочисленные темы романа. Автор ведет главную тему — падение дома Дедлоков, которое наступает после раскрытия тайны миледи: ее связи с умершим офицером, отцом ее незаконнорожденного ребенка, Эстер. Эта детективная часть тесно связана со второй — рассказом о тяжбе, — где повествователем выступает Эстер. Название романа «Холодный дом» становится символом, параболой человеческого существования — мрачного и холодного. Спаситься от этого холода Диккенс предлагает при помощи реальной помощи, которую могут приносить друг другу люди, т.е. на этом этапе для Диккенса спасение человека состоит в труде на благо людей.

Роман «Тяжелые времена» сам Диккенс называл лаконичной сатирой и объяснял, что в нем собирался «заставить некоторых людей задуматься над ужасной ошибкой своего времени». Ошибкой писатель считал философию Мальтуса, позиционирующую человеческую жизнь лишь с точки зрения фактов и материальной выгоды. Грэдграйнд и Баундерби, промышленный город Коуктаун, — это сатирические символы, осуждающие мальтузианство. «Тяжелые времена» еще называют чартистским романом, но последовательно чартистским произведение не стало. Диккенс не признавал революцию, поэтому в романе есть некая натяжка. С одной стороны, недовольство рабочих Коуктауна обоснованно, а с другой — вина за бунт целиком возложена на малосимпатичного жоака Слэкбриджа. Неблагополучно складывалась и семейная жизнь писателя, что нанесло удар по этическому идеалу писателя — семейной жизни. Теперь ему трудно верить в спасительную роль семьи и дома. В соответствии с изменениями в мировосприятии миру наживы и эгоизма Диккенс противопоставляет не просто добрую душу, но силу фантазии, воображения, творчества. Но если Диккенс не знает, как изменить общество, он знает, как можно улучшить человека, поэтому он вновь обращается к теме воспитания — большая часть романа посвящена тому, как искалечены воспитанием Грэдграйнда его старшие дети.

«Крошка Доррит» представляет собой грандиозную социальную панораму современной Диккенсу Англии. Этот роман насыщен символикой. Помимо Министерства Волокиты, бюрократической государственной машины, основной принцип которой «как этого не делать», в романе есть и образ корабля, обвешанного полипами. Корабль — это английское общество; полипы незримо, но ощутимо присосался к жизни каждого героя романа. Личные тайны, совершенные злодеяния — не только часть частных судеб персонажей, они — результат общественных процессов.

В ранних романах Диккенса деньги зачастую спасали героев, теперь они превратились в губительную силу. Впервые зазвучала в «Крошке Доррит» тема непрочности буржуазного успеха и утраты иллюзий: рушится дело Мердла, дом миссис Кленнем, с трудом приобретенное благосостояние

мистера Доррита. По-иному относятся к деньгам и любимые герои Диккенса. Крошка Доррит сознательно путает пустую бумажку с той, которая является завещательным документом: она не хочет денег, потому что Артур не женится на богатой наследнице. Разрушена еще теплившаяся в «Холодном доме» мечта о добре и счастье, которое приносят деньги. Счастье — в труде на пользу людям. Именно такое будущее приготовил в конце романа Диккенс Артуру и Крошке Доррит.

Интересен тот факт, что в этом романе нет деления персонажей на лагерь добра и зла — для «злодеев», Мердла, миссис Кленнем, Риго-Бландуа, Диккенс ищет мотивы, если не оправдывающие, то объясняющие их поведение, а в характерах положительных персонажей видит дурные черты. У Диккенса, создающего «Пиквикский клуб», тюрьма, в которую по ложному обвинению попадает герой, вызвала только благородный гнев. По-иному теперь смотрит на заключенных писатель. В его отношении уже нет абстрактной, недифференцированной жалости к узникам. Тюрьма его интересует как особая среда, возвращающая людские пороки.

В этом романе отсутствует и абсолютное диккенсовское сострадание и прощение. Напротив, все пронизывает безжалостная, разоблачительная ирония. Лицо и маска, скрывающая лицо, является давней проблемой в творчестве Диккенса, но теперь она получает философско-реалистическое толкование. В «Крошке Доррит» лицо и маска — разные ипостаси, и начиная с этого романа, проблема маски навсегда войдет в творчество Диккенса и станет одним из его художественных открытий в английском романе XIX века.

«Повесть о двух городах» является вторым опытом Диккенса в сфере исторического романа. Писатель относился к любым революционным выступлениям народа с опаской, но в этом романе он изобразил народ как основную движущую силу истории. Частные судьбы поданы в произведении в прямой зависимости от судьбы народа. Рассказ о французской революции фактически стал косвенным анализом политической ситуации в Англии, где терпению народа в любой момент, как полагал Диккенс, может наступить конец. Но даже зрелый Диккенс остается утопистом и потому христианский гуманизм писателя вступает в противоречие с исторической необходимостью.

Последний период творчества Диккенса приходится на 60-ые гг. Романы этого периода, **«Большие надежды» (1860-1861)**, **«Наш общий друг» (1864-1865)** и **«Тайна Эдвина Друда» (1870)** не имеют большого социального размаха. Но в этих книгах многие социальные и психологические образы получили свое эстетико-философское завершение, обрели глубину и художественную цельность. Символизм, ранее заявивший о себе в поэтике «Холодного дома» и «Крошки Доррит», становится более явным в поздних романах. Символизм позднего Диккенса — это новая форма реалистической типизации, которую писатель обрел лишь после создания грандиозных социальных картин. Рисуя их, Диккенс одновременно со своими читателями сам постигал тайну общественного механизма. К моменту

завершения работы над «Крошкой Доррит» общественный механизм был обстоятельно исследован, поэтому в новых романах на первый план выступила тайна человека. Отсюда такое напряженное внимание к этическим, нравственным проблемам существования человека, отсюда психологизм и увлечение детективными сюжетами. Для всех поздних романов Диккенса характерна одна общая черта: писатель берет старые темы и преподносит их в новом виде. Вновь возникает центральная для всего творчества Диккенса тема «больших надежд» и «утраченных иллюзий». Иллюзии разбиты. Но надежда осталась. Вера в добро. Однако цена, которую теперь герои Диккенса платят за эту веру, очень велика. В поздних романах отчетливо определяются темы не только испытания, но искупления и самоотречения. Идеино-тематические изменения отразила и поэтика. Палитра позднего Диккенса — это полутона, нервные, быстрые, соответствующие характеру в его противоречивых проявлениях. Комические диалоги и монологи уступают место серьезным разговорам, в которых одно лежит на поверхности и совсем иное — в глубине («Гайна Эдвина Друда»).

В 1850-1860 гг. Диккенс в большом количестве печатает детективные рассказы. Детективные сюжеты в позднем творчестве писателя выполняют особую художественно-содержательную функцию: они позволяют организовать сложный психологический материал в сжатую по объему форму и становятся средством внутреннего динамизма повествования, катализатором, выявляющим внутренние мотивы поведения.

Все это отразилось в романе **«Большие надежды»**. Символично заглавие романа. Пип многого ждет от жизни. И его надежды даже начинают сбываться. Неожиданно у него, простого паренька, появляется неизвестный благодетель. Пип едет в Лондон, он принят в обществе, сорит деньгами, становится «настоящим джентльменом». В глубине души Пип надеется, что его облагодетельствовали мисс Хэвишем, богатая дама, доме которой Пип знакомится с красивой девочкой. Эстелла — воспитанница мисс Хэвишем, которую она взяла к себе, чтобы сделать ее оружием мести мужчинам. В Эстеллу, по замыслу мисс Хэвишем, будут влюбляться, но она сама никогда не будет способна на настоящее чувство. Но Пип ничего не знает о «надеждах» мисс Хэвишем. Напротив, он верит, что мисс Хэвишем, даровав богатство и знатность, прочит его в мужья Эстелле. Надежды Пипа рушатся в тот момент, когда он узнает, что его благодетель — беглый каторжник Мэгвич, которому когда-то маленький Пип дал поесть. Мэгвич, заработавший деньги в Австралии, не забыл об этом поступке и решил сделать из Пипа джентльмена. По сути, «большие надежды» — это «утраченные иллюзии», результаты крушения которых интересуют писателя больше в нравственно-этическом плане. Перестав быть «сделанным» джентльменом, Пип учится быть настоящим джентльменом. И первым уроком на этом пути становится труд: Мэгвич умирает в тюрьме, и у Пипа нет больше денег. Вторым уроком становится умение научиться видеть людей. Нравственное прозрение наступает, когда Пип начинает видеть в Мэгвиче не каторжника, а человека, честно заработавшего деньги. Важным

нравственным уроком становится болезнь Пипа (символическое освобождение от обмана).

«Большие надежды» — не только роман о частной судьбе Пипа, не только занимательное произведение с детективной линией — выяснение тайн Пипа, Эстеллы, мисс Хэвишем. Детектив в данном случае вторичен: это лишь средство, с помощью которого Диккенс обнажает сущность действительности, т.е. писатель развенчивает не только «большие надежды» своих героев, но и всей Англии эпохи викторианства. На примере судеб Пипа, Эстеллы, мисс Хэвишем Диккенс не просто обличает их личные пороки (тщеславие, высокомерие, паразитизм), но и выявляет национальную болезнь англичан — снобизм. «Большие надежды» — грустный роман, который не спасает его даже счастливая концовка. Да и счастливая она лишь формально. Как сложится дальнейшая жизнь этих пострадавших и одиноких людей, неизвестно. Теперь, после всех перенесенных страданий, у них иное, более драматичное понимание счастья.

«Наш общий друг» — не только социальный и психологический роман, но и нравственная аллегория. Сказка, бывшая составной частью поэтики раннего Диккенса, опять возвращается в его творчество, но играет в нем неоднозначную роль. В романе две сказки. Одна — «сказка капитализма» с сопутствующим ей капиталистическим ландшафтом (мусором, отбросами, мифическим накопителем Гармоном-старшим. И вторая — сказка человеческих отношений с ритуальными переодеваниями, двойниками, потерей прежнего «я» и обретением новой сущности (линия Беллы, Гармона-младшего, Роксмита, Юджина Рэйборна). Детективный зачин — Джон Гармон становится Роксмитом — направляет сюжетное и идейное движение романа. Возникает тема двойников (Гармон и моряк Рэтфут), проблема раздвоения личности. Герои позднего Диккенса напряженно ищут свое подлинное «я», поэтому в романе есть ложные смерти, переодевания. Роман заканчивается в духе раннего Диккенса: Гармон, Белла, Рэйборн освобождаются от ложного «я» и возвращаются к жизни духовно обновленными, но у Диккенса теперь иная нравственная оценка происходящего: добро не просто снисходит на героев — они сами учатся добру друг у друга.

Последний роман Диккенса «Тайна Эдвина Друда» традиционно считается детективом. В романе, даже в той части, которую успел написать Диккенс, содержится некий парадокс. Хотя все в книге движется к убийству, и расследование, вероятно, должно было составить содержание второй, части, основное внимание Диккенса сфокусировано на тайне человеческих характеров. Ночной мир человеческого существования, двойственность его природы, роль иррационального в поведении — вот проблемы, которые осмысляет Диккенс в романе. Человеческая природа предстает в многообразии нюансов и бурлящих противоречий. В этом романе писатель даже предпринимает попытку изучить подсознание человека (сцена в опиумном притоне, когда Джаспер пытается понять, как в речи, поступках человека проявляются его скрытые импульсы).

К моменту работы над «Тайной Эдвина Друда» у Диккенса сформировалось новое психологически глубокое понимание человеческой природы, поэтому можно предположить, что «Тайна Эдвина Друда» готовила начало нового этапа в творчестве Диккенса.

Формирование и развитие американского реализма

Формирование американского критического реализма как ведущего направления в литературе США связано с изменениями в экономической и политической жизни Америки, в жизни ее народа, происшедшими после Гражданской войны (1861-1865). Победа Севера в гражданской войне устранила преграды на пути развития капитализма в США, и Америка быстро обогнала европейские буржуазные страны, став ведущей капиталистической державой к концу века. Но рост производительных сил в США сопровождался утратой демократических свобод и обострением классово-борьбы. Политическим результатом Гражданской войны был приход к власти республиканской партии, укрепление буржуазии, а также усиление истребления коренного населения страны – индейцев: к 1880 г. все индейцы были поселены в резервациях, земли которых впоследствии были у них отобраны. Освоение западных земель и развитие сельского хозяйства ускорило в связи с законом о гомстедах (1862 г): все поселенцы имели право занимать любой участок земли площадью до 160 акров, который после обработки ее в течение пяти лет становился их собственностью. Стремление к быстрому освоению огромных территорий, захваченных у индейцев, необходимость связать восточные штаты с тихоокеанским побережьем толкало на развитие железнодорожного транспорта, которое стимулировало переселение на Запад, ускоряло развитие металлургической и нефтяной промышленности. Стали появляться монополии. Но бурное развитие промышленности вкупе с бедственным положением народа привело к краху иллюзий об искренности американского капитализма. Первым ударом по ним стал кризис 1873 г., перешедший в хроническую депрессию, продлившуюся до 1878 г. Все эти факторы, естественно, повлияли на развитие американской литературы.

После Гражданской войны главенствующее положение в литературе заняли писатели **школы «традиции благопристойности»**, обосновавшиеся в Бостоне и открывшие «крестовый поход» против реализма. Писатели школы «традиции благопристойности» продолжили дело «бостонцев», чья школа возникла в США еще в 50-е гг. Представители этой школы декларировали свои нормы прекрасного, требовали от литературы утонченности и изящества. Правда жизни и ее отражение в искусстве были объявлены «вульгарными», «неприличными», недостойными занять место в литературе, которая должна «парить в сфере воображения и мечты». «Бостонцы» (или «брамины») сознательно игнорировали актуальные современные проблемы и препятствовали развитию критического реализма, презирая оригинальную американскую литературу и призывая к подражанию английским консервативным писателям (например, Э. Уиппл). Писатели

«традиции благопристойности», опираясь на эстетику «бостонцев», рассуждали об идеале, красоте, которые должны, по их мнению, воспеваться в поэзии. Именно школе «традиции благопристойности» принадлежали ведущие позиции в издательском мире, чем эти литераторы широко пользовались, призывая к привитию «хороших манер и вкуса» изображению «изысканного и утонченного», а на деле насаждая пуританство, притворную стыдливость, щепетильность и утонченность. Вождями школы «традиций благопристойности» были **Э. Стедман**, **Т. Олдрич**; к их сторонникам примыкали **Б. Тэйлор**, **Р. Стоддард**, **Ф. Стоктон** и другие.

Эдмунд Кларенс Стедман — литературный критик школы «традиции благопристойности» и ее теоретик. Он был яростным защитником идеи «чистого искусства», противником реализма, боролся против общественной роли искусства. Для его эстетики характерны антинародность, культ «избранных», а также обвинения в адрес юмора и социального критицизма в литературе. Главный принцип Стедмана: литература не должна выносить приговор; писатель должен изображать жизнь в романтическом ключе, так как грязь хватает и в реальной жизни.

Если Стедман был защитником «изысканной традиции» в критике, то в художественной литературе этой традиции следовал **Томас Олдрич**. Эстетика Олдрича рассматривает искусство как область мечты, красоты и романтики, из которой должно быть изгнано все вульгарное, обыденное, прозаическое. Поэзия писателя вся устремлена в мир романтики, красивого вымысла, средневековых легенд. Это — сплошная экзотика, бегство от современности. Проза Олдрича также была вызовом критическому реализму. Уже в раннем сборнике рассказов **«Из головы. Романтика»** отчетливо намечается склонность писателя к созданию искусственных ситуаций. Например, новелла **«Из головы»** представляет собой рассказ сумасшедшего, признающего в убийстве, которое он выдумал. Эта тенденция выдавать вымысел за правду, а потом разоблачать его — характерная черта творчества Т. Олдрича. Он предпочитает говорить о людях, существующих в воображении, превращая литературу в забаву (**«Маджори Доу»**, **«Сын миссис Мегетабль»**). Традиции Т. Олдрича продолжил в 80-90-е гг. **Фрэнк Стоктон**, чей сборник рассказов **«Женщина или тигр?»** делает ставку на занимательность и игнорирование современных проблем.

Пока в американской литературе шло формирование критического реализма, в начале 70-х гг. выступили **Генри Джеймс** и **Уильям Дин Хоуэллс**, чьи романы получили большую известность, а сами писатели были названы основоположниками реализма, хотя реализм Джеймса и Хоуэллса носил своеобразный характер; его, скорее, можно назвать наивным, нежели критическим (В.Л. Паррингтон называет его «викторианским реализмом»). В своих ранних романах Джеймс и Хоуэллс не затрагивали больших социальных вопросов, они ограничивались морально-психологическими проблемами. Но именно творчество этих писателей свидетельствовало о разрыве с «традицией благопристойности» и сближении литературы с жизнью. Г. Джеймс осуждал пошлость и прозаизм жизни Америки,

У. Хоуэллс первым проявил интерес к обыденной жизни. В 80-90-е гг. оба писателя создали несколько социальных романов («Площадь Вашингтона», 1880; «Женский портрет», 1881 Г. Джемса и «Возвышение Сайласа Лафэма», 1884, «Анна Килбэрн», 1888 У. Хоуэллса), которые способствовали укреплению позиций критического реализма в американской литературе.

К началу 60-х гг. романтизм в американской литературе исчерпал себя: обострение классовой борьбы, культ «господина доллара», рабочие восстания и забастовки не укладывались в романтическую схему борьбы добра и зла, их нельзя было изобразить в духе романтической аллегии. Время требовало новой эстетики, основанной на понимании того, что искусство является средством постижения жизни и ее закономерностей. Нужно было выработать новый метод, опирающийся на глубокое знание жизни и человека, его социальной психологии; открыть новый способ художественной типизации. И реалисты перестали изолировать личность от конкретно-исторической и бытовой обстановки. Они исходили из понимания ведущей роли материальных условий в жизни человека и общества. Изображая трагическую судьбу человека в обществе, реалисты стремились объяснить его трагедию не личными качествами человека (хотя их роль также велика), а процессом социализации. В трезвом понимании объективных условий современной жизни, основанном на ее глубоком анализе, заключается преимущество реализма в трактовке многих насущных проблем, затронутых еще романтиками. Например, романтики воспринимали любовь как высшее проявление духовных качеств личности, а реалисты XIX в. показали, как оскверняется любовь под влиянием денежных интересов, т.е. тема любви у реалистов становится средством критики буржуазного общества. Точно так же в трактовке реалистов изменяется и образ художника, творца. Если для романтиков художник — свободный творец, который может воздействовать на общество только с помощью творческой фантазии и вне связи с реальным миром (Э. По, Н. Готорн), то для реалистов художник не может существовать вне рамок социума и его интересов. Не отрицая воспитательную и общественную роль искусства, реалисты, тем не менее, отмечали пагубное влияние вещиизма и денежных отношений на искусство. Они подняли трагическую тему гибели таланта в меркантильном обществе (У.Д. Хоуэллс, Г. Фуллер). Еще одно важнейшее достижение реалистов состояло в умении показать характер в развитии: «реалист изображает своего героя в данный момент так, что мы можем рассказать его жизнь до и после этого момента» (В. Белинский). Также необходимо отметить и предельную точность в передаче духа эпохи и характеристике персонажей, показанных детьми своего и только своего времени. Таким образом, можно говорить о том, что в США критический реализм возник как реакция на романтизм. Однако при этом следует иметь в виду, что реализм не был в оппозиции романтизму, а преодолев его слабости, стал преемником и продолжателем лучших традиций писателей-романтиков (Ф. Купера, Н. Готорна, Э. По, Г. Мелвилла), их гуманизма и демократизма.

Критический реализм США «вырос» не только из романтизма, но и из устного народного творчества (негритянского фольклора и фольклора фронта — ковбойских песен, легенд, баек). Американский фольклор не только приблизил писателей к жизни, но и определил неповторимое своеобразие американского реализма, его специфику. Среди множества разновидностей американского фольклора особо следует отметить легенды фронта и устный рассказ. В первой половине XIX в. среди пионеров, осваивающих Запад, слагались легенды о героях фронта, ибо освоение «диких» территорий требовало выносливости, терпения, смелости и настойчивости. Все эти качества и воплотились в подвигах сказочных героев (например, лесоруб Поль Бэньян). Сильное влияние на формирующийся американский реализм оказал устный рассказ, детище народного юмора. В восточных штатах любимым героем устного рассказа был Янки — практичный, предприимчивый американец, мастер на все руки, умеющий обводить простаков вокруг пальца. На Юге и Западе США героем комических историй выступал фронтисмен (охотник, лодочник). Характерной чертой юмора фронта является склонность к комическим преувеличениям, гротескная гиперболичность образов в сочетании с бравадой, открытым вызовом опасностям и лишениям повседневной жизни. Преувеличивая свои собственные достижения и препятствия на своем пути фронтисмен самоутверждался, проникался уважением к себе. Но суровая жизнь фронта определила и еще одну особенность его юмора — «жестокость», сочетание комического и трагического. Не случайно американский исследователь К. Рурк писал, что на западе «многие рассказы и истории всегда находятся на грани ужаса и смеха, что создает гротеск». Так возникает американский юмор как явление литературы, обязанной фольклору своими лучшими чертами — реалистичностью, народностью, духом социального протеста. Крупнейшими мастерами этого юмора явились **Себа Смит, Томас Хамбертон, Огестес Лонгстрит, Джонсон Хупер, Томас Торп, Джордж Харрис**. Они выступили со своими рассказами еще в 30-х гг. и явились первыми реалистами в американской литературе, хотя их реализм в целом носил наивный характер.

Укреплению позиций критического реализма в литературе США после 60-х гг. и способствовала **школа «местного колорита» (областная литература)**, ставшая одновременно продолжательницей традиций американского юмора. Областники расширили и углубили исследование специфических черт нравов, быта и диалекта отдельных районов США, пролагая дорогу критическому реализму. Зачастую границы между реализмом и областничеством весьма расплывчаты, но есть некоторые принципиальные различия. При всей достоверности и правдивости в изображении деталей быта, обстановки, языковых особенностей областники часто скользили по поверхности явлений. Они хорошо передавали внешнюю сторону жизни американского народа, но не могли достичь глубины обобщений. Стремясь отразить особенности своих штатов, они сделали их картины самоцелью. Основным недостатком писателей-областников была

слабость типизации и неглубокие социальные проблемы. Именно успешное овладение принципом типизации и постановка социальных проблем возвышают критический реализм над литературой местного колорита. Областная литература, возникшая в начале 60-х гг., продолжала свое существование в творчестве отдельных представителей вплоть до 80-х гг, но как литературное течение, сыгравшее положительную роль в развитии критического реализма, имела лишь в 60-е гг. Главными представителями областной литературы были: на Западе — **Росс Браун**, на Востоке — **Сара Орн Джуэтт**, на Юге — **Джордж Кейбл**.

Росс Браун первым дал зарисовки жизни Дальнего Запада в книгах «Беглый взгляд на Уошоу» (1860), «Скитальцы побережья. Хроника приключений в Калифорнии» (1861) и «Вторичный визит в Уошоу» (1865). В них он описывает старательские поселки, бродячих актеров и театр того времени, газетный мир Сан-Франциско, индейские резервации. На Востоке начало областной литературе положила **Гарриет Бичер-Стоу** своим романом «Жемчужина с острова Опп» (1862), где она описала патриархальный мир рыбаков, отставных капитанов, старых дев острова Опп, штата Мэн. Мир этот выписан любовно и с сочувствием. Писательница, все глубже погружаясь в недра народной жизни, находит противоядие против пуританизма и условностей бостонской школы. Ее творчество приобретает реалистическую смелость, способность передать существенные стороны американской жизни через типические характеры и явления. Таков ее роман «Олдтаунские старожилы» (1869), рисующий жизнь Бостона и деревушки Олдтаун в конце XVIII-начале XIX столетия. Здесь параллельно разворачивается повествование о богатых семьях Бостона и скромных тружениках Олдтауна, которым автор симпатизирует. Г. Бичер-Стоу очень быстро вышла за рамки местного колорита, но у нее нашлись последователи, которые продолжали областнические тенденции. Такой писательницей была **Сарра Орн Джуэтт**, которая начиная со своей первой книги «Дипхэвен» (1877) продолжила традиции Бичер-Стоу, описывая заброшенные деревушки и фермы штата Мэн. На Юге первыми образцами областной литературы являются рассказы **Джорджа Кейбла**, созданные в середине 70-х гг. Но Кейбл очень скоро перерос границы областничества. Верной до конца традициям школы «местного колорита» осталась **Мэри Мэрфи**. Ее сборник рассказов «В горах Теннесси» (1884) показывает характерные типы горцев Юга, их нравы и диалект. Это — местный колорит в чистом виде, хотя Мэрфи писала в то время, когда областническая литература уже утратила свое значение.

Областная литература явилась хорошей школой для целой группы американских реалистов 60-70-х гг. (Бичер-Стоу, Брет Гарта, Эгглстона, Кейбла), ибо ее ценнейшим качеством является великолепное знание народной жизни. Сумев на этом материале нарисовать типические характеры и затронуть большие социальные проблемы, эти писатели поднялись над областной литературой, создав высокие образцы критического реализма и способствуя укреплению общенациональной литературы.

В 70-е гг. период ученичества и поисков для американских реалистов заканчивается. Критический реализм в США вступает в пору зрелости. В конце 60-начале 70-х гг. в Америке выступает блестящая плеяда писателей, поднявших реалистическое искусство своей страны до уровня европейского классического реализма. Это были **Марк Твен, Джон де Форест, Ребекка Хардинг Дэвис, Жоакин Миллер, Френсис Брет Гарт**. В этой плеяде реалистов, наряду с именами первой величины, встречаются и менее значительные таланты (**Ланьер, Турже**), но и они сумели показать существенные стороны американской жизни, борясь за правдивое искусство. К сожалению, многие из них не завоевали ни славы, ни признания. Критика либо презрительно третировала их, либо подвергала травле. Но если официально реалисты 70-х гг. не были признаны, то на деле они сделали реализм ведущим направлением американской литературы.

В начале 80-х гг. в американскую литературу вступает новый отряд реалистов. Это время отмечено затишьем в политике. Но творчество реалистов начала 80-х гг. (**Эдгара Хоу, Джоэла Гарриса, Генри Кинена**), развиваясь в традициях Твена и Миллера, говорило о противоречиях в американской жизни. Реализм 80-х гг. отмечен большими художественными и идейными победами. Продолжается проникновение в глубину социальных отношений, крепнет мастерство психологического анализа. Новые масштабы приобретает социальный роман. Основные реалисты 80-х — **Лукреция Гейл («Записки Петеркиных», «Последние из Петеркиных со своими родственниками»), Эдгар Хоу («История провинциального города»), Джоэл Гаррис («Дядюшка Римус, его песни и побасенки», «Вечера с дядюшкой Римусом»), Генри Кинен («Денежные воротилы», «Троян, история сентиментального молодого человека», «Чужестранцы», «Железная игра», «Игреки»); также продолжает свое творчество Марк Твен.**

Творчество Марка Твена

Марк Твен (Сэмюэль Лэнгхорн Клеменс) (1835-1910) родился в местечке Флорида, в штате Миссури. Его детские годы прошли в городке Ганнибале, там, где позднее будут жить веселые сорванцы Том Сойер и Гек Финн. Будущий писатель не получил никакого систематического образования. В 12 лет он поступил учеником в типографию, после чего работал наборщиком в разных городах. Затем он выучился лоцманскому делу и стал водить пароходы по Миссисипи. Именно профессия лоцмана дала ему псевдоним («мерка два» означает глубину для прохождения судна), под которым он стал известен всему миру. С началом Гражданской войны 1861-1865 гг. судоходство по Миссисипи прекратилось, и Марк Твен отправился в Неваду, где были обнаружены месторождения золота и серебра. В 1864 г. Твен переезжает в Калифорнию и в Сан-Франциско проходит школу у замечательного писателя-юмориста Брета Гарта, после чего всерьез занимается журналистикой, хотя его первые фельетоны, статьи, очерки были написаны еще тогда, когда он работал наборщиком и лоцманом.

Творчество молодого Твена вообрало в себя лучшие достижения американского юмора и литературы «местного колорита». Американский юмор первоначально нес в себе сатирические тенденции, которые и повлияли на творчество Твена. Уже ранние произведения писателя носят сатирический характер и направлены против лживого sentimentalного изображения американской жизни. Молодой Твен вступает в полемику с бостонской школой и их продолжателями — школой «традиции благопристойности» («**Рассказ о дурном мальчике**» (1865) и «**Рассказ о хорошем мальчике**» (1870)). «Рассказ о дурном мальчике» — это одновременно и пародия на sentimentalные истории о скверных мальчиках для воскресных школ, и реалистическое кредо молодого писателя. В рассказе Твена пародийно собраны все типичные эпизоды, излюбленные авторами «назидательных» рассказов. Вот типичные образчики таких книг. У дурных мальчиков должны быть «больные матери, которые учат их молиться перед сном. Съев тайком варенье, дурные мальчики терзаются раскаянием, падают на колени и обещают исправиться. Ворую яблоки в чужом саду, они падают с яблони, получают увечье и, пролежав много дней в постели, раскаиваются и исправляются. Дурные мальчики убегают из дома, скитаются по белу свету, а потом возвращаются печальными и одинокими и узнают, что их близкие спят на тихом погосте». Отвергая эти рецепты, Твен дает свой вариант истории дурного мальчика. Его герой совершает множество подлостей, но не раскаивается. А за все свои гадости скверный мальчик не только не наказывается Богом, но и превращается в богача. Мошеннически нажив состояние, этот «самый гнусный и отъявленный негодяй во всей деревне пользуется всеобщим уважением и стал одним из законодателей штата». «Рассказ о хорошем мальчике» представляет собой продолжение полемики с бostonцами, новую защиту реалистического метода. Снова Твен саркастически высмеивает лживую продукцию бostonской школы и ее последователей. Джейкоб Твена постоянно попадает в беду, совершая «поступки, за которые хорошие мальчики в книгах получают награду», и в итоге погибает, пытаясь пресечь шалости сорванцов.

В целом же ранние рассказы Твена — в основном юмористические произведения. Кроме «**Знаменитой скачущей лягушки из Калавераса**», к их числу принадлежат «**Журналистика в Теннесси**», «**Как я редактировал сельскохозяйственную газету**», «**Мак Вильямс и Круп**», «**Часы**» и другие, в которых описываются удивительные происшествия, рассказываются забавные истории и анекдоты. При создании рассказов Марк Твен опирался на традиции американского фольклора, из которого заимствовал сюжеты, образы, язык. Как и в фольклоре, отличительными чертами рассказов Твена являются гиперболизм, фантастика, крайнее преувеличение разного рода чудачеств, комическая трактовка событий. Но, следуя традициям народного творчества, Твен оригинально перерабатывал заимствованные сюжеты, видоизменяя их и наполняя новым содержанием. В основе его рассказов всегда лежит реальная жизнь. Такова, например «Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса». В лице ее героя Смайли писатель создал не только

комический, но и реальный образ. Реалистическая основа чувствуется и в «Журналистике в Теннесси». Хотя Твен пользуется здесь своим любимым приемом — преувеличением, рассказ в гротескных образах отражает реальное положение дел в американской журналистике того времени. Намеченная здесь критика буржуазной прессы получит дальнейшее развитие в последующем творчестве Твена. Рассказ «Как я редактировал сельскохозяйственную газету» также является одним из известнейших юмористических произведений писателя. Его герой — временный редактор сельскохозяйственной газеты — пишет о том, что брюква растет на деревьях, гречневые блины сеют в июле, а тыква — это ягода семейства апельсиновых. Но и здесь за комической формой скрывается реальное содержание. Рассказ высмеивает невежество многих американских редакторов.

Большинство юмористических произведений написано от первого лица с использованием приема «рассказ в рассказе». Важное место принадлежит в них рассказчику. Обычно он выступает в роли простака, с серьезным видом рассказывающего комическую историю, или в роли непосредственного участника событий. В рассказах много веселья, смеха, шуток и сравнительно мало критики в адрес американской действительности. Марк Твен пока далек от отрицания буржуазного общества, он еще питает иллюзии относительно торжества свободы и справедливости в Америке, поэтому в его ранних произведениях преобладают оптимизм, жизнерадостное мироощущение.

В таком же духе была создана Твеном книга «**Простаки за границей**» (1869), в которой описывалось путешествие американских туристов в Малую Азию и Европу. «Простаки за границей» — книга противоречивая. С одной стороны, в ней созданы сатирические образы американских обывателей, обличается их тупость, религиозное ханжество. С другой стороны, в книге нередко чувствуется пренебрежение к европейским порядкам, скептическое отношение к великим памятникам культуры. Заметна тенденция сопоставить Америку с Европой не в пользу последней. Твен смотрит на Европу как на нечто отсталое, захудалое по сравнению с Америкой.

Вместе с юмористическими рассказами у раннего Твена встречаются произведения и сатирического плана. Резкой сатирой на расовую дискриминацию в США является рассказ «**Приятель Гольдсмита снова в чужой стране**» («**Письма китайца**», 1870). Рассказ написан в форме писем простодушного китайца А Сун-хи, повествующего о том, как он, прельщенный обещанием работы и свободы, отправился в Америку. История А Сун-хи — это цепь несчастий и издевательств, которые ожидают китайцев в «стране свободы и демократии». Еще по дороге его беспощадно обирают чиновники. Высадившись на берег, он сразу сталкивается с насилием и произволом: А Сун-хи избивают, на него натравливают собаку, и его же отправляют в тюрьму. В «Письмах китайца» нет того веселого грубоватого юмора, который был характерен для других рассказов Твена. Его место занял едкий сарказм и памфлетно-обличительная заостренность. В рассказе «**Как меня выбрали губернатором**» (1870) осмеянию подвергается предвыборная борьба в США.

Ряд сатирических глав встречается в романе «**Позолоченный век**» (1873). Эта книга была написана Твеном в соавторстве с писателем Уорнером. Твену удалось воссоздать в них ту атмосферу ажиотажа, деячества, которая возникла в США после окончания Гражданской войны. Американские буржуазные историки и публицисты называли его «золотым веком», но под внешней благопристойностью скрывались коррупция и обман. Их и обличает Твен. В лице сенатора Дильворти Твен одним из первых в американской литературе наметил черты американского бизнесмена, которые потом получают дальнейшее развитие в творчестве Драйзера и других писателей.

В 1876 г. было опубликовано одно из наиболее популярных произведений Твена — «**Приключения Тома Сойера**», являющееся одной из лучших книг в мировой детской литературе. Написанная с замечательным художественным мастерством, книга поражает проникновением в тайны детской психологии, искриться юмором, увлекает приключениями. Невозможно удержаться от смеха, читая о веселых проделках Тома. Рассказывая о них и придерживаясь в целом границ юмора, Твен и здесь высмеивает застойную мещанскую жизнь, ханжество и косность жителей маленького городка. История Тома Сойера — это своеобразный мальчишеский бунт против такой жизни. Начитавшись книг о Робине Гуде и спрятанных кладах, Том Сойер создает свой особый красочный мир, не похожий на окружающую действительность. В этом мире торжествуют принципы верности и дружбы, справедливости и мужества. Следуя им, Том и Гек, рискуя жизнью, спасают от гибели невинного человека, удостоверив его непричастность к преступлению. Храбро ведет себя Том, заблудившись в пещеры вместе с Бекки Тэтчер. Нельзя не отметить, что Том и Гек, разыскивая клад, мечтают вначале, как и взрослые обитатели Сент-Питерсбурга, о деньгах, о богатстве. Но когда они становятся обладателями клада, выясняется, что деньги им совершенно не нужны.

«Приключения Тома Сойера» представляют собой сочетание романтизма и реализма. Реалистически описывая маленький городок, его сонную, обывательскую жизнь, Твен противопоставляет ему романтический мир Тома и его друзей, их приключения.

Второй период творчества Марка Твена, который приходится на **80-ые и начало 90-ых гг.**, характеризуется нарастанием критицизма. В эти годы в США усиливается классовая борьба и подъем рабочего движения. Если раньше в стране еще были свободные земли, дававшие возможность рабочим заняться земледелием, то теперь эти земли исчезли, захваченные монополиями. В сельском хозяйстве шел интенсивный процесс разорения и обнищания фермеров. Перед лицом этих фактов исчезают иллюзии писателя, по-иному начинает восприниматься им американская действительность. Если в первый период творчества у Твена преобладало оптимистическое, жизнерадостное восприятие жизни, то во второй период оно сменяется более критическим и скептическим.

Самое значительное произведение этих лет **«Приключения Гекльберри Финна» (1885)**, где Твен вновь обращается к изображению прошлого Америки, к дням своего детства, красочно описанным в «Приключениях Тома Сойера». Но тема прошлого здесь получает иное звучание, неслучайно «Приключения Гекльберри Финна» рассматривается как одно из первых произведений критического реализма в США.

В 80-90-ые гг. Твен создает книгу очерков **«Жизнь на Миссисипи» (1883)**, романы **«Американский претендент» (1892)**, **«Пустоголовый Уилсон» (1894)** и ряд романов на исторические темы — **«Принц и нищий» (1892)**, **«Янки при дворе короля Артура» (1889)**, **«Жанна Д'Арк» (1896)**. Среди этих книг наибольший интерес представляют исторические романы. Обращение писателя к прошлому не было случайным. Рассказывая о прошлом, Твен проводит аналогию с современностью, выявляя ее темные стороны, те пережитки, которые существовали в американской действительности. Таким образом, обращение к прошлому не бегство от современности. Это стремление в свете прошлых событий оценить настоящее, выявить истоки современного зла.

В **«Принце и нищем»** дается изображение Англии первой половины XVI в. Жестокие законы тяжким бременем легли на плечи народа. В массах процветают суеверия и предрассудки. В этих условиях два мальчика-двойника, Том Кенти и Эдуард, принц Уэльский, меняются местами — принц изгоняется из дворца, а нищий оказывается на его месте. «Принц и нищий» — демократическая книга, проникнутая гуманистическими тенденциями. Не случайно избалованный наследник престола оказывается в самой гуще народной жизни, проходит всевозможные испытания. Писатель заставляет героя на собственном опыте познать жизнь и убедиться в несправедливости существующих законов. Еще больше демократизм Твена проявился при создании образа Тома Кенти, который выросши в бедности, став принцем, справедливо решает государственные вопросы. Он правит не по законам крови, а по законам милосердия. В романе много картин народной нищеты. Автор изображает Англию (читай Америку) как страну резких социальных контрастов. С одной стороны, Англия — страна разоренного народа, с другой — королевский двор, утопающий в роскоши. Хотя книга и завершается благополучно, ее настроение, общий тон повествования значительно отличаются от предыдущих произведений. В романе отсутствуют светлые, легкие краски. Они сменяются более сумрачными тонами. Почти исчезает жизнерадостный юмор. На смену ему приходит сарказм и ирония.

Атмосфера еще более сгущается в романе **«Янки при дворе короля Артура»**, переносящем читателя в Британию VI в. во времена правления короля Артура. Однако под маской фантастического в романе скрывается реальное современное содержание. Описывая жестокость социальных порядков, произвол королевской власти, религиозный фанатизм, писатель имеет в виду не прошлое, а современную политическую систему. Отсюда и символический характер романа, в котором соединяются реализм, фантастика и сатира. Злая королева Моргана, волшебник Мерлин,

многочисленные церковники — все они являются для Твена воплощением социального зла. Царству угнетения и несправедливости противопоставлен простой американец Янки, являющийся символическим образом, олицетворяющим американский народ, его знания, стремление к справедливости и прогрессу. Янки противопоставлен силам реакции. Он разоблачает мошенничества Мерлина, пытается уничтожить наиболее дикие законы и обычаи. Став первым министром королевства, он проводит ряд реформ, направленных на облегчение жизни трудящихся, на улучшение их благосостояния, способствует развитию промышленности, ремесел, торговли, создает сеть школ, в которых получают образование дети из низших классов. Именно эти дети и становятся помощниками Янки в деле экономического и культурного развития страны. Эта тема, тема народа, его полезной и прогрессивной деятельности и является одной из ведущих в романе, где Твен провозглашает право народа на борьбу с угнетателями, на насильственное уничтожение неугодного ему режима. Янки и его приверженцы с оружием в руках защищают прогресс. Но провозглашая право народа на революцию, Твен пессимистически оценивает ее возможности. В этом отразилась противоречивость его мировоззрения. В окружающем мире писатель видел так много несправедливого, что зло казалось ему неодолимым, поэтому в конце романа о Янки звучат трагические нотки. Все созданное руками Янки гибнет под напором реакции: погибают его друзья, гибнут все их достижения и начинания.

«Жанна Д'Арк» в художественном отношении уступает предшествующим романам, но книга интересна с точки зрения поиска положительного героя. Не находя его в современной Америке, Твен воссоздает героический образ Жанны Д'Арк.

В 90-900-ые гг. у Твена исчезают последние иллюзии. Веселый юморист все больше превращается в горького сатирика, а порой и пессимиста. О его настроении в этот период со всей определенностью говорят отрывки из его писем. «Что я думаю о нашей цивилизации. Что она ничтожна и убога, полна жестокости, суетности, наглости, низости и лицемерия. Я ненавижу самый звук этого слова: в нем ложь». Некоторые произведения Твена, созданные в 900-ые гг., проникнуты безысходным отчаянием («Что такое человек», «Таинственный незнакомец»). Однако Твен продолжает выступать с критикой американской жизни. Одним из значительных произведений Твена в третий период творчества считается повесть «Человек, который совратил Гедлиберг» (1899). Его основная тема — критика современного буржуазного общества, обличение деячества, жадности обогащения. Уже в начале повествования автор иронически подчеркивает, что Гедлиберг считался самым честным городом в округе. Но выясняется, что город не оправдывает ожиданий, вызванных его популярностью. В действительности город не безупречен. Когда начинается истинная проверка честности граждан Гедлиберга, то самые богатые и уважаемые жители города оказываются бессовестными обманщиками. Так постепенно расширяются границы сатиры Твена. По сути, Гедлиберг — это

Америка в миниатюре. Америка, охваченная жадной жаждой богатства, ради которого люди поступают совестью, честью, своими убеждениями.

В ряде произведений Твен выступает с резкой критикой религии. Преступления церкви были ярко показаны еще в романе «Янки при дворе короля Артура». Эта тема получает дальнейшее развитие в маленьких рассказах «**Маленькая Бесси должна помочь привидению**» (1909) и «**Военная молитва**» (1909).

Большое место в творчестве Твена третьего периода занимает публицистика, которая полностью лишена добродушного юмора. Основу ее составляет обличение. Злая ирония чередуется с едким сарказмом. Преобладающим видом публицистики оказываются сатирические памфлеты. О расовой дискриминации, о жесткости против негров написан памфлет «**Соединенные линчующие Штаты**» (1901). Ряд памфлетов посвящен обличению колониально-империалистической политики США («**Человеку, пребывающему во тьме**» 1901).

Интересный материал для понимания творчества и взглядов писателя дает «**Автобиография**», а также дневники, и афоризмы писателя. Вот некоторые афоризмы писателя: «По милости Господа мы в Америке получили три неценных дара: свободу слова, свободу совести и благоразумие, удерживающие нас от того, чтобы ими воспользоваться». «Только мертвые имеют свободу слова. Только мертвецам дозволено говорить правду. В Америке, как и всюду, свобода слова — исключительное право мертвых». Таков путь Твена, которого его современник У. Хоуэлл назвал «Линкольном американской литературы».

Практическое занятие №1

Тема: Французский реализм. Творчество Фредерика Стендаля. Роман «Красное и черное»

Вопросы к практическому занятию:

1. Развитие реализма во Франции.
2. Творчество Фредерика Стендаля.
 - общий обзор творческого наследия Стендаля; разнообразие его художественных пристрастий.
 - мировоззренческие (атеизм, сенсуализм) и эстетические позиции писателя (анализ статей «Расин и Шекспир», «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская»).
3. Роман «Красное и черное».
 - идея создания романа «Красное и черное». Проблема названия романа. Что это — «красное» и «черное»? Возможные интерпретации названия романа «Красное и черное», связь названия с основным конфликтом.
 - композиция произведения, связь с жанровыми особенностями «романа-карьеры».
 - система образов романа (двойственность в изображении персонажей). Образ Жюльена Сореля, г-жи де Реналь, Матильды де Ла Моль.

- тема формирования характера молодого человека в буржуазном окружении эпохи Реставрации – центральная для французской литературы XIX века.
- конфликт Жюльена Сореля со средой: выбор жизненного пути; панорама французского общества глазами Жюльена Сореля: провинциальный Верьер, духовная семинария Безансона, политико-аристократические круги Парижа; характер плебей Сореля: истоки его лицемерного поведения, взаимоотношения с женщинами, самооценка (внутренние монологи), авторская оценка поступков героя; борьба героя с самим собой; раздвоение, саморазрушение личности; трагизм финала: победа или поражение героя?
- особенности психологизма Стендаля; язык и стиль произведений Стендаля; функции детали в романе.

Рекомендуемая литература

1. Стендаль. Красное и черное // Стендаль. Собр.соч. в 12 т. М., 1978. Т.1-2 и др.издания.
2. Андрие Р. Стендаль, или Бал-маскарад. М., 1985.
3. Виноградов А. Три цвета времени. М., 1957.
4. Забабурова Н.В. Стендаль и проблемы психологического анализа. Ростов, 1982.
5. Прево Ж. Стендаль. М.-Л., 1967.
6. Реизов Б.Г. Стендаль. Годы учения. Л., 1968.
7. Реизов Б.Г. Стендаль: Философия, история, политика, эстетика. Л., 1974.
8. Реизов Б.Г. Стендаль. Художественное творчество. Л., 1978.
9. Эпштейн М. О стилевых началах реализма // Вопросы литературы. 1977. №8
10. Жирмунский В.М. Становление реализма в мировой литературе и классический реализм XIX века. — М., 1953.
11. Анисимов И. И. Французская классика со времен Рабле до Романа Роллана. — М., 1977.
12. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. — М., 1977.
13. Реизов Б.Г. Батальные сцены «Пармской обители», «Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и черное»// Из истории европейских литератур. — Л., 1970.

Роман Стендаля «Красное и черное»

В течение девяти лет (1830-1839) Стендаль создал свои самые совершенные произведения — романы «Красное и черное», «Люсьен Левен» («Красное и белое»), «Пармская обитель». В каждом из них писатель отвечал ставил вопрос: что дал существующий социальный строй молодым людям, принадлежащим ко всем классам, ко всем слоям общества?

Реалистически разработать тему молодого человека XIX в. можно было лишь включив в сюжет художественного произведения политическую ситуацию, типичную для эпохи. Какова же была эта эпоха? После революции 1789-1793 гг. целое поколение молодых людей смогли проявить свои таланты в политической деятельности, на военном поприще или в области

литературы и идеологии. Наполеон по-своему использовал эту энергию: воинская слава была объявлена единственно возможным идеалом молодежи. При Бурбонах военная карьера вновь стала привилегией дворян, но молодая энергия была необходима развивающимся буржуазным отношениям. Однако молодежь мечтает о другом. Талантливые плебеи устремляются в Париж, надеясь завоевать славу. Кому то, действительно, но многих юношей ждал крах иллюзий и надежд, они пополняли ряды бедной интеллигенции. Таким людям противостояли дворяне, духовенство и буржуазия. Реакционные круги в 20-30-е гг. оборонялись от талантливой молодежи, препятствуя ее активности («Наше общество стремится уничтожить все, что возвышается над ограниченностью», — писал Стендаль). Но уже невозможно подавить чувство собственного достоинства в молодежи из третьего сословия и мелкобуржуазной среды. Нестерпимое положение этого молодого поколения и страх господствующего класса перед ним — типические черты предреволюционной ситуации в конце 20-х гг. эпохи, наступившей после Июльской революции. Подобное положение породило и типичный конфликт той эпохи — конфликт между личностью и обществом.

Герои **«Красного и черного»** Стендаля живут в конкретной политической обстановке; в столкновении с ней развиваются их характеры. Они неотделимы от эпохи, ее приметы замечательны в их духовном облике, в индивидуальной своеобразии их чувств и поступков. Каждый из них — и конкретная личность, и обобщенный характер, типичный для своего времени. Не случайно у главного героя романа, Жюльена Сореля, есть реальные прототипы. В конце 1827 г. в гренобльской «Судебной газете» Стендаль увидел заметку, в которой рассказывалось о процессе над Антуаном Берте. Семинарист Берте, сын крестьянина-кузнеца, служил гувернером в семье богатого буржуа Мишу, где соблазнил хозяйку дома, за что и был уволен. Позже, после исключения из семинарии, Берте был нанят на службу богатым парижским аристократом де Кардане. Роман, вспыхнувший между Берте и мадмуазель де Кардане, был разрушен письмом госпожи Мишу. Самолюбивый и честолюбивый Антуан, решив отомстить, попытался застрелить в церкви госпожу Мишу и покончить с собой, но неудачно. Его арестовали, судили и приговорили к смертной казне.

Небольшая заметка о судебном процессе, стала источником замысла и «внешнего» сюжета романа «Красное и черное» (первоначальный вариант романа, «Жюльен», написанный около 1829 г. не сохранился). Также замысел «Красного и черного» связан с эпизодом из «Прогулок по Риму». Стендаль вставил в нее рассказ о суде над Лаффаргом. Этот рабочий-краснодеревщик был мастером своего дела, а также увлекался философией и литературой. Человек скромный, но гордый, он влюбился в кокетку. Однако девушка вскоре охладела к юноше и бросила его, а ее мать обратилась к прокурору с просьбой оградить дочь от преследований со стороны Лаффарга. Оскорбленный предательством, вызовом в полицию, измученный ревностью Лаффарг убил бывшую возлюбленную и попытался покончить с собой.

Размышления Стендаля о характере Лаффарга имеют прямое отношение к теме «Красного и черного». Молодые люди, подобные Лаффаргу, получив хорошее образование, вынуждены трудиться и бороться с настоящей нуждой, — поэтому они сохраняют способность к сильным чувствам и энергию. Эти чувства и энергия подчинены в Лаффарге его самолюбию. А самолюбие — это зерно, из которого часто вырастают честолюбие и амбициозность, поэтому Стендаль закончил характеристику молодого плебея словами: «Вероятно, все великие люди будут отныне выходцами из класса, к которому принадлежит г. Лаффарг».

Рассматривая жизненные пути Берте и Лаффарга в свете своих размышлений об истории Франции, Стендаль обнаружил в фактах уголовной хроники источник огромного по масштабу художественного и философского обобщения о природе современного общества.

Роман — это зеркало, которое проносят по большой дороге, — эти слова читатель видит в романе; оно отражает и лужи и лазурь неба, и низменное и возвышенное. Слово «зеркало» звучит в романе как синоним реализма. Однако творческий метод Стендаля никогда не был зеркальным копированием действительности. Стендаль не любил описывать обстановку, костюмы. И не внешнее правдоподобие списаний считал он достижением литературы, точно изображающей жизнь. Но, создавая романы, писатель всегда опирался на конкретные, типические черты действительности. Французский литературовед К. Липранди справедливо утверждает, что подзаголовок этого романа — «Хроника XIX столетия» — имеет программный характер: в «Красном и черном» изображена история «такою, какой она могла быть» и «такою, какой она была». Действительно, роман Стендаля дает больше представлений об эпохе, чем любой исторический документ. Конкретность, точность воплощения действительности в «Красном и черном» не имеет ничего общего с объективизмом. Критически изучая жизнь общества, создавая ее реалистически обобщенную картину, писатель трансформировал в своей творческой лаборатории факты, выделял в них главное, типизировал и подчинял все подробности своему замыслу. Опыт убедил Стендаля в том, что писатель должен, творя образы и характеры, представлять себе реальных людей, которых он знает. Французские исследователи выяснили, что у многих персонажей «Красного и черного» были реальные прототипы. Даже дворец маркиза де ля Моля был «списан» с роскошного дома Талейрана. Однако образы романа не фотографии, т.к. реальные прототипы и факты участвовали в творчестве Стендаля как опора для его воображения. Отталкиваясь от конкретных особенностей, насыщая собственным жизненным опытом, писатель создает типические характеры — новые по социальному содержанию и по их художественному своеобразию. При этом в них присутствуют конкретно-индивидуальные и социально-характерные черты. Провинциальный дворянин де Реналь, парижский аристократ де ля Моль, Фуке — все они люди из разных социальных пластов, но при этом они все французы и дети эпохи Реставрации. Изображение социально-характерных черт при сохранении индивидуального облика —

отличительная черта принципа конкретности и реалистической типизации Стендаля.

Чтобы погрузить читателя в историческую ситуацию, Стендаль описывает заговор ультрароялистов, подчеркивая предреволюционную обстановку в стране, подводя к мысли о том, что частный конфликт между одиночкой Жюльеном Сорелем и общественным строем, враждебным третьему сословию, порожден именно политической ситуацией. Автор романа и не пытается скрывать своих чувств: он презирает стяжательство буржуа, паразитизм аристократов, ханжество и хищничество церковников. Но Стендаль старается быть объективным: испытывая разные чувства по отношению к своим героям, он стремится беспристрастно исследовать истинные мотивы и стремления своих современников.

В интеллектуальном образе главного героя романа, Жюльене Сореле, постоянно рефлексирующем юноше окончательно утверждается новый метод изображения людей. Жюльен проникательно видит мир, в котором живет, исследует его и себя, видит прошлое, осмысливает настоящее, пытается «спрогнозировать» будущее. И читатель вместе с Жюльеном проделывает эту мыслительную работу (неслучайно Стендаль определял свой роман как «философское повествование»). Благодаря этому интеллектуализму в романе сталкиваются две точки зрения: Жюльена и автора, чей кругозор гораздо шире и глубже, нежели у Сореля (прием «двойного зрения», благодаря которому роман приобретает объективность, точность и глубину). Напряженная работа мысли, острые переживания Жюльена объясняются тем, что мир богачей и аристократов для плебея — мир незнакомый, таинственный и опасный. Изображение жизненного пути Жюльена как авантюры в сфере мысли и чувств обусловлено, таким образом, не только психологически, но и социально. Во Франции эпохи Реставрации нет свободы для талантливых плебеев. Тот, кто лишен привилегий и богатства, должен для самозащиты и достижения успеха, приспособляться, бороться с врагами их же оружием — лицемерием. Поведение Жюльена Сореля обусловлено политической обстановкой, которой связаны в единое целое и нравы эпохи, драматизм переживаний и судьба героя романа. Жюльен — талантливый плебей, в котором клокочет энергия, ясный ум, «неистовая чувствительность» и созревает честолюбие. В силу своего происхождения он стоит внизу социальной лестницы, но чувствует свою способность подняться по ней. Однако жизненные обстоятельства против него.

Жюльен живет, ощущая себя окруженным врагами, отсюда его озлобленность, скрытность, настороженность. Никто не знает мечтаний юноши, которым он предается, перечитывая Руссо и «Мемориал острова св. Елены» Лас Каза (названный, кстати, Стендалем «шедевром лакейства»). Его герой — Наполеон, солдат, ставший императором. Если бы Сорель родился раньше, он как солдат Наполеона завоевал бы славу на войне, его стихия — героика подвигов. Но Жюльен поздно родился, подвиги, героизм никому не нужны, сейчас в чести происхождение или деньги. Ни того, ни другого у Жюльена нет, но он верит в себя и в своих мечтах побеждает всех врагов и

становится подобным Наполеону. Кстати, в 1838 г. Стендаль отметил, что необузданное воображение Жюльена — одна из важнейших особенностей его характера и одна из причин его падения. В этом сочетании обостренной чувствительности, «внутренней» честности, силе воображения, амбициозности и непоколебимой вере в иллюзию и состоит индивидуальное своеобразие характера Жюльена, «кристаллизация» его чувств. Воображение возвышает Жюльена над окружающей средой, над ограниченными буржуа и аристократами. Всем этим снобам Жюльен противостоит как безумец, презирающий низменную прозу их бытия. Однако в Сореле воображение рабски подчинено неистовому честолюбию. Поэтому юноша оказывается во власти иллюзий: он добьется успеха, даже если против него будет весь мир. Чувствительность и внутренняя честность, возвышающие его на средой и вступающие в противоречие с его честолюбием — основа сложного характера Жюльена.

Некоторые романтики, выражая отвращение к низменной прозе пошлого буржуазного строя, воспевали отчужденность от общества, индивидуализм, по сути являющийся лишь мнимой самообороной личности от общества, самообманом. Объективные наблюдатели еще до революции 30-го г. видели, что в буржуазном обществе, презираемом романтиками-индивидуалистами, процветал тот же индивидуализм, но в форме эгоистической выгоды (девиз того времени — «каждый за себя!»). И для Жюльена одиночество — иллюзия свободы. Но он мечтает об одиночестве как способе одержать победу над миром. «Каждый за себя» — и его девиз. В горах Жюльен завидует парящему над ним ястребу — птице-хищнику. Если юноша станет «ястребом», он действительно возвысится над всеми. «Вот такая судьба была у Наполеона, — быть может, и меня ожидает такая же?» — думает Жюльен. Отнюдь не случайно в романе мысль о судьбе Наполеона связана с образом ястреба (а не сокола или орла). Образ орла обычно порождает поэтическое представление о величии, образ сокола — об отваге; а Стендаль еще в юности называл Бонапарта «Коршуном», но не орлом и не соколом. И теперь в романе Стендаль сравнил Наполеона, пример которого породил во Франции «безумное и, конечно, злосчастное честолюбие», с хищником. Ястреб для Жюльена — сила и одиночество. Чтобы обрести свободу, одержать победу, завоевать успех, надо стать хищником, сильным и одиноким, и ни с чем не считаться. Стендаль сознательно противопоставляет природные качества Жюльена его честолюбию. И мы не только видим, какими объективными обстоятельствами обусловлен воинственный индивидуализм Сореля, но и убеждаемся, насколько губительным для личности Жюльена оказался выбранная им дорога честолюбия.

Жюльен выделяется в Веррьере: его память всех удивляет, и поэтому он нужен де Реналю как утолнение тщеславия. Благодаря этому перед Сорелем распахиваются двери во вражеский мир: он становится гувернером в семье мэра Веррьера. Представляя, что он окружен врагами, которые только и жаждут унижить сына крестьянина, Жюльен во внутренних монологах не только старается проникнуть в тайные помыслы всех, с кем его

сталкивает жизнь, критикует себя, вырабатывает тактику своего поведения, но и призывает себя к бдительности и безжалостности. Он хочет достичь своей цели, а для этого ему нужно насквозь видеть противника, который никогда его не разгадает.

Жюльен, говорит Стендаль, благороден и мужественен, и в этом его уязвимость: в XIX в. таких или убивают, или бросают в тюрьму, обрекают на изгнание, подвергают унижению. Жюльен одинок и может рассчитывать только на хитрость («иезуитизм в действии» по Стендалю). Так решает Сорель. Но насколько ему удастся стать иезуитом? Понимая, что плебею не стать в настоящем офицером, а преуспевают сейчас только священники-ханжи, Жюльен спешно учит наизусть по-латыни Новый Завет и книгу де Местра «О папе» («...мало веря ей») и при помощи своего покровителя аббата Шелана поступает в семинарию. Но гордому юноше трудно носить маску смирения и ханжества. Семинария для Жюльена — тюрьма: «И какой же это адский труд... — ежеминутное лицемерие». Стендаль удивительно визуально изобразил жизнь Жюльена в семинарии как битву с самим собой. А на такое способен только необыкновенный человек, по мнению писателя. Однако все положительные качества Сореля, воля, гордость, способность совершать подвиги, служат по иронии судьбы для нравственного самоубийства героя. В то же время битва Жюльена с самим собой — одна из важных сторон романа. Сорель жаждет добиться своей цели любой ценой, но преградой в этом оказывается он сам: ему мешают его благородный характер, врожденная честность, потребность отдаваться непосредственному чувству, забывая о необходимости быть расчетливым и лицемерным. Жизнь Жюльена — это история его безуспешных попыток приспособиться к общественным условиям, в которых торжествуют низменные интересы. Патетика романа и состоит в перипетиях трагического единоборства юноши с самим собой, в противоречии между возвышенным (натурой Жюльена) и низменным (тактикой его поведения, диктуемой общественными отношениями). Самыми драматическими эпизодами романа (Стендаль использует для них прием внутреннего монолога или диалога) являются те, в которых необходимость быть ханжой делают Жюльена несчастным, и те, в которых истинная натура юноши одерживает верх над его тактикой.

Стендаль создал в реалистической литературе образы чистых и сильных духом женщин, поражающих глубиной переживаний и тонкостью ума. Их нравственная чистота доносит до читателей мысль о том, что существующие общественные отношения враждебны расцвету личности; но настанет время, когда все по-настоящему человеческое восторжествует. В огромной галерее женских образов особое место занимает образ г-жи де Реналь. Читатель знакомится с Луизой в тот момент, когда Жюльен в качестве гувернера оказывается на пороге дома де Реналей. С этой самой минуты начинается процесс кристаллизации любви чистой, не знающей жизни женщины к Жюльену. Луиза не является героиней банального адюльтера: она впервые полюбила, по-настоящему, и ее избранником стал Жюльен. В глазах общества любовь Луизы незаконна, но общество и его

ценности насквозь фальшивы, и г-жа де Реналь не стыдится своей страсти — она впервые счастлива. В счастье раскрывается целостный характер Луизы, основная черта которого — способность быть безгранично преданной любимому человеку. Однако если суд общества для г-жи де Реналь ничего не значит, то суд Бога ее страшит: ведь перед ним она согрешила, нарушив верность своему супругу. И когда заболевает ее младший ребенок, она знает, что это божья кара, а дети — святы для Луизы. Так г-жа де Реналь оказывается перед выбором, что принести в жертву жизнь сына или свою любовь?

Вначале Жюльен с подозрением относится к г-же де Реналь, ведь она аристократка, значит, из вражеского стана. Юноша соблазняет ее только для того, чтобы доказать самому себе свою храбрость. Но потом, в счастье быть любимым прекрасной и благородной женщиной и страстно любить ее, он забывает о тактике и впервые познает «блаженство быть самим собою», общаясь с другим человеком. А это опасно: сбросив маску Тартюфа, Жюльен становится безоружным.

Гордость и ум Жюльена протестуют против необходимости подстраиваться к ограниченному г-ну де Реналь, преуспевающему негодяю Вально и им подобным. Но именно своей гордостью, силой своего характера он выделяется и среди провинциальных буржуа, и среди ограниченных семинаристов, и среди изящных, но поверхностных аристократов. Жюльен, покидающий Веррьер для семинарии, а ее — для Парижа, совершает головокружительный подъем по социальной лестнице и этому успеху он обязан своему характеру, а не тактике и лицемерию. Но счастливым Жюльен был лишь, когда, любя г-жу де Реналь, был самим собой. На вершине социальной лестницы оказывается другой Жюльен — честолюбец и Тартюф.

История взаимоотношений между плебеем и аристократкой Матильдой де ля Моль, презирающей бесхарактерный свет драматична и естественна. Жюльен влюблен в Матильду, но ни на минуту не забывает, что она из класса врагов. Завоевать своенравную девушку, сознающую превосходство над своей социальной средой и жаждущей возвыситься над ней, можно лишь сломив ее гордыню. Для этого Жюльену нужно скрывать свою страсть, быть расчетливым и тем самым насиловать себя. Гордость Матильды сломлена, она готова бросить вызов обществу и стать женой плебея. Но Жюльен остыл и не верит в чувства Матильды, но продолжает играть роль, чтобы достичь своих целей, но носить маску и быть счастливым — невозможно.

Могла ли судьба Жюльена Сореля быть другой? Стендаль говорит о своем герое: «Он был бы достойным собратом тех заговорщиков в желтых перчатках, которые желают перевернуть весь жизненный уклад большой страны и не хотят иметь на своей совести ни малейшей царапины». Этими словами Стендаль подчеркивает, что хотел бы видеть своего героя в рядах революционеров (неслучайно тема грядущей революции является одним из лейтмотивов романа, о ней думают и говорят г-жа де Реналь, Матильда, маркиз де ля Моль). Но это — иллюзия. Жюльен мечтает «о славе для себя и свободе для всех». Стоит обратить внимание, что жажда славы для себя у

Жюльена стоит на первом месте. А истинный революционер, по мысли Стендаля, прежде думает о благе для всех. Жюльен умен и талантлив, но он эгоист, отравленный честолюбием Наполеона («всяк за себя в этой пустыне эгоизма, именуемой жизнью»). И делая карьеру, Жюльен становится высокомерным и равнодушным к идеям свободы и революции. Гордость талантливого бедняка-честолюбца и талантливого бедняка-революционера — вещи диаметрально противоположные. Стендаль говорит о своем герое: «Он был еще очень молод, но, по-моему, в нем было заложено много хорошего». «Постепенно <Жюльен> обрел бы с возрастом отзывчивую доброту...» В каких условиях Жюльен, чей характер формируется до самой развязки романа, мог стать таким человеком? Только если бы не стал зятем всемогущего маркиза де ля Моля, т.е. в предреволюционной ситуации выбор Жюльеном другой судьбы остается лишь умозрительным.

Финал романа поражает динамизмом — взрыв энергии виконта де ля Верней стремительно сменяется глубоким сном Жюльена-арестанта. Нельзя привыкнуть к мысли, что все, чего он достиг, — в прошлом. Однако пребывание в камере заставляет исчезнуть виконта де ля Верней, зятя маркиза де ля Моля и вновь появиться Жюльена, пылкого и страстного. Юноша анализирует, переосмысливает все пережитое и приходит к выводу: он преступник (прежде всего перед самим собой!) и должен заплатить за свое преступление жизнью.

В начале произведения перед читателем появляется очень важный для понимания романа образ — образ общества-клетки. В последних главах возникает образ настоящей клетки — тюремной камеры. Трагическая тема тюрьмы в «Красном и черном» связана с одним из романтических мотивов в творчестве Стендаля. В тюремной камере настоящий человек, ненавидящий лицемерие и социальную несправедливость, чувствует себя более свободным, чем те, кто приспособляется к ним. Только в тюрьме может настоящий человек обрести философскую ясность мысли. И Жюльен именно в тюрьме постепенно прозревает и обретает философское состояние духа. Юноша многое видел, пережил, узнал и теперь мысленно расплачивается за все с обществом, которое возносит на вершины лишь подлецов. Он жалеет, что пренебрег ради глупых иллюзий настоящим счастьем, возможностью жить скромно и независимо вблизи Веррьера. И вновь Жюльен самозабвенно отдается воскресшей в его сердце любви к г-же де Реналь: «Подумай, ведь я никогда не был так счастлив!» Это страшно, если только в тюрьме, на пороге смерти человек может быть самим собой и свободным. Роман заканчивается духовным воскрешением Жюльена, который теперь действительно возвысился и над врагами, и над самим собой; он по-новому смотрит на жизнь и видит глубокий социальный смысл своей трагической судьбы. И когда Жюльену сообщают, что он может добиться помилования, стоит лишь покаяться, он с презрением отвергает это предложение. Для него, воскресшего, страшнее смерти кажется перспектива унижения перед подлецом Вально, ставшим бароном и председателем жюри присяжных. На суде герой «Красного и черного» бросает своим врагам — сытым буржуа —

свою правду: он — плебей, возмущившийся своей низкой судьбой, уготованной социальным происхождением; поэтому его и казнят, чтобы «наказать и раз навсегда сломить <...> молодых людей низкого происхождения», кому удалось проникнуть в среду, «которую высокомерие богачей именует хорошим обществом».

Практическое занятие № 2

Тема: Творчество Оноре Бальзака. Повесть «Гобсек». Роман «Евгения Гранде».

Вопросы к практическому занятию:

1. Жизненный и творческий путь О. Бальзака.
 - периодизация и краткая характеристика творчества писателя.
 - философские, политические, этические, эстетические взгляды Бальзака.
 - замысел и структура «Человеческой комедии»: циклы романов, их последовательность и жанровое своеобразие.
 - литературная программа, изложенная в «Предисловии к «Человеческой комедии».
2. «Гобсек» как отражение конфликтов современной действительности.
 - особенности композиции.
 - тема денег, буржуазного стяжательства в повести «Гобсек». Типичная для многих романов цикла зловещая фигура ростовщика; мотивы золота, власти, накопительства в повести «Гобсек», их художественное описание.
 - образы повести. Гобсек — трагедия человека.
 - роль портрета в создании психологических обликов персонажа.
 - отражение социальной реальности в повести.
3. «Евгения Гранде» как образец реалистического романа воспитания: Шарль Гранде в начале своего жизненного пути; жизненная школа, которую проходит герой; изменение характера Шарля Гранде.
 - судьба Евгения Гранде и причина ее трагедии.
 - два типа скупого: дядя Гранде и папаша Гобсек.
4. Особенности реализма Бальзака: постановка проблемы нравственности в романах, значение детали в прозе писателя, своеобразие описаний вещного, материального мира (живость и живописность языка).

Рекомендуемая литература:

1. Гриб В. Р. Мировоззрение Бальзака. Художественный метод Бальзака// Гриб В. Р. Избранные работы. — М., 1956.
2. Елизарова М. Бальзак. — М., 1951.
3. Ионкинс Г.Э. Оноре Бальзак. Биография писателя. — М., Просвещение, 1988.
4. Кучборская Е.П. Творчество Бальзака. М., 1970.
5. Лилеева И. Жизнь Бальзака // Бальзак О. Собр. соч. в 24 т. Т. 1. М., Правда, 1960. С.3-21.
6. Моруа А. Прометей или Жизнь Бальзака. М., Радуга, 1983.
7. Обломиевский Д. Д. Бальзак: Этапы творческого пути. — М., 1970.

8. Предисловие к «Человеческой комедии» // Бальзак О. Собр.соч. в 24 т. М., 1960. Т.1. С.21-38.
9. Пузииков А. И. Бальзак. — М., 1960.
10. Резник Р. О. Бальзак и его произведения // Бальзак О. Избранное. М., Просвещение, 1985. С.330-344.
11. Реизов Б. Г. Бальзак. — Л., 1960.
12. Реизов Б. Г. Творчество Бальзака. М., 1958.
13. Цвейг С. Бальзак. — Л., 1960.
14. Чичерин А. В. Произведения О. Бальзака «Гобсек» и «Утраченные иллюзии». — М., 1982.
15. Эпштейн М. О стилевых началах реализма // Вопросы литературы. 1977. №8.

«Гобсек» и «Евгения Гранде» О. Бальзака

Повесть «Гобсек» (1830) и роман «Евгения Гранде» (1833) являются замечательными художественными документами, говорящими о критическом отношении Бальзака к современной буржуазно-капиталистической действительности. В «Гобсеке» до предела сгущены типичные черты накопителя, хотя этот образ Бальзака еще не лишен своеобразного романтического демонизма. Главный герой повести миллионер-ростовщик — один из властителей новой Франции Гобсек — новая разновидность златолюбца. В произведениях Бальзака он является одним из наиболее ярких и типических образов. В эпоху, когда деньги становятся главным двигателем общественной жизни, люди, подобные Гобсеку, владея ими в неограниченном количестве, держат в своих руках коммерсантов и дельцов, министров и аристократов Сен-Жерменского предместья, писателей и артистов. Гобсек наслаждается возможностью властвовать над людьми, привыкшими считать себя «солью земли»; распоряжаться их судьбами, может быть даже жизнями, диктовать им свои условия, быть свидетелем их унижений — вот что доставляет Гобсеку удовольствие. «Думаете ли вы, — спрашивает он, — что это уже совсем ничтожное занятие так проникать в самые тайные изгибы человеческого сердца, подойти вплотную к жизни и увидеть ее во всем неприкрашенном виде? Вечно меняющееся зрелище: отталкивающие язвы, смертельное горе, любовь, нищета, которую поджидают воды Сены... Мой взор подобен взору господина. Я читаю в сердцах. Ничто не скроется от меня. Ни в чем нет отказа тому, кто затягивает и развязывает денежный мешок. Я достаточно богат, чтобы купить совесть тех, кто управляет министрами, начиная от их канцелярских служителей и кончая любовницами, — разве это не власть? Я могу иметь самых красивых женщин и пользоваться их самыми нежными ласками, — разве это не наслаждение?.. Самый спесивый коммерсант, женщина, надменная в своей красоте, гордец-военный — все умоляют здесь со слезами бешенства или боли на глазах. Здесь умоляют прославленный художник и писатель, чьи имена перейдут в потомство. Здесь, наконец, — прибавил он, прикоснувшись рукой ко лбу, — находятся весы, на которых взвешиваются наследства и

имущественные дела всего Парижа...» Личность сильная, исключительная, Гобсек внутренне противоречив. «В нем живут два существа: скряга и философ, подлое существо и возвышенное», — говорит о нем адвокат Дервиль. Ростовщичество — сфера практической деятельности Гобсека. Отдавая деньги в долг под большие проценты, он фактически грабит своих «подопечных», пользуясь их нуждой и зависимостью от него. Педантичный и бездушный, Гобсек для Бальзака — воплощение той хищной силы, которая настойчиво пробивается к власти. Всматриваясь в эту силу, писатель стремится проникнуть в истоки ее могущества и уверенности в себе. Тут-то Гобсек и поворачивается к читателю второй своей стороною. Ростовщик-практик уступает место буржуа-философу, проницательному аналитику. Исследуя законы современного мира, Гобсек открывает, что главным двигателем, определяющим общественную жизнь в этом мире, являются деньги, золото, ибо «в золоте сосредоточены все силы человечества... что такое жизнь, как не машина, которую приводят в движение деньги? Золото — вот духовная сущность всего общества».

В основе своей реалистический образ Гобсека несет в себе и романтические приметы. Туманно прошлое Гобсека и происхождение несметного богатства героя. Полна загадок его настоящая жизнь. Почти глобальны масштабы личности Гобсека. Исключителен в своей философичности его ум. Символична вся его фигура. «Этот старикашка, — говорит Дервиль, — вдруг вырос в моих глазах, стал фантастической фигурой, олицетворением золота». Однако романтическое начало не противоречит реалистической сути характера Гобсека, а лишь подчеркивает специфику раннего реализма Бальзака, когда типическое и исключительное являются в диалектическом единстве.

Роман «Евгения Гранде» определяет новый этап в творческом развитии Бальзака: «Здесь завершилось завоевание абсолютной правды в искусстве: здесь драма заключена в самых простых обстоятельствах частной жизни». Предметом изображения в романе является буржуазная повседневность в ее внешне непримечательном течении. Место действия — типичный для французской провинции город Сомюр. Действующие лица — сомюрские обыватели, интересы которых ограничены узким кругом каждодневных забот, мелкими дрызгами, сплетнями, погоней за золотом. Культ чистогана здесь главенствующий. Им объясняется соперничество двух именитых семейств города — Крюшо и Грассенов, борющихся за руку героини романа Евгении, наследницы многомиллионного состояния. Серая, убогая, однообразная жизнь становится фоном трагедии Евгении, трагедии нового типа — «буржуазной... без яда, без кинжала, без крови...»

Главный герой, направляющий действие трагедии, — отец Евгении. Образ провинциального богача Феликса Гранде — характерное для Бальзака создание первой половины 1830-х годов. Часто его сопоставляют с образом Гобсека. Именно это сопоставление и выявляет новые качества углубляющегося реализма писателя. Образ провинциального ростовщика Гранде уже полностью лишен романтизма. Подобно Гобсеку, Гранде —

личность исключительная, но исключительная на фоне обывателей Сомюра, по сравнению с которыми Гранде более умен, хитер, ловок, дипломатичен, а потому — неизменно удачлив. Однако его ум прагматичен, ограничен деячеством, лишен философичности ума Гобсека. У него нет и гобсековской пронизательности суждений о мире, жизни и человеке. Измельчал папаша Гранде и в главной страсти — накопительстве. Если у Гобсека культ золота освящен его философски осмысленным могуществом оборотной своей стороной имел определенную общественную активность героя, то Гранде любит деньги ради денег. Страсть к золоту подавляет и извращает в Феликсе Гранде естественные человеческие чувства. Весть о самоубийстве брата оставляет его равнодушным. К судьбе осиротевшего племянника он не испытывает сострадания, быстро отправляя лишнего нахлебника в Индию. Жену и дочь скряга лишает самого необходимого, экономя даже на визитах врача. Своему обычному безразличию к умирающей жене Гранде изменяет лишь тогда, когда узнает, что ее смерть грозит возможностью раздела состояния, ибо не он, а Евгения является законной наследницей матери. Единственное живое существо, к которому он по-своему привязан, — дочь. Но и то потому, что видит в ней будущую хранительницу накопленных сокровищ. «Береги золото, береги! Ты дашь мне ответ на том свете», — таковы последние слова отца, обращенные к дочери.

С сарказмом Бальзак говорит о том, как обогащался папаша Гранде, как во время первой французской революции, воспользовавшись распродажей национальных имуществ, он «за гроши приобрел законным порядком, если и не вполне законно, лучшие виноградники Сомюрского округа». Чем больше богатеет Гранде, тем более возрастает уважение к этому скряге со стороны сомюрских буржуа: «Огромное состояние накидывало золотое покрывало на все действия этого человека». Гранде тщательно скрывает масштабы своих спекуляций и скоро становится единственным распорядителем на провинциальном и на парижском рынках. Менее крупные коммерсанты оказываются в зависимости от папаша Гранде. Этот простоватый на вид провинциал, к тому же заика, дрожащий над каждым куском сахара, — за пределами дома опытной рукой управляет судьбами торгового мира. Страсть к накопительству не только дегуманизирует Феликса Гранде — она преступна по отношению к людям, зависящим от скупца. В ней объяснение обездоленности и безвременной кончины жены. В ней причины загубленной жизни Евгении, которой отец отказал в естественном праве любить и быть любимой. В ней сокрыт и первый толчок к печальной эволюции Шарля Гранде, вступившего в дом дяди неиспорченным юношей, а вернувшегося из Индии черствым дельцом, сколотившим состояние, но утратившим при этом лучшие черты своего «я», некогда сблизившие его с Евгенией.

Губительное начало, заключенное в накопительской страсти, — главная причина критического и непримиримого отношения автора к герою-буржуа, утверждавшему с помощью золота свое господство в обществе. Если сложность натуры Гобсека в чем-то импонировала Бальзаку, то папаша

Гранде в своей внутренней однозначности, примитивности никаких симпатий в писателе не пробуждает.

Существенные изменения претерпевает и метод Бальзака, определяющий принципы раскрытия характера. Реалистический образ Феликса Гранде лишен романтического начала, пробывавшегося в Гобсеке. В сомюрском буржуа нет ничего загадочного или фантастического. Все в нем прозаично и прояснено до конца. Выстраивая биографию Гранде, Бальзак в обширной экспозиции аналитически обнажает истоки этого социально-исторического феномена, связанные с особенностями развития Франции в конце XVIII-середине XIX вв. Выясняется, что основы своего благосостояния сомюрский миллионер (в прошлом простой бочар) заложил в годы Великой французской революции, открывшей ему доступ к владению земельными угодьями, экспропрированными республикой у духовенства и дворянства. В период Наполеона Гранде становится мэром города и использует этот пост, чтобы провести железную дорогу к своим владениям, повысив тем самым их в цене. Бывший бочар уже именуется господином Гранде, получает орден Почетного легиона. Не мешают росту его благосостояния и условия эпохи Реставрации — именно в эту пору он удваивает свое богатство. Сомюрский буржуа типичен для Франции тех времен. Его судьба отражает биографию целого класса — буржуазии, выдвинувшейся в период революции 1789 г. и упрочившей свое экономическое господство в последующие периоды развития Франции. В обнаружении истоков феномена Гранде и проявляется зрелость историзма художественного мышления Бальзака, лежащий в основе все большего углубления его реализма.

Папаше Гранде противопоставлена его дочь, драматическая история которой определяет движение сюжета в романе. Именно Евгения с ее равнодушием к золоту, высокой духовностью и естественным стремлением к счастью вступает в конфликт с папашей Гранде. Истоки драматической коллизии — в зародившейся любви героини к ее кузену Шарлю. Евгения, казавшаяся всему Сомюру покорной и слабой, неожиданно обретает в себе силы, чтобы бросить вызов деспоту-отцу. В борьбе за Шарля — любимого и любящего ее — она проявляет дерзость и упорство. Пораженный силой ее сопротивления Гранде, считающий брак Евгении с «нищим» Шарлем мезальянсом, вынужден идти обходным путем, снарядив племянника в «поход» за золотом в далекую Индию. Но и в разлуке Евгения сохраняет верность своему избраннику, не сдавая отцу ни одной из своих позиций. И если счастье ее так и не состоялось, то причина тому не всемогущество Феликса Гранде, а сам Шарль, предавший любовь во имя денег и положения в свете. Так силы, враждебные Евгении, одержали над ней верх, лишив Евгению того, что было предназначено ей самой природой. Последний горький штрих: преданная Шарлем, утратившая вместе с любовью смысл жизни, внутренне опустошенная Евгения в конце романа по инерции продолжает существовать, словно бы выполняя завет отца: «Несмотря на восемьсот тысяч ливров дохода, она живет все так же, как жила раньше бедная Евгения Гранде, топит печь в своей комнате только по тем дням, когда отец позволял ей... Всегда

одета, как одевалась ее мать. Сомюрский дом, без солнца, без тепла, постоянно окутанный тенью и исполненный меланхолии — отображение жизни ее. Она тщательно собирает доходы и, пожалуй, могла бы показаться скопидомкой, если бы не опровергала злословия благородным употреблением своего богатства... Величие ее души скрадывает мелочность, привитую ей воспитанием и навыками первой поры ее жизни. Такова история этой женщины — женщины не от мира среди мира, созданной для величия супруги и матери и не получившей ни мужа, ни детей, ни семьи».

Практическое занятие № 3

Тема: Творчество Гюстава Флобера. Роман «Госпожа Бовари».

Вопросы к практическому занятию

1. Развитие реализма во Франции после 1851 г.
 - предпосылки изменения литературной ситуации в 50-60-ых гг.
 - творчество поэтической группы «Парнас» и Ш. Бодлера.
 - особенности развития реалистической литературы после 1848 г. (усиление психологизма, главенство «местных» тем).
2. Творчество Г. Флобера.
 - общий обзор творческого наследия Флобера (периодизация творчества, краткая характеристика основных произведений).
 - мировоззренческие и эстетические позиции писателя
3. Роман «Госпожа Бовари»
 - идея создания романа «Госпожа Флобера». Проблема подзаголовка «Провинциальные нравы». Возможные интерпретации подзаголовка, связь названия с основным конфликтом.
 - композиция произведения, связь с жанровыми особенностями реалистического психологического романа».
 - система образов романа. Образ Эммы Бовари, Шарля Бовари, аптекаря Омэ, священника Бурнистана.
 - тема формирования интересов личности в буржуазном обществе.
 - «скрытый» конфликт Эммы Бовари со средой (Эмма и аптекарь Омэ): характер Эммы Бовари и истоки ее трагедии, взаимоотношения с Шарлем, Родольфом, Леоном.
4. Особенности реализма Флобера: психологизм писателя, функции детали в романе, язык и стиль романа «Госпожа Бовари».

Рекомендуемая литература:

1. Брахман. Предисловие к роману Г. Флобера «Госпожа Бовари» М., 1989.
2. Иващенко А.Ф. Гюстав Флобер. Из истории реализма во Франции. М., Академия наук СССР, 1955.
3. Кондорская В.И. К истории образа мадам Бовари. Л., 1939.
4. Михайлова И.Н. Искусство и литература Франции от древних времен до XX века. М., Университет, 2005.
5. Раджабова И. Гюстав Флобер. Душанбе, 1962.

6. Реизов Б.Г. Творчество Флобера. М., Гослитиздат, 1963.
7. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. М., Высшая школа, 1977.
8. Татаринов В. Мечтательный викинг из Руана. М., 2001.
9. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма, статьи. В 2-х т. М., Худ. литература, 1984.
10. Штейн А.Л. и др. История французской литературы. М., Просвещение, 1988.

Роман Гюстава Флобера «Госпожа Бовари».

Роман «Госпожа Бовари» (1856) отразил миропонимание и эстетические принципы зрелого Флобера, наследника реализма стендалевско-бальзаковского типа и предшественника «натуралистического реализма» школы Э. Золя. Чувствуя отращение к современности, Флобер фатально не мог от нее оторваться и роман «Госпожа Бовари» посвящен презираемой писателем эпохе, известной ему по собственному опыту.

Перед читателем предстает французское захолустье: Тост, где начинаются события, Ионвиль, где они завершаются. Эти города как две капли воды похожи один на другой. Затхлое существование мещан, напоминающее, по словам Флобера, существование мокриц, убожество интересов и идей — все вызывало скуку и желание бежать куда глаза глядят. Однообразие, серость, застой, трясины, засасывающая каждого, кто в нее попадет. Таков фон, избранный Флобером для «буржуазного сюжета» «Госпожи Бовари», герои и события которого естественно вписываются в мир цвета плесени. Флобер начал свой роман в 1851 г и закончил в 1856 г., тогда же он был напечатан в журнале «Ревю де Пари». Изображение французской действительности имело столь разоблачительный характер, что государственный прокурор привлек Флобера к суду за оскорбление общественной нравственности. К счастью, суд оправдал его, и роман появился в свет отдельным изданием в 1857 г.

Хотя роману было отдано 5 лет напряженного труда, критики подчеркивают случайность поводов, послуживших Флоберу стимулом к созданию романа, но при этом считают, что «роман следовал действительности в ее мельчайших проявлениях». Никогда еще писатель так не мучился, производя на свет свое детище. «Бовари» подвигается туго; за целую неделю — две страницы!!! Есть за что набить самому себе морду, если можно так выразиться... Какой выйдет книга, не знаю, но ручаюсь, что напишу ее... Да, недешево достается стиль! Я начинаю заново то, что сделал накануне; два или три эффектных куса Буйе нашел вчера неудачными, и он прав; мне надо переделать чуть ли не все фразы...». В другом месте писатель говорит о том, что он почти месяц бьется над четырьмя или пятью фразами. Чего же Флобер добивается, чего он с таким трудом ищет? Флобер сам сказал об этом: он хочет освободить фразу «от ее беловатого жира и оставить в ней одни только мускулы». Для этого следует убрать все авторские комментарии, все абстрактные рассуждения и сохранить одни только впечатления или слова персонажей. По словам Флобера, он начал обдумывать «Госпожу Бовари» совсем в ином плане, чем тот, который

получился в окончательной редакции. Сначала он мыслил сделать свою героиню девственницей, которая живет в провинциальной среде, стареет от огорчения и доходит до крайнего мистицизма в мечтах по воображаемой страсти. Героиня рисовалась ему носителем мистически взвинченных чувств, человеком, целиком ушедшим в свой внутренний мир. Но по совету друзей Флобер взялся за более реалистический сюжет, основой для которого послужила история Деламара, врача из Ри, известного в семье писателя. Неверность жены Деламара занимала умы провинциальных сплетников; соблазненная, а затем брошенная любовником, она отравилась. Так было положено начало роману «Госпожа Бовари». Естественно, что образ главного персонажа в свете изменившегося сюжета, претерпел существенные метаморфозы: «Я придумаю героиню, женщину, которая встречается чаще других». И действительно, Эмма — типичная мечтательная провинциалка, которую окружает совершенно реальная среда (отсюда подзаголовок «Провинциальные нравы»). Заставив свою героиню жить в провинциально-мещанской среде, Флобер перенес авторское внимание на ту действительную жизненную основу, которая порождает у героини иллюзии, надежды, желания и приводит в финале ее к катастрофе. Таким образом, Флобер создал книгу, исполненную необычайной силы проникновения в общественную психологию своего времени. Писатель изобразил в своей книге «среднего» человека, которого можно встретить ежедневно. Флобер искал сюжета обыденного и трагического в одно и то же время: ведь только в таком романе он сможет показать свою эпоху, «время медиакратии», специфической чертой которой была всеобъемлющая пошлость.

«Буржуазный сюжет» флюберовского романа основан на банальной (если не сказать пошлой) коллизии, много раз трактовавшейся в литературе: жена, нелюбимый муж, которого она обманывает сначала с одним любовником, затем со вторым, коварный ростовщик, улавливающий в свои сети жертву, чтобы нажиться на чужой беде. Несложное взаимодействие этих фигур приводит к драматической развязке. Разочаровавшись в любовниках, вконец разоренная ростовщиком, испугавшаяся публичного скандала, не смеющая раскрыться в своих обманах доверчивому мужу, жена-прелюбодейка кончает жизнь самоубийством, отравившись мышьяком. Банальный сюжет Флобер наполнил глубоким содержанием и придал ему общий смысл, так что роман оказался формулой современной души и общества эпохи Июльской монархии. Трагедия обыкновенной провинциальной дамы, мещанки, не отличающейся ни образованием, ни умом, под его руками стала трагедией каждого человека, взыскующего лучшей жизни, более высокого счастья и другой действительности.

Флобер поставил перед собой задачу обнаружить в каждой живой душе жажду лучшего, неудовлетворенность тем, что есть, условиями существования, противными природе человека. Флобер понимал протест как свойство если не всех, то многих, но он не любил идеальных героев. Его героиня была так же эгоистична и пошла, как и все ее окружение, а идеал, которого она искала, обретал смешные и пошлые формы, подсказанные

модной современной литературой, а потому и не разглядела за уродством действительности вечных нравственных ценностей. Настаивая на праве художника обращаться к самым пошлым и тривиальным сюжетам, Флобер говорил: «Поэзия, подобно солнцу, заставляет и навозную кучу отливать золотом». Именно это и происходит в «Мадам Бовари». Поднятая на высочайший уровень правдивого аналитического искусства банальная история жены-прелюбодейки обретает в романе идейно-философскую глубину и подлинную эстетическую значимость: оставаясь героиней буржуазного адюльтера, Эмма Бовари раскрывается как личность трагическая, пытавшаяся восстать против ненавистной пошлости, но в итоге поглощенная ею.

В одном из писем Флобер говорит об Эмме: «Это натура в известной степени испорченная, женщина с извращенными представлениями о поэзии и с извращенными чувствами». «Извращенность» натуры Эммы — результат «романтического» воспитания. Основы его были заложены в период монастырского обучения, когда девушка впервые пристрастилась к чтению модных романов. «Там только и было, что любовь, любовники, любовницы, преследуемые дамы, падающие без чувств в медленных беседках... темные леса, сердечное смятение, клятвы, рыдания, слезы и поцелуи, челноки при лунном свете, соловьи в рощах, кавалеры, храбрые, как львы, и кроткие, как ягнята, добродетельные сверх всякой возможности». Эти романы, пародируемые Флобером, и воспитали чувства Эммы, определив ее стремления и пристрастия. Романтические штампы обрели для нее статус критериев истинной любви и красоты. При этом образ героини внутренне противоречив. Неоднозначно и авторское отношение к ней. Погруженная в трясины обывательства, Эмма стремится вырваться из нее. Вырваться силой любви — единственного чувства, которое (в воображении героини) может поднять ее над пыльным серым миром. Поэтому она принимает предложение Шарля и становится его женой. Крушение романтических иллюзий началось с первых дней замужества. Не таким рисовался Эмме в ее мечтах медовый месяц, проводимый с Шарлем в убогом, скучном Госте. Вот мечты, с которыми она не может расстаться: «Перед заходом солнца дышать бы на берегу залива ароматом лимонных деревьев, а вечером сидеть бы на террасе виллы вдвоем, рука в руке, смотреть бы на звезды и мечтать о будущем!.. Как бы хотела она сейчас облокотиться на балконные перила в каком-нибудь швейцарском домике или укрыть свою печаль в шотландском коттедже, где с нею был бы только ее муж в черном бархатном фраке с длинными фалдами, в мягких сапожках, в треугольной шляпе и кружевных манжетах!» Но Шарль, провинциальный лекарь, одетый во что попало («в деревне и так сойдет»), лишенный светских манер, не умеющий взволновать выражением своих чувств (его речь была «плоской точно панель, по которой вереницей тянулись чужие мысли в их будничной одежде») не может их дать Эмме. Все попытки Эммы «поднять» Шарля до своего идеала любви кончаются неудачей. Надежды на супружеское счастье исчезают, уступая место равнодушию, а затем полному отчуждению. Слепленная презрением к

мужу, Эмма не может увидеть и оценить глубины его непритязательной, но сильной любви, его самоотверженности и преданности. Поэтому она бросается в объятия Родольфа, провинциального Дон-Жуана, запасшегося всеми атрибутами, которые угождали бы вкусу его любовницы, не замечающей их вульгарного оттенка. Эмма вновь полна надежд. Однако вскоре ей открывается лживость и равнодушие Родольфа, покинувшего ее ради новых любовных развлечений. Тяжко пережив измену любовника, Эмма с новой надеждой и страстью отдается Леону, с которым связаны последние иллюзии мадам Бовари. Встретившись с ним (успевшим набраться в Париже житейского опыта и расстаться с невинными грезами юности) после трех лет разлуки, Эмма снова вовлечена в преступную связь. И вновь пройдя через первые порывы страсти, чтобы пресытиться ею, героиня Флобера убеждается в духовном убожестве своего очередного любовника. Но ведь именно в Родольфе и Леоне воплощен извращенный и пошлый в своем существе «романтический» идеал Эммы...

Эмму как рок преследует разочарование, ибо в адюльтере она в итоге обнаруживает ту же рутину пошлого сожительства, что и в законном браке. Будто подводя итог своей жизни, Эмма размышляет: «Счастья у нее нет и никогда не было прежде. Откуда же у нее ощущение неполноты жизни, отчего мгновенно истлевало то, на что она пыталась опереться?» Неудовлетворенность обывательским существованием в мире мещан и поднимает над буржуазной пошлостью Эмму. Это особенное мироощущение Эммы и позволило Флоберу заявить: «Мадам Бовари — это я!»

Симпатизировал ли Флобер своей героине? Хотел ли он окружить ее неким ореолом? Или осудить за бессердечие и эгоизм, который привел ее к несчастью и смерти? Очевидно, Флобер ставил перед собой другую задачу. Истина, по его мнению, должна заключать в себе все противоречия. Показать человека только с одной его стороны, положительной или отрицательной, значит скрыть правду. Поэтому он не хочет ни оправдывать, ни осуждать, он только показывает и объясняет человека таким, каким его создало общество и его законы. Бунт Эммы Бовари принимает уродливые, эгоистические формы, потому что и сам бунт, и его формы обусловлены средой, провинцией, нравственным уровнем ее жителей, умственным уровнем современных ей французов. Такова тайна центрального образа романа и причина того, что Эмма Бовари вызывает у читателя одновременно раздражение и сострадание. Жажда счастья и отвращение к сытой семейной жизни вызывают неосуществимые мечты, приводящие ее к гибели.

Героиня Флобера не привыкла разбираться в своих чувствах, она подчиняется влечениям, не подвергая их критике сознания. Флобер должен был разбираться во всем сам, без помощи героини; проникнуть в ее подсознание. Он хотел постичь логику страстей, непохожую на логику мысли. Поэтому психологически разработанный образ Эммы раскрывается в разных планах: жена Шарля, мать ребенка, любовница Родольфа и Леона, клиентка Лере. И во всех своих ипостасях Эмма выглядит нелепой. Нелепо выражение чувств мадам Бовари, смешны цели ее стремлений и вкусы. В

центре ее желаний — красавец-мужчина, традиционный герой, одетый в черный бархат, окруженный роскошью и могуществом. Она дарит своим любовникам подарки, украшает комнату занавесками, требует от Родольфа, чтобы он думал о ней ровно в полночь. Мещанские украшения, красивые куртки или сапожки являются для нее необходимым атрибутом большой страсти, «поэзии жизни», без которой счастье для нее невозможно. Но стремясь к «поэзии жизни» Эмма не может вырваться из обыденности. Пошлость не только окружает ее, она царит даже в ее мечтах. Объясняя порывы Эммы физиологическими влечениями, Флобер тем самым показывал их обратную сторону, еще больше усиливая иронию. Неудовлетворенность духовная связана с неудовлетворенностью физической, жажда огромной поэзии превращается в жажду сексуальных наслаждений. Для сознания, формирующегося в условиях провинциально-мещанского бытия, оказывается затрудненным выход к реальному ощущению того, что объективно прекрасно. Правда, героиня романа, казалось бы, не желает считаться с реальной жизнью, стремясь принять действительность лишь в тех условных формах, которые подсказываются «романами о любви», поэтому и создается возможность двойного существования для Эммы: рядом с мужем и без мужа. Флобер ясно показывает, что причину несчастий простых и, в сущности, неплохих людей — Шарля и Эммы — следует искать в идиотизме провинциального существования.

Флобер переводит вопрос о «роковом одиночестве» человека на почву будничной действительности. Шарль Бовари в результате дурного воспитания и совокупности жизненных обстоятельств делается обывателем. Эмма, начитавшись литературных поделок, становится героиней грязных романов. Это **следствие** главной причины, обусловившей жизненную катастрофу Эммы и Шарля. Эта определяющая причина коренится в условиях существования людей. Глубокая безнравственность заложена в самой природе провинциального существования, при котором высокое, здоровое, человеческое притупляется и извращается. Эмма не могла полюбить Шарля, так как не понимала его чувств к себе; она не могла поверить в существование любви у Шарля, поскольку его любовь не выражалась в выработанных плохой литературой условных форм. Эмма попала в некий заколдованный круг. Она желает внушить себе любовь, а так как в романах любовь сопровождается рядом неизменных признаков «высокой страсти», то Эмма полагает, что достаточно внешних признаков «страсти» (луна, стихи, романсы), чтобы тем самым испытать ее магическое влияние. Она сознательно пытается привить себе поэтическое чувство, фактически происходит постоянная подмена ею мечты суррогатом идеального существования. Эмма последовательно снижает «идеал» до своего уровня, пытаясь «возвысить» повседневную жизнь на уровень мечты, имитируя светское утонченное существование. В «Госпоже Бовари» Флобер вскрывает на примере судьбы Эммы, Родольфа, Леона различные стороны мещанского «поэтического чувства». Мещанская романтика способна лишь имитировать живые человеческие чувства и жизнь, подменять их фетишами

материального преуспевания. Для Эммы чувство любви неотделимо от его материальной оправы. Отчаяние охватывает Эмму в финале романа, когда она подводит итог своим исканиям поэтически одухотворенного, романтически возвышенного существования.

Роман заканчивается смертью Эммы. Но смерть госпожи Бовари оказывается трагифарсом: она умирает не от любви — поводом к самоубийству становится недостаток денег, ионвильский ростовщик, угрожающая опись имущества и страх перед мужем. Чем больше она прилагала усилий, чтобы обрести настоящее чувство, тем больше погрязала в болоте обыденности. Трагедия Эммы заключается в том, что она не может выйти за круг обыденного, так как она неразрывно связана с ним. Прозаичность смерти Эммы подчеркивается не только физиологическими деталями, которыми Флобер описывает действие яда и агонию госпожи Бовари. Главный иронический смысл заключатся в сцене, описывающей похороны Эммы: вздор, который несут у ее гроба Оме и Бурнисьен, закуска, новая деревянная нога Ипполита, позы и лица ионвильских жителей. Но весь этот комизм превращается Флобером в трагедию. Эмма умирает в объятиях Ионвиля, даже в смерти оставаясь его пленницей.

Противоположностью госпоже Бовари является ее муж, которым роман начинается и заканчивается. Он не блещет умом, остроумием, образованием, он не стремится к более высокому положению и не читает романов. Заурядный провинциальный лекарь, он счастлив тем, что имеет. И все же это герой высоких душевных качеств. У него тоже есть своя мечта, есть и свой долг, которого не ощущала госпожа Бовари, жаждавшая только своего личного счастья. Он нашел свое счастье в Эмме и потерял его вместе с нею. В течение всего романа он переживает это счастье в полном удовлетворении жизнью — и в полном противоречии со своей женой, так и не нашедшей удовлетворения ни в чем. Шарль Бовари трогателен в своей вере и любви, он готов на любую жертву ради жены, — и вместе с тем смешон и жалок своей удовлетворенностью, ограниченностью. Такими созданы Флобером два главных героя — убогими, жалкими в своем счастье и беде, в своем эгоизме и в своей жертвенности, в непонимании того, что происходит с ними и вокруг них. И каждый из них вызывает сострадание, которое оправдывает всякого человека, бедствующего в этом плохо организованном обществе.

Понимание безнравственности жизненных условий, в которые поставлена Эмма Бовари, не мешает писателю сурово осуждать героиню за ее «сентиментальные причуды». Флобер колеблется между симпатией к Эмме — жертве развратившей ее мещанской среды — и осуждением Эммы как олицетворения фальши и эгоизма. Искреннее сострадание к героям переплетается с иронией по отношению к ним.

Рисуя окружение мадам Бовари, Флобер создал галерею впечатляющих образов. Среди них особо выделяется образ аптекаря Омэ, ибо в нем автор сатирически сконцентрировал то, против чего отчаянно, но безуспешно восставала Эмма. Омэ не просто типичный буржуа-обыватель. Он — сама пошлость, захватившая мир, самодовольная, торжествующая, воинствующая.

В течение многих лет Флобер работал над «Лексиконом прописных истин», представляющим своеобразную «апологию человеческой низости во всех ее проявлениях». Именно таков лексикон Омэ, претендующего на энциклопедическую образованность, широту и независимость суждений, вольнодумство, либерализм и даже политическое фрондерство. Твердя о своей «революционности», Омэ зорко следит за властями, «вскрывает злоупотребления», в местной печати сообщает о всех «значительных» событиях («не было такого случая, чтобы в округе задавили собаку, или сгорела рига, либо побили женщину, — и Омэ немедленно не доложил бы обо всем публике»). Не удовлетворяясь этим, Омэ «заялся глубочайшими вопросами: социальной проблемой, распространением морали в неимущих классах, рыбоводством, каучуком, железными дорогами и прочим». Лишь в финале романа раскрывается истинная причина «гражданской активности» Омэ и его политической принципиальности: ярый оппозиционер «перешел на сторону власти... продался» ради собственных выгод. В итоге Омэ добивается страстно желаемого — получает орден Почетного легиона и после смерти Шарля Бовари постепенно прибирает к своим рукам всю врачебную практику в Ионвиле. Аптекарь Омэ становится символом самовлюбленного мещанства, определяющего характер целой эпохи и ведущего страну к духовной и политической гибели.

И чтобы показать другую сторону буржуазного общества, Флобер ввел в свой роман эпизодический персонаж — Катрину Леру, батрачку, получившую за пятидесятилетнюю службу на ферме серебряную медаль ценою в двадцать пять франков. Нищая, измученная, отупевшая от непрерывного труда старуха превращает фарс сельскохозяйственной выставки в жестокую трагедию.

Разглядеть в обыкновенном адюльтере огромное внутреннее содержание, найти свою героиню в провинциальной мещанке, не смущаясь ни бульварными вкусами, ни ограниченностью ума, оправдать ее только силой иллюзий и вместе с тем показать бесполезность этой трагической борьбы и нелепость «сентиментального» идеала счастья — такова была задача Флобера, эстетическая, нравственная и социальная одновременно. Разрешив эту задачу методами своей глубоко продуманной эстетики, Флобер создал роман, который отразил свое время и оставил след в дальнейшем литературном процессе.

Практическое занятие № 4

Тема: Развитие английской литературы после 30-х гг. XIX в. Творчество Чарльза Диккенса. Роман «Домби и сын»

Вопросы к практическому занятию

1. Общая характеристика литературного процесса в Англии
 - общественно-политическая обстановка в Англии в 30-60-ые гг.; связь литературы с чартизмом.
 - этапы и особенности развития английской литературы
 - викторианство как феномен английской культуры и литературы.

- общая характеристика художественного метода реализма.
- сходство и отличие реализма середины века от просветительского реализма и романтизма

2. Творчество Чарльза Диккенса.

- периодизация творчества писателя.
- предпосылки возникновения «рождественской философии» Диккенса; - суть мировоззренческой позиции писателя.
- нравственно-эстетический идеал писателя и его воплощение в романах.

3. Роман «Домби и сын» как социальная сатира на английское буржуазно-аристократическое общество XIX в.

- проблематика и художественная форма романа «Домби и сын» как воплощение основных идей в творчестве писателя.
- история создания романа; изменение романного сюжета.
- жанровые особенности романа «Домби и сын».
- Система образов в романе: образ мистера Домби и эволюция его характера; положительные герои романа (Флоренс, Уолтер, капитан Катль и др.), идеализация их характеров; особенности создания образов отрицательных персонажей (миссис Скьютон, миссис Чик и др.), 3 группы характеров, их нравственно-эстетическая нагрузка.
- роль счастливой концовки романа в раскрытии социально-этических взглядов писателя.
- способы выражения авторской оценки; виды и функции комического и сатирического в романе (карикатура, гротеск и др.).
- особенности языка и стиля романа.

Рекомендуемая литература:

1. Ивашева В.В. «Век нынешний и век минувший...» — М., 1990.
2. Ивашева В.Ф. Творчество Диккенса. — М., Из-во МГУ, 1954.
3. Катарский И.М. Диккенс. — М., 1960.
4. Катарский И.М. Диккенс и его время. — М., 1966.
5. Ланн Е. Диккенс. — М., Гослитиздат, 1946.
6. Михальская Н.П. Чарльз Диккенс. — М., Просвещение 1987.
7. Нерсесова М.А. Творчество Чарльза Диккенса. — М., Знание, 1957.
8. Пирсон Х. Диккенс. — М., Молодая гвардия, 1962 (ЖЗЛ).
9. Сильман Т.И. Диккенс: Очерки творчества. — Л., Худ. лит-ра, 1970.
10. Тайна Чарльза Диккенса: Библиографические разыскания / Сост. Е.Ю. Гениева, Б.М. Парчевская. — М., Кн. Палата, 1990.
11. Тугушева М.П. Чарльз Диккенс. Очерк жизни и творчества. — М., 1979.
12. Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса. — М., Прогресс, 1975.
13. Цвейг С. Диккенс // Собр.соч. в 7 т. М., 1963. Т.6. или Собр.соч. в 4 т. М., 1984. Т.4.
14. Ч. Диккенс: Библиография. Сост. Ю.В. Фридендер, И.М. Катарский. — М., Из-во Всесоюзной кн. палаты, 1962.
15. Честертон Г.К. Чарльз Диккенс. — М., Радуга, 1982.

Роман Ч. Диккенса «Домби и сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт»

Роман «Домби и сын» (1848) завершает второй этап творчества Ч. Диккенса. Во второй половине 40-х гг. очевидной становится беспочвенность многих иллюзий писателя. И в то же время в «Домби и сыне» отразились программа Ч. Диккенса, его эстетическое кредо, нравственный идеал, связанный с протестом против эгоизма и отчужденности человека в обществе. Прекрасное и доброе у Диккенса — самые высокие нравственные категории, зло трактуется как вынужденное уродство, отклонение от нормы, а потому оно безнравственно и бесчеловечно. «Домби и сын» призван показать антигуманность общества, где все строится только на денежном расчете и наживе.

Писатель утверждает в романе мысль, что события частной жизни тесно связаны с событиями жизни общественной. Это и определяет построение романа. Если прежние произведения Диккенса строились как серия последовательно чередующихся эпизодов или параллельно развивающихся и в определенные моменты перекрещивающихся сюжетных линий, то в «Домби и сыне» все подчинено единству замысла, все сюжетные линии романа сходятся и переплетаются в едином центре. Детали окружения и быта мыслятся в единстве с внутренней сущностью героя и начинают играть особую, психологически емкую роль: душевный холод Домби находит продолжение в холоде его угрюмого дома. Качественно новую роль выполняет контраст между грубой или смешной внешностью и глубоко человеческим содержанием персонажа (Тутс). Теперь Диккенс способен разглядеть духовное начало за смешной, нелепой и даже мишурной светской оболочкой. От Тутса читатель не слышит ни одного умного слова, но Диккенс заставляет уважать его, поскольку нелепость персонажа лишь подчеркивает непричастность этого человека к обществу чистогана и наживы. Но, несмотря на большое внимание, уделяемое писателем всем персонажам, идейно-художественным центром романа является образ мистера Домби — крупного торговца, возглавляющего фирму «Домби и сын». В отличие от романов, названных именем главного героя, это произведение имеет в заголовке название торговой фирмы, что подчеркивает значимость этой фирмы для судьбы мистера Домби.

Необходимо упомянуть, что первоначально роман Диккенса был задуман как «трагедия гордости». Гордость — вот главная черта характера Домби, ставшая причиной всех его бед. Гордость заставляет Домби жениться на красавице Эдит, не уважающей и не любящей его, гордость мешает увидеть преданную любовь Флоренс, не замечать страданий и одиночества маленького Поля. Правда, Диккенс не мыслил своего героя прямолинейно-примитивным, поэтому гордость не единственное качество характера буржуазного дельца Домби. Но именно эта черта главного героя обуславливается его социальным положением — положением владельца торговой фирмы «Домби и сын»: «В этих трех словах выражалась одна единая идея жизни мистера Домби». Личные качества человека Диккенс

всегда связывал с социальными условиями. На примере Домби писатель показал негативную сторону буржуазных отношений, грубо вторгающихся в сферу личных, семейных связей, безжалостно ломая и коверкая их. Все в доме Домби подчинено суровой необходимости выполнения своих служебных обязанностей. Слова «должен», «сделать усилие» становятся главными в лексиконе фамилии Домби. Те, кто не могут руководствоваться этими формулами, обречены на гибель. Гибнет Фанни, первая жена Домби, выполнявшая свой долг и подарившая ему наследника, но не сумевшая «сделать усилие». Торговля оптом и в розницу превратила людей в своеобразный товар. У Домби нет сердца: «Домби и Сын часто имели дело с кожей, но никогда с сердцем». Ч. Диккенс показывает, как полная поглощенность идеей собственности приводит Домби к абсолютному отчуждению от всего человеческого, от близких его людей, толкая его в объятия Каркера. Образ Домби, по заложенной в нем обобщающей сатире, становится символом всего темного, античеловеческого, порожденного буржуазным строем и общественными отношениями, ориентированными **только** на материальные ценности.

Однако мистер Домби — сложная натура, гораздо более сложная, чем все предыдущие герои-злодеи Диккенса. Его душу постоянно отягощает бремя, которое он ощущает больше, иногда меньше. В начале романа автор не объясняет сути и природы этого бремени. Он только намекает на то, что гордость не позволяла мистеру Домби снисходить до человеческих слабостей, например, жалости к себе по случаю смерти жены.

Важное место в творчестве Диккенса занимает тема детства. Дети у Диккенса в большинстве своем несчастны, они лишены детства, человеческой теплоты, ласки. Флоренс и Поль не могут завоевать расположение отца, хотя внешне может показаться, что Поль не страдает от отсутствия отцовской любви. Но любовь Домби к сыну продиктована чисто деловыми соображениями. Он видит в нем наследника дела, а не личность, наделенную детским опытом и серьезностью. Поэтому любовь собственника оказывается хуже его ненависти или равнодушия. На своего хрупкого сына Домби смотрит лишь с точки зрения его будущего участия в делах фирмы, а позже — его главы. Маленький Поль, изуродованный бессердечным воспитанием, умирает. Флоренс страдает от холодного пренебрежения отца (может быть, именно отверженность отцом и позволяет ей сохранить свою отзывчивость и доброту). Этим двум детям суждено будет «сокрушить» холодное сердце мистера Домби и его гордыню. Однако Домби действительно не был наделен добрым сердцем. Он спокойно переносит смерть любимого сына, как когда-то его слова о назначении денег: «Папа, а что значат деньги? — Деньги могут сделать все. — А почему они не спасли маму?» Этот наивный и бесхитростный диалог ставит Домби в тупик, но ненадолго. Он еще твердо убежден в силе денег. На деньги покупается вторая жена. Ее чувства абсолютно безразличны Домби. Он спокойно переживает ее уход, хотя его гордости и нанесен незначительный удар. Настоящий удар Домби получает, узнав о разорении, которым он обязан

своему поверенному, дельцу и хищнику по натуре — Каркеру. Именно крах фирмы является последней каплей, разрушившей каменное сердце ее владельца.

История мистера Домби была задумана в плане рождественских сказок об исправившихся злодеях-буржуа. Однако старик Домби, прежде чем стать добрым и чувствительным дедушкой, несколько раз больно наказывается самой жизнью. Его гордость не единожды оказывается уязвленной. Сначала умирает его сын, надежда и будущее фирмы «Домби и сын», Он покупает себе жену — красавицу Эдит, уверенный, что можно купить покорность, послушание, преданность. Но власть денег оказывается не всесильной в столкновении с гордой Эдит. Она бежит с его подчиненным, тем самым впервые поколебав уверенность Домби в несокрушимости его могущества. Нелюбимая дочь Флоренс уходит из дома и выходит замуж за простого моряка. Неудачи постигают Домби и в делах. В конце концов, он остается в полном одиночестве, преданный своим компаньоном Каркером. И только потеряв все, усмиренный неудачами и сломленный беспримерной любовью отвергнутой им Флоренс, происходит волшебное преобразование мистера Домби. Как видим, перерождение Домби в заботливого отца и деда, не должно восприниматься как сказочное перерождение скряги Скруджа («Рождественская песня в прозе»). Оно подготовлено всем ходом событий романа. Диккенс-художник гармонически сливается с Диккенсом-философом и гуманистом. Автор верит в возможность духовного воскрешения человека. Но предупреждает при этом, что воскрешение возможно лишь в том случае, человек пересмотрит свои жизненные ценности. Именно поэтому в финале романа Диккенс дарует Домби прощение, предварительно заставив его претерпеть потери и страдания и показав его трудную эволюцию в сторону человечности. Благодаря своему перерождению Домби становится своеобразным героем «романа воспитания». Но логика сказки, подчиненная идее волшебного наказания за все грехи, сохраняется. Правда, необходимо отметить, что, хотя «рождественский» миф, основа философии Диккенса, остался неизменным, сказка и действительность больше отодвинулись друг от друга в «Домби и сыне». Судьбами героев Диккенса в гораздо меньшей степени, чем раньше, управляет случай, поэтому изменяется и техника письма: ее отличает большая сдержанность.

Первая часть романа, повествующая о детстве и смерти маленького Поля, единственного наследника крупного коммерсанта мистера Домби, теснейшим образом переплетена со второй, где рассказывается о трагическом, купленном за деньги браке мистера Домби с Эдит и о крушении его надежд. Обе части составляют роман, в котором звучит мысль о пагубности гордыни для человеческой души. Диккенс последовательно проводит мысль о том, что не личные качества, а социальное положение определяет нравственный облик Домби, так же как и обстоятельства влияют на изменение его характера. Поляризация добра и зла в этом романе осуществляется тонко и продуманно. Носителей доброго гуманистического начала (все они принадлежат к третьему сословию) объединяет способность

понимать друг друга, помогать в трудную минуту. Таковы Сол Джилс, капитан Катль, Сьюзен Нипер, миссис Ричардс. Зло же сконцентрировано в единомышленниках мистера Домби — миссис Чик, Каркере, миссис Скьютон, которые принадлежат к буржуазно-аристократическим кругам. Каждая из групп персонажей имеет свою жизненную философию, свои зоны влияния. Но заслуга Диккенса в том, что он показывает суть современного ему общества, которое идет по пути технического прогресса, но которому чужды такие понятия, как духовность и сострадание. Психологическая характеристика персонажей в «Домби и сыне» значительно усложняется. После краха своей фирмы Домби проявляет себя с наилучшей стороны. Он выплачивает почти все долги фирмы, доказав свое благородство и порядочность. Это результат внутренней борьбы, которую Домби постоянно ведет сам с собой и которая помогает ему возродиться для новой жизни, не одинокой, а полной человеческого участия. Трагедия Домби есть трагедия социальная, и выполнена она в бальзаковской манере. В романе показаны взаимоотношения не только человека и общества, но человека и материального мира. Чем меньше общество влияет на человека, тем человечнее и чище он становится. Немалую роль в моральном перерождении Домби суждено было сыграть Флоренс. Ее стойкость и верность, любовь и милосердие способствовали возвращению к ней расположения и любви отца. Точнее, Домби, благодаря ей, открыл в себе нерастратенные жизненные силы, способные «сделать усилие», но во имя добра и человечности.

Метод Диккенса в «Домби и Сыне» в большей степени остался таким же, каким он был в романах 30-х гг. В нем по-прежнему соединяются различные художественные приемы. Однако в нем уже вызревают и новые тенденции. В частности, юмор и комическая стихия оттесняются в «Домби и сыне» на задний план, выступают в обрисовке второстепенных действующих лиц. Главное место в романе начинает занимать психологический анализ внутренних причин действий и переживаний героев. Реалистичский портрет приобретает большую полноту; однолинейность изображения, некоторый схематизм, присущий комическим персонажам раннего Диккенса, исчезает. Понимание общества как сложного, противоречивого, но взаимосвязанного целого позволило Диккенсу с реалистической глубиной представить «тайну», существование и раскрытие которой приобретает иной, более значительный смысл, при котором нити человеческих судеб оказываются стянутыми в один сложный узел. А скрытые, постепенно выявляющиеся связи верхов и низов обнаруживают уже не частные тайны, но грязные социальные преступления всего общественного организма.

Однако ничто так красноречиво не свидетельствует об эволюции искусства Диккенса, как новое изображение ребенка в «Домби и сыне». Дети ранних его романов: Оливер, Нэлл, маленькие правонарушители в приюте Фейджина, несчастные заброшенные существа в школе Сквирза похожи на детей в литературе XVIII в. Поль Домби — уже индивидуальность. Создавая этот образ, Диккенс вложил в него свои соображения о задачах воспитания. Рассказывая о пансионе миссис Пипчин и о заведении мистера Блимбера,

Диккенс показывает, к каким порочным, трагическим как в личном (старообразность детей), так и общественном отношении (детская преступность) последствиям приводит неправильное воспитание — без любви и тепла.

Тщательней, чем когда-либо прежде, работает Диккенс над языком романа, поэтому значительно усложняется и повествовательная манера писателя. Она обогатилась новой символикой, интересными и тонкими наблюдениями. Усложняется и психологическая характеристика героев, расширяется функциональность речевой характеристики, дополненной мимикой, жестами, возрастает роль диалогов и монологов. Усиливается философское звучание роман.

Совершенствуется мастерство Диккенса-карикатуриста. Каркер с его безупречными белыми зубами напоминает кота с мягкой поступью, острыми когтями и вкрадчивой походкой. Гордость мистера Домби подчеркивается походкой, позой, манерой держаться и разговаривать, а также общаться с окружающими. В речи майора Бэгстока преобладают одни и те же выражения, характеризующие его как сноба и подхалима. Но, пожалуй, высшим достижением Диккенса-психолога является сцена бегства Каркера после объяснения с Эдит. Каркер, разоривший Домби, неожиданно оказывается отвергнутым ею. Его коварство обернулось против него самого. Сцена бегства Каркера привлекает внимание разнообразием эмоциональных состояний героя. Мысли Каркера плывут, реальное и воображаемое переплетаются, темп повествования убыстряется. Несмотря на то, что Каркер видит все происходящее вокруг него, ему кажется, что время настигает его. В передаче движения, его ритма Диккенс использует повторяющиеся фразы: «Снова однообразный звон, звон бубенчиков и стук копыт и колес и нет покоя».

«Домби и сын» — первая часть в диккенсовском «эпосе буржуазного общества». Здесь впервые дана художественно емкая общественная панорама, к чему Диккенс стремился с самого начала творчества. В романе выведены все классы общества. Причем Диккенс нарисовал объективный, не искаженный никакими предрассудками, как в «Барнаби Радже», и не смоделированный согласно его мировоззрению, как в «Пиквике» или в «Рождественских повестях», портрет людей труда: машиниста Тудля и его жены, кормилицы Поля. Это независимые люди, жизнь которых наполнена смыслом; они несколько безалаберны и совсем не рациональны, но такими и положено быть героям, к которым Диккенс питает симпатию.

Суть капиталистического накопительства, рост английского капитализма, хотя и осмысленные преимущественно с нравственной стороны, великолепно показаны Диккенсом. Уродливые отношения накладывают печать на внешний облик человека, предметный мир и природу; они ведут к искажению, деградации и смерти духовного мира человека. Неслучайно миру Каркера, миссис Скьютон и им подобным, в традиционной диккенсовской манере противостоит мир маленьких людей третьего сословия, с их скромными радостями и глубокими человеческими

чувствами. Старик Соль, капитан Каттль — милые и добрые чудачки — противопоставляют миру стяжателей свою наивность и душевность.

«Домби и сын» — первый роман Диккенса, лишенный той оптимистической интонации, которая была характерна для его раннего творчества. Никогда прежде не звучали у Диккенса мотивы сомнения, смутной печали. Убежденность в конечной удовлетворительности существующего, в возможности увещанием воздействовать на ход истории покидала Диккенса, но пока он не мог отказаться от привычных представлений о незыблемости существующей системы общественных отношений. Мотив неудовлетворенности и тревоги настойчиво звучит на протяжении всей книги. В различных вариантах возникает в романе и мотив смерти. Трагическое решение главной темы романа, связанной с раскрытием образа Домби, усиленное рядом дополнительных лирических мотивов и интонаций, делает «Домби и сын» романом неразрешимых и неразрешенных конфликтов. Эмоциональная окраска всей образной системы романа говорит о кризисе, который назрел в сознании писателя к концу 40-х гг. Именно поэтому при всех несомненных достижениях Диккенса в романе есть и художественные недочеты. Неубедителен образ «ангела» Флоренс и ее романтического жениха Уолтера Гэя. Есть недоговоренность, местами переходящая в двусмысленность, в решении конфликта Домби — Каркер и Каркер — Эдит. Правда, недоговоренность, с такой очевидностью проявившаяся в «Домби и сыне», тоже принадлежит к новым чертам зрелого творчества Диккенса. Хотя он сознательно шел на уступки, отдавая дань существующим условностям, по мере того, как его искусство развивалось, характер выдвинулся ему не как одномерная величина, но в многообразии и противоречивости индивидуальных черт и особенностей. Так появился подтекст. Например, бунт Каркера против Домби непоследователен, если его рассматривать только с социальной точки зрения: разорив Домби, Каркер не присваивает себе его состояние. Однако Диккенс «убрал» весь образ Каркера в подтекст. В психологическом отношении это один из первых образов людей в английской литературе, раздираемых внутренними противоречиями.

Говоря о романе «Домби и сын», нельзя не упомянуть и еще об одной его особенности — религиозном аспекте. Ч. Диккенс является одним из немногих западных писателей, кто попытался воплотить в своем творчестве мир христианских (в широком смысле этого слова) ценностей, мир, живущий согласно евангельским заповедям. Вопрос о вере имел для Диккенса принципиальное значение. Для него важным был тот факт, что христианство воспитывает в человеке «смирение» и «усердие», не позволяющие ему «уклониться от истинного пути». Этими качествами Диккенс наделяет почти всех своих положительных героев — Поль, Флоренс, Тутс. Например, Флоренс Домби, являясь христианским типом личности, обладает христианскими добродетелями — кротость, терпение, смирение, невинность.

Действительно, Флоренс можно рассматривать как христианский тип личности. В трудные минуты она обращается к евангельской молитве:

«Мысленно она молила бога благословить ее отца и смягчить его сердце...» В христианском художественном мире Диккенса, сверяемом с евангельскими заповедями, понятия любви, совести, страдания, сострадания, прощения, терпения, смирения, кротости, гордыни получают категориальное значение в формировании христианского типа личности и познании истины. В образе мистера Домби из романа «Домби и сын» определяющей категорией характера становится грех гордыни, который им самим достаточно четко сознается. Важно, что гордыня Домби рассматривается и осуждается писателем как тяжкий грех, обрекающий не только самого человека, но и окружающих его людей на страдания. В христианском мире Диккенса основополагающей истиной в обретении человеком образа Божьего становится не страдание, а сострадательная любовь к ближнему. Именно такая любовь Флоренс спасает Домби от греха самоубийства и способствует преобразению его личности. Как христианский писатель Диккенс призывает каждого человека к ответственности перед Богом за грехи всех: «за детство, чуждое невинности, юность, лишенную скромности и стыда, зрелость, в которой нет ничего зрелого, кроме страданий и греха, гнусную старость, позорящую образ человеческий». В то же время следует указать и на то, что не только соотечественники писателя, но и Запад зачастую не воспринимают христианскую основу творчества Диккенса или неверно искажают ее, находясь в другой (антропоцентрической) системе ценностей.

Практическое занятие №5

Тема: Развитие американского критического реализма. Творчество Марка Твена. Роман «Приключения Гекльберри Финна»

Вопросы к практическому занятию:

1. Формирование критического реализма как главного направления в американской литературе
 - эстетические основы американского критического реализма и особенности его развития.
 - этапы формирования американского реализма и влияние на них существовавших литературных школ: «традиции благопристойности», областничества.
2. Творчество Марка Твена.
 - этапы творческого пути Марка Твена.
 - значение творчества писателя в развитии критического реализма США и суть мировоззренческой позиции писателя.
 - нравственно-эстетический идеал писателя и его воплощение в романах.
 - роман «Том Сойер» как шаг к «Приключениям Гекльберри Финна».
3. Роман «Приключения Гекльберри Финна».
 - история создания романа.
 - композиционное построение «Приключений Гекльберри Финна».
 - идейное содержание и проблематика романа.

- система образов романа.
- роль Гека Финна и негра Джима в передаче нравственных идеалов романа.
- образ Гека Финна и Джима как центральные образы романа: идейный смысл образов.
- роль образа Гека в раскрытии внутренних конфликтов эпохи.
- принципы типизации в романе «Приключения Гекльберри Финна».
- особенности выражения авторской оценки в романе.
- тема рока. Рок общества и его влияние на судьбу человека.
- связь прошлого и настоящего времен как отражение взглядов Марка Твена.
- тема детства в романе.
- конфликт мира детей и мира взрослых как конфликт двух типов сознания.
- рабство как величайшее зло американской нации.
- проблема свободы и не-свободы в романе.
- способы выражения авторской оценки; виды и функции комического и сатирического в романе (карикатура, гротеск и др.).
- особенности языка и стиля романа.

Рекомендуемая литература:

1. Боброва М. Марк Твен. Очерк творчества — М., Гослитиздат, 1965.
2. Гиленсон Б.А. История литературы США. — М., Академия, 2003.
3. Зверев А.М. Мир Марка Твена. Очерк жизни и творчества. — М., Дет. литература, 1985.
4. Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературе: Сб. статей / АН СССР, Ин-т мир. лит-ры им. А.М. Горького; отв. Ред. Я.Н. Засурский. — М., Наука, 1987.
5. Мендельсон М.О. Марк Твен (1835-1910). — М., Знание, 1960.
6. Надеждин Н. Марк Твен. «Мой приятель Гек Финн». — М., Майор, 2008.
7. Роин А.С. Марк Твен. — М., Наука, 1977.
8. Савуренок А.К. Марк Твен. — Л., 1960.
9. Старцев А.И. Марк Твен и Америка. — М., Сов. писатель, 1984.

«Приключения Гекльберри Финна»

В 1876 г. Марк Твен после завершения романа «Приключения Тома Сойера» задумал новое произведение с теми же героями. В августе этого же года было написано уже 400 страниц будущего романа о Геке Финне, но вскоре работа была отложена — Твен стремился закончить книгу «Жизнь на Миссисипи». Лишь в 1883 г. писатель вернулся к приключениям Гека. Первые главы романа «Приключения Гекльберри Финна» были опубликованы в 1884-1885 гг. Отдельной книгой роман вышел в феврале 1885 г. И сразу же вокруг романа разгорелась эмоциональная полемика. Официальная критика в штаты приняла новое творение Твена. Иногда доходило до абсурда: в Конкорде книгу изъяли из библиотек, мотивируя тем, что Гекльберри был лжецом и помогал беглому негру (в 1902 г. такая же судьба постигла роман в Денвере). Конкорд, именовавшийся «американским Веймаром», город, в котором жили Торо и Эмерсон, город, который укрывал

в 50-х гг. беглых рабов, в 80-х отверг Гека Финна за помощь чернокожему невольнику. Оценка литературных кругов была оценкой официальной критики, которая пыталась культивировать выпренность, манерность, вычурность, слащавость и дидактизм в литературе. Были и положительные отзывы в адрес нового романа, но крайне мало, по-настоящему роман Твена в США был по достоинству оценен лишь в XX веке.

Действие в романе отнесено в 50-е гг.; но своей проблематикой роман связан с американской действительностью последних десятилетий XIX века. Обращение к прошлому в романе Твена имеет глубокое социальное обоснование. Таким образом, время действия в романе — вопрос принципиального характера. В нем описываются 50-е гг. (нет еще Гражданской войны, но уже развито аболиционистское движение). Повествование же ведется таким образом, что чувствуются оценки, характеризующие сознание человека 80-х гг., пережившего и войну 1861-1865 гг., и разочарования послевоенного времени, наблюдавшего рост ку-клукс-клановских организаций и идеи расовой дискриминации. Реалистические картины жизни довоенного рабовладельческого Юга, изображенные в романе «Приключения Гекльберри Финна», рождали аналогии с жизнью южных штатов середины 80-х гг., сохранивших пережитки рабовладельческого уклада. Нужно было обладать гражданской смелостью, чтобы несмотря на существование судов Линча, ку-клукс-клановских организаций, узаконенную систему издевательств над темнокожим (и не только) населением, открыто говорить о необходимости человеческого отношения к неграм и защите их прав.

Твен рассказывает историю жизни типичного американского мальчика из народа; делает его воплощением той высокой человечности, которая должна быть присуща каждому. Образ Гека Финна нельзя до конца понять, если не принять во внимание ту атмосферу, в которой существует литературный герой. История аболиционистского движения и Гражданской войны 1861-1865 гг. учит тому, что именно союз белых и темнокожих во многом обусловил победу Севера в Гражданской войне, и Твен отдавал себе в этом отчет: «Одна из моих теорий состоит в том, что сердца людей одинаковы на всем свете, независимо от цвета кожи».

В романе Твен описывает трогательную дружбу белого мальчика и взрослого негра; восхищается человеческими качествами обоих, проявившимися в борьбе за свободу. Писатель ратует за их права, требует к беглому негру и отвергнутому буржуазным обществом мальчику-бродяге уважения. Дружба Гека Финна и негра Джима предстает как прообраз того исторического союза белых и темнокожих, который принес свои плоды в годы Гражданской войны и может дать их в будущем.

В Геке Финне и негре Джиме против рабства и сковывающих форм «цивилизации» бунтует не только разум, но и все их человеческие чувства. Например, оба презирают мир стяжателей, эгоистов и рабовладельцев в лице «короля» и «герцога», двух мошенников, вторгшихся на их плот. Эти два гротескно-сатирические образы наделены в романе важными функциями. Их

вторжение на плот положило конец идиллической жизни на реке Гека и Джима и заставило двух беглецов вступить в борьбу с миром хищников. Разрушая мошеннические замыслы двух авантюристов, Гек Финн приобретает жизненный опыт, становится смелее. В этой борьбе формируется его характер; неосознанная симпатия к Джиму, «хорошему негру», превращается в сознательное решение защищать его до конца, даже если придется из-за этого попасть в ад.

Методы типизации, которыми пользуется Марк Твен при создании характера Гека Финна — положительного героя романа — лучше всего выявляются при анализе эволюции этого образа и композиционных противопоставлений ему. В конце романа «Приключения Тома Сойера» Гек сбегает от «приличной» жизни в доме вдовы Дуглас («Во всем такая гнусная аккуратность, что никакому человеку не вытерпеть»). Устами своего героя Твен определяет образ жизни буржуазного общества как неестественный. Зря Том Сойер пытается убедить Гека потерпеть, потому что «у всех то же самое». Гек не соглашается — «это невтерпёж. Прямо смерть — быть связанным по рукам и ногам». Гек органически не выносит жизни «цивилизованного» общества, сознательно не желает жить, руководствуясь в жизни ценностями большинства — «не хочу быть богатым, не желаю жить в гнусных и душных домах». Он слишком свободолюбив, и по своим привычкам, и по сознательному убеждению. Именно детское восприятие мира, отношение к окружающей среде является для Твена критерием «естественности». Естественно, что реальная жизнь США — страны, с одной стороны, в которой существовали еще обширные неосвоенные территории, а, с другой, с устойчивыми рабовладельческими традициями — и могла породить такой характер, как у Гека, страстный, неукротимый, жаждущий свободы.

Если в «Приключениях Тома Сойера» образ Гека еще довольно схематичен (во всяком случае он борется лишь за свое свободное существование вне условностей общества), то в «Приключениях Гекльберри Финна» образ становится более глубоким и разносторонним. В первых же главах романа Гек Финн становится активным участником социального конфликта: он защитник и укрыватель беглого раба. Своим поступком (изначально неосознанным) он восстает против «цивилизованного» общества, узаконившего рабство. Гек спасает Джима от работорговцев, отдавая себе отчет в том, что он сам может потерять свободу. Если бы обнаружилось, что Гек укрывает беглого раба, ему самому грозила бы тюрьма. Подчеркивая, что потребность борьбы за свободу Джима органично присуща Геку, как и ненависть ко всему, что стесняет его собственную свободу, автор расширяет само понятие свободолюбия: свободолюбие — это не только ненависть к ханжеству, эгоизму, корыстолюбию, косным традициям и лжи, но и стремление бороться за справедливость в любом ее проявлении. Гек помогает Джиму в обретении свободы, потому что сам не выдержал бы неволи. Понимание того, что справедливо или несправедливо, пришло к Геку в процессе жизни, пережитым и выстраданным.

Твен не вырывает своего героя из среды, в которой тот вырос, но одновременно держит Гека в состоянии борьбы со стереотипами этой среды. Это диалектическое противоречие лежит в основе большинства комических сцен, когда Гек думает одно, а делает совсем другое, причем его действие подсказано жизненной необходимостью и добротой Гека Финна. Гек вырос на Юге США, где рабовладение накладывало свою печать на мышление любого белого человека. Темнокожие — не люди, а лишь товар, собственность. Геку трудно освободиться от рабовладельческих предрассудков — социальных и религиозных — но все же он решает помочь Джиму. Сцена, в которой Твен описывает переживания Гека по поводу «кражи», им совершенной («обокрал бедную старуху Уотсон»), — помог Джиму сбежать от хозяйки, описана в ярко юмористическом ключе. Юмор Твена — основной прием писателя в раскрытии типического в характере Гека Финна: законы и нормы «цивилизованного» общества он проверяет собственным жизненным опытом и только потом либо принимает их, либо отвергает. Например, ходить в школу и читать книги Финн привык и даже начал гордиться знаниями. Но считать богатство целью и смыслом жизни он не может и не хочет, поэтому он легко расстается со своей половиной клада, а когда в его руки во время путешествия попадает мешок с золотом, он возвращает его законным владельцам.

Эстетические суждения Марка Твена — человек прекрасен, если добр сердцем — многое объясняют в образе Гека. Часто мальчик вынужден хитрить, но его душа по-прежнему остается чистой и гармоничной. Гек добр, простодушен, бескорыстен и великодушен. Это видят все, кто сталкивается с ним: дети Сент-Питерсберга, слуги-негры, семейство Грэнджерфордов, семьи Уилксов и Фелпсов. «Причина» душевной чистоты Гека в том, что он любит людей и готов прийти к ним на помощь. Чтобы ярче подчеркнуть благородство Гека, Твен сравнивает его с Томом Сойером, «приличным» мальчиком, который никогда бы не помог беглому рабу. Гек борется за свободу для Джима во имя самой свободы, а Том ищет лишь приключений (он знает, что мисс Уотсон перед смертью освободила Джима, но затевает с ним сложную игру в «освобождение» с соблюдением всех книжных правил): он копирует поступки книжных героев и игнорирует чувства своих реальных друзей. Поведение Тома Сойера в конце романа следует рассматривать не как пародию на ту низкосортную литературу, которой зачитывалась провинциальная Америка, а как злую карикатуру на позерство. Актерство Тома Сойера еще более заметно на фоне той любви и преданности, которыми отвечает на свое «освобождение» Джим, выходящий из укрытия, готовый вновь стать рабом, чтобы помочь раненому Тому. Противопоставление Гека и Тома Твен заканчивает характерной деталью: Гек радуется, что Джим оказал благородство, на которое способен не каждый белый, а Том Сойер дарит Джиму 40 долларов, оплатив его участие в своей игре. Все эти противопоставления и детали являются характерной особенностью реалистического метода Марка Твена.

Образ темнокожего раба Джима — это выражение не только художественного мастерства Твена-писателя, но и высокого гуманизма Твена-человека. Введение в произведение темнокожего невольника и поднятие проблемы рабства не был находкой Твена. Прогрессивная американская литература неоднократно разрабатывала тему рабства как позора Америки: роман Хилдрета «Белый раб», стихотворения Лонгфелло, Эмесона, Уиттьера, романы Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» и «Дред... Твен наследовал лучшие реалистические традиции своих предшественников: невольник Джим — один из тех рабов, кто готов любой ценой добиваться свободы. Джим тоскует и страдает по оставленной семье, но упорно и настойчиво пробирается в свободные штаты. Моральная стойкость Джима — это одно из типичных качеств его характера. Твен настойчиво подчеркивает право Джима на свободу. Выражая свои симпатии к преследуемым рабам, зная, что его точка зрения породит нападки, Твен иронизировал над реакционерами: «Джим любил свою семью не менее, чем белые люди любят свою; это, пожалуй, покажется неестественным, но я убежден, что это так». Рабство не убило в Джиме лучших человеческих качеств, не убило красоты его духовной жизни. Джим бескорыстно предан Геку, не как раб господину, а как товарищ товарищу; тем более, что в Геке он видит особенного человека — белого, который помогает ему в поисках желанной свободы. Скитальческая жизнь, во время которой Гек показал себя преданным другом, привязала сердце Джима к мальчику. Джим готов пожертвовать для Гека и Тома Сойера самым дорогим — свободой. Когда авантюриста Тома ранят в суматохе, беглый раб заявляет: «Я не двинусь отсюда, пока не будет доктора, хотя бы пришлось ждать сорок лет».

Джим обладает чувством человеческого достоинства, которое сохранил даже в бесправном положении раба. Особенно ярко это достоинство проявляется в сцене злой шутки, которую Гек сыграл с Джимом. Мальчик заверил негра, что ночная катастрофа, случившаяся на плоту, Джиму приснилась. А когда Гек признался в своей проделке, Джим повел себя «необычно» с точки зрения белого мальчика, он сказал: «Когда старый Джим измучился от тяжелой работы и решил, что ты умер, его охватило отчаяние, и он с горя заснул. Ему было все равно, что с ним будет! А когда Джим проснулся и увидел Гека целым и невредимым, горячие слезы потекли у него из глаз, и Джим хотел целовать твои ноги, так Джим был счастлив и рад. А ты, Гек, только и думал, как бы посмеяться над бедным старым Джимом, одурачить его, обмануть». Гек потрясли слова, сказанные рабом (ведь ему с детства вбивали в голову мысль о «неполноценности» негров). «Мне до того было стыдно, — рассказывал Гек, — что я сам готов был целовать его ноги, только бы доказать ему мое раскаяние». В этой сцене речь идет не только о равенстве темнокожих и белых, а даже о духовном превосходстве первых: своим поступком Джим не только учит Гека человечности, но и заставляет его впервые задуматься над «правотой» белых людей.

Однако, обращая внимание читателя на замечательные душевные качества невольника Джима, Твен не вырывает его из среды тех влияний,

которые формировали его характер и сознание. Не только все высокое и прекрасное, но и все наивное и смешное в образе Джима типично. Сознание белого и негра формируют одни и те же условия жизни. Бездомные Гек и Джим стоят на одинаково низком уровне развития: оба невежественны. Таким образом, Твен показывает, что не цвет кожи определяет сознание человека, а общественная система, поставившая в положение раба Джима (физически) да и Гека (духовно), лишившая их образования.

Пользуясь различными средствами художественного воздействия, перемежая трагедию с комедией, Твен утверждает одну из главных мыслей своего творчества: негры — люди, которые заслуживают такого же уважения, таких же прав и такой же свободы, что и белые. Именно жажда свободы роднит Джима с Геком, делает их друзьями и единомышленниками. Неслучаен выбор в качестве главных героев романа белого ребенка и взрослого темнокожего раба. Художественные образы Гека и Джима взаимно дополняют друг друга, подчеркивают общность борьбы двух обездоленных, их симпатий, антипатий и надежд. Тандем Гека и Джима позволяет Твену подвести читателей к выводу: союз белых и черных является залогом успеха в борьбе с общественной системой США, порабощающей натуру и сознание человека. Ни Гек, ни Джим не являются индивидуалистами, отстаивающими только личную свободу. Они оба, морально и духовно, являются членами маленького коллектива, ради которого готовы идти на жертвы. В характерах своих героев Твен подчеркивает это отсутствие индивидуализма, создавая тем самым реалистическое произведение, отличающееся от псевдоромантических попыток опознать «бунт одинокой личности».

Залогом душевного здоровья человека, источником его эстетических представлений Твен считает природу и не изменил своему мнению в данном романе. Гек Финн, вырванный из цепей «цивилизации», смотрит на воды Миссисипи, слушает голоса леса, любит небо. Природа раздвигает горизонты для Гека, обостряет его чувства, открывает красоту, которую он «раньше не замечал». Понятие «свобода» получает у Твена конкретное эмоциональное наполнение. Без картин природы, ярких и визуальных, не были бы понятны поэтические мотивы воли, душевной полноты — всего того, из чего состоит для Гека понятие «свобода». Образ природы в романе Твена несет еще одну функцию: он необходим, чтобы оттенить скудность, духовное убожество жизни стяжателей и работоторговцев.

Путешествие Гека и Джима по Миссисипи дает возможность автору представить широкую панораму жизни южных штатов: застойную жизнь провинции, убожество городов и фермерских хозяйств, алчность собственников, их моральную низость, тупость и кровавые преступления. Одним из самых выразительных эпизодов в романе является убийство старика Богса. Богс — «самый добродушный пьяный дурак в Арканзасе» — задел самолюбие влиятельного богача. Богс застрелен днем на глазах у огромной толпы людей. Убийца — полковник Шерборн — уверенный в своей полной безнаказанности, спокойно уходит домой, а люди растерянно толпятся возле убитого. Ужас этой сцены Твен передает маленькой, но

символической деталью: на грудь умирающему положили тяжелую Библию — прямо на пулевое отверстие. Оправившись от шока, толпа отправляется к дому полковника с твердым намерением линчевать его, но полковник разгоняет людей, презрительно издеваясь над ними и обвиняя их в трусости. Убийца Шерборн, трусливая толпа, позволяющая убить безоружного старика характеризуют основную черту американского менталитета — гипертрофированный индивидуализм.

Рабовладельческий Юг представлен в романе средоточием кровавых феодальных пережитков. Описание родовой вражды между семьями Гренджерфордов и Шефердсонов является запоминающейся страницей истории Америки середины XIX в. Рассказ о кровавой расправе передан языком Гека Финна, плохо разбирающегося в происходящем. Его наивная речь делает еще более выразительной бессмысленную жестокость враждующих родов. Дикий обычай позволяет взрослому человеку преследовать мальчика и застрелить его в упор; троим молодым мужчинам в течение нескольких часов осаждают старика... Все это делается во имя «родовой чести», хотя истоки самой вражды давно забыты участниками кровавой бойни. Таким образом, содержание романа является протестом Твена против феодальных пережитков, расизма в современном ему американском обществе, особенно в южных штатах. Этому содержанию подчинены и многочисленные литературные пародии, которыми наполнен роман. Писатель показывает, что головы американцев забиты псевдоромантической чепухой. В семье фермеров детям даются пышные имена: Томас-Франклин-Бенджамен-Джефферсон-Александр Фелпс, Матильда-Анджелина-Армига Фелпс. Настоящей бедой является повсеместное увлечение «кадбищенской» поэзией и мелодраматической, второсортной живописью. Рисунки и стихи Эмлин Гренджерфорд — это сатирические пародии Твена на псевдоромантизацию жизни. «Кровавая клятва» разбойников шайки Тома Сойера, их нападение на «караван испанских купцов и богатых арабов», который оказался приготовительным классом воскресной школы, старая жестяная лампа, изображающая лампу Аладдина, — все это пародийные выпады Марка Твена против засилья детективно-романтической литературы. Пародийный тон достигается с помощью того, что автор приводит в столкновение нелепые книжные выдумки со здравым смыслом, «романтические» — с реальным и обыденным. Так, например, Гек Финн предлагает простой план освобождения Джима, запертого на ферме Фелпса: оторвать забитое доской окошко лачуги, выпустить Джима и уплыть на плоту. Но Том Сойер не соглашается — не романтично. В книгах сказано, что в таких случаях нужны: веревочная лестница, запеченная в пироге, дневник; написанный на рубашке чернилами «из ржавчины и слез»; подкоп под хижину; свет гнилушки вместо фонаря; надписи вроде: «Здесь разорвалось плененное сердце», высеченные на камне; гремучая змея в качестве «бессловесного любимца» узника. Низкопробная «литература» не возвышает и не обогащает душу человека, хочет сказать Твен, а отупляет ее. В лучшем случае в головах людей

оказывается такая же мешанина, как у «герцога», который декламирует «монолог Гамлета», представляющий «микс» из сонетов Шекспира, отдельных фраз, выхваченных из «Макбета», «Гамлета» и «Короля Лира». Книжности дурного тона Марк Твен противопоставляет поэзию народных легенд и поверий, представляя их как самобытную черту народной жизни, поэтому, несмотря на юмор, с каким Твен описывает в романе суеверного Джима, он — носитель народного поэтического начала. Легенды и поверья даются Марком Твеном как специфическая форма духовной культуры негритянского народа, искусственно задержанного в развитии. В рассуждениях Джима о том, как звезды «снесла» луна, в его рассказах о волосяном шаре, путешествиях с ведьмой на спине — смесь фантастики и практицизма. Это сочетание Твен представляет в комичном виде и юмористическими средствами характеризует типические черты духовного мира темнокожих американцев. Американское делячество не способствует культурному прогрессу народа, не уничтожает невежество; оно лишь уродует природные поэтические склонности людей и придает им комический характер, делает вывод Марк Твен.

В «Приключениях Гекльберри Финна» Твен заговорил о том, что характеризовало историческую эпоху и отражало драматическое многообразие жизни. Роман Твена раскрыл внутренний мир, формирующегося в условиях рабовладельческого общества, но действующего вопреки законам этого общества. Твен дал поэтическое изображение внутреннего мира человека из народа, нашедшего себя в борьбе за свободу другого человека. Предложение Гека «выкрасть негра из рабства» является одной из самых драматических сцен в романе, воплощающая типическое в жизни страны. Даже для Гека, находящегося на самой низшей ступени рабовладельческого общества, подобный поступок требует гражданского мужества и внутренней борьбы. Субъективно герой романа расценивает свой поступок с точки зрения морали рабовладельцев («все равно я пропащий»), объективно с его борьбой за свободу невольника Джима Твен связывает пафос романа, показывает тем самым индивидуальное в типическом и делает комичным общепринятые представления о «порядочности».

В центре внимания автора оказывается вопрос: есть ли в Америке свобода или это лишь мечта, иллюзия? Твен поэтизирует стремление к свободе; в этом отношении роман — средоточие всего самого высокого, что жило в народе. Именно ради этого Твен романтизирует образ реки, как символ свободолюбия. Но в романе есть «говорящая» сцена, выразительная аллегория: «свободный город Каир» скрылся в тумане, и герои романа проплыли мимо, не узнав его. Твен-художник объективен. Он не может показать реальный американский «город свободы», в котором Гек и Джим нашли свой идеал.

В романе осталось много неразрешенных вопросов. Что нашел Гек Финн? Только дружбу с Джимом. Как дальше сложится его жизнь? Автор не дает на это ни единого намека. Как будет жить Джим? Джим может стать

кроппером, попасть в лапы ростовщиков или монополистов, будет страдать от притеснений, голода, нападений ку-клукс-клановцев. У героев Твена нет будущего. Автор сделал для них все, что было в пределах его возможностей и воззрений. Чтобы дать другие судьбы своим героям, писателю нужно было самому измениться. Именно поэтому концовка романа создает эффект надуманности. Пребывание Гека и Джима на ферме Фелпса не логично. Складывается впечатление, будто действие романа внезапно остановилось, замерло. Реалистический роман, созданный в середине 80-х гг. в США, в период обострения социальных противоречий, не мог закончиться ни идиллией сбывшихся надежд (Твен изменил бы действительности), ни превращением героев в последовательных борцов с несправедливым социальным строем (автор изменил бы собственным убеждениям). Автор вел героев к свободной жизни и дал им свободу только в общении с природой.

Идейная задача — поиски свободы — диктовала Твену композицию романа. Роман с таким содержанием требовал широкой картины жизни. Описание путешествия определило структуру произведения: была возможность последовательно развернуть картину жизни целой страны и объединить огромный фактический материал разнородных впечатлений. Построение романа таково, что почти каждая глава представляет собой приключение, неожиданное событие. Причем все время идет чередование трагического и комического. Роман Твена не имеет единого плана; в нем неожиданно разрастается какая-либо побочная сюжетная линия (мошеннические проделки «герцога» и «короля», столкновение Гренджерфордов и Шефердсов).

Твен был первым американским писателем, который сознательно жаждал сохранить в литературном произведении оригинальность народной речи и изгнать манерность и нарочитость. Реалистическое содержание романа требовало от автора своеобразия в языке. О свободной жизни Твен должен был рассказать языком простого американца, что он и сделал. Смелое введение простонародий белых и негров в литературу произвело переворот. Твен стал родоначальником нового типа литературного американского языка, обогащенного диалектами. Разговорная речь Гека и Джима — это и бытовой лексикон, и поэзия фольклора. Фразы точно воспроизводит интонацию разговорной речи. Повествование от первого лица помогает лучше видеть героя, сохраняет ощущение живого разговора с ним. Оно позволяет автору поместить душевный мир героя в центр повествования; когда события преломляются сквозь психологию рассказчика. Последнее позволяет усложнять сюжет (делать отступления, создавать атмосферу загадочности и многое другое). В данном случае эта манера имеет еще одно значение: Гек — «простак» — все время оценивает жизнь буржуазного общества с точки зрения простого человека. От этого тускнеет «приличная» жизнь, а правда становится более ясной. Достигается такой эффект при помощи создания вокруг героя особой лексической среды. Речь Гека изобилует прозаизмами, обилием жаргонных и диалектных слов, пародийным несоответствием между языком и объектом описания, что создает комический эффект.

Твен-реалист знает, что в стиле речи действующих лиц отражаются социальные вкусы, уровень культуры, социальная обстановка, драматизм ситуации. В доме вдовы Дуглас «тихо как в могиле». Это достаточно, чтобы понять Гека, возненавидевшего весь уклад богатого «цивилизованного» общества. Твену не нужно подробно описывать неподвижный, сонный быт арканзасской деревни, достаточно показать, как на ее улице, в грязи развалилась огромная свинья, с таким довольным видом, «точно она жалование за это получает». Культурный уровень «герцога» характеризуется его «монологом Гамлета», а «король» раскрывается в одной фразе: «Ваши глаза взирают в эту самую минуту на несчастного дофина Луя Семнадцатого, сына Луя Шестнадцатого и Мэри-Антонеты». Твен изображает комизм и напряженность сцены, когда Гек и Том проползают ночью мимо выслеживающего их Джима и замирают надолго в неудобных позах, одной лишь фразой: у Гека в эти секунды «в одиннадцати местах зачесалось». Краткие диалоги, реплики героев столь насыщены, что иногда в одном слове, в одной фразе с предельной простотой и трагичностью раскрывается сущность социального уклада. Например, разговор между Гekom и тетей Салли (Гек рассказывает придуманную историю о лопнувшем на пароходе котле): «Боже милосердный! Кто-нибудь пострадал? — Нет, м'м! Только одного негра убило. — Ну, это еще слава Богу, а бывает, людей убивает».

После завершения романа Твен планировал написать книгу о взрослом Геке. В его дневнике за 1891 г. есть строчки, которые можно рассматривать как план будущей книги: «Гек возвращается домой. Бог знает откуда. Ему 60 лет, спятил с ума. Воображает, что он все еще мальчишка, ищет в толпе Тома, Бекки и других. Из долгих блужданий приходит Том. Находит Гека. Вспоминают старое время. Жизнь оказалась неудачной. Все, что они любили, все, что считали прекрасным, — ничего этого уже нет. Умирают». Но художественный замысел остался нереализованным. Очевидно, такого пессимистичного романа Твен не смог написать: писатель не смог сделать стремящегося к свободе жизнелюба-Гека героем сентиментальной элегии.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Андреев Л.Г. и др. История французской литературы: Учебник для фил. Спец. Вузов / Л.Г. Андреев, Н.П. Козлова, Г.К. Косиков. — М.: Высшая школа, 1987.
2. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы: Учебник для пед. инс-тов по спец. «Иностранные языки» — М.: Высшая школа, 1985.
3. Боброва М. Марк Твен. Очерк творчества — М, Гослитиздат, 1965.
4. Гиленсон Б.А. История литературы США. — М., Академия, 2003.
5. Елизарова М.Е. и др. История зарубежной литературы XIX века. — М., 1964.
6. Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. — М.: Худ. литература, 1974.
7. Ивашева В.В. «Век нынешний и век минувший...»: Английский роман XIX века в его современном звучании. — М.: Худ. литература, 1990.
8. Ивашева В.В. История зарубежной литературы XIX века — М., 1955. — Т. 1.
9. Иващенко А.Ф. Гюстав Флобер. Из истории реализма во Франции. М., Академия наук СССР, 1955.
10. История американской литературы. Под ред. Н.И. Самохвалова. — М., Просвещение, 1971.
11. История английской литературы / Под ред. И.И. Анисимова и др. — М.; Изд-во АН СССР, 1955.
12. История зарубежной литературы XIX века / А.С. Дмитриев, Н.А. Соловьева, Е.А., Петрова и др.; Под ред. Н.А. Соловьевой. — М.: Высшая школа, Академия, 2000.
13. История зарубежной литературы XIX века / Н.П. Михальская, В.А. Пухов, А.А. Завьялова и др. Под ред. Н.П. Михальской. — М.: Просвещение, 1991.
14. История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для студентов филол. специальностей ун-тов. Ч. 1 / Под ред. А.С. Дмитриева. — М., 1979.
15. История зарубежной литературы XIX века: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / Под ред. Я.Н. Засурского, С.В. Тураева. — М., 1982.
16. История французской литературы: В 4 т. — М.; Л., 1956. — Т. 2.
17. История французской литературы / Ред. Коллегия: И.И. Анисимов и др. Т. 2. 1789-1870 гг. — М.: АН СССР, 1956.
18. Клименко Е.И. Английская литература первой половины XIX века (Очерк развития). — Л.: Изд-во ЛГУ, 1971.
19. Краткая история американской литературы / Отв. ред. Х. Синкотта, Дж. Клэк: Инфор. Агентство США, 1994.
20. Литературная история Соединенных Штатов Америки. Т.1: Под ред. Т. Спилера и др. М., Прогресс, 1977.
21. Мендельсон М.О. Марк Твен (1835-1910). — М., Знание, 1960.
22. Михайлова И.Н. Искусство и литература Франции от древних времен до XX века. — М., Университет, 2005.
23. Михальская Н.П. Чарльз Диккенс. — М., Просвещение 1987.

24. Надеждин Н. Марк Твен. «Мой приятель Гек Финн». — М., Майор, 2008.
25. Обломиевский Д. Д. Бальзак: Этапы творческого пути. — М., 1970.
26. Паррингтон В.Л. Основные течения американской жизни. Т.3. Возникновение критического реализма в Америке (1860-1920) — М.: Изд-во ин-та лит., 1963.
27. Прево Ж. Стендаль. М.-Л., 1967.
28. Проскурин Б.М., Яшенькина Р.Ф. История зарубежной литературы XIX века: западноевропейская реалистическая проза. — М.: Флинта, Наука, 1998.
29. Пузиков А.И. Портреты французских писателей. — М.: Худ. литература, 1967.
30. Реизов Б.Г. Бальзак. — Л., 1960.
31. Реизов Б.Г. Стендаль: Философия, история, политика, эстетика. Л., 1974.
32. Реизов Б.Г. Творчество Флобера. М., Гослитиздат, 1963.
33. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. — М.: Высшая школа, 1977.
34. Самохвалов Н.И. Американская литература XIX века (Очерк развития критического реализма). — М.: Высшая школа, 1964.
35. Честертон Г.К. Чарльз Диккенс. — М., Радуга, 1982.
36. Штейн А.Л. и др. История французской литературы / А.Л. Штейн, М.Н. Черневич, М.А. Яхонтова — М.: Просвещение, 1988.