

В.В. Здольников, Н.В. Голубович, С.В. Лапунов

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

XIX век

Учебно-методическое пособие

Под редакцией И.Л. Лапина

УДК 820(091)(075.8)
ББК 83.3(0)5я73
3-46

Авторы: **В.В. Здольников** («XIX век. Раздел третий»)
Н.В. Голубович («XIX век. Раздел второй»)
С.В. Лапунов («XIX век. Раздел первый»)

Рецензенты: заведующий кафедрой мировой литературы и культурологии УО «ПГУ», доктор филологических наук, профессор А.А. Гугнин; заведующая кафедрой белорусской литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат филологических наук, доцент О.И. Русилко

Под редакцией И.Л. Лапина

Учебно-методическое пособие включает компактное систематизированное изложение истории зарубежной литературы XIX в., контрольные вопросы для самоподготовки и самопроверки, списки необходимой литературы. Предназначается для студентов дневной и заочной форм обучения по филологическим и гуманитарным специальностям университета, колледжей, учителей и учащихся профильных классов школ, гимназий и лицеев.

УДК 820(091)(075.8)
ББК 83.3(0)5я73

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее учебно-методическое пособие является лишь компендиумом истории зарубежной литературы XIX в. и в силу этого не претендует на полноту отражения всей ее сложности и разнонаправленности. Рассчитанное в первую очередь на оказание помощи в самостоятельной работе студентов, оно намечает те основные ориентиры, по которым следует двигаться, чтобы в комплексе сложились необходимые знания по курсу, его увязанности с другими этапами литературного процесса.

В трех разделах пособия последовательно представлены важнейшие этапы формирования литературно-художественной картины столетия без претензий на строгую периодизацию и жесткие хронологические рамки. Наша наука еще не выработала достаточно убедительных критериев определения места и значения отдельных литературных эпох в движении искусства слова, однако яркость, масштабность и контрастность художественного наследия XIX в. подводят к мысли о его особой аккумулирующе-генерирующей роли. Не кажется случайным, что именно в это столетие впервые, преодолевая многовековую традицию философского литературоведения, формируются самостоятельная наука о литературе, ее известные академические школы. Теоретические категории, рожденные неповторимым художественным опытом этого века, обрели удивительное свойство номинации явлений искусства в обе стороны временной оси (сегодня говорят о романтическом, символистском, натуралистическом характере произведений от древности до современности; о реализме античности, Возрождения, Просвещения, XX в. и т.д.).

Романтики первой трети XIX века совершили настоящий прорыв в ниспровержении нормативности в искусстве, обязательном разделении на высокий и низкий стили, трагическое и комическое, в правомерности подчинения художественной образности рассудку и здравому смыслу. «Типические характеры в типических обстоятельствах» критического реализма второй трети века акцентировали возможности искусства выявлять предопределения, закономерности жизни человека как существа общественного, неразрывную взаимоувязанность его свободы и необходимости. Разнохарактерные творческие искания писателей в завершающие век десятилетия пошатнули сакраментальный баланс этического и эстетического, дозволенного и запретного, художественного и позитивного познания, особенно остро поставив вопрос о праве искусства иметь свой независимый и неординарный голос в решении личностных и общечеловеческих проблем. В усилившихся к концу столетия мотивах скепсиса и разочарования, в парадоксальных картинах бытия есть ощущение упадка, но не обреченности. По сути своей они сродни романтическим вызовам, руссоистскому неприятию утвердившихся форм цивилизации: за эпатирующим отрицанием

кроется стремление хоть таким образом склонить окружающих к поискам ее новых путей.

Пособие нацелено не только на краткое изложение программного материала, но и на разрушение определенных стереотипов восприятия классики, деления художественных направлений на эталонные и сомнительные. Концептуальной основой пособия являются сопоставительный подход, взвешенная соотнесенность мировоззренческих, культурологических, исторических и поэтологических критериев анализа. Намеренно не модернизируя, но и не архаизируя творческие достижения столетия, не замыкаясь в рамках методологии какой-либо одной научной школы, авторы максимально учитывают современные наработки искусствознания и литературоведения. Во всех случаях реализуется принципиальная установка – обозначить вклад литературы в гуманизацию человека и общества, компактно и системно представить литературный процесс XIX в., развернутая детализация которого предполагается уже с использованием учебников и учебных пособий, списки которых даны в конце каждого раздела.

И.Л. Лапин

ХІХ ВЕК. РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

На рубеже исторических эпох, когда с европейской исторической арены уходил феодализм, а победивший буржуазный строй выявил свою внутреннюю противоречивость, когда континент потрясла череда революций и войн, литературе было необходимо понять движение истории, рассмотреть и оценить его ближние и дальние последствия. Центральным для художественных направлений первой трети столетия стал вопрос о том, как человеку не только выстоять перед движением истории, но и активно участвовать в нем.

Начало ХІХ столетия стало временем, когда ускорилось не только общественное, но и литературное развитие. Новые художественные направления складывались и достигали зрелости в относительно короткие сроки. При этом появление нового художественного метода не означало полного исчезновения старого. Характерная черта эпохи – сосуществование художественных направлений. На протяжении нескольких десятилетий просвещенческие и классицистические традиции, романтизм и реализм поддерживали взаимоотношения, в которых борьба сочеталась с взаимодействием. Каждое направление отстаивало свои принципы в полемике, утверждало их в манифестах и программных заявлениях, но на практике художники, особенно знаменитые, не были скованы канонами. Творческое сознание выдающихся авторов эпохи обладало свободой выбора, постоянно обращаясь к самым различным источникам – как к традициям прошлого, так и к поискам современников.

Романтизм

Романтизм – первое по времени возникновения новое художественное направление ХІХ века – основано на общекультурном сдвиге, захватившем все сферы общественного сознания. Романтизм был ответом человеческого духа на исторические изменения эпохи. Эмоциональное переживание, а затем осмысление трагического опыта французской революции и ее последствий, ощущение вовлеченности каждого человека в водоворот истории пронизывают романтическое искусство. Оно чрезвычайно многообразно, но вместе с тем обладает общей основой.

Романтизм невозможно понять без правильной оценки его отношения к предыдущей литературной эпохе. Хотя романтическое искусство в существенных чертах противопоставлено идеалам Просвещения, в особенности просветительскому рационализму, хотя первым манифестам романтиков присущ пафос размежевания с предшествующей литературной традицией, все же романтизм не только отбросил, но и многое заимствовал из эстетики Просвещения. Невозможно представить романтизм без руссоистской идеи «естественного» человека, без психологических открытий «Ис-

поведи» Руссо и «Племянника Рамо» Дидро, без культурологических идей Гердера. Явления, подготовившие появление романтизма, – как, например, считающаяся принадлежащей романтизму жажда волшебного, загадочного, – возникали на протяжении всего предыдущего столетия. Романтическое искусство, используя уже известные элементы, по-новому их осмыслило и включило в свою оригинальную художественную систему.

По своей сути романтизм – искусство, на свой лад стремящееся к объективности, пытавшееся понять и уловить характер исторического развития. Огромное влияние на первое поколение романтиков (немецких, английских и опосредованно – французских) оказал Шеллинг: «Абсолютная объективность дается в удел единственно искусству. Искусство же позволяет целостному человеку добраться до этих высот, до познания высшего...». Отсюда и важная для романтической эстетики идея *универсального искусства*. Таким, по мнению романтиков, было символическое искусство мифологического типа. Отсюда и стремление к созданию *обобщенно-символических образов*. Романтиков привлекали мифы (античные, библейские, фольклорные), которые подвергались переосмыслению и переработке. Но главное – они хотели дать свои образы-мифы, образы-символы (Кайн, Корсар у Байрона, Квазимодо у Гюго и др.).

В современной им жизни романтики чувствовали себя одинокими, живущими вне социальной среды. Отсюда понятно их стремление найти *идеал* за пределами современной им действительности. Формы его воплощения в романтической литературе чрезвычайно разнообразны: одни авторы уходили в мечту, другие обращались к патриархальной старине, стремились к природе, третьи жаждали революционной «бури». Но какую бы тему ни разрабатывали романтики, определяющим для них оставалось художественное раскрытие возможностей человека, наделенного *неограниченным творческим потенциалом*. На небывалую прежде высоту в эпоху романтизма был поднят авторитет *поэта*. Романтики увидели в поэте прежде всего гения, неповторимый дух которого выражался в оригинальности его творчества. Творчество поэта стало рассматриваться как один огромный автобиографический роман, в котором стихотворения и поэмы образовывали главы, а биография служила сюжетом.

Утверждение романтизма в литературе ознаменовано большими художественными открытиями. Романтизм внес в литературу столько лиризма, что привело к *трансформации многих литературных жанров*. Большое распространение получила лиро-эпическая поэма, первым образцом которой было байроновское «Паломничество Чайльд-Гарольда». Значительное место в творчестве поэтов-романтиков нашла философская лирика. Более того, лирическое начало, связанное с эмоциональным отношением художника к изображаемому, проникает в эпические и драматические жанры, значительно их видоизменяя.

Разумеется, художественные особенности столь многообразного художественного явления, как романтизм, невозможно свести к какой-то упорядоченной системе – тем более, сами романтики выступали против господства «упорядоченности» в искусстве. Поэтому, выделив наиболее общие признаки романтизма как литературного направления, мы будем говорить о его художественных достижениях применительно к той или иной национальной литературе.

Литература Германии

Немецкая литература в первые десятилетия XIX в. находилась под сильнейшим влиянием европейской и национальной истории. Под воздействием наполеоновских войн, приведших к росту национального самосознания, формировалась немецкая романтическая литература. В Германии, как и в других западноевропейских странах, романтизм был порождением сложнейших процессов ломки старого общества. Сохранение феодальной системы и территориальная раздробленность страны обусловили более обостренный характер литературной борьбы, взаимосвязанной с политической борьбой консерваторов и либералов, недовольных тем, что после наполеоновских войн Германия не объединилась в единое государство.

Немецкий романтизм начал складываться в последние годы XVIII в. Основные принципы романтической эстетики были сформулированы Фридрихом Шлегелем в его «Фрагментах» (публиковались в 1797 и 1798 гг.). Благодаря книге Жермены де Сталь «О Германии» (1814) и переводу на французский язык «Лекций о драматическом искусстве и литературе» Августа Вильгельма Шлегеля некоторые тенденции немецкой романтической школы получили развитие в европейском романтизме. В истории немецкого романтизма можно выделить два этапа: 1) *ранний*, или *йенский* (конец 90-х годов XVIII в. и первые годы XIX в.); 2) *поздний* (приблизительно 1806–1830 гг.), представленные рядом отличных друг от друга школ.

Главными представителями йенского романтизма были писатели, поэты и литературные критики **Людвиг Тик (1773–1853)**, **Новалис (настоящее имя Фридрих фон Харденберг, 1772–1801)**, братья **Август (1767–1845)** и **Фридрих (1772–1829) Шлегели**, а также философ **Фридрих Шеллинг (1775–1854)**. Йенские романтики первыми сосредоточили внимание на глубине духовного мира личности, которая представлялась им центром вселенной, категорией философской и эстетической, но не социальной. В музыке и поэзии они видели величайшие возможности для реализации духовных возможностей личности, а через историю и фольклор стремились раскрыть черты национального характера. Трагическое столкновение эмоционально-эстетической утопии с конкретной действительностью порождает романтическую иронию (как к действительности, так и к возможностям собственного творчества), характерное для йенцев ощущение не-

стабильности, дисгармонии мира. Главной методологической основой достижений романтической эстетики была ее диалектичность. Именно она дала возможность открыть идею саморазвития образа, характера как одну из важнейших закономерностей прекрасного в искусстве. Одной из наиболее острых проблем, которой занимались йенцы, было соотношение сознательного и бессознательного в художественном творчестве. Так, по Шеллингу функцией бессознательного является придание произведению подвижности. Сознательное дает схему, костяк произведения, а бессознательное – жизнь, движение, краски. Подлинное произведение искусства появляется лишь в единстве того и другого. С точки зрения Шеллинга и Августа Шлегеля, художественное произведение и художественный образ, являясь единством сознательного и бессознательного, несут мысль внутри себя, а не являются иллюстрацией заданной мысли. А. Шлегель выразил также вытекающую из этого идею самостоятельности образа и человеческого характера. Образ, будучи создан художником, обретает самостоятельность, подчиняясь собственным законам – художник словно выпускает из бутылки джина, над которым уже не властен.

Рассуждая о принципе подражания природе, йенские романтики считали, что художник должен подражать природе, чтобы творить по ее закону. По мысли Шеллинга, если искусство не способно к тому, к чему способна природа, то оно вообще беспомощно. Поэтому произведение искусства представляется превосходным в той мере, в какой оно обнаруживает творческую мощь, свойственную природе. Художник, в отличие от копииста, «должен отклониться от подражания природе как продукту, как твари, но лишь с тем расчетом, чтобы возвыситься до творческой силы и постигнуть ее духовно». Противопоставление природы и искусства свойственны Тикю и Новалису. По мысли последнего, источником искусства является не природа, а дух. Шлегель так характеризовал романтическую поэзию: «...Она свободна и признает за свое главное основное правило, что произвол поэта не выносит никаких стеснительных для него законов».

Характеристикой йенского романтизма является иррационализм как отрицание научного логического познания. Тик заявлял, что поэт творит в беспамятстве «с чувством пророческим и с религиозным чувством провидения вообще». Не удивительно, что подобный подход к художественному творчеству привел йенских романтиков к отрицанию свойственной классицизму утилитарности искусства. И Август Шлегель, выступивший в своем курсе лекций против эстетики классицизма, провозгласил автономию поэзии, отвергая «унизительные для искусства соображения полезности».

Наиболее выдающимся автором йенской школы был **Новалис**. Как и другие йенцы, он признавал истинным лишь интуитивный, свойственный именно поэту характер познания. Известен фрагмент, в котором в духе Шеллинга Новалис утверждал первенство иррационального познания над рациональным: «Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого».

При этом в Новалисе удивительным образом сочетались поэт и ученый-геолог. В историю немецкой и мировой литературы Новалис вошел прежде всего как автор незаконченного романа «Генрих фон Офтердинген» (опубл. в 1802 г.). Хотя изображенные события датируются XIII веком, время действия условно. Задачей автора было не столько изображение идеальной «старины», сколько создание романтической атмосферы, поэтической «недосказанности». Это позволяет говорить о романе как о романе-мифе, обильно насыщенном многозначной символикой. Голубой цветок с девичьим лицом посередине, снящийся главному герою, – символ поэтической мечты, романтического томления и тоски по идеалу. Возлюбленная, которую ищет герой романа, – это лишь часть идеала; любовь – часть пути постижения Истины и Красоты, по которому должен пройти герой. За время странствий Генрих, встречаясь с разными людьми, – купцами, восточной пленницей, поэтом и его дочерью – приобщается к настоящему и прошлому, к природе и поэзии. В каждой встрече скрыт глубокий символический смысл. Так, в эпизоде с восточной пленницей представлена идея синтеза восточной и западной культур, ставшая одной из важных в романтической эстетике. Герой Новалиса видел перед собой два пути: «Один путь, трудный и необозримо-далекий, с бесконечными изгибами – путь опыта; другой, совершаемый как бы одним прыжком, – путь внутреннего созерцания». Опыт – лишь толчок для интуитивного проникновения в глубь вещей.

В стремлении охватить в искусстве всю полноту мира немецкий романтизм искал разнообразия жанровых форм. В этом отношении примечательно творчество *Людвига Тика*. Как романтический писатель Тик заявил о себе в 1797–1798 гг., продемонстрировав новаторство в нескольких жанрах. Новой страницей в истории немецкой прозы стал роман «Странствования Франца Штернбальда» (1798). В этом произведении переплетаются эпическое и лирическое начала; отдельные эпизоды воспринимаются как стихотворения в прозе; автор вплетает в повествование музыкальные мотивы; пейзажи, созданные Тиком, содержат намек на таинственность явлений природы.

Воплощением концепции романтической иронии стали комедии-сказки (как, например, «Кот в сапогах» (1797), «Мир наизнанку» (1799) и др.). Иронии подвергаются драматургическая структура и сценическая условность (например, занавес открывается раньше положенного). Ирония распространяется как на зрителей, оценивающих происходящее с филистерских позиций, так и на возможность искусства противостоять филистерству.

Тику немецкий романтизм обязан и созданием новеллы-сказки. В произведениях этого жанра чаще всего представлены трагические судьбы; человек изображался игрушкой в руках непонятных, таинственных сил. Вслед за Тиком другие немецкие романтики насыщали свои произве-

дения такими значащими словами, как «томление», «невыразимый», «неизъяснимый». В новелле-сказке «Белокурый Экберт» (1797) впервые появляется понятие «лесное уединение», выступившее как романтический идеал отрешения от материального мира.

Поздние романтики (Брентано, Шамиссо, Уланд, Айхендорф, Мюллер) многое унаследовали от своих предшественников, многое пересмотрели в соответствии с новой обстановкой. В условиях наполеоновской оккупации и раздробленности государства они обратили первенствующее внимание на разработку национально-исторической проблематики, формирование общенационального сознания. Как раз поздним романтикам принадлежит особая заслуга в открытии для литературы богатств немецкого фольклора и осмыслении культурных традиций средневековья и Возрождения. Если для йенских поэтов чудесное в определенной степени отождествлялось с трансцендентным абсолютом, то на следующем этапе романтизма сказочное начало, сохраняя первенствующее положение, вступает в более напряженные и противоречивые отношения с реальностью. Одним из первых немецких поэтов-романтиков, непосредственно обратившихся к народной поэтической традиции, создав на ее основе романтическую балладу, был **Клеменс Брентано (1778–1842)**. Наиболее известен изданный им совместно с **Л.А. Арнимом** сборник стихотворений, песен и баллад «Волшебный рог мальчика» (1806–1808). Тематический состав сборника был достаточно широким: песни любовные, бытовые, солдатские, разбойничьи, о монахинях. При отборе песен для сборника составители отдавали предпочтение тем, в которых запечатлены старина, черты исконно немецкого патриархального уклада. Еще более широкую известность получили «Детские и семейные сказки» (т. 1 – 1812, т. 2 – 1815, окончательная редакция – 1822), изданные братьями **Якобом (1785–1863)** и **Вильгельмом (1786–1859) Гримм**. Тематика сборника – отображение многогранного художественного мира, сложившегося на протяжении веков в народном сознании. Братьям Гримм пришлось решать трудную задачу, определяя, в какой мере язык древней народной сказки должен быть сохранен, а в какой изменен с учетом требований современного литературного языка. При этом сказкам была придана стилевая форма, которая сделала их выдающимся литературным памятником эпохи романтизма. Кроме того, братья Гримм, изучавшие народную мифологию и средневековую литературу, заложили основу немецкого языкознания.

Особое место в немецком романтизме занимает **Адальберт Шамиссо (1781–1838)**, сын французских эмигрантов, лишь с 15 лет начавший изучать немецкий язык. Мировую известность ему принесла повесть «Необычайная история Петера Шлемиля» (1814), в которой рассказывается о человеке, продавшем свою тень дьяволу. Однако традиционный сюжет наполняется новым содержанием. Черт в «Шлемиле» изображен вполне буднично: это молчаливый господин в сером пальто, похожий на провинци-

ального ростовщика. Через мотив продажи тени раскрывается романтический конфликт противостояния человека и среды. По мысли Шамиссо, ради материальных благ человек не должен жертвовать даже малейшей частью своего существа. В финале сказки Шлемиль, не желая находиться в зависимости от дьявола, бросает кошелек в пропасть. Впрочем, оставшись без денег и тени, отлученный от общества герой уходит в мир науки.

Самой яркой и характерной фигурой немецкого романтизма стал **Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822)**, мастер сказки и романтической новеллы. Основной для каждого романтика конфликт – разлад между мечтой и действительностью – принимает у Гофмана безысходный характер. В представлении Гофмана внешний мир роковым образом тяготеет над миром духовным, превращая жизнь в мрачную и смешную фантасмагорию, в которой роковые силы играют человеком, обрекая его на одиночество и страдания. Основной темой творчества писателя становятся взаимоотношения искусства и жизни, основными образами – «энтузиаст» и «филистер». «Филистер» – человек, довольный собой и своим существованием; его довольство – следствие отказа от красоты. «Энтузиасты» – мечтатели, стремящиеся сбросить груз повседневности, убежать в созданный ими фантастический мир. Но это счастье всегда мнимое: из воздушных замков всегда приходится возвращаться на землю. Из-за этого «энтузиасты» осуждены на метания между идеальным и повседневным. Мир, как бы мы к нему ни относились, существует. Поэтому Гофман, как правило, разрушает иллюзорный план повествования средствами *иронии*, возвращая героя ото сна к реальности.

Все это достаточно полно выражено в первой книге Гофмана – «Фантазии в манере Калло», объединившей произведения, написанные с 1808 по 1814 г. «Фантазии...» отличаются жанровой пестротой: это и романтическая новелла, и сказка, и диалог, и очерк о музыке, и фрагмент. Книга открывается новеллой «Кавалер Глюк» (1808), которая предваряет общий замысел сборника – противопоставление свободной личности художника («энтузиаста») филистерскому обществу потребителей искусства. Главный герой книги – музыкант: Гофман разделял общее всем немецким романтикам понимание музыки как самого романтического искусства, ибо цель его – «бесконечное». Цель поэта и музыканта одна – выразить «бесконечное», а значит, поэзия должна приблизиться к музыке. В музыкально-поэтическом ключе исполнена новелла «Дон Жуан» (1814). Отказываясь от традиционного толкования Дон Жуана как сластолюбца, Гофман рассматривает его как мятежную, глубоко разочарованную романтическую натуру. Смысл жизни и единственный источник гармонии Гофман видел в искусстве, а единственным положительным героем считал художника. Но искусство обречено на трагедию, а художник – мученик на земле.

Оригинальность Гофмана как художника заключается в его поэтической системе. Главное требование его поэтики – *сочетание реального с*

фантастическим, для чего наилучшим образом подходит жанр сказки. Во введении к своей первой книге Гофман назвал образцом для своего творчества гротескно-фантастические гравюры французского художника XVII в. Жана Калло. Стиливая двуплановость стала выражением того, что мечтательность представляет собой обратную сторону действительности. При всей фабульной хаотичности сказок их персонажи сгруппированы с той правильностью, с какой противостоит мир «энтузиастов» миру «филистеров». Примером подобного соотношения могут послужить сказки **«Золотой горшок» (1814)** и **«Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» (1818)**.

Фигура «энтузиаста» (Ансельм в «Золотом горшке», Бальтазар в «Крошке Цахесе») – самая примечательная в сказках Гофмана. Это бедняк и неудачник, над которым тяготеют роковые силы; необузданный фантазер, одержимый душевным разладом и мечущийся между фантастическим миром и реальностью. Отсутствие воли делает его неспособным сопротивляться жизненным невзгодам. В поведении «энтузиаста» много несовместимого с общепринятыми нормами, поэтому в глазах «добрых людей» он выглядит чудаком. Жизнь в мечте, которая так по душе «энтузиасту», рано или поздно заканчивается. Поэтому Гофман, как правило, разрушает мир иллюзий средствами иронии, возвращая героя из мира грез к реальности. Так происходит в финалах сказок «Золотой горшок» и «Крошка Цахес», когда герои-«энтузиасты» получают вполне «филистерские» награды. Возвращение «энтузиаста» в мир повседневности – событие печальное, но одновременно и закономерное. Художник, в какие бы романтические дали его ни уносило воображение (что было присуще тем же йенцам), все равно остается на земле.

Своеобразным продолжением этой тематической линии можно назвать роман **«Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах» (1818–1821)**. Название романа подтверждается фрагментарностью его композиции. Пространные сочинения кота-«филистера» (пародия на жанры просветительской литературы) прерываются отрывками биографии Крейсlera – получается, что кот вырвал страницы из книги своего хозяина – фрагментарность стала частью художественного замысла. Фрагментарность композиции сочетается с фрагментарностью стиля. Налицо стилевое разграничение сюжета: дидактическое высокомерие Мурра контрастирует со страстным, взволнованным тоном Крейсlera. Как художник Крейслер пытается освободиться от пут повседневности, подняться над ней. Но как человек Крейслер вынужден существовать в системе так ненавистных ему отношений. В мечтах он чувствует себя выше житейской суеты, а в реальном мире «энтузиасту» отведено одно из последних мест. Такое построение романа становится частью гофмановской иронии по поводу взаимоотношений между искусством и обыденностью.

Ирония направлена как в адрес «филистерского» мира, так и по поводу попыток «энтузиаста» утвердиться в ненавистной им повседневности. В этом мире искусство всегда оказывается где-то «между страниц» житейской суеты.

Литература Англии

Англию можно считать, в известной мере, прародиной романтизма. Раннее буржуазное развитие вызвало там и первые антибуржуазные устремления, характерные для романтиков. На протяжении предыдущего столетия в английской литературе наметились многие существенные особенности романтического мироощущения: ироническая самооценка, антирационализм, представления о «неизъяснимом», тяга к «старине». Толчком для возникновения английского романтизма стали как события извне, так и изнутри – в Англии в это время произошел промышленный переворот. Его последствиями стали не только замена прялки ткацким станком, а мускульной силы – паровой машиной, но и глубокие социальные сдвиги: исчезновение крестьянства, появление промышленного пролетариата, утверждение буржуазии в качестве «хозяев жизни».

Примерно на протяжении полувека в английской литературе сменилось три поколения романтиков. Старшее представлено Блейком, Вордсвортом, Кольриджем, Саути, Вальтером Скоттом; среднее – Байроном, Шелли, Китсом; младшее – Карлейлем. Внутренние разграничения в английском романтизме идут преимущественно по социально-политическим линиям, английские романтики отличаются единством устремлений, что ставит их в положение людей, постоянно сопротивляющихся ходу времени.

Наряду с социально-историческими предпосылками, особое значение для становления английского романтизма имело обращение к традициям устного поэтического творчества. Огромную роль в пробуждении интереса английских романтиков к фольклору сыграл изданный в 1765 г. **Томасом Перси (1729–1811)** свод «Памятники старинной английской поэзии», включавший различные образцы английских народных баллад. Впоследствии издание Перси оказало воздействие и на Вальтера Скотта, поэтов «озерной школы» и Китса. Интерес к фольклору подал повод к подражаниям и мистификациям. Европейскую славу обрели так называемые «Поэмы Оссиана», сочиненные шотландцем **Джеймсом Макферсоном (1736–1796)**. Макферсон, изучавший шотландский фольклор, воспользовался некоторыми мотивами и именами при создании своих произведений. Их автором был объявлен бард Оссиан, а Макферсон назвал себя переводчиком. Подлинность поэм, опубликованных с 1760 по 1765 г., неоднократно ставилась под сомнение, однако это не помешало их успеху. Вместо упорядоченной классицистами античной мифологии, Макферсон ввел читателей в туманный и призрачный мир Севера. Таинственность и смутность очерта-

ний, меланхолия, составляющие лирическую основу поэм, впоследствии стали достоянием романтизма. В XIX веке «Поэмам Оссиана» отдаст дань Байрон.

Первым ярким явлением в английском романтизме стало творчество **Уильяма Блейка (1757–1827)**. В рисунках и стихах, которые он не печатал, а, как и рисунки, гравировал, Блейк творил свой особый мир. С малых лет он рассказывал о чудесных видениях среди бела дня, а в поздние годы говорил, что беседовал с Христом, Сократом и Данте. Целью Блейка как художника и поэта было создание самобытной мифологии на основе языческих и христианских компонентов. Задачей этой особой религии был всеобщий синтез. Блейк хотел объединить небо и землю, а венцом веры сделать обожествленного человека. Известность Блейку принесли произведения, созданные в XVIII веке: «Песни невинности» (1789), «Песни опыта» (1794), «Бракосочетание неба и ада» (1790). «В одном мгновенье видеть вечность и небо – в чашечке цветка», – центральная идея лирики Блейка. В каждой песчинке он стремился усмотреть отражение духовной сущности. Поэтому вся деятельность Блейка была протестом против эмпиризма, ведущей традиции британского мышления. В его стихотворениях немало созвучного романтикам: универсализм, пантеизм, стремление к всеохватывающему духовному постижению мира. Тем не менее. Блейк не встретил понимания современников, посчитавших такой мистический символизм чрезмерным.

Признанными зачинателями английского романтизма стали **Уильям Вордсворт (1770–1850)** и **Тейлор Кольридж (1772–1834)**, основатели и вожди «озерной школы» или «лейкизма» (англ. lake – озеро). Как нередко бывает, название было дано оппонентами (Вордсворт поселился на родине, в Камберленде – краю озер) и содержало насмешку над излишним многословием произведений Вордсворта, Кольриджа и причисленного к «лейкистам» Саути. Все же «озерная школа» как определенное духовное родство существовала – на нее так или иначе ориентировались все английские романтики.

Утверждение поэтической репутации Вордсворта началось после изданных совместно с Кольриджем «Лирических баллад» (1798). Предисловие к сборнику, написанное Вордсвортом, стало манифестом романтизма в поэзии. Вордсворт требовал приблизить язык поэзии к живой разговорной речи, отказавшись от риторических украшений и поэтической условности. Только такой поэтический язык мог стать средством передачи эмоций и душевных настроений. Вордсворт ставил чувство настолько выше рассудка, что видел наиболее полное выражение «природной» человечности в детях и умственно неполноценных людях, ибо они, по его мнению, выражают чувства в наиболее чистом и непосредственном виде.

Вордсворт считал, что поэзия в большей степени способна познать жизнь, чем наука, ибо глубже проникает в суть природы и человеческой

души, поскольку поэтическое искусство «вбирает и то, что дает наука, но всякое знание должно быть одухотворенным, а без поэзии это не может быть достигнуто».

Романтическим стал и представленный Вордсвортом образ поэта. Поэт отличается быстротой мысли, силой страсти, но прежде всего – чувством единства с мировой жизнью. Поэт-романтик не расчленяет, в отличие от классицистов и просветителей, мир на отдельные элементы, а видит вселенную как органическое целое, огромное живое существо. Людям присуще чувство единства с природой, а через него – со всем миром. Поэт сильнее остальных чувствует то, что способны чувствовать остальные, и обладает особым даром с наибольшей выразительностью воплотить видение мира в художественные образы.

Особой творческой заслугой Вордсворта стало то, что он словно заговорил стихами – без видимого напряжения и общепринятых поэтических условностей. «Мы хотели представить вещи обычные в необычном освещении», – пояснял замысел Кольридж. «Лирические баллады» открывались «Сказанием о Старом Мореходе» Кольриджа и «Тинтернским аббатством» Вордсворта – первостепенными произведениями поэтов, ставшими эпохальным явлением. В отличие от предшествующих эпох, поэты живописали не только то, что видели и думали, но хотели запечатлеть сам процесс переживания. Вордсворту не нужно было никаких специальных «поэтических» условий, чтобы в любом явлении найти поэзию. Поэт изображал в своих стихах жизнь непритязательную, звал из тесноты городов к вечному покою природы, в чем проявлялась характерное романтическое отрицание рационалистического «прогресса».

Ведущая поэтическая мысль Кольриджа – о постоянном присутствии в жизни неизъяснимого, таинственного, непостижимого. Творческим вкладом поэта в развитие романтической литературы стал психологизм. Все изобразительные средства – от словесных красок до авторского комментария – использованы для выразительного воспроизведения переживаний, будь то галлюцинации или чисто физические ощущения, при этом каждое душевное состояние передается в динамике. Особо ощутимо влияние Кольриджа в становлении жанра романтической исповеди.

Общеромантические представления о «неизъяснимом» подвергаются проверке в лучших произведениях *Роберта Саути (1774–1849)*. Его творческий путь начинался с баллад, посвященных судьбам обездоленных («Жалобы бедняков», «Похороны нищего»). Используя в качестве основы произведений фольклорные и полуфольклорные сюжеты, Саути акцентировал внимание на «чудесном». Так, главного героя известной в переводе В.А. Жуковского баллады «Суд Божий над епископом» (1799) за его скупость подстерегает суд высших сил. Обращение к «старине» не избавляло ее, однако, иронической оценки (как, например, в балладе «Бленхеймский

бой (1798) сталкиваются официальная и подлинная картины вошедшей в историю битвы).

В отличие от романтиков, грезивших о былом, с которым они не имели преемственной связи, шотландский баронетт **Вальтер Скотт (1771–1832)** по праву считал историю своего рода частью общенациональной истории. Кроме того, путем самообразования он приобрел обширные историко-этнографические знания. Наследие Скотта велико: том стихотворных произведений (в числе его баллад самые замечательные – «Замок Смальгольм», 1802; «Мармион», 1808; «Два озера», 1810), 41 том романов и повестей, обширное эпистолярное наследие. Его исторические романы разделяются по национальной тематике на две группы: «шотландские» – из них наиболее важны «Пуритане» (1816), «Роб Рой» (1818) – и «английские» («Айвенго», 1819; «Кенильворт», 1821, и др.). Некоторые романы созданы на материале истории других стран («Квентин Дорвард», 1823; «Граф Роберт Парижский», 1832), но все равно их сюжеты пересекаются с английской историей.

Конкретность – вот что отличает романы Скотта от «туманной старины» других романтиков. Эти отличия подчеркивал и сам автор. К примеру, эпиграф для романа «Роб Рой» взят из баллады Вордсворта. Но если для поэта это имя было эмблемой и полусказкой, то Скотт изображает «старину» во всех подробностях и делает относительно ее выводы. Во всю меру художественных возможностей Скотт старался постичь народную жизнь, а через нее – общие закономерности в смене времен и нравов.

Следует отметить общие художественные особенности романов Скотта, ставшие каноническими. Прежде всего, наличие рассказчика – почти безликого, но постоянно присутствующего: он в прямом смысле передает прошлое, служит связующим звеном между прошлым и будущим. В романах о недавнем прошлом повествование тем более преподносится читателю как изустная правда о прежних делах. Писатель избегал параллелей прошлого и настоящего; прошлое – не параллель, а предшествование, источник современности. Опираясь на опыт Шекспира и Дефо, Скотт многое делал по-своему. Так, он изменил соотношение в расстановке вымышленных и реальных персонажей: первый план и большую часть повествования занимают вымышленные фигуры. Если Шекспир следовал сюжету легенды, то Скотт создавал событийную канву сам, представляя легендарных героев заново. Автор создал свыше 2,5 тысяч персонажей, подчиненных одной задаче: создать убедительную историю человеческих судеб в пределах определенной эпохи. Иными словами, цель состояла в том, чтобы показать, почему «люди прошедших веков поступали так, а не иначе под давлением обстоятельств и политических страстей». Способ создания характеров и обстоятельств в исторических романах Скотта будет воспринят историческим романом XIX века.

Рядом с Вальтером Скоттом, как его читатель, почитатель, а затем и друг, встанет *Джордж Гордон Байрон (1788–1824)*, крупнейшая фигура как в английском, так и в европейском романтизме. В судьбе Байрона повторялась одна и та же ситуация, ставшая затем стержнем всего его творчества: поправленное достоинство, изуродованная красота, скованная сила, чувство одиночества среди близких. Определяя черты, поражающие современников в поэзии Байрона, Лермонтов подчеркнул «грустный безотчетный тон, порыв страстей и вдохновений». Безотчетная грусть, сомнения, порыв в никуда – все эти общие черты романтической поэзии выразились в творчестве Байрона с особой силой. Уже в первых стихотворениях поэта проступает облик лирического героя, которым владеет смешанное чувство уязвленной гордости, жажды жизни и ранней горечи.

Поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда» (нач. в 1809 г., изд. 1812–1818), сделавшая Байрона знаменитой, сложилась без предварительного плана, поэтому фрагментарность поэмы носила вначале самый непосредственный характер. Затем, по мере работы над поэмой, «фрагментарность» стала сознательно соблюдаемой композиционной и стилистической особенностью. Автор приобрел возможность свободного перехода из эпического плана в лирический и обратно. Повествование становится непринужденным, что позволяет в обильных авторских отступлениях обращаться к самым разным вопросам – от историко-философских до глубоко личных.

По жанру «Паломничество Чайльд-Гарольда» представляет собой путевой дневник, который как бы одновременно ведут автор и главный герой. Впрочем, после первых строф, поясняющих судьбу и душевное состояние героя, он становится только именем. Его оттесняет сам автор – точнее, дистанция между автором и героем совсем не соблюдается. Авторское отношение к герою может быть самым разным: от сочувственного до снисходительного. Байрон стал одним из родоначальников непрямого самонаблюдения, которое будет затем культивироваться поэтами-романтиками.

Столь же важными для становления как английского, так и европейского романтизма стали «Восточные поэмы» («Гяур», «Абидосская невеста», «Корсар», «Осада Коринфа» и близкие им по духу «Ларра» и «Паризина»). Именно в них сформировался облик истинного «байронического» героя – не случайно Пушкин назвал Байрона «певцом Гяура». Конфликт в каждой поэме создается особым положением центрального героя. Это яркая, красочная и загадочная фигура, находящаяся в постоянном одиночестве, даже среди людей (как, например, Конрад в «Корсаре»). Внутренние силы такого героя направлены на достижение одной цели – как правило, мести за поруганную любовь. Такой герой остается верен только одной клятве, способен испытывать «одну, но пламенную страсть». В конечном счете, всякая мотивация действий героя слаба – им владеет дух, не знающий примирения и не поддающийся рассудку. Рассуждая о «неизъяс-

нимом», Байрон, в отличие от Вальтера Скотта, всматривается не в историю, а в индивидуальность. Воссоздавая восточный колорит, поэт оттесняет его потоком эмоций: будь то побережье Адриатики или Женевское озеро, читатель видит все то же бурление страстей, которым тесно в любом времени и пространстве. Благодаря «Паломничеству Чайльд-Гарольда» и «Восточным поэмам» в мировую литературу входит понятие «байронического типа» «с его безнравственной душой, / Себялюбивой и сухой, / Мечтанию преданной безмерно, / С его озлобленным умом, / Кипящим в действии пустом», как охарактеризовал его Пушкин в 7-й главе «Евгения Онегина». Воздействие этой традиции распространилось на многие страны и давало о себе знать по меньшей мере до 40-х годов XIX в.

Изменения в положении «байронического» героя происходят в поэтических драмах. В поэмах герой находится в конфликте давно, до начала произведения. Духовное состояние главного героя поэтической драмы «Манфред» (1817) по-прежнему характеризуют непокой и неудовлетворенность, но они становятся еще более неизъяснимыми. В автокомментарии к «Манфреду» автор подчеркнул, что причины этого состояния должны остаться непонятными. Но и эта «неизъяснимость» раскрывается как изжитость души.

Мотив саморазрушения нарастает в трагедии «Каин» (1821). Бунт главного героя – не только бунт против людских законов, но против человека как Божьего творения. Равноправие зла и добра – об этом говорит Каину Люцифер, предстающий в поэме как возмутитель сознания, оставляя героя в состоянии поистине каиновой опустошенности.

Герой последнего произведения Байрона – поэмы «Дон Жуан» (1818–1823, не завершена) – подчеркнуто безлик. В отличие от своих литературных прототипов, байроновский Дон Жуан не подчиняет сердца и обстоятельства, а сам подчиняясь им, следует из Испании в Турцию, из России в Англию. Рядом с ним неотступно находится автор, смело вторгающийся в повествование своими комментариями. Яркость событийного фона – уже не фантастического, но подчеркнуто достоверного – достигается за счет выразительности конкретно-бытовых деталей и лиц, таким образом намечается переход к реализму характеров и обстоятельств. Это крупнейшее произведение Байрона сыграет в мировой литературе существенную роль, отозвавшись во многих выдающихся произведениях эпохи – например, «Евгении Онегине».

Несмотря на короткую и неустроенную жизнь, *Перси Биши Шелли* (1792–1822) оставил богатое и разнообразное творческое наследие: стихотворения, поэмы, поэтические драмы, трактат о поэзии, политические памфлеты, дневники. Пафосом его творчества стал возвышенный идеализм. Лирика Шелли – «гимн интеллектуальной красоте» (заглавие одноименного стихотворения 1817 г.) В таких стихотворениях поэт не просто говорил о духовном, но одухотворял стихами окружающий мир, обраща-

ясь к любимой («К Мэри»), к друзьям и силам природы («Ода западному ветру»), отображая мимолетные переживания («Странники мира», «Доброй ночи»). Возвышенностью и одухотворенностью отличается и политическая лирика Шелли («Песня ирландцев», «Песня людям Англии») – не даром руководители первого организационно оформленного рабочего движения – чартизма – видели в поэте своего вдохновителя. В своих поэмах («Королева Маб», 1813; «Прометей освобожденный», 1819; «Восстание Ислама», 1818), прибегая к условно-аллегорическим образам, поэт стремился показать остроту конфликта личности и общества. При этом Шелли не звал назад к природе и опрощению, а проповедовал способность человека к сопротивлению и борьбе.

Третий крупнейший поэт этого поколения – *Джон Китс (1795–1821)* – по своим радикальным политическим взглядам был близок Байрону и Шелли. За свою короткую, омраченную болезнью жизнь Китс успел опубликовать почти все основное им созданное, прежде всего сборники стихотворений 1817 и 1820 годов, включавшие сонеты, оды, баллады и поэмы. Лирика Китса – свойственное романтикам запечатление состояний ума и сердца. Поводы для написания стихотворения – неисчислимы, выносимые на поверхность течением жизни. Это и чтение «Илиады», и пение соловья, и получение дружеского письма. Поэтическое самонаблюдение иногда прямо объявляется темой стихотворения (сонет «По случаю первого прочтения Гомера в переводе Чэпмена»). «Я считаю, что поэзия должна удивлять как изящная крайность, но не как что-то исключительное, – говорил Китс, – она должна поражать читателя как словесное выражение его собственных наиболее возвышенных мыслей, должна казаться воспоминанием».

Литература Франции

Своеобразие литературного процесса во Франции заключается прежде всего в том, что именно в литературе страны, создавшей на рубеже веков социально-исторические и духовные предпосылки для возникновения романтизма, это литературное направление обрело законченные формы позже немецкой и английской литератур. Причина этому коренится в особенностях национальной судьбы Франции. Головокружительная быстрота и бурность социально-политических перемен затронули все и вся, мало благоприятствуя романтической идее суверенности и всемогущества личности, в том числе личности художника. Поэтому этой идее предшествовала идея о власти необходимости и «судьбы» над свободной волей, о тщетности индивидуальных дерзаний. Эту мысль, между прочим, подкрепила судьба Наполеона, прошедшего путь от владыки «полумира» до одинокого узника на острове Святой Елены.

Если романтический идеал в немецкой и английской литературах находился преимущественно вне современного мира, то построения французских романтиков проверялись современностью (ни в немецком, ни в английском романтизме не было такой галереи современных героев). Даже если речь шла о личности, противопоставлявшей себя обществу, это был разговор о современнике.

Рубеж XVIII–XIX веков во французской литературе – время освоения новых литературных идей. Базой литературы остается просветительское и отчасти классицистическое мировосприятие, проверенное новыми идеями. Из просветительской традиции был усвоен прежде всего сентиментально-руссоистский комплекс. Почти все значимые авторы новой эпохи начали с осмысления чувства и «страсти». Чувство стало рассматриваться не как дополнение к разуму, а как главная основа человеческого существования. Синтезом просветительских и романтических тенденций стало творчество *Жермены де Сталь (1766–1817)*. Главные героини ее романов «Дельфина» (1802) и «Корина, или Италия» (1807) – чувствительные и пылкие натуры вообще, но в то же время глубина чувства осознается ими как благословение и проклятие одновременно. Представление о страсти как источнике счастья и страданий сформулировано еще в трактате «О влиянии страстей на счастье отдельных лиц и целых народов» (1796). Однако если в романтизме страсть рассматривается сама по себе, то у де Сталь определенную роль играют «общественные установления». Особенно это заметно в «Дельфине»: героиня этого романа представлена прежде всего как жертва бездушия светского общества.

Еще более явственно приметы романтизма как новой поэтической системы проступают в творчестве *Франсуа-Рене де Шатобриана (1768–1848)*. Аристократ по происхождению, Шатобриан, враждебно настроенный к революции и порожденному ей буржуазному строю, выбрал для себя роль защитника монархии и христианства. Подобное проявление антибуржуазности вылилось в столь обобщенные формы, что они оказались созвучны романтическим идеям неудовлетворенности веком, «мировой скорби», двоемирия. Основой романтического идеала Шатобриана было христианство: в книгах «Гений христианства» (1802) и «Замогильные записки» (1848–1850) обращение к религии предстает как романтическое откровение и озарение. В трактате «Гений христианства», сопоставляя произведения поэтов-язычников и поэтов-христиан, Шатобриан доказывал, что христианство дало литературе новый подход к изображению человека, основанный на изображении сложного и противоречивого внутреннего мира. Романтическая демонстративность и пылкость обращения к религии особенно отчетливо обнаруживаются в начальную пору творчества писателя, в повестях «Атала» (1801) и «Рене» (1802). В повести «Атала» просветительскому идеалу мыслящей личности противопоставлен мир природы (замысел произведения был реализован после возвращения автора из

Америки). «Естественный человек» и природа изображены во всей их первобытной мощи и красоте – порой рядом с могуществом природы человек выглядит беспомощным. Как и природа, «естественный человек» тоже бывает свиреп, но только до соприкосновения с христианской цивилизацией.

Главный герой повести «Рене» стал одним из первых в европейской литературе носителей романтической меланхолии. Главное в его облике – потерянности, чувство одиночества в мире, открытие им бренности жизни. Но за внешней отрешенностью от земного кипит еле скрываемая гордыня, жажда признания в этой жизни, усиленная внутренней враждой с обществом. В то же время «неосуществимость желаний» как причина меланхолии нигде не подтверждаются личным опытом героя. И та и другая черты – отклонения от сентиментальной традиции в сторону романтического эгоцентризма, для которого внешний мир мыслится как заведомо враждебный и достойный отрицания целиком.

Жизнь и творчество **Виктора Гюго (1802–1885)**, писателя, поэта, драматурга и публициста, тесно связаны с важнейшими политическими событиями его времени. Вместе со своим веком писатель прошел все степени политической эволюции: от сторонника Наполеона в ранней юности до роялиста и либерала, а после революции 1848 г. стал республиканцем. Он начал творческий путь практически одновременно во всех родах и жанрах: это сборник стихотворений и баллад, романы, драматические произведения. В середине 20-х гг. Гюго окончательно определил свои эстетические пристрастия, став на сторону приверженцев романтизма.

Именно Гюго положил начало французскому романтическому театру, обосновав его принципы в **предисловии** к своей пьесе «**Кромвель**» (1827). Выделяя в истории человечества три «возраста», каждому из которых присуща своя форма искусства, Гюго провозгласил искусством нового времени *драму*. Драматургии нового времени нужно освободиться от сковывающих ее классицистических канонов (исключение, правда, делалось для единства места, которое Гюго считал оправданным), поскольку для творчества нет иных требований, кроме общих для всех *законов природы*. С точки зрения Гюго, драма – это зеркало, отражающее действительность. Но это «зеркало» только тогда станет настоящим искусством, когда начнет «собирать лучи, превращая их в свет, а свет – в пламя».

Кроме того, в «Предисловии...» Гюго выдвинул новое понимание человека как существа двойственного, обладающего как духовным, так и животным началами. Поэтому драма нового времени должна быть *сплавом возвышенности и гротеска*, причем Гюго считал гротеск необходимым условием драмы. В противовес классицистическому делению жанров на «высокие» и «низкие» романтическая драма должна содержать оба этих противоположных полюса, отобразить «ежеминутную борьбу враждующих начал, которые всегда противостоят друг другу в жизни». Изображая явление, драматург обязан выбирать не прекрасное, а *характерное*, чтобы пье-

са пропиталась «духом эпохи». Искусство, по мысли Гюго, не просто истолковывает природу, оно должно восполнять исторические пробелы и исправлять их.

В основе конфликтов всех драм Гюго лежит поединок между деспотом и плебеем. Выдвижение на первый план человека из «низов» стало одним из достоинств романтической драмы. Еще одна присущая пьесам Гюго черта – их политическая злободневность. Так, сюжет драмы **«Король забавляется» (1832)**, основанный на историческом материале, не замкнут в рамках частной и семейной жизни. История шута Трибуле превращается в символ вечного несходства интересов власти и подданных. Помимо политических, в драмах Гюго решались и нравственные задачи. По мысли автора, драма должна «руководить сердцами», то есть посредством сильных эмоций внушать зрителю определенные моральные принципы. Поэтому герои пьес Гюго – люди больших страстей, не знающие компромиссов и половинчатости. Однако неистовость и преувеличенная патетика страстей, далекая от прозаической повседневности, порой малая вероятность ситуаций, нагромождение мелодраматических эффектов (кинжалы, яды, похищения, убийства из-за угла) привели в середине 40-х гг. романтическую драму Гюго к вырождению и кризису. После провала в 1843 г. драмы **«Бургграфы»** Гюго к этому жанру больше не обращался.

Свою романтическую программу Гюго стремился реализовать и в поэзии, особенно в начале творческого пути. Ему принадлежит свыше 10 поэтических сборников, первым по-настоящему новаторским из которых стал сборник **«Восточные мотивы» (1829)**. Именно он стал началом перехода от интеллектуальной и ораторской поэзии классицизма к поэзии эмоций, которой отдавали предпочтение романтики. Это и яркие пейзажи, романтические картины быта и нравов Востока, сочетающиеся с героической темой борьбы греков против турецкого владычества. Начиная со сборника **«Возмездие» (1853)**, поэзия Гюго приобретает обличительно-сатирический размах. Поэт взывает к «музе ненависти», чтобы она помогла ему «вбить позорный столб» в империю Наполеона III. Мысли о революции, постоянная вера в народ становятся характерными чертами поэзии Гюго второго периода творчества.

Следуя требованиям романтической эстетики ввести в поле зрения литературы явления, ранее игнорировавшиеся, Гюго воплощает их и в прозе. Практически незадолго после появления **«Предисловия к «Кромвелю»** Гюго создает повесть **«Последний день приговоренного к смерти» (1829)** – лирически взволнованное повествование в форме дневника осужденного. При этом главный герой (читателю неизвестна даже история его преступления) важен автору не как конкретная личность, а как человек вообще.

Первым законченным после революции 1830 г. произведением Гюго стал роман **«Собор Парижской Богоматери» (1830–1831)**. Роман стал воплощением художественной манеры писателя, которая будет присуща дру-

гим произведениям этого жанра. Автор – отнюдь не беспристрастный повествователь. Он свободно вторгается в сюжетную ткань с философскими, историческими, лирическими отступлениями, высказывает свои воззрения и дает оценку поступкам героев. Собор, окруженный в романе легендами, – арена не мистических, а накаленных до предела житейских страстей. Сражение Добра и Зла разворачивается не только во внешнем мире, но и в душах героев. Главные герои «Собора...» превращаются в романтические символы: Эсмеральда – олицетворение добра и естественности; Квазимодо, внешне подобный скульптурным изображениям безобразных чудищ на фасаде, – душа собора. Кроме того, с образом Квазимодо связан традиционный романтический мотив враждебности внешней и внутренней красоты: чудовищно уродливый человек оказывается неизмеримо благороднее бездушного красавца Феба. С еще одной романтической традицией – романтического демонизма – связан образ Клода Фролло. Наряду с тем, что в основу произведения заложены романтические тенденции – резкий контраст центральных характеров, тяготение к показу мрачной и таинственной обстановки (собор, мрачные кельи, Двор чудес и т.д.) – в романе даны реалистические картины взаимоотношений между сословиями. Впрочем, апофеоз вражды между «верхами» и «низами» – штурм собора – носит символический характер, содержа нарек на 14 июля 1789 г.

В период изгнания (с 1851 г.) центральной темой творчества Гюго становится судьба человека в конкретных исторических условиях. Самым значительным по охвату жизненных проблем произведением стала романтическая эпопея «Отверженные» (1856), повествующая о судьбах бедняков, которым одинаково невыносимо при Наполеоне, Бурбонах и Июльской монархии. Судьбы обездоленных, изображение социальных контрастов составляют сюжетную основу других знаменитых романов Гюго: «Труженики моря» (1866) и «Человек, который смеется» (1869).

Остротой романтических контрастов выделяется роман **«Девяносто третий год» (1874)** – последнее крупное произведение, написанное Гюго в изгнании. Огромное значение имеет выбор исторической основы. 1793-й год, изобиловавший кровавыми потрясениями, дает почувствовать роковую власть революционной стихии. Революция, по мысли автора, – это «дело Неведомого», поэтому на страницах романа роковым образом перемешиваются противоборствующие группы: среди роялистов полно выходцев из простонародья, а среди республиканцев – бывших «эксплуататоров». В жестокости одни не уступают другим, поэтому автор не делит противников на «правых» и «виноватых». Столь же рационально необъяснимой оказывается в изображении Гюго Вандейская война. Еще недавно отбивавшиеся от королевских чиновников, вандейские крестьяне делают короля своей иконой (глава «Мужицкая память стоит знаний полководца»). Вандея восстала не против республики: это ответ «природного» чело-

века на очередную попытку «цивилизации» вторгнуться во многовековой уклад.

В романтической традиции изображены центральные герои романа. Каждый из них – будь то роялист Лантенак или республиканцы Говэн и Симурдэн – представлен как «человек одной клятвы», следующий ей неотступно. Исторический фон сильнее заостряет противоречивую натуру романтического героя: так, например, не поддается однозначной оценке жестокая справедливость Лантенака (глава «На чаше весов»). Еще более трагически противоречивыми становятся взаимоотношения Говэна и Симурдэна. Спор единомышленников, окончившийся казнью одного и самоубийством другого, – вовсе не спор о методах революционной борьбы. Отправив Говэна на гильотину, Симурдэн погубил не защитника республики и даже не ученика, ставшего дорогим настолько, насколько может быть дорог собственный сын. В течение многих лет Симурдэн закладывал в своего воспитанника все то, чего лишила его судьба – способности любить. Говэн стал воссозданной половиной души, утраченной его учителем. И когда одна половина души в силу «революционной необходимости» была лишена жизни, для второй половины жизнь тоже утратила смысл. Таков трагический финал противоборства революции с человечностью.

Конечно же, внимание автора привлекают и те, кто волей рока оказался между молотом и наковальней. Воплощением судьбы народа является, безусловно, Мишель Флешар со своими тремя детьми. Ей, потерявшей мужа, уже не важно, кто убил: «белые» или «синие» – его «ружье убило». Смерть остается смертью вне зависимости от чьих-либо политических пристрастий. Таков закон всякой гражданской войны.

Вскоре после событий 1830 г. началась литературная деятельность **Жорж Санд (псевдоним Авроры Дюдеван, 1804–1876)**. Центральная проблематика ее творчества – взаимосвязь личных и социальных взаимоотношений, возможности человеческой натуры, которой тесно в буржуазном обществе.

Романы, написанные ей в 1830-е годы («**Индиана**», 1831; «Валентина», 1832; «Лелия», 1833; «Жак», 1834), посвящены преимущественно защите женских прав, поруганных современным обществом, в них явственно звучат социальные мотивы. Неприятие современности в этих произведениях выражено в рамках семейного конфликта и индивидуалистического бунта. К примеру, Индиана («Индиана») – пылкая и страстная натура, живущая исключительно движениями своего сердца. В то же время она бесконечно страдает от соприкосновения с окружающим миром, будучи не понята ни мужем, ни возлюбленным, отказавшимся от нее ради выгодного брака. Художественный метод романов Жорж Санд 1830-х гг. – переплетение романтических и реалистических элементов. Главные героини несомненно романтические: исключительные, возвышенные, эмоциональные. Автор намеренно сосредоточивает внимание на их напряженной духовной

жизни, порой гиперболизируя их чувства. В то же время героини, являясь типичными представителями своих сословий, живут и действуют в системе реальных общественных отношений. Недаром романы Жорж Санд воспринимались как злободневные и вызывали ожесточенные споры.

В середине 30-х гг. писательница переходит от изображения романтического бунта одинокой героини к роману с социальным содержанием. К началу 40-х гг. были созданы самые значительные ее произведения: «Странствующий подмастерье» (1840), «Орас» (1841), «Консуэлло» (1842–1843). Их главный герой – выходец из простонародья (как дочь уличного певца Консуэлло). «Народные» персонажи у Жорж Санд обладают не только естественным и безошибочным нравственным чувством, но и обнаруживают приобретенную в процессе самообразования высокую эстетическую и мыслительную культуру. Влиянием просветительской традиции объясняется присутствие в романах дидактической установки. Изображая героев из числа аристократии, писательница заставляет их тяготиться своим высоким положением, жаждать «опрошения». Эта тенденция лежит и в основе постоянной для романов Жорж Санд темы любви между мужчиной и женщиной, принадлежащими к разным сословиям.

Литература Польши

Польская литература вступила в XIX век, имея многовековую традицию и связи с духовной жизнью других стран Европы. Влиятельны и популярны были классицизм и сентиментализм; литературный язык вступил в стадию обновления и упорядочивания; существовала разработанная система национального стихосложения.

Утрата Польшей в конце предыдущего столетия независимости поставила национальную литературу в новые условия. Границы препятствовали синхронизации литературного процесса. Значительные литературные силы ушли в эмиграцию. Менялись центры литературного движения: в начале века – Варшава; в 20-е годы она, вслед за Вильно, стала очагом национального романтизма; в 30-е годы доминировала эмигрантская литература.

С национальным движением связана и история польского романтизма. Литература содействовала росту национального движения, подчеркивала духовное единство нации. Романтические представления об исключительно высоком назначении литературы, особой миссии художника вошли в общественное сознание. Польское национальное движение опиралось на опыт польской романтической поэзии, созданной в 20-е годы А. Мицкевичем и его единомышленниками.

Адам Мицкевич (1798–1855) начал писать стихи еще студентом (первая публикация относится к 1817 г.), будучи одним из основателей и деятелей молодежных обществ «филоматов» и «филаретов». В значительной мере на раннее творчество Мицкевича повлиял Вольтер. В лирике

«филоматов» (рубеж 1810-х – 1820-х годов) главное место занимают дидактические мотивы, связанные с классицистической традицией: советы молодым товарищам, призывы к духовному совершенствованию (**«Песнь филаретов», «Ода молодости» – 1820**). Однако содержание «Оды молодости» ознаменовало новые идеи. Для автора характерно романтическое мировосприятие действительности: стремительное движение, борьба света и тьмы, вера в торжество «мира духа». Манифестом польского романтизма стал появившийся в 1822 г. сборник стихотворений Мицкевича (**«Поэзия»**). Основой его был цикл «Баллады и романсы», ставший практическим воплощением романтической эстетики поэта, основанной на обращении к фольклорной традиции. Фольклорные мотивы Мицкевич переосмысливал, интересуясь, прежде всего, нравственным аспектом сюжетов. Простонародное начало истолковывалось как основа моральных устоев, поэтому в балладах невинность находит защиту, проступки постигает кара со стороны сверхъестественных сил. Романтическая концепция влияния «незримого» мира на реальность для польского романтизма была особенно важной, так как позволяла считать именно духовное начало определяющим для решения вопроса о бытии или небытии нации. Обращение к фольклору подчеркивало связь нынешнего поколения с «миром предков», продолжающих жить в мире «духа». Данная установка свойственна как балладам, так и драматической поэме «Дзяды» (ч. 2 и 4, 1823).

Началом героической линии в польском романтизме стала **«Гражина» (1823)** – первая польская романтическая поэма. Исторический фон (борьба литовцев с крестоносцами) превращается в повод для постановки злободневных политических проблем. Наиболее важные среди них – обязанность правителя считаться с чувствами народа, недопустимость сговора с внешними врагами. Пафос произведения составляет прославление самопожертвенного подвига.

На сходном историческом материале строится сюжет поэмы **«Конрад Валленрод» (1828)**. Главный ее герой – из числа трагических личностей в духе байроновских поэм: он так же одинок, таинственен, загадочен. Однако романтический трагизм поэмы основан не на конфликте героя и среды, а на причастности героя общему бедствию. Поэтому «Конрад Валленрод» стал произведением злободневным и специфически польским, а главный герой – олицетворением судеб героев-одиночек, сражавшихся за народ без народа.

Свидетельством увлеченности Мицкевича традициями европейского романтизма и стремления их творчески переосмыслить стали опубликованные в 1826 г. **«Крымские сонеты»**. Их можно назвать данью «восточной» традиции в романтической поэзии. Произведения цикла объединены единым лирическим настроением и образом героя-пилигрима, не сгибающегося под ударами судьбы, восхищающегося «краем довольства и красоты», но в то же время ищущего «бури». Лирический герой отвергает мысли

о ничтожестве человека перед лицом природы и неумолимом времени. Такое отношение к миру, важное для польского романтизма, трактует человека не только как объект приложения внешних сил, но и как способного воздействовать на них.

В первые годы жизни в эмиграции (с 1829 г.) Мицкевич выступает преимущественно как политический деятель и публицист, что определило звучание его произведений (3-я часть «Дзядов», 1832). Другим столь же крупным произведением стала поэма **«Пан Тадеуш» (1832)**. Панорама жизни шляхты, представленная в поэме, ломает привычные представления о жанровой классификации. Есть здесь и любовная интрига, и печально-смешная история вражды двух семейств, и события недавнего прошлого. От романтической поэмы произведение отличается как масштабом замысла, так и отказом концентрировать сюжет вокруг одной судьбы – поэма превращается в эпопею. Недавнее прошлое автор стремится приобщить к настоящему. Отсюда и своеобразная «двуплановость» произведения, в котором «сельский» мир связан с миром больших исторических событий. Обилие бытовых деталей создает не только романтический «колорит», но и раскрывает характеры. Шляхетская жизнь, хоть и в пределах одной усадьбы, предстает в различных, наиболее типических ее проявлениях. Созданный «групповой портрет» шляхты дает основание говорить о выраженных в поэме реалистических тенденциях. Реалистично в поэме и чувство историзма, проявляющееся в трезвости взгляда на недавнее прошлое: на события 1812 г., силу обаяния не сбывшейся «наполеоновской легенды».

С середины 30-х гг. Мицкевич с крупными произведениями больше не выступал. Наиболее успешно новые для польской литературы проблемы и жанры разрабатывались в творчестве **Юлиуша Словацкого (1809–1849)**, также полжизни проведенного в эмиграции.

Словацкий сразу же выступил как убежденный романтик, начав творческий путь с «поэтических повестей». С конца 1820-х гг. он обращается к драматургии, создав трагедии, отмеченные влиянием Шекспира и насыщенные историческим содержанием («Миндовг», 1829; «Мария Стюарт», 1830). По сути дела, Словацкий стал создателем польского романтического театрального репертуара. Образцом свободно построенной романтической драмы стала изданная анонимно (и поэтому принятая многими за произведение Мицкевича) в 1834 г. драма «Кордиан». Главный ее герой (как подобает романтическому герою, разочарованный в мире и человеке) приходит к осознанию нерасторжимой связи своей судьбы с судьбами соотечественников и видит смысл жизни в патриотическом самопожертвовании. Но отношение автора к его порывам неоднозначно: показывая духовное превосходство героя, поэт не дает ему духовных сил, необходимых для цареубийства. Бессилие романтического индивидуализма превращается, как и в «Конраде Валленроде», в символ бесперспективности шляхетской революции.

Литература США

После завершения войны за независимость в стране происходит оформление буржуазной демократии, начинается бурное развитие экономики. Поэтому задачей литературы в конце столетия было содействие достижению государственной независимости – это была литература публицистических памфлетов, политической поэзии, социально-философской прозы (Франклин и Джефферсон – типичные ее представители).

Стремительный рост экономики стал одной из причин возникновения американского романтизма. Традиционный американский прагматизм и моральные принципы буржуазии, приспособясь к экономическому прогрессу, приобрели уродливые очертания, войдя в резкое несоответствие с идеалами «отцов» американской демократии. Отсюда и присущая американскому романтизму двойственность: гордость за молодое государство и разочарование, вызванное перерождением идеала. Поэтому американский романтизм в большей степени связан с философией и эстетикой Просвещения, выступив не только в роли разрушителя, но и в роли носителя просветительской идеологии.

Романтическая эстетика в литературе США возникла тогда, когда европейский романтизм накопил богатый опыт. Американские авторы широко пользовались достижениями западноевропейского – прежде всего английского – романтизма. Впрочем, с появлением «Книги эскизов» Ирвинга и первых исторических романов Фенимора Купера европейская критика признала, что в США есть свои самобытные авторы.

Рубеж 20–30-х годов был временем патриотизма. Духовная жизнь Америки еще зависела от Старого Света, но американцы начали тяготиться этим. Стране были нужны свои исторические традиции и историография. Этим объясняются благоприятные условия для развития исторических жанров.

Основоположником американского исторического рассказа стал **Вашингтон Ирвинг (1783–1859)**. Подобно многим молодым американцам, он увлекался английской литературой XVIII века с ее дидактическим рационализмом, интересом к нравоописанию и своеобразным юмором. В 1809 г. Ирвинг опубликовал «Историю Нью-Йорка от сотворения мира до конца голландской династии». Написанная в духе английской нравоучительной прозы, «История...», охватывающая события от появления голландских поселенцев до Джефферсона, была пародией на современность. В последующие годы формируется романтическое мировоззрение писателя. Наиболее плодотворным стал период с 1818 по 1832 г., когда вышли в свет четыре сборника рассказов: «Книга эскизов» (1820), «Брейсбридж Холл» (1822), «Рассказы путешественника» (1824). «Альгамбра» (1832). Особый интерес представляют «американские» новеллы Ирвинга («Рип Ван Винкль», «Легенда Сонной долины», «Дольф Хейлигер»). Художест-

венные особенности новелл определили путь развития жанра в американской литературе. Действие их перенесено в прошлое; это истории, ставшие тривиальными в романтическую эпоху: необыкновенные приключения, поиски кладов, истории с привидениями и т.д. Иногда автор использовал европейские фольклорные сюжеты. Ценность новелл Ирвинга не в сюжете, а в историческом фоне, картинах быта и нравов жителей Америки, а также в особой авторской интонации, сочетающей иронию с тоской о прошлом. Рисуя картины «идеального» прошлого, писатель в то же время иронизирует и над ними, и над собой, так как осознает, что современные пороки уходят корнями в идеализируемую эпоху.

Джеймс Фенимор Купер (1789–1851) считается создателем американского исторического романа, а также основоположником «морского» романа в мировой литературе. Традицию американского исторического романа заложил роман «Шпион» (1821), принесший автору прозвище «американский Скотт». Однако «Шпион» отличается от модели «вальтер-скоттовского» романа: Купер отыскал новый способ сочетания истории и вымысла, не жертвуя ни воображением, ни достоверностью. Впоследствии развитие художественных принципов, опробованных в этом романе, приведет, с одной стороны, к появлению пенталогии о Кожаном Чулке, с другой – к созданию «морского» романа.

Первым «морским» романом стал «Лоцман» (1823). Купер ввел в повествование не только материал корабельной жизни, но и, преодолев традиционные просветительские ограничения, утвердил необходимость использования «морской» лексики – как профессиональной, так и жаргонной. Изображая «морскую» жизнь как исключительную, автор выводит своих героев за рамки обыденных взаимоотношений, давая им возможность достичь подлинной свободы.

Другое направление творчества Купера – осмысление «пионерства» белых поселенцев и судьбы коренного населения, в конечном счете – судьбы Америки. Эти вопросы образуют проблематику наиболее ценной части творческого наследия писателя – пенталогию о Кожаном Чулке: романы «Пионеры» (1823), «Последний из могикан» (1826), «Прерия» (1827) и созданные позднее «Следопыт» (1840) и «Зверобой» (1841). Центральный конфликт цикла – столкновение цивилизации и природы. Природа в глазах Купера имеет не только материальную, но и духовную ценность (что созвучно с идеями Монтескье и Вольтера). Уничтожая природу люди лишают себя источника мудрости. Естественное взаимоотношение человека и природы в цикле олицетворяет Кожаный Чулок. Он не может жить в условиях «цивилизации» и «закона»: это противоречит, по мысли автора, мудрости природы, высшему Закону. Близкая романтикам идея национальной самобытности наиболее ярко воплощена в романе «Последний из могикан» – первом американском романе о жизни индейцев. Мир коренных жителей Америки – антитеза концепций рационализма и «добродетели».

тельной цивилизации», якобы превосходящей «первобытную», а образ Ункаса (в романе это идеальное воплощение нравственной чистоты «природного» человека) становится самым убедительным доводом.

В молодости Фенимора Купера с увлечением читал *Генри Уодсуорт Лонгфелло (1807–1882)*, ставший впоследствии одним из классиков американского романтизма. Мировая слава Лонгфелло основана прежде всего на поэме «*Песнь о Гайавате*» (1854–1855). История ее создания восходит к молодости поэта, когда еще в студенческие годы он проявил интерес к истории колониальных войн Америки, изучению фольклорных и исторических материалов. Культуру аборигенов Лонгфелло изучал не только по книгам: легенда, услышанная поэтом от вождя племени оджибвеев, была затем использована в поэме о Гайавате.

Индийская тема заняла особое место еще в раннем поэтическом творчестве Лонгфелло. Впоследствии поэт больше тяготел к фабульной поэзии, в особенности к балладе. Замысел поэмы об индейцах был обусловлен желанием автора участвовать в создании американской литературной традиции. Тяготевший к европейской культуре, Лонгфелло, наряду с собиранием индейского фольклора, изучал в оригиналах памятники средневекового скандинавского и финно-угорского эпоса (так, влияние финно-угорского эпоса «Калевала» заметно в главе «Пирога Гайаваты»).

В жанровом отношении «Песнь о Гайавате» содержит все фабульные и формальные элементы народного эпоса. Но прежде всего это романтическая поэма, поскольку в отличие от классического эпоса здесь преобладает эмоциональная, лирическая стихия. Много внимания автор уделил душевному миру героев, в особенности таким излюбленным романтиками эмоциям, как любовь и разлука, боль и горечь утраты (например, главы «Голос», «Плач Гайаваты»). В основу сюжета «Песни о Гайавате» были отобраны наиболее типичные индейские легенды и сказания. Однако по сравнению с историческими фактами Лонгфелло передвинул события на век вперед. Главный герой поэмы живет в XVII веке, тогда как исторический Гайавата жил в XVI в. Создавая образ Гайаваты, поэт подвергает его романтической идеализации. Это и великий вождь, положивший конец кровавым распрям и научивший народ разным ремеслам; это и отважный воин, побеждающий врагов, чудовищ и колдунов. И в то же время сила и отвага главного героя сочетаются с небывалой кротостью, когда «с торжествующей улыбкой, полной радости и счастья» Гайавата выходит встречать «бледнолицых». Однако картина наступления цивилизации белых в поэме далека от идиллии. Недаром главу «След белого» завершают мрачные картины грядущего, в котором «природному» человеку, мудрому язычнику Гайавате места нет.

Как и многие собратья по перу, *Эдгар Аллан По (1809–1849)* стремился поднять американскую словесность до уровня европейской. Мировая слава По как поэта породила представление о нем как о плодовитом

авторе. Между тем он написал чуть более пятидесяти произведений, из них две поэмы.

С точки зрения По, главный смысл деятельности человеческого сознания состоит в постижении Высшей Истины, недоступной рациональному познанию. Приобщение к ней возможно только через Высшую Красоту. Сама категория Высшей Красоты лежит за пределами рациональной логики – приобщиться к ней возможно лишь в особых эмоциональных состояниях, близких к экстазу. Даже гениальный поэт не в силах описать Высшую Красоту. Его задача иная: вызвать у читателя эмоциональный подъем, при котором возможно мимолетное «прозрение». Таким образом, главным принципом поэтики Э. По является установка на эмоционально-психологическое воздействие или «единство эмоционального эффекта», которому должны быть подчинены все стороны поэтического творчества.

В лирике По есть только один предмет – Прекрасное, возникающее как эмоциональное производное от любви и смерти. Ограниченность предмета поэзии – следствие не только судьбы поэта, но и установки на «единство эмоционального эффекта». С этим связан и принцип неопределенности: в стихотворениях По нет временных, пространственных и прочих характеристик, придающих содержанию определенность. Задача поэта – стимулировать читательское воображение, которое должно работать в определенном направлении, но не указывая, а лишь намекая. С этой установкой связана *суггестивность* поэзии, достигаемая за счет эмоционального подтекста. Еще одной особенностью лирики По стала музыкальность – пристрастие к музыке является общим свойством романтического сознания. Сам автор, выводя поэзию из музыки, связывал их функционально: в музыкальности стиха он видел путь к достижению «единства эмоционального эффекта». Для поэта понятие музыкальности включает всю звуковую организацию произведения в связи с образно-смысловым содержанием.

Основное ядро в прозаическом наследии Э. По – новеллистика. Важнейшим вкладом писателя в развитие американской и мировой новеллы стала практическая разработка некоторых ее жанров, прежде всего психологической и детективной.

Центральная тема *психологических* (как их еще называют, «страшных» или «ужасных») новелл – трагические последствия столкновения с действительностью человеческого сознания, воспитанного на других идеалах, гибельность реальности для «аристократов духа». Среди психологических состояний писателя привлекало, как следствие, чувство страха. В новелле «Падение дома Эшеров» (1839), вершине психологической прозы По, изображен уже не страх перед жизнью или смертью, а страх перед страхом как особая устойчивая форма ужаса, ведущая к разрушению личности. Как и в лирике, в психологических новеллах внимание уделяется эмоциональному воздействию на читательское сознание. Но в отличие от поэзии, в которой «единство эмоционального эффекта» достигается за счет

неопределенности, в прозе он возникает как сумма элементов сюжета. Связь прозы По с лирикой особенно наглядно выступает в тех случаях, когда автор вводит в повествование стихи. Так, в «Падение дома Эшеров» включено стихотворение «Заколдованный замок». В одном из писем По прямо указал на то, что под заколдованным замком он «имел в виду разум, преследуемый фантомами». Подобное чувство ужаса перед призраками прошлого и настоящего наполняет всю новеллу. С образом Родерика Эшера ассоциируется представление об интеллектуальной изоционности отрешенного от жизни искусства, которому герой посвятил себя. Родерик не видит в своем искусстве ни смысла, ни цели. Вокруг него нет никого, кому бы оно было нужно, – от этого страх за себя, за искусство и человека вообще.

Особняком среди психологических новелл стоят произведения, сюжеты которых образует тема «запретного плода». Они, как, например, **«Черный кот» (1843)**, стали художественным воплощением открытия, сделанного романтиками в поведении человека. Видимая свобода личности в новую эпоху столкнулась с невозможностью свободного волеизъявления. Поведение человека стало вынужденным, обнаружилось расхождение между нравственным сознанием личности и ее практическими действиями. Подобно другим романтикам, По усмотрел в этом «болезнь души», сходную с психической аномалией, толкающей на нарушение запретов.

Особый интерес представляли для писателя и проявления интеллекта. В наиболее концентрированном виде они воплощены в так называемых *«логических»* рассказах: **«Убийство на улице Морг» (1841)**, **«Тайна Мари Роже» (1842)**, **«Похищенное письмо»** и **«Золотой жук» (1843)**. На них основана слава Э. По как родоначальника детективной литературы, хотя понятие «логического» рассказа шире детектива. В детектив из «логического» рассказа перешли основные сюжетные мотивы и устойчивая пара характеров: герой (эксцентричный, образованный, наделенный логическим мышлением) и его приятель (простоватый, строящий неверные гипотезы, на фоне которых догадки героя кажутся гениальными). «Логические» рассказы – это исследование двух типов сознания: тривиального и нетривиального. Тривиальным сознанием наделены все приверженцы прагматической логики. Нетривиальное – оно присуще Дюпену («Убийство на улице Морг») и Леграну («Золотой жук») – сознание, которому доступны интуитивные прозрения и которое способно сочетать интуицию с логикой. При этом момент озарения очень трудно заметить: он скрыт за обилием информации и «странным» поведением героя – «разгадчика».

Контрольные вопросы

1. Исторические события начала XIX века и литература. Социально-исторические предпосылки возникновения романтизма.
2. Основные принципы романтической эстетики. Формы воплощения романтического идеала.
3. Романтизм в немецкой литературе. Этапы развития. Философская база немецкого романтизма.
4. Особенности творчества представителей йенской школы (Л. Тик, Новалис).
5. Второй этап истории немецкого романтизма. Творчество А. Шамиссо.
6. Место и роль фольклорной традиции в истории немецкого романтизма. Сборник «Волшебный рог мальчика» Брентано и Арнима. «Детские и семейные сказки» братьев Гримм.
7. Э.Т.А. Гофман. Характеристика творчества, своеобразие романтической эстетики.
8. Повесть-сказка Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок: реальность и фантастика, своеобразие юмора.
9. Повесть-сказка Э.Т.А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер»: конфликт «энтузиастов» и «филистеров», иронический смысл финала.
10. Проблемы искусства и судьба художника в романе Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра». Особенности композиции романа.
11. Новелла Э.Т.А. Гофмана «Дон Жуан»: проблема несовместимости искусства с миром обыденности.
12. Английский романтизм: предпосылки возникновения.
13. Романтическое начало в творчестве У. Блейка.
14. Предисловие У. Вордсворта к «Лирическим балладам» как первый манифест романтизма.
15. Своеобразие романтизма в творчестве поэтов «озерной школы» (Вордсворт, Кольридж, Саути).
16. Исторические романы В. Скотта: основные особенности художественного метода.
17. Взаимосвязь жизненного и творческого пути Д.Г. Байрона.
18. Основные темы и мотивы лирики Д.Г. Байрона.
19. Поэма Д.Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» как лиро-эпическое произведение.
20. Черты «байронического» характера центрального героя поэмы Д.Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». Герой и автор.
21. Идейная направленность и проблематика поэмы Д.Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда».
22. Жанровое своеобразие «восточных» поэм Д.Г. Байрона. Структура конфликта, система характеров.
23. Философское содержание лирической драмы Д.Г. Байрона «Манфред».
24. Интерпретация библейского сюжета в мистерии Д.Г. Байрона «Каин».

25. Поэма Д.Г. Байрона «Дон Жуан»: жанровое своеобразие, сочетание романтизма и реализма.
26. Основные мотивы лирики П.Б. Шелли.
27. Своеобразие романтического пафоса поэм П.Б. Шелли.
28. Основные мотивы лирики Дж. Китса.
29. Французский романтизм: социально-исторические и художественные предпосылки возникновения.
30. Просветительское и романтическое начала в творчестве Ж. де Сталь и Ф. де Шатобриана.
31. Жизненный и творческий путь В. Гюго.
32. Предисловие к драме В. Гюго «Кромвель» как манифест романтизма.
33. Центральный конфликт и система персонажей пьесы В. Гюго «Король забавляется».
34. Роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» как исторический роман. Сочетание вымысла и реальности.
35. Система образов романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». Принципы гротеска и контраста.
36. Роман В. Гюго «Девяносто третий год» как исторический роман. Проблема революции в произведении.
37. Система образов романа В. Гюго «Девяносто третий год».
38. Художественная специфика воплощения романтического характера в прозе Жорж Санд.
39. Национально-художественное своеобразие польского романтизма.
40. Жанровое богатство, основная тематика лирики А. Мицкевича.
41. Жанр романтической поэмы в творчестве А. Мицкевича. Историзм и пафос героического самопожертвования в поэмах «Гражина» и «Конрад Валленрод».
42. Прошлое и настоящее Польши в поэме А. Мицкевича «Пан Тадеуш». Сюжет и композиция, система образов.
43. Своеобразие романтизма в творчестве Ю. Словацкого.
44. Условия развития литературы США начала XIX века. Становление американского романтизма.
45. Тематическое разнообразие прозы Фенимора Купера. Проблематика пенталогии о Кожаном Чулке.
46. Особенности романтизма в «американских» новеллах В. Ирвинга.
47. Творческая история «Песни о Гайавате» Лонгфелло. Взаимодействие фольклорной и романтической традиций в поэме.
48. Основные темы и мотивы лирики Э.А. По.
49. Психологическая проза Э.А. По: воплощение принципа «единства эмоционального эффекта».
50. Сюжетно-композиционная структура «логических» рассказов Э.А. По. Особенности центрального героя.

Библиография

- Бент М.И. Немецкая романтическая новелла: Генезис, эволюция, типология. – Иркутск, 1987.
- Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973.
- Дмитриев А.С. Проблемы йенского романтизма. – М., 1975.
- Дубашинский И.А. Поэма Д.Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». – Рига, 1975.
- Елизарова М.Е. и др. История зарубежной литературы XIX в. – М., 1972.
- Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. – Л., 1978.
- История английской литературы. Т. 2. Вып. 1. – М., 1953.
- История всемирной литературы. Т. 6. – М., 1989.
- История зарубежной литературы XIX века: Учебник для студентов филол. специальностей университетов / Под ред. А.С. Дмитриева. Ч. 1. – М., 1979.
- История зарубежной литературы XIX в. В 2-х ч. Ч. 1 / Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1991.
- История зарубежной литературы XIX века / Ред. Н.А. Соловьева. – М., 1999.
- История немецкой литературы. Т. 3. – М., 1966.
- История польской литературы. Т. 1. – М., 1968.
- История французской литературы. Т. 2. – М., 1956.
- Карельский А.В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. – М., 1990.
- Клименко Е.И. Английская литература 1-й половины XIX в. – Л., 1971.
- Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По. – М., 1987.
- Литературная история Соединенных Штатов Америки. В 3-х т. Т. 2. – М., 1978.
- Наливайко Д. Романтизм как эстетическая система // Вопросы литературы, 1982, № 11. – С. 156–194.
- Писатели Англии о литературе. – М., 1981.
- Реизов Б.Г. Творчество В. Скотта. – М.-Л., 1965.
- Ромм А.С. Байрон. – Л.-М., 1961.
- Ронгонен Л.И. Г.У. Лонгфелло и его поэма «Песнь о Гайавате». – М., 1982.
- Трескунов М.С. Виктор Гюго. – М., 1961.
- Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. – М., 1982.

XIX ВЕК. РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

Романтические тенденции в западноевропейской литературе стали ослабевать к началу 30-х годов XIX века. Хотя еще пятьдесят лет знамя романтизма будут нести Жорж Санд и Виктор Гюго.

Ведущим направлением второй трети XIX века стал *реализм*. Последняя треть века связана с формированием и развитием символизма и натурализма.

К 30-м годам в Западной Европе утвердился капиталистический строй, буржуазия заняла ведущее место в общественно-экономической жизни, а буржуазное сознание предопределило характер отношений в обществе. Деньги стали мерилom ценности вещей и людей. Дух меркантилизма, финансовый ажиотаж отодвинул на второй план нравственные ценности, породив в обществе нездоровую коммерческую конкуренцию и бесчеловечную борьбу за выживание. Отчетливо обозначились социальные противоречия, обострилась классовая борьба.

Писатели-реалисты обратились в своем творчестве к правдивому анализу жизни современного им общества, к изображению пороков буржуазного мира.

На первом этапе, в 20-е годы, романтики и реалисты выступили единым лагерем против эпигонов классицизма. Однако очень скоро наметились принципиальные расхождения по некоторым вопросам эстетики. Они касались проблемы отношения искусства к действительности, роли литературы в общественной жизни, специфики характера героя, метода типизации. При этом реалисты восприняли и развили главные завоевания романтизма – историзм, народность, гуманистическую направленность литературы. Романтической условности, идеализации, сгущению красок реалисты противопоставили принцип жизненности, социальный анализ общественных отношений, психологизм в обрисовке личности. Исключительным характерам в исключительных обстоятельствах, характерных для методологии романтиков, они противопоставили изображение типических характеров в типических обстоятельствах. Представители критического реализма – Стендаль, Бальзак, Мериме, Флобер, Диккенс, Теккерей и др. стремились запечатлеть процесс капитализации жизни, пытались передать взаимодействие личности и общества, обусловленность поведения и психики человека внешней средой. Героями произведений стали не разочарованные бунтари и общественные изгои, а конкретные люди – крестьяне, рабочие, чиновники, банкиры, политики.

В литературе отчетливо обозначилось стремление к прозе. Ведущим жанром стал социальный роман. Его главными признаками являются актуальность проблематики, стремление к широким обобщениям, социальный критицизм, высокая художественная убедительность образов, историче-

ская правдивость, гуманистическая направленность. Реалистический роман XIX века – одно из блестящих достижений мировой литературы.

Французская литература

Фредерик Стендаль (Анри Мари Бейль, 1783–1842) – родоначальник критического реализма во Франции. Первые книги Стендаля появились во время его пребывания в Италии и были посвящены музыке и живописи («Рим, Неаполь, Флоренция», «История живописи в Италии», «Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазия» и др.). В 1820-х годах, вернувшись во Францию, Стендаль включается в борьбу романтиков за новую литературу. В это время (1823, 1825) появляется его знаменитый трактат **«Расин и Шекспир»**, признанный впоследствии первым манифестом европейского реализма. Хотя Стендаль объявил себя в нем романтиком, было очевидно, что речь шла о реалистических принципах изображения действительности. Стендаль требует от художника правдивого изображения действительности, призывает следовать за Шекспиром – представителем искусства высокой жизненной правды.

Стендаль написал пять романов. Первый из них – «Арманс» – был принят читателями и критикой равнодушно. Романы «Красное и черное» и «Пармская обитель» вошли в мировой литературный фонд. «Люсьен Левен» («Красное и белое») и «Ламбель» остались незаконченными и были изданы только после смерти писателя. Достойное место занимают в его творческом наследии занимают «Итальянские хроники» (новеллы «Ванина Ванини», «Ченчи» и др.).

Свою теорию современного искусства Стендаль воплощает в романе **«Красное и черное»** (1830). Роман, имеющий подзаголовок «Хроника XIX века», – широкое реалистическое полотно социальной жизни Франции времен Реставрации, многогранный образ эпохи. В своей критике Стендаль одинаково беспощаден и к дворянско-клерикальной знати, и к алчной буржуазии. Главный герой романа Жюльен Сорель, талантливый плебей, стремится самоутвердиться, сделать карьеру, завоевать авторитет в обществе. Преклоняясь перед Наполеоном и его героическим временем, Жюльен Сорель вместо отваги и «шпаги» вынужден использовать притворное благочестие, лесть, покорность, граничащую с лакейством. Сорель дает себе клятву «высказывать только такие мнения, которые ему самому представлялись ложными». Он приспособливается, изворачивается, пытается найти свое место в обществе, но остается духовно чужим своей эпохе. И герой Стендаля в конце концов отказывается от своих честолюбивых планов, осознав их ничтожность. Его гибель оборачивается нравственной победой Жюльена Сореля – и над теми, кто его судит, и главное – над собственными слабостями и недостатками.

Разочаровавшись во французской буржуазной действительности, увлеченный поисками цельных и мужественных характеров, способных противостоять порочному миру, Стендаль обращается к итальянской истории и пишет роман **«Пармская обитель»** (1839). Действие романа происходит в Парме – маленьком государстве в Северной Италии. Писатель нарисовал широкую картину итальянской общественно-политической жизни начала XIX века. Время в этом романе растягивается на 34 года. События происходят с 1796 по 1830 год в отсталой раздробленной Италии. Находившаяся под игом Австрии, Италия получила кратковременное освобождение с приходом Наполеона. Но после падения Наполеона австрийский гнет возобновился с новой силой и, вместо одного государства, образовалось восемь мелких владений. Культурный и экономический застой вызывали возмущение итальянских патриотов. В стране вспыхивали вооруженные восстания. Об одном из них рассказал Стендаль в своей книге. В результате восстания был убит принц Пармы Эрнесто IV, на смену которому пришел его сын, неопытный и честолюбивый Эрнесто V. Смена власти ничего не изменила в структуре правления государством. Сохранились прежние партии, занятые интригами и откровенной враждой. Изображая Пармский двор, Стендаль как бы в миниатюре запечатлевает известные ему европейские дворы. Все гнусные проявления монархической власти сконцентрированы здесь, в маленьком государстве. Сатирическое изображение власти в Парме во многом было направлено и против современных писателю порядков – Июльской монархии с ее реакционной, антинародной политикой. В атмосфере беззакония, подкупов, тайных преступлений, религиозного ханжества действуют энергичные, страстные, гордые и свободолюбивые герои – герцогиня Сансеверина, ее юный племянник Фабрицио дель Донго, революционер Ферранте Палла, граф Моска.

Давая оценку роману, Бальзак, наиболее глубоко проникнувший в замысел автора, сказал: «Господин Бейль написал книгу, прелесть которой раскрывается с каждой главой. В том возрасте, когда писатели редко находят значительные сюжеты, и после того, как ими написано уже два десятка в высшей степени умных книг, он создал произведение, которое могут оценить только души и люди поистине выдающиеся».

Находясь в Италии, Стендаль с увлечением изучал итальянские хроники, чтобы затем пересказать их по-французски. Полное художественное выражение получает здесь теория итальянского характера. Разочарование в меркантильном современном ему французском обществе заставляли Стендаля восхищаться необычайным, энергичным темпераментом, мужеством итальянцев. Тайная любовь и кровавые разоблачения, грубые убийцы и нежные влюбленные, клокающие страсти – все это должно было, по мнению Стендаля, пробудить энтузиазм его соотечественников. Самая известная из итальянских хроник – **«Ванина Ванини»**. Богатая молодая итальянка полюбила бедного юношу, члена венты карбонариев, и, подчи-

няясь роковой страсти, погубила его друзей и самого любимого. Для карбонария Пьетро Миссирилли наслаждение любовью оказывается невозможным после предательства любимой, приведшего к гибели его друзей. Стендаль пишет о чувстве долга, которое оказывается сильнее любви.

В этой новелле, также как и в других произведениях по мотивам итальянских хроник, Стендаль показывает быструю смену чувств: любовь, ненависть, жажда мести. Они сплетаются в тугой узел, у которого может быть лишь одна развязка – смерть. Необычайная сила темперамента пробуждает волю, и человек действует, не колеблясь, не медля. Увидеть яркие страсти в действии и верно изобразить их стало для писателя задачей при создании этих произведений.

Последний крупный роман Стендаля «Люсьен Левен» («Красное и белое») продолжает тему «Красного и черного», но в новую историческое время – эпоху Июльской монархии. Писатель подвергает критике современное общество с его властью денег, показывает нравственное банкротство буржуазии. На правдиво выписанном историческом фоне развивается история возвышенной любви Люсьена Левена и госпожи де Шастеле. Но чем чище отношения, чем выше любовь, тем незащищенной оказывается она. Коварство разлучает влюбленных. Судя по авторским планам, написана только половина романа. Есть мнение, что писателю трудно был продолжить работу над ним, потому что он не знал, как провести своего героя, чувствительную, романтическую натуру с хорошими задатками, по кругам социального ада, оставив его положительным героем. Тем не менее роман, хотя и не завершенный автором, воспринимается как цельное произведение о молодом человеке, понимающем многие пороки своего времени, духовно его опередившим, ищущем, куда приложить свою благородную энергию, но ничего не сумевшем изменить в духовно окостенелом обществе.

Стендаль – замечательный мастер психологического анализа, тонкий живописец духовной жизни человека. Это один из выдающихся стилистов. «Я знаю одно только правило: быть ясным, – писал он Бальзаку о «Пармской обители». – Если я не ясен, весь мой мир не существует».

Великий французский реалист, классик социального романа **Оноре де Бальзак** (1799–1850) был создателем не просто серии произведений о современной жизни Франции, а многокрасочного художественного полотна, содержащего дух эпохи.

Творческая деятельность Бальзака началась с исторического романа «Шуаны», написанного в 1829 году. Через пять лет у писателя родится замысел связать уже написанные и все последующие романы единым замыслом и многочисленными персонажами. В 1840 году Бальзак даст серии название «**Человеческая комедия**». Эпопея Бальзака – грандиозная по широте охвата реалистическая картина французского общества 1816–1848 годов, отражающая его противоречия, изнанку буржуазных отношений и нравов. Из задуманных 140 произведений Бальзак успеет написать 90.

В 1830-м году появилась первая редакция повести **«Гобсек»**. В 1835 году Бальзак отредактировал ее и включил в состав **«Человеческой комедии»**, связав с романом **«Отец Горио»** с помощью переходящего персонажа. Анастаси де Ресто, одна из должниц ростовщика Гобсека, оказывается дочерью разорившегося фабриканта Горио. Но произведения связаны не только внешне. И в повести и в романе Бальзак обращается к «вечным» свойствам человеческой психологии – скупости (**«Гобсек»**), беззаветной отцовской любви к детям (**«Отец Горио»**). Но в том и в другом случае писатель рисует эти черты с такой точностью исторических, социальных, психологических деталей, что Гобсек предстает перед читателем не «скупцом вообще», как, например, у Мольера, а ростовщиком эпохи Реставрации во Франции. Фамилия **«Гобсек»** в переводе с голландского означает «живоглот». Персонаж 13-ти произведений **«Человеческой комедии»**. Это старик с пепельно-серыми волосами и бесстрастными, неподвижными чертами лица, с маленькими желтыми глазами и острым носом. **«Человек-автомат»**, **«человек-вексель»** – так называет его Бальзак. Гобсек бережет жизненную энергию и подавляет в себе все человеческие чувства, он скуп и безжалостен к должникам. Ростовщик чужд их страстям и получает наслаждение от того, что может управлять их судьбами, а свой ум считает «весами, на которых взвешиваются наследства и корыстные интересы всего Парижа». В Гобсеке живут два существа: скряга и философ, натура подлая и натура возвышенная; он охотно участвует в финансовых спекуляциях, но вне этой сферы он человек самой щепетильной честности. Именно к помощи Гобсека прибегает граф де Ресто, чтобы сохранить для детей свое состояние, которое его жена, графиня де Ресто, растрчивает на своего любовника максима де Трая. В этой ситуации плебей-ростовщик ведет себя достойнее, чем светский щеголь. Золото для Гобсека не только источник власти, но и предмет маниакальной привязанности. Страсть, владеющая Гобсеком, – скупость. Символом этой безотчетной, бессмысленной скупости становится зрелище, увиденное Дервилем в доме Гобсека после его смерти: дорогие вещи, сплошь кишачие червями и насекомыми.

Бальзак создает в **«Человеческой комедии»** галерею капиталистических хищников. Цинично обирает свои жертвы старый винодел Гранде (**«Евгения Гранде»**), преступное всемогущество денег изображает Бальзак в монументальной фигуре **«финансового Наполеона»**, **«высокого бандита политики»** – Нусингена (**«Банкирский дом Нусинген»**), богатство дю Тийе (**«Цезарь Биротто»**) основано на прямой краже, фабриканты братья Куэнте (**«Утраченные иллюзии»**) получают изобретение Сешара ценой неприкрытого грабежа и грязных махинаций, банкир Тайфер (**«Красная гостиница»**) добывает свои богатства, совершая двойное преступление.

Законы буржуазного мира служат порочным страстям и меркантильным интересам: юристы становятся послушными исполнителями нусингенов и тайферов, блюстители порядка вербуются из среды преступников

(Вотрен, «Отец Горио»), воспитанием общественного мнения занимаются такие «бандиты пера», как Лусто, Фино, де Люпо, Натан («Утраченные иллюзии»), в искусстве преуспевают бездарности типа Пьера Грассу («Пьер Грассу»).

Дух буржуазной наживы проник и в семейные отношения («Отец Горио», 1834–1835). Горио – любящий отец-буржуа, выражающий свою привязанность с помощью денег, дорогих подарков дочерям, в конце концов, он сам становится виновником эгоизма и собственной одинокой смерти.

Одно из ведущих мест в творчестве Бальзака занимает история молодого человека. Сюжет о молодом провинциале развернут у писателя в двух планах: как история постепенной гибели решившего завоевать Париж героя и оказавшегося недостаточно последовательным в приспособлении к жестокости и цинизму буржуазного мира (Рафаэль Валентен, Люсьен Шардон), или как история превращения наивного и честного юноши в опытного капиталистического хищника (Эжен Растиньак, Шарль Гранде). Представляя социальный тип, Бальзак одновременно наделяет своих героев индивидуальными чертами: ни одна из историй о молодом человеке не похожа на другую, каждый раз писатель изображает новый характер. Благодаря умелому сопряжению социально-типического и индивидуального, разнообразию и универсальности использованного жизненного материала, «Человеческая комедия», по широте представленной панорамы, по стилистической живописности, но главное – глубине художественной убедительности и полноте жизненной правды занимает едва ли не первое место среди подобных циклов.

Значительную роль в развитии французского реализма сыграл **Проспер Мериме** (1803–1870). Первое опубликованное произведение Мериме – сборник пьес «Театр Клары Газуль» (1825). Комедии отличаются политической остротой и злободневностью. Пронизанные симпатией к освободительному движению испанского народа, они были направлены против конкретных фактов и явлений французской действительности 20-х годов. Произведение начинающего Мериме было вместе с тем и попыткой низвергнуть эпигонов классицизма, господствовавших тогда на французской сцене. Современников писателя, привыкших к пространным рассуждениям и выпрненным монологам драматургов-классицистов, поражало в пьесах Мериме стремительное развитие действия, непрерывное чередование простых выразительных сцен, полное игнорирование правил трех единств, неожиданные и резкие переходы от сатирических эпизодов к сценам, насыщенным высокой патетикой и трагизмом.

В 1827 году Мериме издает сборник прозаических баллад «Гюзла», которые выдает за собрание народных песен, якобы записанных со слов старого сказителя Иоакинфа Маглановича. В действительности лишь две баллады этого сборника являются переводами подлинных сербских песен, остальные 32 сочинены самим Мериме. Мистификации поддался даже

А.С. Пушкин. Мериме пробует свои силы в художественном воссоздании национального колорита, проявляя при этом не только талант мастера слова, но большие филологические, исторические и этнографические познания. Именно эти знания наряду с заслугами Мериме-писателя позволили ему быть избранным во Французскую академию в 1844 году, а также помогли стать прекрасным переводчиком произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева.

Историческая драма-хроника Мериме «Жакерия» (1828) посвящена изображению одного из наиболее значительных народных движений в Западной Европе средних веков – так называемой Жакерии, крестьянской войны 1358 года. Крепостное крестьянство Франции – основной герой пьесы. Драма отличается многоплановостью, широтой, она выдержана в духе исторических хроник Шекспира. На историческом материале написан и роман Мериме «Хроника времен Карла IX» (1829). Произведение посвящено драматическому событию французской истории – Варфоломеевской ночи (24 августа 1572 года) и направлено против религиозного фанатизма.

Но наибольшее значение в его творческом наследии имеют новеллы. Уже первый сборник новелл «Мозаика», который Мериме издал в 1832 году, содержит такие знаменитые сочинения писателя, как «Таманго» и «Взятие редута». В Новелле «Таманго» два внешне противоположных друг другу героя – вождь племени чернокожих Таманго и французский капитан Леду – сходятся в том, что оба преступают нравственные законы. Но счет, который писатель предъявляет человеку европейской расы, европейской цивилизации более строгий, и не потому, что капитан лишен тех привлекательных черт – свободолюбия, гордости, которые есть в Таманго. В образе Леду Мериме обличает не просто жестокость отдельной личности, но колониализм в целом.

Мериме – писатель, сдержанно выражающий свое отношение к действительности, он всегда стремится к объективному и точному повествованию, предпочитая пространному описанию какую-то одну выразительную деталь. Его стилистика, его писательская манера органично передают специфику новеллистического жанра. Яркое это проявляется в короткой, но выразительной новелле «Взятие редута». Она построена как рассказ очевидца, участника наполеоновских войн, о сопротивлении русских при захвате наполеоновскими войсками Шевардинского редута накануне Бородинского сражения. Мериме предвосхищает в этой новелле тот трезвый, негероический тон, каким будут рассказывать о войне Стендаль и Толстой.

В отличие от Стендаля и Бальзака, Мериме в своих новеллах не ставит больших социально-политических проблем. Он обращается к вопросам частной жизни человека, сосредоточивая свое внимание на анализе душевных переживаний героев. И тем не менее произведения сохраняют социальное звучание, содержат критику современных отношений, обнаруживают мер-

кантильный дух буржуазного общества. Таковы новеллы «**Двойная ошибка**», «**Партия в трик-трак**», «**Этрусская ваза**», «**Арсена Гийо**» и др.

Новелла «**Кармен**» (1845) – наиболее известное произведение писателя благодаря яркому характеру героини. Впоследствии образ слился со своим двойником – персонажем оперы композитора Ж. Бизе «Кармен» (1875) и стал «вечным образом». Но героиня новеллы Мериме выписана пером скептика и реалиста, в произведении отсутствует тот мелодраматический колорит, который содержится в оперной версии. Кармен – разбойница, она участвует в грабежах и убийствах и сама находит смерть от кинжала. Любовь, которую она внушает мужчинам, – романтически жестокая и неистовая страсть. Непостоянство Кармен трактуется в новелле не как проявление слабой женской натуры, а как романтическая преданность идее свободы.

Мериме принадлежит почетное место в истории развития русско-французских культурных связей. В отчете Общества любителей российской словесности за 1862 год отмечено: «В почетные члены принят известный французский писатель, член французской академии Проспер Мериме, знаток и страстный любитель русского языка и литературы, провозгласивший нашего Пушкина величайшим и первым из современных европейских поэтов».

В сокровищницу французской и мировой поэзии вошло поэтическое творчество ***Пьера-Жана Беранже*** (1780–1857). Поэзия Беранже – живой отклик на важнейшие явления общественной жизни Франции первой половины XIX века. Основным и любимым жанром поэта стала песня.

Впервые Беранже записал свои песни в 1812 году. В дальнейшем он окончательно перешел к «низкому» жанру песни и в подтверждение своего решения сжег все написанное и прежде: «Говорят, ничто не светит так ярко, как пламя рукописей, мужественно брошенных в огонь», – сказал он.

В конце 1815 года вышел сборник «Песни нравственные и другие», в который вошли анакреонтические песни, полные фривольных мотивов, эротических ноток, поэтизации чувственных радостей, беспечного эпикурейства. Эти песни были так смело-жизнерадостны, так заразительно-веселы, что они звучали как протест против пессимистичной философии Ж. де Местра и Бональда.

Усиление во Франции движения против Реставрации Беранже отразил в сборнике «Песни» (1821). Поэт был обвинен в нападках на церковь, оскорблении власти, ведении революционной пропаганды, восславлении запрещенного трехцветного знамени революции и Империи. Беранже был лишен места в университете и предан суду. Поэта приговорили к трем месяцам тюрьмы и к уплате 500 франков штрафа. Нераспроданные экземпляры книги суд постановил сжечь, однако это способствовало лишь большему успеху песен. Дух Беранже не был сломлен, и он продолжал высту-

пять против врагов революции в своих последующих сборниках: «Новые песни» (1825) и «Неизданные песни» (1828).

К тому времени классицизм уже сдал свои позиции романтизму. Беранже примкнул к поэтам демократических взглядов во главе с В. Гюго. Большой заслугой романтиков было изгнание вычурности из языка произведений, освобождение писателей от стеснительных рамок предписаний классической эстетики. Беранже отчасти воспринял новые веяния и создал ряд произведений романтического характера. Музой поэта стала гризетка Лизетта – простая швея, шаловливое, ветреное, но в то же время преданное, создание. Беранже снисходительно относился к мелким грешкам Лизетты, к ее непостоянству, он нежно любил ее.

В творчестве Беранже присутствовали и реалистические черты, что проявлялось, в основном, в его сатирических песнях: «Маркиз де Караба», «Отпрыск знатного рода», «Маркиза», «Месса святому духу» и многих других. Беранже высмеивает тех, кто черств, аполитичен, равнодушен к судьбе родины, кто трусит и подхалимствует, кто махнул рукой на честь и достоинство, кому нет дела до изгнанников и томящихся в тюрьмах.

Правительство Людовика XVIII пыталось подкупить Беранже, однако поэт решительно отказался от «столь лестного» предложения. Издание сборника «Неизданные песни» привело к новому аресту. Беранже был приговорен к девяти месяцам тюрьмы и к уплате 10000 франков штрафа. В песне «Карл III Простоватый» судьи усмотрели оскорбление короля, «Ангел-хранитель» был трактован как насмешка над религией, а в «Будущем Франции» суд обнаружил пробуждение ненависти к правительству.

Всенародная любовь вызвала в Беранже прилив творческих сил, и он создал еще целый ряд сатирических произведений: «Моя масленица в 1829 году», «Десять тысяч», «Красный человек» и другие. Это время расцвета творческих сил Беранже. Позже мы увидим его усталым и разочарованным, но неизменно остроумным и лиричным.

В 1833 году выходит сборник «Новые и последние песни», в котором поэт выражает свое отношение к режиму, установившемуся после Июльской революции, живописует жизнь простых людей с их радостями и горестями («Сон бедняка», «Рыжая Жанна», «Старик бродяга» и др.) Со временем изменились и взгляды Беранже на любовь. Теперь он говорит о женской корыстности и испорченности («Розан», «У каждого свой вкус», «Пактол», «Девичьи мечты» и др.).

Стареющий поэт грустит, он уходит от гражданской лирики, переключившись на создание интимной, в его песнях появляется религиозный мотив, звучат спиритуалистические нотки. Последние стихотворения были опубликованы в посмертном сборнике «Последние песни 1834–1857 гг., с примечаниями Беранже к его прежним песням» (1858).

Беранже обогатил французскую поэзию новым жанром, он расширил круг песенных тем, придал песне необычайное композиционное разнообра-

разие, гибкость. Песня под пером Беранже приобрела черты «высоких» жанров – оды, дифирамба и т.д. Поэт создает самые разные виды песни: здесь и гимн, и песня-призыв, и песня-памфлет, и сатирическая песня, и публицистическая, и элегическая. Столь же разнообразно построение песни: то лирические высказывания автора, то монолог персонажа, то жанровая картинка, а иногда – небольшая сюжетная новелла в стихах. Беранже не только объединил свои песни с народной мелодией, но и создал традиционный для народной песни рефрен. Поэт много работал и над обогащением рифмы, тщательно подбирал слова, стремясь сделать язык доходчивым, точным, метким и колоритным.

Немецкая литература

В 30-е–40-е годы XIX века происходят изменения в политической и экономической жизни Германии. Усиливается влияние немецкой буржуазии, развивается промышленность, идет активный процесс экономического объединения страны. Все это благоприятствует усилению революционных тенденций в немецкой литературе.

В начале 30-х годов возникает литературное движение «Молодая Германия», активными участниками которого стали писатели и публицисты Мундт, Гуцков, Кюне, Винбарг и др. Для них характерно внимание к политической и общественно значимой проблематике. Однако политические взгляды «младогерманцев» были политически незрелыми и отличались тенденциозностью.

Значительную роль в немецкой литературе 30-х годов сыграли *Людвиг Берне* (1786–1837), положивший начало развитию немецкого политического фельетона, и *Георг Бюхнер* (1813–1875) – талантливый драматург и публицист.

Одно из ведущих мест в мировой литературе принадлежит Генриху Гейне.

Генрих Гейне (1797–1856) свой творческий путь начал как романтик. В 1817 году опубликовал свои первые стихи, а в 1827 году, став известным поэтом, выпустил большой поэтический сборник **«Книга песен»**. Книга включает четыре поэтических цикла: «Юношеские страдания», «Лирическое интермеццо», «Снова на родине» и «Северное море». Это поэтическая история духовных исканий героя-романтика, одинокого и не устроенного как в любви, так и в социальной жизни. Книгу часто называют романом в стихах. «Книга песен» воплотила представление Гейне о новом романтизме, изложенное в статье «Романтика». Опираясь на наиболее жизненные традиции раннего романтизма, связанные с фольклорной поэзией, с лирикой Бюргера и Гете, Гейне опирается на один из основополагающих романтических принципов – антитеза «я» и «не я». Все лежащее за пределами «я» поэта (или лирического героя), в том числе и социальные противо-

речия, которые романтические предшественники Гейне исключали из круга своего художественного видения, раскрывается и оценивается в «Книге песен» через субъективное восприятие лирического героя. Вместе с тем, Гейне внес в романтическую лирику те совершенно новые элементы в расширении тематического диапазона, в трактовке традиционных романтических тем (любовь, природа, рок), в идейно-эстетическом осмыслении фольклора, которые свидетельствуют о постепенном движении Гейне к реализму. Средствами романтической типизации, сочетающимися с реалистическим видением действительности, Гейне создает образ своего современника – молодого человека 10-х–20-х годов XIX века, критически настроенного к окружающей жизни. Таким образом, история неразделенной любви, рассказанная в стихах, получает широкое социальное звучание.

В сентябре 1824 года Гейне отправился в путешествие по Германии, результатом которого явилась книга лирической прозы **«Путевые картины»** (1826–1831). Критический запал книги вызвал возмущение властей. Книга была запрещена, а ее автор вынужден был эмигрировать во Францию. Однако поэту удастся совершить поездку на родину через тринадцать лет эмиграции.

Находясь во Франции, Гейне внимательно следит за общественной борьбой, развернувшейся в Германии. Отрицательное отношение к немецким буржуазным радикалам и филистерам поэт высказал в памфлете «Людвиг Берне» и поэме «Атта Троль».

Атта Троль – медведь, представляющий тип немецкого филистера, отличающегося повышенным интересом к общественным проблемам и радикальными взглядами. Выбор образа медведя для произведения, отражающего особенности революционных настроений немецкой буржуазии, не случаен: изображение этого зверя встречается в гербах немецких городов, например, Берлина; тем самым сразу определяется, что речь идет о немецком бюргере. Порыв бюргерства к свободе, обозначившийся в это время, подан явно комически: Атта Троль срывается с цепи, на которой его водят, и убегает. Комическая окраска бюргерского свободолюбия вполне оправдана всей обрисовкой того типа личности, какой воплощен в медведе. Истинный идеал существования Атта Троля – покой и благоденствие, и в свете этого его гражданские настроения нельзя воспринимать всерьез. По мере того как герой раскрывает свои нравственные ценности и принципы общественного поведения, комизм приобретает зловещий оттенок. Взбунтовавшийся медведь исполнен протеста против неравенства между животными и людьми. Однако идея равенства, сама по себе справедливая, рождается у него из слепой ненависти к «чужому», то есть человеческому, и подчиняется ущербной логике, признающей лишь самые примитивные критерии: одни едят мясо сырое, другие жареное или вареное, «но ведь результат такой же!». Медведь глубоко убежден, что его уму доступны все понятия, которые выработал человек, и он смело анализирует их со своих собствен-

ных понятий, звериных позиций. Философствуя, он видит себя мудрым наставником и храбрым бойцом одновременно, хотя при этом спокойно пребывает в пещере; высунувшись из нее, он получает пулю охотника.

Блестящим поэтическим итогом поездки на родину в 1843 году стала знаменитая сатирическая поэма **«Германия. Зимняя сказка»**. Сказочность, о которой говорит подзаголовок, проявляется в использовании в поэме фантастических образов, гротеска, снов, видений, фольклорных традиций. Но проблематика поэмы реальна и злободневна. Путешествие становится способом сатирического обозрения немецкого общества, разоблачения немецкого милитаризма и феодальной реакции. Слушая на границе песню нищей девочки-арфистки («То старая песнь отреченья была, / Легенда о радостях неба, / Которой баюкают глупый народ, / Чтоб не просил он хлеба» – перевод В. Левика), поэт стремится противопоставить этим устаревшим мрачным мотивам жизни в Германии обновленную песнь с надеждой социального переустройства: «Мы в небо землю превратим, / Земля нам будет раем». Одна из важнейших проблем, волновавших Гейне и отразившейся в поэме, – это проблема объединения раздробленной Германии, которой «нужно единство теперь и в частностях, и в целом».

Последние восемь лет жизни Гейне были омрачены тяжелой болезнью, но, даже будучи прикованным к кровати, Гейне продолжал творить. В 1851 году он издал сборник стихотворений «Романцero». Гейне наносит разящие удары по немецким монархистам, смеется над болтливыми либералами и ленивыми обывателями. Всю свою жизнь Г. Гейне оставался «энтузиастом свободы» (В. Белинский).

После подавления революции 1848 года во всех странах Германского союза, в том числе в Пруссии и Австрии, воцарилась жестокая реакция. Особенно ощутимым в это время стал общий кризис буржуазной культуры. Сужается проблематика литературы, наблюдается уход от больших социально-исторических проблем. Однако в творчестве лучших писателей реализм приобретает новые качества: большая точность и конкретность наблюдений, большая трезвость художественного взгляда. Такие писатели, как Ф. Геббель, О. Людвиг, В. Раабе, отражают изменившиеся социально-исторические условия, заостряют внимание на взаимоотношениях человека и общества в новых жизненных обстоятельствах.

Ф. Геббель (1813–1863) известен прежде всего как талантливый драматург («Юдифь», «Мария Магдалина», «Ирод и Мариамна», «Агнесса Бернауэр», «Гиг и его кольцо» и др). Взгляды Геббеля на искусство, его теория драмы сложились в 40-х годах («Мое слово о драме», 1843; «Предисловие к «Марии Магдалине», 1844; «О стиле драмы», 1847 и др.). Геббель считает драму высшей формой искусства. Драма, с его точки зрения, «изображает жизненный процесс, как таковой», так как в центре его стоит главная проблема жизни – проблема соотношений индивида и целого. Геббель исходит из того, что конфликт индивида и целого имеет имманентный

характер. Такова философская основа его драм. Социальной основой теории Геббеля является конфликт между личностью и обществом в буржуазной действительности.

Эстетика Геббеля имеет реалистические основания. Писатель подчеркивает связь искусства с жизнью, указывает на необходимость социально-исторической проблематики.

Социальная проблематика с наибольшей силой звучит в драме «Мария Магдалина» (1844). Геббель изображает разрушение патриархального мира ремесленников старой Германии, подчеркивая социальную основу конфликта. Моральные принципы этого мира воплощает мастер Антон. Жертвами ограниченной патриархальной морали становятся его дети – Карл и Клара. Трагедия одной семьи вырастает у Геббеля до трагедии целого поколения.

Значительным явлением немецкой литературы 50-х–60-х годов представляется творчество **Вильгельма Раабе** (1831–1910), которого отличает сочувствие к маленькому человеку, юмористический дар, внимание к этическим вопросам.

Основные проблемы творчества сосредоточены уже в его первой повести «Хроника Воробьиной улицы». Повесть написана в форме дневника одного из обитателей Воробьиной улицы. Этим во многом объясняется лирический тон повести. Автор рисует жизнь маленьких людей, в жизни которых разыгрываются большие драмы: обманутая дворянином бедная девушка сходит с ума и накладывает на себя руки, балерина танцует по случаю рождения королевы в то время, когда ее собственный ребенок умирает, семья сапожника отправляется искать счастья в Америку, не найдя способов существовать на родине.

В последующих произведениях усиливается сатирическое начало (романы «Голодный пастор» 1864; «Абу Тельфан» (1865–1867). Раабе изображает современную ему Германию как царство тупых филистеров, подлецов и карьеристов. Однако столь же неприемлемыми, как старая феодально-абсолютистская Германия, являются для писателя и новые порядки, установившиеся в Германии после 1871 года. В повести «Хоракер» (1875) наивным чудакам-провинциалам противопоставлен Нейбауэр – сухой карьерист, порожденный бисмарковским бюрократическим государством.

Литература Англии

Во второй трети XIX века в Англии возникло первое широкое, массовое, политически оформленное пролетарское движение – чартизм. Вместе с ним появилась и пролетарская поэзия, отвечающая духу классовой борьбы рабочих за свои права и свободы. В творчестве поэтов-чартистов **Томаса Гуда, Эбенезера Эллиота, Эрнеста Джонса, Джеральда Масси** и др. прозвучала острая критика буржуазии. Боевое настроение и революционные

призывы пронизывают знаменитое стихотворение Т. Гуда «Песнь о рубашке», «Стихи против хлебных законов» Эллиота, «Песни рабочих» Э. Джонса, стихотворный сборник «Голоса свободы и песни любви» Масси.

Обнаженным социальным критицизмом отличается литература критического реализма, наиболее видными представителями которого были **Чарльз Диккенс** и **Уильям Теккерей**.

Чарльз Диккенс (1812–1870) дебютировал книгой «Очерки Боза» (1836), «маленькими зарисовками подлинной жизни нравов», в основном обитателей бедных кварталов Лондона. Боз – литературный псевдоним начинающего писателя.

По-настоящему литературный талант Диккенса раскрылся в первом его романе «Посмертные записки Пикквикского клуба» (1837). Тонкий юмор, неистощимая способность к созданию комических ситуаций и целой галереи смешных, гротескных персонажей, среди которых выделяется мистер Пикквик, напоминающий Дон Кихота. В один из солнечных майских дней отправляется он вместе со своими друзьями – Уинклем, Тапменом и Снодграссом – в путешествие по дорогам Англии. Приключения и недоразумения их путешествия и составляют содержание книги, в которой странноватый чудак Пикквик и его веселые попутчики противопоставлены бездушным и расчетливым буржуа-практикам. Неискушенность пикквикистов представляет собой этическую позицию, продиктованную неприятием гнетущих и отталкивающих сторон действительности, как и непоколебимой верой в добропорядочность и великодушие, присущие людям по самой их природе.

После издания «Посмертных записок Пикквикского клуба» Диккенс приступил к написанию социальных романов, в которых, как он говорил, обратился к «безбрежному океану человеческих страданий». Романы **«Приключения Оливера Твиста»** (1838), **«Жизнь и приключения Николаса Никкльби»** (1839), **«Лавка древностей»** (1840), **«Жизнь и приключения Мартина Чезлвита»** (1843) и др. сделали его всеевропейской знаменитостью. Как прославленного писателя его приглашают в Америку, надеясь, что он прославит заокеанскую публику, но своей книгой «Американские заметки» (1842) Диккенс разочаровывает американцев, высказав немало критических слов по адресу хваленной американской демократии и особенно рабства негров.

В 40-е годы социальный критицизм Диккенса усиливается. В романе **«Домби и сын»** (1847) он создает исполненный немалой обобщающей силы образ сурового жестокосердного торговца Домби. Из поколения в поколение Домби «имели дело с кожей, но никогда – с сердцем». Необходимость считаться не с коммерческими выгодами, а с побуждениями и требованиями души оказывается непереносимой для Поля Домби-старшего, переживающего катастрофу, описание которой составляет основной сюжет романа. Наследник традиций своего клана, он убежден, что земля существ-

вует главным образом для того, чтобы Домби могли укреплять могущество созданной ими системы, где все подчинено деловым интересам и господствует принцип строгой регламентации. Система не предусматривает места для женщин, которым вменено в обязанность ощущать себя счастливыми тем, что они исполняют отведенную им функцию, производя на свет будущих негоциантов. Назначение мальчиков в том, чтобы с молодых ногтей готовиться к моменту, когда на их плечи будут возложены бремя и честь, сопрягаемые с должностью главы семейного предприятия. Польмладший, его сестра Флоренс, а затем Эдит Грейнджер, ставшая второй миссис Домби, воплощают иные жизненные ориентации и, каждый по-своему, оказываются чужими в мире, с которым связаны узами кровного родства. Завязавшиеся на этой почве духовные конфликты расшатывают порядок в мире, сопровождаются трагическими последствиями для всех участников воссоздаваемых событий. Ареной действия чаще всего становится особняк Домби, величественный и мрачный, с анфиладой холодных комнат, которые кажутся облаченными в траур. Это зримый символ душевного оскудения, причиняющего тяжелые страдания всем, кто причастен к кругу существования Домби-старшего и, как выясняется, ему самому, – вопреки его непоколебимости и надменности, бросающимся в глаза. Однако за неприступностью скрыта уязвимость, за самонадеянностью – сомнения и травмы. Постепенно открываясь читателю, эта сокровенная человеческая природа Домби-старшего, столь резко контрастирующая с его социальной ролью и маской, придает истинную сложность и психологическому портрету, и проблематике, связанной с заглавным персонажем. Тягчайшим ударом для него становится смерть маленького Поля. Его уход, воспринятый «одеревеневшим от крахмала и высокомерия» отцом как посягательство на основы системы, вместе с тем пережит и как непоправимая утрата, становясь первым толчком к духовному перелому.

В 50-е годы в творчестве Диккенса активно развивается социальная тема. Объектом его критики становятся заскорузлость юридической системы («Холодный дом», 1853), бездушная практика эксплуатации рабочих («Тяжелые времена», 1854), бюрократизм, неэффективность государственного аппарата, воплощенного в фантастическом Министерстве околичностей («Крошка Доррит», 1856). Вместе с тем, осмеивая некоторые стороны английской действительности, равно как и человеческий эгоизм, алчность и двуличие, Диккенс – сторонник реформ, нравственного перевоспитания общества («Рождественские рассказы»), он противник революционного насилия («Повесть о двух городах», 1859).

Вера в добрых, бескорыстных людей из народа отличает романы, написанные в последнее десятилетие («**Большие надежды**», 1861; «Наш общий друг», 1864).

Диккенсовская Англия – это целый мир, населенный множеством персонажей, принадлежавших к различным социальным группам, типам

человеческих характеров. Художественный метод писателя богат и многокрасочен. Юмор сочетается с сатирой, шарж с гротеском, комические описания прослаиваются с лирическими отступлениями, голосом писателя-проповедника. Диккенс вывел в мир галерею рельефных, сатирически очерченных образов: это алчный школьный учитель Сквирс, истязавший детей («Николас Никкльби»), пропитанный лицемерием мистер Пекснифф, чье имя стало нарицательным («Мартин Чезлвит»), скарредный и эгоистичный чиновник Скрудж («Рождественская песнь»), бездушный философ «фактов и цифр» Грэдгранд и вульгарный нувориш, капиталист Баундерби («Тяжелые времена»). Стяжателям, фарисеям Диккенс обычно противопоставлял людей из народа, добрых, великодушных, заметно идеализированных, иногда сентиментальных. В этом сказались романтические черты метода Диккенса, художника-гуманиста, верившего в добро, в торжество справедливости. Гуманизм писателя проявлялся и в искусстве создавать образы детей.

Мастером английского реалистического романа XIX века был современник Диккенса **Уильям Теккерей** (1811–1863). Теккерей начинает литературную деятельность как журналист в конце 30-х – начале 40-х годов, он сотрудничает в журналах демократического направления, где публикует свои статьи, очерки, пародии, повести. В 1844 году Теккерей создает исторический роман сатирического содержания «Барри Линдон». Известность пришла к писателю с выходом сборника очерков «Книга снобов» (1846–1847). Объектом осмеяния в ней стал специфический, по Теккерее, национальный порок – тщеславие, который он заклеил особым словом – «снобизм».

Слово «сноб» существовало в английском языке и прежде. Первоначально оно значило – «подмастерье сапожника». Среди студенческой молодежи во времена Теккерей этим словом нередко называли грубых невежественных обывателей. Затем с легкой руки Теккерей оно стало применяться к людям, которые пресмыкаются перед теми, кто стоит выше их на общественной лестнице, и презирают тех, кто стоит ниже. Теккерей определяет сноба, как человека «смотрящего вверх с обожанием и вниз с презрением».

Более глубокому философскому и нравственному осмыслению этого всепроникающего порока буржуазного общества посвящен роман **«Ярмарка тщеславия»** (1848).

Название романа символично. У англичан оно сразу вызывало в памяти описание Лондона, данное в романе Джона Беньяна «Путь паломника», написанном еще в XVII веке. Столицу Англии Дж. Беньян изобразил как ярмарку житейской суеты, где все продается и все покупается. Теккерей дополнил эту картину. В «романе без героя», как гласит подзаголовок, дано широкое обозрение английского и, больше, европейского общества, в котором люди, наподобие театральных марионеток, управляемых опытной

рукой кукольника, действуют как истинные снобы, одержимые лишь жаждой наживы, эгоистичные и тщеславные. В отличие от Диккенса, запечатлевшего жизнь фактически всех слоев общества, Теккерея изображает по преимуществу высшие круги, буржуазию и аристократию. Последняя вызывает у него особую неприязнь. Таково иронически изображенное семейство Кроули, особенно баронет Пит Кроули, а также маркиз Стайн. Среди целой галереи психологически тонко выписанных образов романа выделяется как художественное открытие Теккерея образ Ребекки Шарп, умной, расчетливой и бездушной карьеристки, использующей любые средства для достижения своих целей.

В дальнейшем Теккерея стремится найти положительных героев в современном ему обществе (романы «Пенденнис» и «Ньюкомы»), обращается к исторической теме, к излюбленному им XVIII веку (романы «История Генри Эсмонда», «Виргинцы»), издает цикл лекций о писателях эпохи Просвещения («Английские юмористы», а также острый памфлет против королевских венценосных особ («Четыре Георга»)).

В отличие от Диккенса, Теккерея – суровый реалист. Он не прибегает, как Диккенс, к сгущению красок или идеализации, пользуясь легкой сатирической ретушью. Его взгляд на мир достаточно пессимистичен. По манере он рассказчик, бытописатель, ироничный скептик, склонный не к проповеди, а лишь к язвительному комментарию по поводу описываемых событий.

Литература США

В Соединенных Штатах Америки позднее, чем в Европе, стали обнаруживаться реалистические тенденции. Начальным этапом в становлении реалистического метода в США стала вторая треть XIX века. На литературу этого периода весомое влияние оказали особенности общественно-политической ситуации в стране. Бурное развитие капитализма на севере страны сдерживалось растущим противодействием плантаторского Юга, стремившегося узаконить рабовладение как основу своей социальной системы. Борьба за отмену рабства вылилась в открытое движение передовой американской общественности за освобождение негров (аболиционизм). Движение аболиционистов в 30–50-е годы вызвало ряд крупных восстаний против южан, в том числе знаменитое восстание под руководством фермера Джона Брауна (1859). Гражданская война 1861–1865 годов закончилась разгромом Юга и отменой рабовладения.

С аболиционизмом связана деятельность многих талантливых литераторов: публицистов Филлипса и Гаррисона, поэтов Лоуэлла и Торо и, прежде всего, Г. Бичер-Стоу, Г. Лонгфелло, У. Уитмена.

Гарриет Бичер-Стоу (1811–1896) получила известность после написания романа «**Хижина дяди Тома**» (1852), где впервые в американской литературе была правдиво воссоздана драматичная, полная невзгод и лишений

жизнь негров-рабов. В своем романе писательница создала целый ряд замечательных образов: мулат Джордж Гаррис, его жена Лиззи, маленькая веселая Топси, Касси, терпеливый и великодушный Том. Книга прозвучала грозным обвинением против рабовладельческого строя. Трагическая судьба главного героя, Тома, вызывала в читателях чувство сострадания, пробуждала настроения общественного протеста против варварских законов рабовладельческого Юга. Обличительный пафос книги Г. Бичер-Стоу сочетался с ее религиозно-примирительной направленностью. Главным стимулом в достижении классового согласия считала писательница моральный фактор. Христианская идея всепрощения и непротивления насилию воплощена в образе негра Тома. Унижения и страдания не порождают в нем гнева, желания мести. Даже умирая, он просит Бога простить своих хозяев.

Примирительные тенденции романа не заслонили его политической остроты и злободневности. Когда во время гражданской войны писательница была представлена Аврааму Линкольну, президент сказал ей: «Так это вы – та маленькая женщина, которая вызвала эту большую войну?»

Тема рабства была продолжена Бичер-Стоу в произведении «Дред, повесть о Проклятом болоте» (1856). В нем писательница говорит о нарастании бунтарского возмущения среди негров-рабов. В 60–70-е годы написаны романы и повести о быте и нравах провинциальной жизни Новой Англии. Однако в историю американской и мировой литературы Г. Бичер-Стоу вошла как автор своего лучшего романа «Хижина дяди Тома».

С аболиционизмом связано и творчество выдающегося американского поэта *Генри Уордсуорта Лонгфелло* (1807–1882). На самую жгучую социальную проблему своего времени Лонгфелло откликнулся небольшим циклом стихотворений «**Песни о рабстве**» (1842). Он сам говорил, что они написаны в мирном, отнюдь не воинственном духе. Недаром У. Уитмен заметил, что Лонгфелло «мягок даже в гнев». Однако это вовсе не значит, что «Песни о рабстве» не нашли отклика. В обстановке, когда само слово «рабство» было запрещенным в официальной печати, обращение к нему авторитетного поэта не могло не вызвать бурной общественной реакции. Эти стихотворения сыграли роль, близкую к роли «Хижины дяди Тома», послужив одним из толчков к повороту общественного мнения в сторону неизбежности уничтожения рабства. На гражданскую войну Лонгфелло откликнулся только несколькими стихотворениями. Но его позиция была совершенно недвусмысленна. В одном из писем того времени он писал: «Рабовладение должно быть уничтожено. Без этого не может быть мира, и я молюсь за это».

Поэтический талант Лонгфелло обрел силу к концу 1830-х годов. Лирический накал оказался столь сильным, что вскоре он выпускает два объемистых поэтических тома: «Голоса ночи» (1839) и «Баллады и другие поэмы» (1840). Лонгфелло живописует родную Новую Англию, привнося в свои миниатюры трепетное дыхание природы. Он живо ощущает преходящесть бытия, текучесть, изменчивость жизни. Чередование рождения и

смерти он приемлет совершенно спокойно, как нечто неизбежное, являющееся самовыражением единого природного закона.

Одновременно Лонгфелло стремится придать своим описаниям вещественность, осязаемость. Он совершенно отказывается от романтической фразеологии и общих мест и сознательно избирает простые, общедоступные выражения, обороты. Оригинальность поэтической личности Лонгфелло во многом объясняется тем, что он был профессиональным ученым-историком литературы. Как человек и как поэт он явился своеобразным культурным феноменом, что особенно резко бросалось в глаза на фоне общего относительно низкого культурного уровня США. Долгие университетские годы создали из Лонгфелло особый тип поэта-филолога. Этот тип поэта – явление совершенно новое в истории литературы, и классическими образцами его явились в России – Брюсов, в Италии – Кардуччи.

Лонгфелло не был скован отвлеченными философскими догмами и не погружался в психологические бездны, как Э. По в своей фантастической и мрачной поэзии. Громкую славу ему принес «Псалом жизни» – стихотворение, ставшее хрестоматийным и приобретшее чрезвычайную популярность. Лонгфелло смело призывает быть героем в битве жизни. Основные мотивы стихотворения – утверждение, что цель жизни не сетования и не блаженство, а труд, вера в настоящее, которое во много раз лучше прошлого: «Не оплакивай былого, / О Грядущем не мечтай, / Действуй только в Настоящем / И ему лишь доверяй!»

В период, предшествующий гражданской войне, Лонгфелло достигает уже мировой известности. Именно тогда им создаются большие эпические поэмы. Это – «Эвангелина» (1847), «Песнь о Гайавате» (1855), «Сватовство Майлза Стендиша» (1857).

Исторической основой сюжета «Эвангелины» явилась трагическая история французской колонии в Канаде – Акадии, или Новой Шотландии, как ее называли англичане. Английские власти приняли решение о ликвидации Акадии. Жители ее были насильно вывезены, имущество конфисковано. Ликвидация Акадии была проведена с крайней жестокостью. Семьи оказались разбитыми, самые близкие родственники насильственно разлученными. Свадьба одной изгнанницы из Акадии, отторгнутой от своего жениха накануне свадьбы и долгие годы искавшей его по всей территории североамериканских колоний, стала темой поэмы.

В «Сватовстве Майлза Стендиша» Лонгфелло воскресил первые дни английской колонии в Плимуте. Он рассказывает несколько анекдотическую историю о свадьбе своего предка по матери Джона Олдена, прибывшего в Новый Свет с первым кораблем пуритан.

Основным вкладом Лонгфелло в мировую литературу стала поэма «Песнь о Гайавате». Сам поэт считал эту поэму главным трудом жизни. Замысел, как свидетельствует поэт, возник еще в студенческие годы и вынашивался более тридцати лет.

К индейской тематике Лонгфелло обратился с первых своих шагов в литературе. Индейцам посвящены несколько ранних стихотворений. Тематика их – самоубийство покинутой девушки или одинокого охотника, похороны молодого вождя или воина, упавшего со скалы. Для молодого Лонгфелло тема индейцев неотделима от мысли о смерти, лишь одно стихотворение («Смерть миннисинка») поднимается над бесцветной сентиментальностью, но только благодаря красочному описанию похоронных обрядов. В эссе «Литературный дух нашей страны» он уже говорит о неисчерпаемости индейского материала и роли, которую он может сыграть в становлении американской литературы.

Спецификой подхода Лонгфелло в «Песне о Гайавате» является прежде всего использование оригинального фольклорного материала. Он изучил всю доступную ему литературу об индейцах. В примечаниях и многочисленных заметках к «Песне о Гайавате» упомянуто множество книг, которыми Лонгфелло пользовался при работе над ней. Ему были хорошо известны индейские история, фольклор и обычаи. Лонгфелло ставил своей целью создать поэму, которая представила бы читателям с максимальной полнотой своеобразие индейской культуры.

Гайавата является одним из персонажей индейской мифологии. Своеобразие его в том, что он – историческая личность. Жизнь и деятельность его обросли множеством легенд. С именем Гайаваты связывается одно из самых интересных явлений в истории индейских племен до прихода европейцев – образование Лиги ирокезских племен. Предположительной датой создания этой Лиги большинство американских историков считают 1570 год. Лига объединяла пять ирокезских племен, это был военный союз. Гайавата был активным сторонником образования Лиги.

В облике Гайаваты Лонгфелло отразил черты реального индейца. Главное в нем не жестокость, а первобытное достоинство, изобретательность, смелость, серьезность, нежность. Он не воюет, не пытается пленников, не мстит врагам. Наоборот, он выращивает маис, расчищает ручьи и лесные завалы, изобретает письменность, отыскивает лечебные травы. И хотя в облике сказались романтические неточности, тем не менее, он до сих пор является лучшим образцом индейца в мировой литературе.

Утверждению реалистического направления в американской литературе способствовало творчество **Уолта Уитмена** (1819–1892). Одним из первых он воспел простых людей, поднял свой голос в защиту угнетенного народа. Поэт боролся за подлинную народность искусства, за ее доступность широкому кругу читателей. С редкой силой и искренностью удалось Уитмену выразить важные черты народной жизни на протяжении всей истории США, с особой остротой в его творчестве прозвучало главнейшее противоречие американской культуры – разрыв между «американским мифом» и американской действительностью. В «Демократических далях» (1870) Уитмен дал отпор защитникам чистого искусства. Его книга стала программным документом для писателей реалистического направления.

Крупнейшее произведение Уолта Уитмена – книга **«Листья травы»** (1855).

Новаторская по духу и форме поэзия Уитмена не укладывается в рамки какого-то одного творческого метода. В ней и органично и противоречиво соединяются черты романтизма и реализма. К романтизму восходят представления поэта о разлитом во Вселенной высшем духовном начале, независимости человеческой личности, безмерная широта авторского «Я», идеи утопического социализма, порыв к беспредельному, тяга к метафоре и символу. Но многое в поэзии Уитмена выходит за пределы романтической эстетики. В отличие от романтиков, отворачивающихся от реальности, кажущейся им грубой и пошлой, Уитмен стремится отразить действительность во всей совокупности живых и конкретных деталей повседневности: «Муза! я приношу тебе наше здесь и наше сегодня, / Пар, керосин и газ, экстренные поезда, великие пути сообщения, / Триумфы наших дней; нежный кабель Атлантики / И Тихоокеанский экспресс, и Суэцкий канал, и Готардский туннель, / И Гузекский туннель, и Бруклинский мост. / Всю землю тебе приношу, как клубок, обмотанный рельсами». Уитмен испытывает жгучий интерес к материальному миру, к предметам современности. Он смело вторгается в «непоэтические», с точки зрения романтиков, области. В его глазах любой жизненный материал обладает эстетической ценностью и требует воплощения в адекватных художественных формах.

Уитмен напрочь отвергает привычные образы, поэтические размеры, рифму. Он клеймит европейское литературное наследие как барскую блажь, роскошь, чуждую интересам простого народа: «Прочь эти старые песни! / Эти романы и драмы о чужестранных дворах, / Эти любовные стансы, облитые патокой рифмы, эти / Интриги и амуры бездельников, / Годные лишь для балов, где ночные танцоры шаркают / Подошвами под музыку» («Песня о выставке»). Поэт хочет, чтобы стихи передавали речь простых американцев, своим складом и ритмикой воссоздавали шум большого города, гудки паровозов и фабрик, гул митингов и бой боевых барабанов: «Бей, бей, барабан! Труби, горн, труби! / В окна, в двери, повсюду насильно врываются...» («Бей, бей, барабан!»).

В названии «Листья травы» скрыта центральная идея всего мироощущения Уитмена – чувство общности, единства всего, что существует во Вселенной. В ней совершается круговорот, переход материи из одного состояния в другое. Жизнь, по Уитмену, так же хороша, как и смерть, счастье – как несчастье. Смерть – это мудрая и благодатная сила природы, вечно возобновляющая жизнь Вселенной: «И малейший росток свидетельствует, что смерти нет, / А если она и была, она вела за собою жизнь, она не подстерегает / жизнь, чтобы ее прекратить, / Она гибнет сама, лишь только появится жизнь. / Все идет вперед и вперед, ничто не погибает, / Умереть – это вовсе не то, что ты думал, но лучше» («Песня о себе»).

Скромные листья травы, появляющиеся из-под земли каждой весной, становятся символом этого круговорота, неиссякаемой жизни, ибо ничто не исчезает совсем – уничтожения нет, есть вечное обновление.

Поэзия Уитмена – это гимн человеку. Главный герой его стихотворений – труженик. Поэт создал немало произведений, поэтизирующих повседневную трудовую жизнь пахаря, охотника, рабочего, он восхваляет красоту труда, описывает душевность, мужество, величавость простых людей и гордится их профессиями. В то десятилетие, когда Уитмен создавал свою книгу, в США закладывается рабочий класс. Промышленные города росли небывалыми темпами, стремительно механизировалось сельское хозяйство. Оттого в поэзии Уитмена заметное место занимает индустриальная тема: «Хочу тебя прославить... / Твое черное цилиндрическое тело, охваченное золотом меди у тебя по бокам... / Твои массивные борта, твои шатуны, снующие у тебя по бокам...» («Локомотив зимой»). Тогда термины промышленной техники казались антипоэтичными словами. Уитмен же писал оды фабричным трубам, рабочим станкам. Это была поэзия города.

В гражданскую войну Уитмен служил в госпитале и в своих стихотворениях «Сомкнутым строем они шли», «Иди с поля, отец» и др. он со сдержанной болью говорит о страданиях и смерти людей, надевших солдатскую форму. В послевоенные годы особую тревогу у Уитмена вызывает духовный и нравственный упадок в его родной стране, сосредоточенность американцев на «купле-продаже». Главным лекарством он считает простой, здоровый образ жизни, творческий созидательный труд, братское единение людей. Недостатки и уродство окружающей его жизни поэт расценивает как нечто внешнее, чуждое человеческой природе. Уитмен верит, что высшим законом жизни является добро. Он выходит за пределы американской тематики и поддерживает в своих стихах революционную борьбу европейских народов («Европа», «Европейскому революционеру, который потерпел поражение» и др.).

Стойкая вера в торжество демократии рождает в творчестве Уитмена радостное настроение. В поэме «Песня радостей» он на десятке страниц подробно перечисляет то, что вызывает его оптимизм: радость машиниста, радость пожарного, радость оратора и т.д. И завершает свою оду мощным аккордом: «О, сделать отныне свою жизнь поэмою новых восторгов! / Плясать, бить в ладоши, безумствовать, кричать, кувыркаться, / нестись по волнам все вперед».

Уолт Уитмен считал свою поэзию «поэзией будущего», он заявлял, что традиционные формы изжили себя, что их необходимо сдать в архив. Истоки поэтической системы Уитмена восходят к речи древних пророков Востока – главным образом, речитативам Библии, индейскому фольклору, традиции американской проповеди. Творческий гений Уитмена создает из этого материала новый поэтический язык. Автор «Листьев травы» ломает каноны тра-

диционного стихосложения. В свой поэтический словарь он включает слой лексики, который считался абсолютно недопустимым: разговорные слова, прозаизмы, естественнонаучные термины и т.п. Но ярче всего новаторство поэтической концепции Уитмена проявилось в использовании свободного стиха. Его верлибр гибок, богат эмоциональными оттенками.

Уитменовская традиция оказалась исключительно плодотворной. В начале XX века последователями поэта были крупнейшие поэты К. Сэндберг, Э. Мастерс и др. В американской поэзии долгие годы идет переключка со строками и образами «Листьев травы». Характеризуя свое творчество, Уитмен написал однажды, что в «Листьях травы» звучит мотив мужественной дружбы, тесных связей между городами и нациями, их взаимной симпатии и общего братства».

Контрольные вопросы

1. Социально-исторические предпосылки и эстетические корни критического реализма. Особенности реалистического литературного направления.
2. Основные этапы жизненного и творческого пути П.Ж. Беранже. Отличительные особенности его песен (народная песенная традиция, лиризм, роль иронии, фабульность, назначение рефрена).
3. Беранже как сатирик и бытописатель. Антидворянская, антиклерикальная и антибуржуазная сатира. Изображение народной нищеты в его песнях.
4. Эстетические взгляды Стендаля («Расин и Шекспир»): отрицание канонов классицизма, отстаивание принципов социального анализа жизни, воплощение диалектики истории.
5. Противостояние идей и героев в новелле Стендаля «Ванина Ванини». Благородство и самоотверженность человека как эстетический и нравственный идеал писателя.
6. Образ Жюльена Сореля и основной конфликт романа Стендаля «Красное и черное».
7. Женские образы в романе Стендаля «Красное и черное», их роль в развитии сюжета и в раскрытии проблематики романа.
8. Роман Стендаля «Красное и черное» как «хроника» первой трети XIX века: художественное изображение периода Реставрации.
9. Идеиный пафос и основные образы романа Стендаля «Пармская обитель».
10. Художественное новаторство Стендаля в изображении войны в романе «Пармская обитель».
11. Проблематика ранних сборников П. Мериме «Театр Клары Газуль» и «Гюзла». Мериме и «Песни западных славян» А.С. Пушкина.

12. Художественный смысл и социально-политическая направленность ранних исторических произведений П. Мериме «Жакерия» и «Хроника времен Карла IX».
13. Обличение лицемерия, эгоистичности, бездушия светского общества в новеллах П. Мериме («Арсена Гийо», «Этрусская ваза» и др.)
14. Сюжеты и образы «экзотических» новелл П. Мериме («Кармен», «Таманго» и др.).
15. Роль О. Бальзака в постижении закономерностей социального развития. Предисловие О. Бальзака к «Человеческой комедии», обоснование писателем своего художественного замысла. Структура «Человеческой комедии».
16. Творческая история и сюжетно-композиционная структура повести О. Бальзака «Гобсек».
17. Образ ростовщика Гобсека и его роль в развитии действия повести О. Бальзака «Гобсек». Идейный смысл новеллы.
18. Драматическая история аристократического семейства в повести О. Бальзака «Гобсек».
19. Художественное мастерство О. Бальзака в повести «Гобсек»: приемы раскрытия психологического своеобразия героев.
20. Обличение хищничества и эгоизма в романе О. Бальзака «Отец Горио». Эволюция характера Эжена Растиньяка.
21. «История молодого человека» в романах О. Бальзака «Шагреновая кожа», «Отец Горио», «Утраченные иллюзии».
22. Сюжетно-композиционная структура романа О. Бальзака «Шагреновая кожа».
23. Реалистическая символика и философская глубина романа О. Бальзака «Шагреновая кожа». Рафаэль де Валентен как «Фауст новой эпохи».
24. Изображение провинциальных нравов в «Евгении Гранде» О. Бальзака.
25. Творческая личность и ее судьба в буржуазном мире по роману О. Бальзака «Утраченные иллюзии».
26. Гуманистическая направленность творчества Ч. Диккенса.
27. «Очень любопытная и новая идея, которую нелегко будет разгадать...» (Ч. Диккенс): три загадки в романе Ч. Диккенса «Тайна Эдвина Друда».
28. «Книга снобов» У. Теккерея как галерея социальных типов.
29. Панорамное изображение английского общества в романе У. Теккерея «Ярмарка тщеславия» (купечество, поместное дворянство, светское общество).
30. Социально-политическая и нравственная проблематика романа У. Теккерея «Ярмарка тщеславия».
31. Художественное своеобразие романа У. Теккерея «Ярмарка тщеславия». Сатирическое мастерство писателя.
32. Контрастное соотнесение образов Ребекки Шарп и Эмили Седли как основа развития интриги в романе У. Теккерея «Ярмарка тщеславия».

33. Романтическая концепция действительности в творчестве Г. Гейне раннего периода. Напряженность лирических переживаний в «Книге песен». Авторская ирония в «Лирическом интермеццо» – первый шаг к преодолению «мировой скорби», замкнутости поэта в мире любовных переживаний.
34. Сатирическая типизация и лирический пафос в «Путевых картинах».
35. Творческая история и художественное своеобразие поэмы Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка». Борьба поэта против прусского имперского национализма.
36. Осмеяние церковного мракобесия и реакционно-романтической идеологии в поэме Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка».
37. Немецкая литература второй трети XIX века (Ф. Геббель, О. Людвиг, В. Раабе, Г. Веерт и др.).
38. Проблематика и основные образы романа Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома».
39. Поэтическое новаторство У. Уитмена, основные темы и мотивы его сборника «Листья травы».
40. Фольклорная образность, гуманистическое звучание поэмы Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате».

Библиография

- Андрие Р. Стендаль, или Бал-маскарад. – М., 1985.
- Андреев Л.Г. Сто лет бельгийской литературы. – М., 1967.
- Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. – М., 1975.
- Аникин Г.В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX в. – М., 1996.
- Вахрушев В.С. Творчество Теккерея. – Саратов, 1984.
- Венедиктова Т.Д. Поэзия Уолта Уитмена. – М., 1982.
- Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л., 1971.
- Дейч А. Гарри из Дюссельдорфа. – М., 1980.
- Елизарова М.Е. и др. История зарубежной литературы XIX века. – М., 1972.
- Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь: в 2-х т. – М., 1997.
- Ивашева В.В. Теккерея-сатирик. – М., 1958.
- Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX в. в его современном звучании. – М., 1974.
- История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Я.Н. Засурского, С.В. Тураева. – М., 1982.
- История зарубежной литературы XIX века: Учебн. для филолог. спец. вузов / В.Н. Богословский, А.С. Дмитриев, Н.А. Соловьева и др.; под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 1991.

- История зарубежной литературы. – Т. 1. – М., 1991.
- История западноевропейской литературы XIX века: Франция, Италия, Испания, Бельгия: Учебн. для студ. высш. учебн. заведений / Т.В. Соколова, А.И. Владимирова, И.П. Володина и др. – СПбГУ, 2003.
- История зарубежной литературы XIX века: Учебн. для студентов / Н.П. Михальская, В.Л. Луков, А.А. Завьялова и др.; под ред. Н.П. Михальской. – М., 1991.
- История всемирной литературы. – Т. 6. – М., 1989.
- Катарский И.М. Диккенс и его время. – М., 1966.
- Лапидус Н.И., Малюкович С.Д. Литература XIX века: [Учебн. пособие для филолог. фак. вузов] / Под ред. Я.Н. Засурского. – Мн., 1992.
- Луков В.А. Проспер Мериме. – М., 1984.
- Михальская Н.П. Чарльз Диккенс. – М., 1987.
- Медянцев И.П. Английская сатира XIX в. – Ярославль, 1974.
- Неустроев В.П. Геббель // История немецкой литературы: в 5-ти т. – М., 1968. – Т. 4.
- Обломиевский Д.Д. Основные этапы творческого пути Бальзака. – М., 1967.
- От романтизма к реализму: Сб. статей. – М., 1978.
- Реизов Б.Г. Французский роман XIX в. – М., 1969.
- Реизов Б.Г. Стендаль: философия, история, политика, эстетика. – Л., 1974.
- Реизов Б.Г. Бальзак. – Л., 1960.
- Стадников Г.В. Генрих Гейне. – М., 1984.
- Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса. – М., 1975.
- Фрестье Ж. Проспер Мериме. – М., 1987.

XIX ВЕК. РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

Литература последней трети XIX века в Западной Европе и Америке развивается под воздействием целого ряда факторов исторического, естественнонаучного, философского и собственно эстетического характера. Это – неравномерность политического и экономического развития разных регионов, объединение Германии, ее победа во франко-прусской войне, усиление влияния на континенте и соперничества с Великобританией. Это – назревающий кризис великих идей Просветительства и традиционных ценностей гуманизма, успехи естествознания и связанные с ними богоборческие настроения, распад целостной философской картины мироздания, так или иначе отразившиеся в трудах философов и социологов С. Кьеркегора, А. Шопенгауэра, Г. Спенсера, С. Милля, Т. Карлейля, Ф. Ницше. В художественном творчестве эти явления общественного и научного сознания сказывались хоть и опосредованно, но очень оперативно. Именно в эти годы сформировался особый тип мировидения среди творческой интеллигенции, получивший название «декадентство». Оно отличается неверием в прогресс, человеческий разум, историческим пессимизмом, пренебрежением к религии и традиционной морали, гипертрофированным индивидуализмом. В области собственно эстетической – отказ от традиции, от общественного служения искусства, оценка творчества исключительно как акта самовыражения художника, культ формы. Декадентство как мировоззрение предопределило новое художественное мышление, взгляд на цели и задачи искусства, новую философию творчества и эстетику.

Реализм в последней трети века утратил доминирующее положение в эстетике и в художественном творчестве, стала фактом поливариантность литературных направлений и стилей (импрессионизм, символизм, неоромантизм, натурализм, эстетизм). Большинство из них выступает оппонентами реализму и свойственному ему видению и осмыслению действительности. Правда, натурализм мыслился его теоретиками и практиками как дальнейшее развитие реализма на пути к подлинной правде художественного изображения действительности. Он демократизировал литературу, обратившись к изображению жизни социальных низов общества. Писателей-натуралистов интересовал человек не только как существо социальное, но и биологическое; отсюда расширение мотиваций его поступков и углубление психологических характеристик. А в целом – содержательное обогащение литературы. Традиционный критический реализм в художественном освоении действительности также не стоит на месте. Наряду с провозглашением модернистами принципов «чистого искусства», их стремлением к абсолютной независимости творчества у традиционалистов набирает силу другая тенденция: политизация художественного мышления, связь литературного творчества с новыми социальными идеями и силами времени – то, что называется на Западе ангажированностью художника.

Литература Великобритании

Последняя треть XIX века – время наивысшего расцвета Британской империи в экономической и военной областях, она – образец парламентской демократии. В то же время обозначился кризис ценностей викторианской эпохи, особенно в духовной жизни общества. Политэконом и философ Т. Карлейль в книге «Прошлое и настоящее» поставил под сомнение преимущества настоящего, обращаясь «к сердцам и душам, не уничтоженным погоней за чистоганом». Публицист и философ Д.С. Милль в книге «О свободе» продолжает мысль Карлейля: «Посмотрите, душа убывает! Все становится добропорядочнее, но пошлее». Один из вождей «Прерафаэлитского братства» У. Пейтер (объединение художников и поэтов, членами которого были также Д.Г. Россетти, У. Моррис, Д. Рескин) в «Очерках по истории Ренессанса» утверждал, что подлинная красота и простота изгоняются из жизни «современной цивилизацией», призывал художников устраниваться, не связываться с этой уродливой действительностью, уйти ко временам еще дорафаэлевским, когда «каждая, сработанная руками ремесленника скамья или стул были своего рода произведением искусства». Из этой нелюбви и презрения к современной цивилизации, витриной которой была Великобритания, в ее литературе последней трети XIX века формируется художественно-эстетическое направление, получившее название неоромантизм. В его широком русле творили самые разные по своим эстетическим пристрастиям, этическим идеалам и творческим принципам авторы; единственное, что их объединяет, – это неприятие утилитаризма, бездуховности английского общества, а в творчестве – мотивы эскепизма, бегства от него. Бегства куда? Призыв прерафаэлитов обратить взоры ко временам ренессансным, рассветным для современной цивилизации, выглядел очевидной утопией.

Более продуктивными в художественном отношении оказались другие неоромантические маршруты, избранные английскими писателями последней трети XIX века. Морские путешествия, поиски кладов, столкновения с пиратами, экзотические острова и их обитатели – вот круг тем авантюрно-приключенческих романов *Роберта Луиса Стивенсона* (1850–1894). Приключения, опасности нужны его героям для того, чтобы придать жизни яркость и полноту, прервать монотонность будней, увидеть, постичь тайну и красоту мира. Мужественный оптимизм, веру в непреходящую ценность добра и юношескую устремленность к прекрасному излучают его лучшие романы «**Остров сокровищ**», «Владелец Баллантре», «Черная стрела». Мир фантазии, бескорыстной игры и мечты подарил читателям этот бунтарь против повседневности, бесстрашный мечтатель и моралист, который в своем стихотворении «Печальная перемена» признается с грустно-романтической иронией: «Я слишком долго молод был».

Другой «романтик моря» в английской литературе конца XIX века **Джозеф Конрад** (1857–1924) в своем творчестве снял с этой темы налет авантюрно-приключенческий. Герои его романов скорее труженики моря, нежели романтики, оно, море – место их работы, средство зарабатывать на жизнь и способ проверить себя в ситуациях неординарных (романы «Лорд Джим», «Сердце тьмы», «Ностромо», «Негр с «Нарцисса», «Изгнанник»). Жестокой романтикой борьбы за освобождение родины от иноземной оккупации окрашен роман «Овод» **Этель Лириан Войнич** (1864–1960) о революционно-освободительном движении в Италии под руководством Д. Гарибальди. Главный герой романа Артур Бертон, принеший на алтарь этой борьбы сыновьи чувства, любовь к Джемме и собственную жизнь, стал одним из первых в мировой литературе образов революционеров, сознательно жертвующих всем ради высокой идеи.

Романтика интеллектуального поиска, направленного на расследование запутаннейших преступлений, становится особенно привлекательной для читателей рассказов и повестей **Артура Конан-Дойла** (1859–1930) о выдающемся сыщике-любителе по имени Шерлок Холмс и его добровольном помощнике и постоянном собеседнике докторе Ватсоне («Знак четырех», «Собака Баскервилей», «Приключения Шерлока Холмса»).

В русле эстетизма развивалось творчество поэта, драматурга и прозаика **Оскара Уайльда** (1854–1900). В противовес прозаическому практицизму, ханжеству и лицемерию викторианской эпохи он выдвигает культ Красоты, служение ей в искусстве и в повседневной жизни. Он подхватил и развил в новых условиях выдвинутый еще Шиллером тезис «красота спасет мир» и стал одним из мэтров западноевропейского эстетизма. Эстетство Уайльда было реакцией на стандартный, стереотипный мир современной ему действительности – и в этом его историческое оправдание. В борьбе за индивидуальность, «лица необщее выражение» он остроумно и свысока иронизировал над реальностью, заставляя «прописные истины кувыркаться на туго натянутом канате мысли, чтобы проверить их устойчивость». В лучшем своем романе «Портрет Дориана Грея» создает некий искусственный мир, обитателей которого, разных по возрасту и роду занятий, объединяет одно – преклонение перед Красотой. Задуманный как художественный манифест эстетизма (смотри авторское предисловие к роману), он неожиданно для самого автора, а возможно лишь в восприятии нынешнего поколения читателей и критиков, перерастает в философский роман-притчу, пытающийся разрешить одну из «вечных» оппозиций – «этика-эстетика». Остроумный, ироничный лорд Генри ставит с ног на голову все прописные истины традиционной морали, парадоксально переосмысляет их и улавливает в сети своего красноречия жизненно неискушенного прекрасного юношу Дориана Грея. Оставаясь физически совершенным человеком, утонченным ценителем прекрасного, он в то же время в погоне за плотскими наслаждениями не впускает в свою жизнь сочувствие

и сострадание, угрызения совести. Ее функцию в романе берет на себя Портрет, становящийся безмолвным судьей безнравственности своего хозяина и прототипа. Он напоминает не однажды Дориану о крайнем пределе его нравственного падения. Решив убрать последнего свидетеля своей низости и духовного ничтожества, Дориан поднимает нож на Портрет, символизирующий в романе одновременно начало эстетическое – Искусство и этическое – Совесть, и ... убивает себя. Так, возможно вопреки субъективным намерениям, эстет Уайльд утверждал в дихотомии «этика-эстетика» приоритет этического.

Своеобразный неоромантический маршрут прокладывает в эти годы поэт и прозаик **Редьярд Киплинг** (1865–1936), ставший кумиром завсегдаев как аристократических салонов, так и пивных баров. В раннем стихотворении **«Королева»** полемически выражена своеобразная установка всего творчества Киплинга. Королева для него – это Романтика; поэты сетуют, что она ушла вместе с рыцарскими латами, последним парусным кораблем и последней каретой. «Ее мы видели вчера», – жалуются они, отворачиваясь от современности. Он же считает, что романтика ведет, и точно по расписанию, очередной поезд, она – новая романтика машины, освоенных человеком пространств (**«Паровоз 007»**). Это романтика действия, а не стенаний о вчерашнем дне, это ощущение романтики текущего дня, прозы повседневной жизни. Ценность человека для Киплинга определяется отнюдь не его социальным статусом, а тем, что он совершает; преображая мир, его герой изменяет и самого себя – только действие выковывает сильного человека (**«Мери Глостер»**).

Но ведь даже позиция активного действия придает смысл человеческому существованию только тогда, когда оно (действие) санкционировано высшей, надындивидуальной идеей. Таковой в творчестве Киплинга стала историческая миссия европейской цивилизации: приобщить к ее материальному и нравственному прогрессу народы других рас. А люди, призванные к ее исполнению, несут особое бремя – бремя белого человека (**«Бремя белых»**, **«Галерный раб»**). Так поэтически оправдывалась беспримерно жестокая колониальная политика Англии, и небезосновательно русские современники поэта называли его «бардом империализма», «политическим поэтом Британской империи» (А.И. Куприн, М. Горький). Но живописует быт и нравы «диких народов» Киплинг не с позиции презрительного превосходства или высокомерного любопытства «белого цивилизатора». Он открыл западноевропейскому читателю древнюю цивилизацию Востока, ее самобытность и неповторимость, природную естественность и доброту туземцев (**«Запад и Восток»**, **«Лиспет»**). Более того, он высказал еще в XIX веке пророческую мысль о том, что «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и им никогда не сойтись».

Еще одна идея, настойчиво проводившаяся Киплингом в творчестве, становится сейчас особенно актуальной. Это идея высшего нравственного

Закона, господствующей над человеком системы запретов, «правил игры», нарушение которых строго карается («**Боги азбучных истин**», «**Книга джунглей**»). Он посягнул на традиционный западноевропейский культ индивидуализма, вменив в моральную обязанность личности добровольное подчинение «высшему закону», став идеологом, по определению Н. Анастасьева, «внеиндивидуальной коллективности».

Р. Киплинг – пример художника несомненно тенденциозного, ангажированного. Но не столько идейная направленность и пафос творчества, сколько несомненное новаторство, оригинальность и талантливость стиля, неподчинение поэтической традиции послужили основанием для присуждения в 1907 году Киплингу Нобелевской премии по литературе. Материал, прежде считавшийся неэстетическим (вульгарная болтовня колониального «полусвета», бюрократический жаргон, солдатский сленг, казарменный быт, стук типографского станка, шум паровоза и паровой молотилки), он умело «загонял» в стихотворные размеры, внедряя в утонченную английскую поэзию прозаический материал и разговорный стиль. Этому свойству своей поэзии обязан он славой «народного поэта».

Реалистическая традиция английского социального романа в последней трети XIX века получает продолжение в творчестве *Томаса Гарди* (1840–1928). Семь лучших его произведений, объединенных самим автором в серию под названием «романы характеров и среды», создавались в течение двадцати пяти лет. Последний, изданный в 1896 году «**Джуд Незаметный**», венчает карьеру романиста, после него Гарди занимается исключительно поэзией.

Действие всех романов серии происходит в графстве Уэссекс. Это – неповторимый мир, многовековой уклад жизни, прочные традиции неторопливого размеренного быта. Писатель после долгого перерыва вернул в литературу сельскую Англию. Эта среда предстает, раскрывается читателю в столкновении, в конфликте с разрушающими ее силами, олицетворяющими современную буржуазную цивилизацию, – торгашеством, хищничеством, индивидуализмом. Сосредоточием этих сил в романе становится город. Впрочем, оппозиция «деревня–город», не будучи открытием романиста, дала ему возможность обозначить новые повороты и аспекты в давно осваиваемой литературой теме. В частности, столкновение сельской и городской культур не всегда разрешается однозначно в пользу первой. Вульгарная простота нравов, бесцеремонное, грубое давление патриархальщины на личность, ханжество и фанатичность «общественного мнения» во многом усугубляют трагизм судьбы героев в лучших романах серии «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» и «Джуд Незаметный». Характеры в романах Гарди отмечены несомненной оригинальностью и новизной. Их своеобразие не только в том, что они взяты из народной жизни и ею сформированы. В первых романах серии («Под деревом зеленым», «Вдали от обезумевшей толпы», «Возвращение на родину») они представлены как

части целого, как некий коллективный портрет, олицетворение патриархальности. Но уже в четвертом («Мэр Кестербриджа») его главный герой Майкл Хенчард воплощает индивидуальное начало во всей своей многогранности и психологической глубине.

Культура, цивилизация наложили свой неповторимый отпечаток на героиню романа «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», выросшую в патриархальной среде глухой провинции. Она способна подняться над предрассудками и условностями, ее душевным порывам и движениям свойственны утонченность и одухотворенность. Но эти «дары цивилизации» становятся ее ахиллесовой пятой в жестокой жизненной борьбе. Она страдает не только от социальной несправедливости, нужды, тупого изнуряющего труда, но и от грубости, пошлости нравов, бездуховности своего окружения. Отсюда сложная система мотивации ее поведения, одиночество и неприкаянность, трагедия неосуществленных мечтаний. Но несмотря на поражения в жизненной борьбе она не может отказаться от однажды обретенной человечности, от сознания собственной индивидуальности, что и приводит ее жизнь к трагической развязке.

Французская литература

В 60–70-е годы и далее во Франции бурно развивается промышленность, техника и естественные науки, она становится крупной колониальной державой наряду с Великобританией. Таков исторический фон, на котором развивается французская литература последней трети XIX века. Складывается литературная группа «Парнас», занявшая весьма оригинальную творческую позицию. Парнасцы отрицали романтизм с его гипертрофированным субъективизмом; но и реализм, требовавший глубокого изучения действительности и правдивого ее изображения, принимали враждебно. Они в творчестве были чужды всякого утилитаризма и гражданственности, т.е. отрицали традиционный принцип служения искусства общественным задачам и идеалам. Основатель и глава «Парнаса» – поэт **Шарль Леконт де Лиль** (1818–1894), автор поэтических сборников «Античные стихотворения», «Варварские стихотворения», «Трагические стихотворения» и «Последние стихотворения». Среди парнасцев были и другие крупные поэты – Ш. Бодлер, Т. Готье, Т. де Банвиль. Искусство, провозглашали они, полезно только тем, что оно прекрасно, у него одна цель – служение красоте. Напротив, писатели и поэты, сторонники или участники Парижской Коммуны, создавали произведения явно тенденциозные, исполненные оптимизма, революционного энтузиазма, веры в справедливость социальных идеалов Коммуны. Таковы поэт Э. Потье («Народ», «Старый дом на слом», «Интернационал», «Парижская Коммуна»), прозаики Л. Мишель («Нищета», «Презираемые», «Новый мир»), Л. Кладель («Жак Ратас»), Ж. Валлес («Ребенок», «Бакалавр», «Инсургент», «Голод в Бюзансе»).

Завершается формирование натуралистической школы, начало которой положили роман братьев Гонкуров «Жермини Ласерте» (1865 г.), статья Э. Золя «Реалисты Салона» и его роман «Тереза Ракен» (1867 г.). **Эмиль Золя** (1840–1902) считается по праву теоретиком натурализма. Цикл его статей о новом искусстве, изданный в 80-е годы отдельной книгой под названием «Экспериментальный роман», остается единственным наиболее полным теоретическим манифестом нового направления. Философской основой его стал позитивизм, провозгласивший истинным только знание, полученное опытным путем и тем же путем проверяемое. Стремление Золя уподобить художественное творчество естественнонаучному исследованию обусловило требование к писателю «повернуться лицом к правде, к реальному факту, воспроизводить действительность с фотографической точностью». Что, естественно, означало отказ от реалистического принципа типизации. Романист «не должен вмешиваться в естественный ход вещей..., натура не нуждается в домыслах, ее следует изображать, ни в чем не изменяя». Произведение литературы превращается в протокол, вопросы художественной формы не заботят автора. Он эстетически и нравственно нейтрален по отношению к изображаемому, для него нет красивого или некрасивого. «Мы не судим ни тех, ни других», «следы волнения мастера должны исчезнуть из произведения» – так решает эстетика натурализма вопрос об авторской позиции, о положительном герое, об идеальном начале в творчестве. К счастью, Золя не считал экспериментальный роман последним словом в развитии реализма, а писателя – рабом избранного направления, художник в нем нередко противоречит теоретику.

Замысел большой серии романов об эпохе Второй империи в духе «Человеческой комедии» Бальзака окончательно сложился у Золя в 1868 году. Он построил будущий цикл как «естественную и социальную историю одной семьи», так как семья в его понимании – одновременно и первоначальная ячейка общества, и арена действия биологического закона. Таким образом он решил двойную задачу: изучил «физиологического человека» и исследовал современное общество. **«Ругон-Маккары»** – масштабная эпическая картина, социальный срез общества от власти и деньги имущих до обитателей дна жизни. Среди романов серии, где живут, борются и страдают труженики, находящиеся на самой нижней ступеньке социальной лестницы, уникальным является **«Жерминаль»**. В нем писатель положил в основу сюжета не семейные и любовные коллизии, не деловую карьеру героя, а эпизод борьбы пролетариев за свои права – историю стачки французских шахтеров. «Я сошел в преисподнюю труда – и ничего не утаил», – сказал Золя о тринадцатом романе серии. С беспощадной правдивостью изображены в романе условия жизни и работы углекопов Воре́йской шахты. Подлинное новаторство «Жерминаля» в том, что впервые здесь художественно отражен конфликт труда и капитала, впер-

вые предметом эстетического интереса стал труд, определяющий жизнь, личность, психологию и даже физический облик рабочего.

Наиболее ярким и оригинальным представителем традиционного реализма в том, что касается строгого и беспощадного анализа действительности, был **Гюстав Флобер** (1821–1880). Ему принадлежит крылатая фраза о «башне из слоновой кости», забраться на которую «ближе к небу» призывает он писателей; «там иногда холодно, но это не беда, зато видишь сияние звезд и не слышишь болванов». Судя по ней, Флобера иногда причисляют к глашатаям «искусства для искусства», что весьма далеко от истинной сущности его творчества. Почти все произведения Флобера исполнены обличительного пафоса, и особенно его роман **«Госпожа Бовари»** (1856 г.). Писатель выбрал сюжет, много раз использованный в литературе, – историю супружеской измены, банальный адюльтер. Трагедия обыкновенной провинциальной дамы Эммы Бовари под пером Флобера стала трагедией каждого человека, не удовлетворенного тем, что есть, жаждущего иной жизни, протестующего против обыденности. Бунт героини принимает уродливые, эгоистические формы; но другим он не может быть в обществе, лишенном всякого духовного содержания. Пылкая ненависть писателя ко всякой пошлости и ограниченности сочеталась в романе с преклонением перед Красотой, что то и дело дает о себе знать в стилистике повествования. Беспощадная обличительная ирония сочетается здесь с изящным слогом лирических интонаций в сцене бала у маркиза д'Андервилье, поэтично звучат страницы, повествующие о зарождении любви Леона к Эмме, об ответном чувстве молодой женщины.

Последним представителем традиционного реализма во французской литературе XIX века является **Ги де Мопассан** (1850–1893). Собственные эстетические и творческие принципы, выстраданные и проверенные десятилетиями литературного опыта, он излагает в предисловии к своему четвертому роману «Пьер и Жан» (1887). Писатель уточняет и углубляет свое понимание подлинно реалистического искусства, отмежевываясь от разного рода литературных школ, которые стремятся дать предвзятое представление о действительности. «Я принадлежу к тем романистам, которые стремятся к точному изображению обыденной жизни, пишут историю сердца, души и разума в их нормальном состоянии». И далее он пишет в этом предисловии: «Реалист, если он художник, будет стремиться не к тому, чтобы показать нам банальную фотографию жизни, но к тому, чтобы дать вам и ее воспроизведение более полное, более захватывающее, более убедительное, чем сама действительность». Автор романа, считает Мопассан, «должен заставить нас мыслить, постигать глубокий и скрытый смысл событий», взволновать читателя «зрелищем обыденной жизни».

Мопассан решительно не приемлет буржуазный мир с его ценностями и в этом он следует за Бальзаком. Но он живописует иного, чем реалисты первой половины века, буржуа. Его не увлекает, как Бальзака, «поэзия

отрицательных величин». Пафос Мопассана, автора новелл и романов, сосредоточен на том, чтобы раскрыть подоплеку мнимого благополучия буржуазной жизни, сделать явным ее узаконенное уродство. В первой же своей новелле **«Пышка»** он переворачивает вверх дном установленные в респектабельном обществе критерии, обнаруживая в почтенном – подлое, а в презренном – достойное начала, пересматривает само понятие «порядочный человек». В более поздних новеллах писателя зазвучат и другие мотивы: драма загубленной жизни или попранных чувств, в основе которой погоня за красивой жизнью, сословные предрассудки или стяжательство (**«Ожерелье»**, **«Мадемуазель Перль»**, **«Буатель»**, **«Мать уродов»**, **«Завещание»**, **«В море»**), красота поступков ничем внешне не примечательных людей (**«Дядюшка Милон»**, **«Два приятеля»**, **«Заведение Телье»**), вечный удел человека (**«Он?»**, **«Одиночество»**, **«Орля»**).

Помимо многочисленных новелл (около двухсот) в творческом наследии Мопассана большое место занимают романы (всего шесть), лучшими из которых и наиболее известными являются **«Жизнь»** и **«Милый друг»**. Если в кратких новеллах драма героев показана лишь в одной ситуации, то жанр романа давал возможность проследить жизнь человека в ее развитии. Главный персонаж **«Жизни»**, единственная наследница в баронской семье Жанна предстает перед читателем как натура душевно утонченная, чувствующая красоту не только природы, но и человеческих отношений и не находящая этой красоты в повседневной жизни. Она, жизнь, разрушает одну за другой иллюзии и мечты Жанны о любви и супружестве, дружбе и материнстве. И в конце романа состарившаяся преждевременно Жанна – полный контраст юной девушке, порывистой, романтически настроенной, открытой добру, привезенной отцом в родовое имение из монастыря, где она воспитывалась несколько лет. Семейно-бытовой роман обретает черты философской притчи о сути жизни, которая, по Мопассану, есть ряд последовательных развенчаний надежд и верований юности. Бытийно-философская подоплека романа достаточно пессимистична и смягчается только венчающей его репликой старой служанки Розалины.

В романе **«Милый друг»** Мопассан обращается к традиционной для французской литературы XIX века теме «завоевания Парижа». Карьера ловкого авантюриста, сына деревенского трактирщика, беспринципного ловца удачи Жоржа Дюруа составляет его сюжетную канву. Герой помещен автором в, казалось бы, социально чуждую ему среду – парижский бомонд, министры, банкиры, журналисты, их жены, дочери и любовницы. И если главный герой в иных ситуациях вызывает невольное восхищение, то те, кто способствует его восхождению, разоблачают себя полностью. То, что обманщик, шантажист, бездарный журналист становится миллионером и метит в депутаты парламента, говорит не в пользу общества, поднимающего на вершину богатства и власти подобных людей.

Как великолепный мастер интеллектуальной прозы, сдобренной скептической иронией, вошел в историю французской литературы **Анатоль Франс** (Жак Анатоль Тибо, 1844–1924). Его любимые герои – чудачковатые ученые, гуманитарии, книжники, сюжетную канву повестей и романов определяет ряд столкновений их книжного мира и кабинетных представлений с практической жизнью («Преступление Сильвестра Бонара, академика», «Таис», «Суждения господина Жерома Куаньяра», «Господин Бержере в Париже»), во время которых они и раздражаются иронической критикой действительности с помощью главным образом парадоксального ее переосмысления.

Есть такой персонаж, профессор Обнюбиль, и в романе **«Остров пингвинов»**, основное содержание которого – сатирически переосмысленная история Франции и всей европейской цивилизации. Историческая и злободневная тематика здесь находятся в неразрывном единстве. С вольтеровской язвительностью Анатоль Франс разоблачает устои капиталистической цивилизации. Один из них – тезис о якобы естественном происхождении частной собственности и вытекающий отсюда принцип ее святости и неприкосновенности – автор иллюстрирует конкретной сценой, где сбрасывает с собственности все ее фарисейские покровы и изображает ее как добычу хищников, как результат самого наглого насилия.

Догматы христианства, культ святых, легенды о чудесах также подвергаются здесь вышучиванию в рассказе о крещении пингвинов, в истории многотимой пингвинской святой Орброзы, в сцене небесного диспута. Религия, церковь представлены в романе как пособники власти имущих в манипуляции сознанием граждан Пингвинии.

Преклонение перед силой, идея военной славы и культ войны как единого достойного мужчины поприща разоблачены в истории выдающегося пингвинского полководца Тринко. За дурашливым его именем скрыт первый император республиканской Франции Наполеон Бонапарт; он в книге утрачивает всякую презентабельность, похож скорее на шута или персонаж балаганного представления.

И даже прекраснодушный, витающий в облаках, идеализирующий демократию профессор Обнюбиль после путешествия в Новую Атлантиду (читай – в США), которая слыла в Пингвинии образцом демократии, равных возможностей и справедливости, растерял все свои иллюзии на этот счет и подумывает о динамите, которым должен запастись мудрец и взорвать эту цивилизацию, сделав тем самым «одно доброе дело». И все-таки скептицизм Франса не был безысходным, а ирония – тотальной. Показав в «Острове пингвинов», какой бессмысленной жестокостью было бы анархическое уничтожение всей современной цивилизации, Франс ищет другой способ ее преобразования – на этот раз в революции. В 1912 году он пишет роман **«Боги жаждут»** – об одном эпизоде Великой французской революции, о периоде якобинской диктатуры. Вся трагедия якобинства олицетво-

рена здесь в судьбе художника Эвариста Гамлена. Он страстно мечтает о счастье человечества и отдельного гражданина, яростно борется за него, отодвинув в сторону собственное творчество. Благородный, бескорыстный и даже нежный Гамлен из любви к человечеству становится жестоким и бесчеловечным – парадокс всякой революции. А роман становится не иронической насмешкой над ней, а предостережением от чрезмерного увлечения революционным насилием.

Если «Остров пингвинов» отличается холодноватым спокойным повествованием, буквально пропитанным иронией – подлинно философским стилем, то «Боги жаждут» отмечен эмоциональностью и страстностью, высоким трагическим пафосом, когда излюбленная франсовская ирония становится просто неуместной. Лишь изредка просачивается она на страницы романа в рассуждениях одного из персонажей – лишенного революцией привилегий «бывшего дворянина» Мориса Бротто.

Ежегодный парижский Салон 1874 года, где впервые была выставлена картина Клода Моне «Впечатление. Восход солнца», стал официальной датой рождения одного из направлений в западноевропейском искусстве – **импрессионизма**. Поначалу он – чисто стилевое явление в живописи, отличающееся отсутствием четко заданной формы, стремлением изобразить предмет в отрывочных штрихах или цветовых мазках, разрушить традиционный академический рисунок, передать в красках, цвете малейшие нюансы впечатления, ощущения или настроения. Позже он становится принципом художественного мировидения и мышления, т.е. направлением, в котором чисто формальные поиски в области стиля трансформировались в способ видения действительности: предельная субъективность, калейдоскопичность ее восприятия на уровне ощущений и впечатлений, отказ от осмысления и обобщения разрозненных явлений в единое целое.

Наибольшие достижения импрессионизм имел в живописи и поэзии, где его сугубо формалистические тенденции сказывались медленнее в силу повышенного эмоционально-содержательного начала в этих видах творчества. В драматическом и эпическом родах импрессионизм бытовал преимущественно на уровне стилевого приема. В позднейших исследованиях сложились две точки зрения на него, как на: а) одно из основных постро-мантических направлений, самостоятельный метод в искусстве; б) переходное от романтизма к символизму художественное явление.

Стремлением уйти от наметившихся в словесном творчестве тенденций натуралистического бытописательства и развлекательности к глубокой содержательности искусства во многом предопределено зарождение **символизма**. Соотечественник французских поэтов-символистов уже после ухода с литературной сцены этого направления Жан Кассу в эссе «Во имя жизни» подчеркивал, что символизм – это «острый критический момент человеческой мысли, дошедшей до предела своей гордости и до предела своего отчаяния... Это был решительный момент, когда искусство прояви-

ло себя наиболее чуждым развлечению и наиболее родственным бунту». **Поль Верлен** (1844–1896) в поэзии видел прежде всего средство выразить тончайшие оттенки чувств и настроений, почти неуловимые приметы внешнего мира без всяких ухищрений поэтической техники, самой музыкой стиха («Сатурновские стихотворения», «Галантные празднества», **«Романсы без слов»**): «Издалека / Льется тоска / Скрипки осенней – / И, не дыша, / Стынет душа / В оцепененье». «До края заливаёт / Закатная печаль. / И сердце остывает, / И ничего не жаль, / Чуть только запеваёт / Закатная печаль». Но нередко в эти безмятежные, завораживающе мелодичные стихи врываются смятение и боль от несовершенства жизни и человека: «Что ты наделал! Что с тобой? / Ты с горя спятил? / Скажи, что сделал ты с собой? / Как жизнь растратил?».

В творчестве **Артюра Рембо** (1854–1891) отчетливо сказывается стремление передать в стихе не постигаемое логикой, доступное лишь ясновидению. В ставшем почти хрестоматийном **«Пьяном корабле»** он вопрошает: «...Мне, в стольких морях / Побывавшему, мне, пролетавшему в тучах – / Плыть пристало ль сквозь флаги любителей яхт / Иль под страшными взорами тюрем плавучих?». Гнев и сострадание, презрение и нежность обретают в его поэзии невиданную до него напряженность – на уровне экстаза («Зло», «Озарение», «Сквозь ад»).

Поэзия **Стефана Малларме** (1842–1898) стремится «описывать не вещи, а впечатления от них»; слово у него не прямо обозначает предмет, но становится единством звукового строя и смысловых ассоциаций. Изощренная изысканность его стихов, по замыслу поэта, должна была противостоять болезненно ощущаемому несовершенству бытия («Весеннее обновление», «Летняя печаль», **«Лебедь»**, **«Полдень фавна»**). На основе открытий, сделанных в поэтической технике А. Рембо, П. Верленом, С. Малларме, и складывается символизм как школа в поэзии. Его первый манифест написан поэтом Ж. Мориасом и опубликован в 1886 году. Одним из немногих теоретических документов западноевропейского символизма, достаточно полно излагающим его творческие поиски и цели, является и статья французского поэта-символиста Анри де Ренье «Современные поэты». Автор утверждает, что для них главная задача в словесном творчестве – «прорваться к идеальной сущности мира сквозь покров повседневности». Средством для такого прорыва они избрали образ-символ, которым стремились заменить традиционный поэтический образ. Если последний, как правило, однозначен в трактовке, то образ-символ – многозначен, рассчитан на активную внутреннюю работу воспринимающего, а значит – более действенен для избранной цели. Символисты ратовали за «суггестивное» искусство (от лат. *suggestio* – намек, внушение), цель которого – не показывать, не описывать, не рассказывать, а внушать. «Цель литературы – другой нет – намекать», – писал видный поэт-символист Стефан Малларме. В своих поисках адепты этого направления освоили новые средства,

расширили горизонты поэтической изобразительности, открыли богатые возможности, таящиеся в звуковом и ритмическом строе языка – словом, значительно обогатили арсенал формальных средств поэзии. Впрочем, нет оснований суггестивность в лирике представлять монополией символизма. Но именно в нем ставшая самоцелью предельная концентрация суггестивного начала делает произведение неопределенным, лишает его точного смысла, предполагает чисто субъективное восприятие, а значит – и любую его трактовку в идейно-содержательном отношении. В этом опасность для искусства абсолютизации образа-символа.

Литература Германии

Объединенная Бисмарком Германия, победив во франко-прусской войне, быстро укрепляет свою экономическую и военную мощь, становится наряду с Великобританией и Францией крупной мировой державой. Литературная жизнь в стране, покинувшей европейские задворки, складывается противоречиво. Процесс становления реализма в немецкой литературе начался позже, нежели во Франции и Англии, и не привел к формированию единого направления даже к концу века. В романах Г. Фрейтага («Приход и расход», «Предки») и Ф. Рейтера («Старые истории»), в исторических хрониках Т. Шторма очень сильны имперские мотивы – своеобразная апология юнкерско-буржуазного государства. В прозе Т. Фонтане («Пути-перепутья», «Штехлин», «Стина», «Грешница») и В. Раабе («Голодный пастор», «Чумная повозка») представлена жизнь немецкого захолустья с изрядной долей натурализма, хотя критическое отношение к немецкому филистерству звучит гораздо сильнее при одновременном сочувствии маленькому человеку. Немецкая литература еще не выходит за национальные границы. Лишь художественно-философские эссе Ф. Ницше, где даны романтическое истолкование античности как борьбы «аполлоновского» и «дионисийского» начал, своеобразная критика декаданса, расцветшего на обломках традиционных верований, не содержащего поэтому в себе позитивного онтологического начала, поиски такового в теории «сверхчеловека», движимого не промыслом Божьим, а субъективной волей к власти и, соответственно, презрением к ходячей «рабской морали» получили широкую известность, оказали серьезное идейное влияние на западноевропейскую литературу.

Задачи обогащения социальной проблематики творчества, расширения его тематического диапазона в немецкой литературе, в отличие от французской и английской, взяло на себя натуралистическое направление, сложившееся к концу 80-х годов. Писатели А. Гольц и И. Шлаф выпустили в 1889 году сборник новелл «Папаша Гамлет», снабдив его авторским предисловием, где подробно обосновывали тезис о необходимости для литературы уделять внимание всем мелочам повседневности, постулировали

новый, так называемый «секундный стиль» повествования. Наиболее полно провозглашенные в этом манифесте немецкого натурализма принципы творчества они художественно реализовали, кроме названного сборника новелл, в совместно написанной драме «Семейство Зелике» (1890).

Но настоящий общеевропейский триумф немецкому натурализму принесло творчество **Герхардта Гауптмана** (1862–1946), драмы которого первой половины 90-х годов иногда называют программными для этого направления. В пьесах «Перед восходом солнца», «Праздник примирения», «Одинокие», «Коллега Крамптон», «Ткачи», «Бобровая шуба» стремление автора к точному воспроизведению жизненных реалий, особый интерес к быту, к мельчайшим его деталям выражало общую тенденцию натурализма: приблизить искусство к жизни, бороться за полную его объективность. Как и другие представители этого направления, Гауптман был склонен в 90-е годы к преувеличению роли наследственности, якобы единственно определяющей поведение человека, к подмене социальных мотивировок биологическими. Уже в первой драме «**Перед восходом солнца**» автор отдал дань биологической концепции человека, иллюстрацией которой стал образ Елены Краузе, а выразителем и пропагандистом – Альфред Лот. В то же время в ней очень сильно выражена и социальная критика: падение нравов и разложение семьи под влиянием денежных отношений, беспощадная эксплуатация батраков и рабочих-шахтеров.

Проблематика пьес Гауптмана первой половины 90-х годов преимущественно социальная, и замечательнейшей драмой этого периода творчества стала пьеса «**Ткачи**», тема которой – восстание силезских ткачей 1844 года. Непримиимый антагонизм хозяев и рабочих, подлость, безжалостность эксплуататоров и страдания ткачей во многом благодаря натуралистическому методу изображения воплощены в этой пьесе с такой достоверностью, что она стала документом социальной критики. Вооруженное восстание под руководством Беккера и Морица Егера представлено в ней как неизбежное следствие социальной несправедливости, а попытка Готлиба Гильзе уклониться от участия в нем – как предательство общих интересов.

С середины 90-х годов в Германии набирает силу новое литературное направление – символизм. И Гауптман пишет ряд пьес, утвердивших его среди символистов и открывающих новый этап в его творчестве, – «Вознесение Ганнеле», «Потонувший колокол», «Бедный Генрих». «Символистский» период драматурга характеризуется некоторой философской отвлеченностью проблематики, романтическим противопоставлением суровой действительности и украшающей ее мечты, стремлением к поэтической аллегории и стилизации. В ряду «символистских» пьес Гауптмана несколько особняком стоит «**Потонувший колокол**», где будничные бюргерский мир выступает в гротескном уродстве, а мастер-литейщик Генрих – его непримиримым оппонентом. И, тем не менее, изображая крах его сверхчеловеческих устремлений, автор отвергает опозитизированный индивидуализм и

безграничную личную свободу, которые являлись ведущей ипостасью ницшеанского «сверхчеловека» и так импонировали символизму.

В годы Первой мировой войны и Веймарской республики Гауптман утратил былое влияние, когда принадлежал к «властителям дум» своего поколения, да и символизм в немецкой литературе уступает место экспрессионизму. Из пьес, написанных им между двумя мировыми войнами, следует отметить две – «Доротея Ангерман» (1925 г.) и «Перед заходом солнца» (1932 г.). В последней возрождается характерная для раннего творчества драматурга тема распада и дегенерации буржуазной семьи. Но не дурная наследственность, как во многих ранних пьесах, а безудержная жажда обогащения, стремление захватить отцовское наследство определяют все гнусные поступки младшего поколения в респектабельном семействе тайного коммерции советника Маттиаса Клаузена.

Американская литература

Завершение эпохи «фронтiera» и Гражданской войны 1861–1865 годов значительно ускорили угасание американского романтизма, бывшего авангардом литературного развития в США дольше, нежели в Западной Европе. Формирование реалистического направления осложнялось здесь рядом специфических факторов, характерных для Америки второй половины XIX века. В массовом сознании, да и не только, был еще незыблем стереотип «великой американской мечты» о материальном успехе, которая еще оставалась некоей общенациональной идеей и в идеологическом и в онтологическом планах. Вот почему так оптимистичен один из предвестников американского реализма поэт У. Уитмен, создавший восторженный гимн своей родине, ее первопроходцам и нынешним труженикам в «Листьях травы». Единственное, что омрачает его веру и оптимизм, – это рабство негров и Гражданская война. Против социально-критического пафоса европейского реализма выступали представители «изысканной традиции», поэты и прозаики так называемой «бостонской школы» – Р. Эмерсон, Г. Лонгфелло, Д. Лоуэлл и особенно их последователи. Они стремились внедрить в американскую литературу «нежный реализм», которому его теоретик У. Хоуэллс вроде бы позволял касаться любых сторон действительности, но призывал авторов «считаться с тем, что книги читает молодая девушка», что характер романа в Америке «все время улучшается вместе с нравами читателей. Джентльмены больше не ругаются и не валяются пьяными под стол, не совращают молодых девушек..., не стремятся совратить и жен соседей, как они когда-то делали... Вообще, люди теперь называют лопату сельскохозяйственным инструментом».

Специфическое влияние на развитие реализма в США последней трети века оказала и откровенно апологетическая литература, прославлявшая ценности американизма как образца демократии, как общества «неог-

раниченных и равных возможностей для всех», настойчиво внедрявшая в сознание массового читателя мысль, что «мы живем в свободной стране», где «бедность в начале жизни не является препятствием для достижения успеха, а чистильщик обуви или лесоруб может стать, если захочет, президентом». О силе, масштабе ее влияния на умы и вкусы свидетельствуют тиражи распроданных книг, за 20 миллионов экземпляров, двух «знаменосцев американизма» писателей Г. Элджера («Оборванец Дик») и Т. Олдрича («История плохого мальчика»).

Вот почему в литературе США реалистическое направление отличается от европейского сочетанием противоречивых порою принципов творчества: социальная направленность тематики, сила индивидуалистического бунта против несправедливости и стремление сгладить остроту противоречий, вера в незыблемость и гуманность сложившихся порядков, дидактизм и поучительность – в духе «изысканной традиции» или «нежного реализма». Лишь в первом десятилетии XX века придет в американскую литературу плеяда молодых авторов (Э. Синклер, Ф. Норрис, Т. Драйзер, Д. Лондон и др.), которая своим творчеством утвердит традицию острокритического, последовательно непримиримого отношения к «ценностям» американского образа жизни, его агрессивной бездуховности и прагматизму.

Но подготовил их приход, протоптал им дорогу своим творчеством Сэмюэль Ленгхорн Клеменс, псевдоним **Марк Твен** (1835–1910). Он начал свой путь в литературе как мастер лихого бесшабашного юмора, работая в многочисленных газетах. Из-под пера бойкого газетчика буквально сыпались смешные зарисовки, фельетоны, рассказы, в основе которых были нелепо-комические ситуации («Мои часы», «Разговор с мумией», «Скачущая лягушка из...», «Как я редактировал сельскохозяйственную газету», «Как меня выбирали в губернаторы», «Рассказ коммивояжера», «Роман эскимосской девушки»). Все они были пропитаны буйным весельем, автор смешил публику сочетанием важного и ничтожного, высокого и низменного, каламбурами, остротами в простонародном грубоватом духе.

Но с годами в творчестве писателя все громче начинают звучать сатирические ноты. В книгах «Простак за границей» (1869 г.), «Позолоченный век» (1874 г.) наряду с массой смешных анекдотических ситуаций, не лишенных сентиментального тяготения к счастливым концовкам, читатель уже сталкивается с другой градацией юмора – иронией, насмешкой, направленными против наглого самодовольства янки, пародиями на модные в американской литературе повествования о достижении богатства, даже сарказмом при изображении жуликоватых американских политиков – заведомых воров и мошенников.

Поистине новаторской страницей в творчестве М. Твена стала повесть (иногда ее называют романом) **«Приключения Тома Сойера»** (1876 г.). Важнейшей особенностью ее является то, что комическое здесь играет роль утверждающую. Без юмора повесть о Томе была бы просто сентимен-

тально-фальшивой; именно он придает главному герою и другим персонажам истинность, психологическую глубину и убедительность, служит задаче утверждения красоты людей и поэтизации жизни.

Когда говорят о Марке Твене как о первопроходце подлинного (читай – критического) реализма в литературе США, то имеют в виду **«Приключения Гекльберри Финна»** (1884 г.). Роман этот не только продолжение повести о Томе Сойере, но и новое слово в американской литературе: именно в нем критический реализм окончательно утвердился. «Современная литература США вышла из одной книги Марка Твена, которая называется **«Гекльберри Финн»** (Э. Хемингуэй).

В романе жизнь патриархальной американской провинции, добропорядочных фермеров на берегах Миссисипи изображена без всякой идеализации. Она порождает таких «гениев наживы», как Король и Герцог, именно с ней вступают в конфликт юные герои романа, которые еще не утратили искренности, душевной чистоты, чувства справедливости. Книга полна иронических аллюзий на романтические сюжеты (вражда двух семейств, освобождение из-под замка негра Джима и др.), пародий на чудесные истории обогащения и американской предприимчивости.

Последний период творчества писателя (1890–1900 годы) отмечен обращением к жанру рассказа-притчи (**«Банковский билет в миллион фунтов»**, **«Человек, который совратил Гедлиберг»**), повести-притчи (**«Таинственный незнакомец»**) и памфлета (**«Соединенные Линчующие Штаты»**, **«Монолог царя»**). Где нет уже прежнего жизнеутверждающего юмора, уступившего место беспощадной сатире, где позиция автора по отношению к ценностям американского образа жизни и американской демократии не допускает сомнений или двоякого толкования.

Скандинавская литература

В последней трети XIX века литература скандинавских стран, представленная доселе на мировом уровне только именем датского писателя-сказочника Х.К. Андерсена (1805–1875), совершает резкий рывок из европейского литературного захолустья, выходит на лидирующие позиции в мировом литературном процессе. В эти годы начинается и приобретает мировую известность творчество Г. Ибсена, Б. Бьёрнсона, А. Стриндберга, К. Гамсуна. Велика заслуга в популяризации творчества скандинавских авторов среди европейцев датского прозаика и критика **Георга Брандеса** (1847–1931). Автор многочисленных романов, он самый заметный след оставил все-таки в литературной критике. Нет в европейской литературе XIX века и более ранних времен более или менее известного автора, чье творчество не стало бы объектом его критического интереса. А самое главное в его деятельности литературного критика то, что он был талантливым пропагандистом сравнительно молодой скандинавской литературы.

Показательно, что в перечисленном ряду имен выдающихся скандинавских авторов большинство составляют представители Норвегии. Небольшая страна на самом севере Европы, лишь в двадцатые годы XX века освободившаяся от политической, экономической и культурной зависимости от Дании, Норвегия и к концу века оставалась еще мало затронутой капиталистическим прогрессом, островком патриархальности, страной рыбаков, лесорубов, мелких земельных собственников. Не знавшей крепостного права, абсолютистского произвола, но в исторической памяти своей хранившей времена викингов, отважных мореплавателей и завоевателей. Их потомки, еще не развращенные стяжательством, утилитаризмом и безудержной конкуренцией, сохранили в себе личностные и духовные задатки свободолюбия, сильные и независимые характеры. Наблюдая начавшуюся и в их стране повсеместную ломку патриархальных устоев и бытового уклада под напором бездушного предпринимательства и расчетливости, Ибсен, Бьёрнсон и Гамсун относились к такому прогрессу весьма критически, пытались противопоставить ему ценности вечные и непреходящие, заложенные в духовной природе человека.

Первым норвежским автором, чья известность перешагнула национальные границы, стал **Генрик Ибсен** (1828–1906) – поэт и драматург. Поэзия его оригинальна и талантлива (см. «Письмо в стихах», «На высотах», «Моему другу»), но, как писал Г. Брандес, «в битве жизни под ним был убит лирический Пегас». Из «идеалиста от рождения», словно призванного к сугубо лирическому роду творчества, он превращается в «возмутителя человеческого духа», тревожащего и раздражающего читателей «зрелищем противоречий и несовершенства жизни» там, где другие видели цельность и гармонию.

50–60-е годы, первый период творчества Г. Ибсена, проходят у него под знаком национальной романтики – движения в духовной жизни страны, стремившегося после многовекового подчинения Дании утвердить национальную самобытность, создать национальную норвежскую культуру. Темы его пьес этого периода – легендарное прошлое предков, норманнов и викингов («Богатырский курган», «Воители в Хельгеланде», «Борьба за престол»), современная жизнь и быт норвежского крестьянства, которое оставалось пока, в отличие от городского населения, носителем национальной самобытности Норвегии («Иванова ночь», «Комедия любви», «Бранд», «Пер Гюнт»).

Даже в пору увлечения ею Ибсен избегал фальшивой романтической приподнятости, предпочитал либо суровый стиль исландской саги, либо трезвую приземленность в изображении жизни. Полностью размежевание с национальной романтикой завершится в драме «**Пер Гюнт**». По обобщенности и глубине проблематики она приближается к философским трагедиям.

Пер Гюнт – олицетворение полного безличия современного человека; он умеет приспособиться к любым условиям и обстоятельствам, у него нет внутреннего стержня. Хотя сам он считает себя особым и неповтори-

мым человеком, призванным для свершений необычайных. Но это его особость проявляется лишь в мечтах и речах. А в своих поступках и действиях он – либо источник зла для окружающих, либо сам пасует перед обстоятельствами. Он всегда руководствуется не подлинно человеческим принципом «будь самим собой», а принципом фантастических образов норвежского фольклора троллей – «упивайся самим собой». В четвертом акте драмы, рассказывающем о скитаниях Пер Гюнта вдали от родины, читатель видит, как реализовалась «особость» героя: не гребуя ни пиратством, ни работоторговлей, он разбогател, приобрел роскошную виллу на Средиземном море, наслаждается покоем и безмятежностью существования. Но что-то властно зовет его на покинутую родину, в маленькую заброшенную деревушку. Пер не отдает себе отчета в этом неясном стремлении: то ли чувство вины перед матерью и возлюбленной, то ли желание предстать перед земляками во всем блеске своего нынешнего богатства и увидеть в их глазах зависть, а не прежнее высокомерное презрение к нищему болтуну и охальнику, а может, и то и другое вместе.

Современники восприняли драму как беспощадное разоблачение всего, что казалось священным апологетами национальной романтики, как произведение, стоящее за границами поэзии. И обиделись. И спас ее, дал долгую сценическую жизнь композитор Эдвард Григ, кстати, тоже обидевшийся, который очень неохотно, по сути дела только из-за гонорара, согласился написать музыку к пьесе. Он чрезвычайно усилил романтическое звучание драмы в тех, связанных с образами Сольвейг, возлюбленной Пера, и его матери Осе, сценах, где особенно сильно Ибсен изобразил глубочайшие переживания души человеческой. И хотя сама пьеса была написана для того, чтобы полностью свести счеты с национальной романтикой, она во всем мире, благодаря музыке Грига, предстает как ее воплощение в норвежской литературе.

Во втором периоде творчества (70-е годы) создается подлинно ибсеновская социальная по тематике драма, связанная с актуальными злободневными проблемами, обладающая оригинальной поэтикой («Союз молодежи», «Столпы общества», «Враг народа», **«Кукольный дом»**, «Привидения»).

С 80-х годов начинается третий, последний, период творчества драматурга, когда на первый план выдвигается сложный внутренний мир человека, проблемы, связанные с самореализацией личности («Дикая утка», «Росмерсхольм», **«Строитель Сольнес»**, «Йун Габриэль Боргман», «Когда мы, мертвые, просыпаемся», «Женщина у моря»). Это период философско-психологических драм, центральная проблема которых – опасности, таящиеся в стремлении человека к полному осуществлению своего призвания. Такое стремление, само по себе не только естественное, но для Ибсена даже обязательное, оказывается иногда достижимым лишь за счет счастья, а порою и жизни других людей. Тогда-то и возникает трагический конфликт. Разрешение его так или иначе связывается с неприятием модной

философской концепции рубежа веков, оппозицией Ибсена ницшеанской идее сверхчеловека. Он открыл поистине неразрешимое, а потому и подлинно трагическое противоречие, когда человек может реализовать свое призвание, лишь потеряв чувство ответственности перед другими людьми, отказавшись от основного христианского нравственного постулата. Оно станет ведущим во всей западноевропейской литературе в двадцатом веке.

За ним сохраняется и приоритет некоторых открытий в области поэтики драмы. Концепция действительности, характеризующейся радикальным разрывом между видимостью и внутренней сутью, становится определяющей не только для проблематики его пьес, но и для их построения.

Аналитическая или ретроспективная композиция – первый и основной формальный признак ибсеновской драматургии. Когда развитие действия означает последовательное обнаружение неких тайн, хронологически далеких истоков неблагополучия, предпосылок свершающейся ныне трагедии. Например, в «Кукольном доме» читатель и зритель лишь в начале третьего действия узнает основную семейную (и сюжетную) тайну в благополучнейшем на первый взгляд доме директора банка Хельмера. В композиционной структуре драм зрелого Ибсена мы находим поэтому вторую отличительную черту формы его драм – несовпадение, несинхронность развития драматического конфликта и сценического действия, интриги. Последнее «завязывается» в «Кукольном доме» лишь в самом конце первого действия, когда в дом Хельмеров приходит Кrogстад и начинает шантажировать Нору. А начало драматического конфликта находится за пределами сюжета, восемью годами раньше. Сценическая интрига здесь находит свое благополучное разрешение в середине третьего акта, когда Кrogстад возвращает поддельный вексель, Хельмер бросает его в огонь и все – можно опускать занавес. Однако у Ибсена основное начинается дальше, когда уже не интрига представляет интерес для зрителя, а дальнейшее развитие самого драматического конфликта, достигающего своей кульминации во второй половине последнего акта.

Но развязка его опять же находится за пределами сюжета драмы. Так у Ибсена возникает третья новаторская черта в построении драмы – открытый финал, когда читателю и зрителю дается возможность усомниться, по разным причинам, в окончательности выбора героини и, значит, домыслить, додумать, что будет с ней дальше. Уход Норы от мужа – это лишь развязка сюжета, но не драматического конфликта, поставившего Нору в оппозицию к общепринятым нормам и правилам, вызов которым она бросила еще восемь лет назад, в самом начале своего замужества в силу естественного стремления спасти жизнь мужа.

Начиная с «Бранда» Ибсен использует символ как прием иносказания; здесь он еще неясен, расплывчат («сияющие горные вершины»), достаточно абстрактен. У зрелого драматурга носителями символа, его образной формой являются осязаемые, конкретно-бытовые явления и предметы. Ново-

годняя елка, пышно убранная, а затем ободранная, миндальное печенье, маскарадный костюм («Кукольный дом»), утка со сломанным крылом, живущая на чердаке дома Эгдала («Дикая утка»), церковная колокольня, замок на песке и замок на каменном фундаменте («Строитель Сольнес»).

Как новатор западноевропейской драмы в содержательном (создатель «проблемного театра», «постановщик проблем», «возмутитель человеческого духа») и формальном (аналитическая, ретроспективная композиция, открытые финалы, психологический подтекст диалогов, символика, повторяющиеся детали-метафоры) отношениях Ибсен вошел в историю мировой литературы и театра, указав пути их развития в XX веке, многое перенявшем у знаменитого норвежского драматурга века предыдущего.

Талант второго классика норвежской литературы **Бьёрнстjerne Бьёрнсона** (1832–1910) так же многогранен и проявился во всех литературных родах. Он не только лирик и драматург, но и автор повестей и романов. В отличие от своего современника Ибсена он не чуждался общественной жизни и политики; в борьбе против безраздельного господства в стране датской культуры, против навязанной Норвегии извне унии со Швецией он выступал еще как оратор и публицист. И как художник слова он тем более не оставался в стороне от событий социальной жизни страны.

Особого отклика проза Бьёрнсона не встретила ни на родине, ни за рубежом; в историю мировой культуры он вошел лишь как драматург. В развитии европейского театра последней трети XIX века ему принадлежит значительная роль наряду с Ибсеном. Его пьесы 70–90-х годов («Банкротство», «Редактор», «Новая система», «Леонарда», «Перчатка», «Свыше наших сил»), проникнутые социальным критицизмом, способствовали утверждению на театральных подмостках Европы реалистического отображения действительности.

Начиная творческий путь в русле своеобразного «норвежского романтизма», в 70-е годы Ибсен и Бьёрнсон утвердились на театральных подмостках как авторы, ставящие на обсуждение актуальные общественные проблемы, приближающие театр к правде жизни. Однако, основанное на идеях сугубо материалистических (теории наследственности, дарвинизме, атеизме, женской эмансипации и др.) искусство слова оказалось к концу 80-х годов в состоянии кризиса, его приземленный «бескрылый натурализм» не мог послужить дальнейшему обновлению и развитию: «Обитель духа сокрыта от современного человека... Он утратил субъективное, поэтически одухотворенное отношение к миру, столь необходимое для художественного познания его тайной метафизической сути» (И. Йоргенсен «Символизм», 1893 г.). В своем художественном мышлении Бьёрнсон остановился в понимании правды в искусстве на уровне натуралистического правдоподобия, ориентированного на создание типов и характеров. Ибсен попытался пойти дальше в своих философско-символистских драмах, прорваться в «обитель духа», к художественному исследованию психологических глубин человека.

Но реализовал эту задачу в полной мере их младший современник **Кнут Гамсун** (1859–1952) – романист, драматург и литературный критик. Когда он вступал в норвежскую литературу, общественные бури и проблемы, вдохновлявшие Ибсена и Бьёрнсона, были уже и не столь актуальны. Отдавая им должное в статьях «Норвежская литература», «Модная литература», «Психологическая литература», критик Гамсун считал, тем не менее, что ими создана социальная, а не психологическая литература. Сам он, как художник, хотел исследовать не социальную действительность, а психику человека, выступал за абсолютную свободу самовыражения писателя. Предельно верный способ отражения действительности – это показать ее проблемы сквозь призму авторского восприятия: «Правдивость – это не объективность, а бескорыстная субъективность».

В полной мере реализовал он свои эстетические принципы в романе «Голод» (1890 г.). Впервые в истории норвежской литературы иррациональное начало в душевной жизни человека, с ее неуловимыми порой психологическими состояниями и внезапными переменами настроения оказались в центре авторского замысла. По словам Гамсуна, «Голод» и не является романом в обычном понимании, его можно назвать серией анализов душевного состояния героя. Он, герой, бунтует против унижительных жизненных условий, но никогда не говорит, что в его отчаянной нужде повинно общество. Оказавшись на самом дне жизни, сталкиваясь с унижениями и насмешками, ранящими его самолюбие и гордость, он не взывает к общественному состраданию. Он все равно ощущает себя, благодаря силе своего воображения и таланту, существом высшим, не нуждающимся в общественном сострадании. И все-таки он надеется, что рано или поздно ему удастся разрушить стену всеобщего равнодушия, осуществив свое призвание. Воля, честь и достоинство не позволяют ему склониться перед судьбой.

Созданный в «Голоде» новый тип героя дальнейшее развитие получит в романах «Мистерии» (1892 г., Юхан Нильсен Нагель), «Пан» (1894 г., лейтенант Томас Глан), «Виктория» (1898 г., Юханнес).

«Виктория» завершает цикл лирических романов, созданных в 90-е годы. К XX веку в творчестве Гамсуна усиливается эпическое начало, он обращается к теме народной жизни, народной культуры. Долгие годы он искал для себя подлинные жизненные ценности, размышляя над задачами творчества. И пришел к выводу, что крестьянский быт, труд на земле – вот идеальная форма человеческого существования. Этой теме посвящены многие романы писателя, начиная с «Мечтателей» (1904 г.) и кончая знаменитой эпопеей «Плоды земли» (1917 г.) – ликующим гимном земле и ее жизненной силе. Все, что им было написано позже, – уже повторение. Она – итоговый труд Гамсуна в норвежской литературе, за нее он удостоен в 1920 году Нобелевской премии.

Бельгийская литература

Как самостоятельное государство Бельгия появилась на карте Европы еще позже, чем Норвегия – в 1830 году. В ее границах были объединены два народа – фламандцы и франкоязычные валлоны. Становление национальной культуры, национального самосознания было усложнено языковым фактором. Но получилось так, что бельгийские авторы, печатавшиеся во второй половине XIX века, а главное – обозначившие присутствие национальной литературы на европейской арене, писали на французском языке. Невозможно переоценить его роль в формировании нации и ее самобытной культуры. Под лозунгом «быть собой» издавался журнал «Молодая Бельгия» и начала развиваться собственно бельгийская литература.

Заявила она о себе в третьей книге малоизвестного доселе журналиста и писателя *Шарля де Костера* (1827–1879) «Легенда об Уленшпигеле». Она вышла из печати в конце 1867 года и открыла бельгийцам их родину, а Европе – новую нацию. Именно так оценили ее младшие современники автора, собравшись по литературному труду. Бельгийский прозаик К. Лемонье назвал ее «фламандской библией», «книгой родины», а выдающийся бельгийский поэт Э. Верхарн писал о ней: «Это – первая книга, в которой наша страна обрела себя».

В этой книге-эпопее писатель XIX века обращается к событиям трехсотлетней давности – к войнам между Нидерландами и Испанией. Жестоким, хотя и религиозно освященным одной верой – христианской, не знающим великодушия и пощады как со стороны испанских завоевателей, так и восставших против их владычества фламандцев-гезов. Как песнь независимости и мести звучит в романе заклятие главного героя: «Я хочу освободить!... Я хочу отомстить!...». А его приказ-обращение к своему верному спутнику и другу Ламме Гудзаку еще страшнее в своей конкретности: «Берись за топор и позабудь о милосердии... Бей наших врагов-испанцев, бей их повсюду». Священная месть становится для Уленшпигеля манией (...пепел Клааса стучит в мое сердце... Пепел... Пепел...), печальной и мучительной необходимостью ради свободы родины. Уленшпигель, заявленный в начале романа как чревоугодник, плут, насмешник и распутник – почти в духе героев Рабле, – это всего лишь личина.

Сожженный испанцами отец Уленшпигеля преподавал сыну в детстве два урока. Первый – урок Солнца: «Вот его светлость солнце приветствует фландрскую землю... Если тебя вдруг одолеют сомнения, и ты не будешь знать, как поступить, спроси у него совета. Оно ясное и горячее. Будь же настолько чист сердцем, насколько ясно солнце, и настолько добр, насколько оно горячо». Это – урок доброты. Второй – урок Птички. Когда мальчишка Уленшпигель принес домой пойманную добычу, Клаас сказал ему: «Сын мой, никогда не лишай свободы ни человека, ни животное – свобода есть величайшее из земных благ». Это – урок свободы. И вся

жизнь Уленшпигеля в подлинном, глубинном, своем смысле – это подвиг во имя достижения свободы его народом, а не маниакальная месть за отца. Так роман, внешне облаченный в форму почти поначалу фарсовую, вырастает до высокой эпопеи, он становится для всего мира эпосом Свободы.

После «Легенды об Уленшпигеле» бельгийскую литературу за пределами страны почти полтора десятилетия представляет **Камилл Лемонье** (1844–1913) – прозаик, публицист, искусствовед. За творческую плодотворность и склонность к натуралистическому изображению действительности современники его иногда называли «бельгийским Золя». Около двадцати романов вышло из-под его пера; в них – и широкая панорама жизни бельгийского общества второй половины XIX века, и грустная сага уходящему, гибнущему укладу жизни бельгийской деревни, и проповедь ухода от цивилизации на лоно природы, возвращения к патриархальным отношениям («Деревенский уголок», «Адам и Ева», «В прохладных лесах», «Божий человек», «Люди земли»).

В начале восьмидесятых состоялись писательские дебюты трех бельгийских авторов – Ж. Роденбаха, Э. Верхарна и М. Метерлинка, сочетавших в себе талант поэтов, прозаиков и драматургов. Двоим из них суждено было стать классиками не только бельгийской, но и мировой литературы, быстро обрести всемирную славу.

В чем секрет огромной популярности поэзии **Эмиля Верхарна** (1855–1916) на рубеже XIX и XX столетий? На одну из причин указал автор предисловия к русскому переводу его поэтического сборника «Поля в бреду» известный критик В. Львов-Рогачевский. Он писал, что читающая публика во всем мире восприняла Верхарна как «апостола энтузиазма», «предвестника радостного пробуждения». Оправданность этих определений становится более ясной по прошествии некоторого времени: он был поэтом милостию Божией и, будучи таковым, доказал, что поэзия может все и все ей доступно в широчайшем спектре явлений действительности и эмоций человека.

Первые сборники Верхарна «**Фламандки**» (1883 г.) и «**Монахи**» (1886 г.) поражают своей монументальностью при некоторой обыденности и прозаичности изображаемого. Разбросанные на равнинах северной Бельгии хутора, фермы, церкви и монастыри стали в них объектом лирического вдохновения.

«Фламандки» ведут читателя на ферму, в амбар, в кузницу, в пекарню, на кухню крестьянского дома, рисуют труд и быт крестьянина со множеством совершенно прозаических деталей и подробностей. Героем стихов этого сборника стал простолюдин, вернее, крестьянка-фламандка – воплощение силы, естественной красоты, не нуждающейся в румянах, прекрасная как сама природа («Като», «Выпечка хлеба», «Крытый ток», «Воскресное утро», «Зимой», «Равнины», «Старые мастера»).

Изображение деревни во «Фламандках» подчинено романтической концепции и ее жизнь представлена вечным праздником труда в согласии с

природой, здоровья и изобилия, проникнуто мыслью о ее прочности и основательности. Отсюда вроде неподобающий предмету изображения торжественный александрийский стих и изысканная жанровая форма сонета. Один эстетствующий критик назвал тогда поэта «Рафаэлем навоза», что казалось ему, очевидно, верхом иронии, а сейчас представляется высшей похвалой.

В «Монахах» уже меньше романтической восторженности. Изображая различные типы монахов («дикий», «простодушный», «эпический»), автор с одной стороны романтически любит их верой, преданностью высоким помыслам о служении Богу, о спасении души. А с другой – с трезвостью реалистического взгляда понимает, что все это осталось в прошлом, что даже исконно бескорыстная вера деградирует перед новыми ценностями неумолимо наступающей капиталистической цивилизации («Агония монахов»).

Освобождаясь от романтической идеализации земной жизни, плотской красоты фламандок и религиозного фанатизма монахов, поэт оказывается перед пустотой. И в трех следующих по времени сборниках – «Вечера» (1887 г.), «Крушения» (1888 г.) и «Черные факелы» (1890 г.) – от поэзии сторонне-описательной он переходит к чистой лирике, поражающей своей искренностью, субъективностью восприятия действительности. В этих сборниках постоянно варьируются мотивы опустошения, безысходности, абсурдности бытия. Не случайно эти сборники иногда называют декадентскими по содержанию и символистскими по стилю, а иногда более нейтрально – «Трагической трилогией». Она на творческом пути поэта оказалась и символистским этапом и моментом перехода от романтизма к реализму. Во второй половине 90-х годов он создает свою социальную трилогию: сборники стихов **«Поля в бреду»**, **«Города-спруты»** и драму «Зори».

В первом – снова бельгийская деревня, сельская Фландрия, но уже не патриархальная, не романтически идеализированная, а агонизирующая под натиском новых, буржуазных, отношений. Это – трагедия деревень, пожираемых городом, мощным и грозным. На некогда цветущих равнинах поэт видит теперь лишь «худые лачуги» под соломенными кровлями, «фермы с остовами стропил», «покосившиеся печные трубы», толпы нищих и разорившихся крестьян, «бредущих во мрак». На них теперь, «людей из деревень приманивая и вбирая, / Разлегся город-спрут», он «равнину мертвую ест молчаливо». Образ города во втором сборнике не однозначен. Он – и спрут, высасывающий соки из деревни, и «геенна черная», где «плутовство окутывают в честность», «где бьется с грабежом грабеж», где «церковные кресты марает черный дым». Но он и сосредоточие социальной энергии, он – «кузница будущего», где «в мысли и в поте гордых рабочих рук» куется «новая мечта». Предчувствием грядущего революционного преобразования жизни исполнено в сборнике заключительное стихотворение «Мятеж».

Грядущее стало темой пьесы «Зори» (1897 г.), изображающей всеобщую стачку рабочих, переросшую в вооруженное восстание. Нравствен-

ная задача революции здесь воплощена в образе вождя восставших Эреннена, человека благородного, честного, способного пожертвовать всем, даже жизнью, ради уничтожения старого мира и утверждения идеалов справедливости. Романтические тенденции снова дают о себе знать в заключительной части социальной трилогии и в поэтических сборниках первого десятилетия XX века («Многоцветное сияние», «Державные ритмы», «Вся Фландрия», «Волнующиеся нивы»).

Нельзя не сказать еще об одной грани поэтического дарования Верхарна, проявившейся в трех поэтических сборниках «Часы», посвященных жене поэта. Их переводчик на русский язык В. Брюсов дал им следующую оценку: «Есть своеобразная прелесть в этих нежных песнях, в которых поэт, привыкший рисовать грандиозные картины или трубить призывы к бою, понижает свой голос, обращаясь к любимой женщине, до тихого, ласкового шепота».

Форма поэзии Верхарна гибка чрезвычайно: жанр, ритм и звуковая система меняются в зависимости от мысли, от содержания стихотворения. Его стихи могут служить прекрасной, доступной и понятной, иллюстрацией теоретического положения эстетики о соответствии формы содержанию.

Морису Метерлинку (1862–1949) путь к мировой славе проложил цикл символистских пьес, созданных им в 90-е годы, – «Принцесса Малиен», «Непрошенная», «Слепые», «Семь принцесс», «Там, внутри», «Смерть Тентажиля». В эссе «Сокровище смиренных» (1896 г.) он писал, что всем в мире распоряжается Неизвестное, везде господствуют «невидимые и роковые силы, намерения которых никому не известны... Человек жертва Неизвестного, бессильное и жалкое существо, без видимой цели отданное в его власть. Иногда Неизвестное принимает облик смерти, но лишь иногда». Иллюстрацией к такой концепции человека и окружающего его мира и служит символистский театр Метерлинка, который иногда современники называли «театром смерти». Это театр статичный, персонажи его не способны к действию, они абсолютно беспомощны перед таинственным Неизвестным, застыли в томительном его ожидании. Внешнее действие заменяется у него быстрой эволюцией внутреннего состояния персонажей, нарастанием беспокойства, тревоги и напряжения.

Персонажи театра Метерлинка – не характеры, не личности. Они даже имен не имеют – Первая слепая, Вторая слепая, Слепая с ребенком («Слепые»), дед, отец, дядя, сестра милосердия («Непрошенная»). Это статисты в драме с единственным героем – Неизвестным. Оно вынудило умолкнуть недействующих лиц в драмах Метерлинка, здесь мало говорят, очень часто персонажи погружаются в молчание. Но и слово, здесь произнесенное, утрачивает свою коммуникативную функцию, перестает связывать людей. Оно здесь – намек, оформление внутреннего состояния человека. В символистском театре люди перестают слушать друг друга – они прислушиваются к Неизвестному и регистрируют свое состояние кратки-

ми, предельно эмоциональными репликами. Диалоги здесь надо слушать, а не вдумываться в их смысл – они призваны настраивать, вызывать страх перед Неизвестным. Правда, не его появления ждут персонажи пьесы «Слепые»; они ждут своего поводыря, священника, приведшего их на берег моря. Ждут, когда он придет, чтобы отвести их обратно в обитель, ждут с нарастающей тревогой, не зная, что он здесь, с ними, но уже мертвый. Подтекст совершенно прозрачный в этой пьесе, как и в остальных.

К началу века двадцатого Метерлинк от тотального мистицизма, от придуманного им Неизвестного освобождается, вместо Смерти поднимает на пьедестал Любовь. Работая в жанре пьесы-сказки, он становится крупнейшим представителем неоромантической драматургии, сохраняя в поэтике пьес один из основополагающих принципов символизма – суггестивное начало. Двумя вершинами символично-романтического периода в творчестве Метерлинка стали драма «**Монна Ванна**» (1902 г.) и пьеса-сказка «**Синяя птица**» (1908 г.). В первой автор переносит своих героев из ситуации сказочной в реально-историческую, в Италию XV века, но в обстоятельства исключительные. В «Монне Ванне» изображены реальные несчастья при всей романтической условности конфликта и обстоятельств, в которых он разворачивается. Взаимоотношения главных героев – Монны Ванны, ее мужа Гвидо и Принчивалле – сплетаются в сложный узел, они со страстью обсуждают не только проблемы любви, но и гражданского долга, отношения к родине, народу.

История приключений детей дровосека Тильтиля и Митиль, отправившихся из отцовской хижинки на поиски птицы счастья для внучки старухи Бирюлены, составляет сюжетную канву пьесы-сказки «Синяя птица». Маршрут этих поисков представлен в двенадцати картинах, каждая из которых многозначна по смысловым подтекстам, по символике образов, цвета, музыки, снабжена авторскими ремарками, особенно обширными в девятой и десятой. Против ожидания сцена «В царстве Будущего» оказывается в пьесе самой драматичной, даже трагической, хотя все, говоря о счастье, обычно уповают именно на будущее. Конечным пунктом похода детей Метерлинк сделал ту же хижину. Она, правда, стала «гораздо красивее», потому что ее обитатели вернулись другими людьми. Значит, это не просто возвращение на исходный рубеж. Отныне в героях пьесы не угаснет страсть поисков; обещанием отыскать и поймать Синюю птицу завершается пьеса.

Через десять лет, вернувшись к героям сказки в пьесе «Обручение» (1918 г.), Метерлинк слегка подрезал крылья своему романтическому созданию. Здесь Тильтиль, обещавший в финале «Синей птицы» не успокаиваться, пока не обретет искомое, в роли пойманной птицы счастья видит соседскую девушку. Ее избирает себе в невесты, а она и собой хороша, и добродетельна, и богата.

К концу Первой мировой войны, когда Метерлинк стал Нобелевским лауреатом, слава его достигла зенита. А затем на протяжении тридцати лет

оставался ее иждивенцем, хотя написал много – полтора десятка драм. «Жанна д'Арк» (1940 г.) – наиболее интересная и значительная из них.

Литература Польши

После поражения восстания 1863–64 годов и проведенной царским правительством аграрной реформы в Королевстве Польском происходят примечательные изменения как в экономической, так и в духовной сферах жизни. Мыслители и литераторы нового поколения предлагают порвать со шляхетным прошлым, романтикой эпохи восстаний. Новое направление общественной мысли получило название «варшавский позитивизм». В отличие от западноевропейского позитивизма это было не столько философское течение, сколько конкретная общественно-политическая программа. Ее авторы выдвигали задачу приспособления к сложившейся в 60-е годы обстановке, учета потребностей социально-экономического развития страны. Они призывали примириться на время с существующей ситуацией и, используя легальные возможности, развернуть мирную созидательную работу: развивать экономику страны, сообща трудиться и приумножать материальные богатства Польши, повсеместно распространять культуру и просвещение в польской деревне, укреплять единение старой шляхты, нарождающейся буржуазии и крестьянства (хлопов) на базе национального самосознания.

На польскую литературу последней трети XIX века «варшавский позитивизм» оказал серьезное влияние. Он требовал от нее общественной актуальности содержания, проповеди современных идей (теория «романа с тезисом»), борьбы против тех отживших понятий, которые были выработаны веками шляхетского господства, утверждения этических норм, которые диктовались временем. Вступавшее в эти годы в литературу новое поколение (Э. Ожешко, Г. Сенкевич, Б. Прус, М. Конопницкая) испытало воздействие и влияние идей «варшавского позитивизма», их творчество знаменовало собой зарождение и расцвет реализма в польской литературе.

Элизе Ожешко (1841–1910) принадлежит честь первой после поэта Адама Мицкевича вернуть польской литературе мировую известность. Свыше тридцати ее романов дают полное представление о жизни польского общества после 1863 года. Она была тесно связана со шляхетским сословием и рождением и воспитанием; однако, в силу приверженности идеям «варшавского позитивизма», понимала, что шляхта должна решительно изменить образ жизни, отказаться от многих своих привилегий и привычек. Моральное перевоспитание шляхты – центральная проблема романов писательницы 60–70-х годов («Последняя любовь», «В клетке», «В провинции», «Добродетельные», «Господа Помпалинские», «Марта», «Семья Брехвичей»). Большую роль здесь, по мнению писательницы, должен сыграть труд, культ труда характерен для творчества Ожешко вообще. А в

этот период главной чертой современного романа она считает его тенденциозность (см. ее работу 1866 года «Несколько замечаний о романе»). Однако реализация этой тенденциозности в художественной практике выглядит у нее достаточно упрощенно, дидактично в этот период.

В конце 70-х писательница пересматривает и во многом отказывается от концепции позитивистского «тенденциозного» романа, что способствовало углублению реалистического изображения действительности, совершенствованию художественного мастерства, выработке ясного и строгого стиля, свободного от излишней описательности и риторики. Итогом пересмотра эстетических позиций было создание в 80-е годы цикла романов «Призраки», повестей о жизни белорусской деревни «Низины», «Дзюрдзи», «Хам».

Один из лучших романов Ожешко **«Над Неманом»** (опубликован в 1887 году) по содержанию своему являет широкую эпическую картину жизни Принеманья, польской шляхты за двадцать пять лет – после восстания 1863–64 годов и аграрной реформы. Большое место в романе занимают воспоминания о восстании 1863 года, с ним связаны судьбы многих героев; оно изображается как время большого общественного подъема. Эти славные времена писательница противопоставляет настоящему, когда шляхта полностью изменила патриотическим и демократическим идеалам. В образах богатых представителей сословия землевладельцев Ружица, Корчинского, Дажецкого воплощено духовное вырождение польской земельной аристократии. Пресыщенные жизнью, ценящие только деньги, презирующие свой народ, погрязшие в эгоизме и чувственных наслаждениях – таковы дети погибших в 63-м году повстанцев. Одна из главных сюжетных линий романа – развитие конфликта между Бенедиктом Корчинским и его сыном Витольдом, выступающим сторонником единства шляхты и крестьян, которых та презрительно называет «хлопами», «хамами». Юстына Ожельская, живущая из милости в доме Корчинского, презирает пустую, праздную жизнь шляхты, рвется к иной, осмысленной, хочет найти свое место в обществе. Она обретает смысл жизни, согласившись стать женой крестьянина Яна Богатыровича; она хочет трудиться на земле, нести знания в крестьянские дома.

Среди других произведений Ожешко роман выделяется оптимизмом, верой в человека и его созидательные возможности, прославлением красоты и прелести жизни, наполненной осмысленным трудом на земле. Он в то же время и вершина художественного мастерства писательницы. Польская критика не случайно видела в нем национальную эпопею в духе «Пана Тадеуша».

В те же годы, что и у Ожешко, началась литературная деятельность **Генрика Сенкевича** (1846–1916). Вступал он в литературу как сторонник «варшавского позитивизма» в жанрах новеллы и небольшой повести, тяготел к характерам колоритным, необычным, выделяющимся на фоне повсе-

дневной жизни. Причем находил он их среди мелких шляхтичей, крестьян – людей сельского патриархального уклада жизни («Юморески из портфеля Воршилы», «Старый слуга», «Ганя», «Селим Мирза»). В них чувствуется романтическое любовное ушедшим в прошлое строем деревенской жизни, склонность к психологическим мотивировкам поведения персонажей. Но идиллическое восприятие действительности заканчивается через несколько лет после первых литературных опытов. И уже в повестях «Наброски углем», «За хлебом», «Бартек-победитель», рассказах «Янко-музыкант», «Ангел», «Из дневника репетитора», «На маяке» торжествует скептическое отношение к тем доктринам, которые захватили его в начале творчества. Новеллы были для Сенкевича школой реалистического мастерства. В статье 1881 года «О натурализме в романе» он писал: «Художественная литература, если она хочет иметь какое-либо значение, ...хочет воздействовать на людей и восприниматься ими ..., должна быть ответом на животрепещущие вопросы, правдивым объяснением жизни, минувшей и нынешней, показом ее светлых и темных сторон, – а прежде всего она должна быть истиной. Таков исходный пункт реализма в широком его понимании».

Как автор именно исторических романов прославился Сенкевич «правдивым объяснением жизни минувшей». С 1883 по 1888 год публиковалась в журналах его знаменитая историческая трилогия – романы «Огнем и мечом», «Потоп» и «Пан Володыевский». На ней базируется его слава как художника и как национального писателя.

Действие трилогии охватывает годы с 1647 по 1673, когда в Речи Посполитой начался экономический и политический кризис, – это было началом упадка некогда могущественного государства, завершившемся к концу века восемнадцатого гибелью польской независимости. Обращаясь к событиям двухсотлетней давности, Сенкевич не собирался внушать читателям неприязнь к феодальной старине. Напротив, он укреплял патриотизм, утешал их: сейчас народ в беде, но ведь смертельная угроза нависала над ним и раньше, важно сберечь язык и культуру, сохранить национальное самосознание и дожидаться лучших времен. Для автора трилогии главным было при помощи художественного вымысла создать живой и красочный мир, не похожий на современность, противопоставленный ей и потому привлекательный для читателя.

Роман «Потоп» по приближенности к исторической правде – самый лучший в трилогии. Пришедшие сюда из первой части герои теперь воюют действительно за правое дело, участвуя в борьбе против шведской интервенции, отстаивая национальную независимость. Хотя «Потоп» – это в сущности роман об измене магнатов Радзеевского, Януша и Богуслава Радзивиллов. То же можно сказать и о «Пане Володыевском», напоминающем читателю о заслугах Речи Посполитой в борьбе против Османской империи, где главный герой – образец многолетнего и бескорыстного воинского служения, а сам роман – гимн шляхетскому патриотизму.

Во второй половине 90-х годов Сенкевич задумал написать «истинно христианскую эпопею», и замысел этот воплощен в романе «Камо грядеши» (или «Quo vadis») – о первых десятилетиях христианства в Древнем Риме.

Вследствие почти универсальной известности его сюжетной основы роман «Камо грядеши» принес Сенкевичу мировую славу, к которой второй его исторический роман «Крестоносцы» (1897–1900) много добавить не мог. По художественному мастерству роман – самое совершенное из крупных произведений писателя. Примечателен он и своеобразной философией истории, суть которой по Сенкевичу – постоянные конфликты между правом и грубым насилием. Именно так отражено в романе историческое событие – столкновение между польским королем Владиславом Ягелло и Тевтонским орденом.

После «Крестоносцев» Сенкевич пишет роман «На поле славы», действие которого происходит в правление короля Яна Собеского; в последние годы жизни работает над романом «Легионы» – о польских легионах, сражавшихся в конце XVIII – начале XIX века в наполеоновской армии. Венцом славы Сенкевича стало присуждение ему в 1905 году Нобелевской премии по литературе – первому из польских писателей.

Стефан Жеромский (1864–1925) вступает в литературу в самом конце 80-х годов, когда «варшавский позитивизм» успел достаточно себя скомпрометировать, и не разделял иллюзий своих старших современников Б. Пруса, Э. Ожешко, М. Конопницкой, Г. Сенкевича. Хотя как писатель во многом формировался под воздействием их творчества. Считая в какой-то мере полезной культурно-просветительскую программу позитивизма, он с первых шагов в литературе яростно изобличал его социальный аспект, абсурдность утверждений о том, что в польском обществе существует гармония интересов всех сословий, что польская нация консолидирована «единными целями» (рассказы «Собачий долг», «Забвение», «Сумерки», «Доктор Петр», «Непреклонная», «В сетях злосчастья»). Большинство его рассказов навеяны впечатлениями деревенской жизни в родительском фольварке.

Начиная с середины 90-х, тема национально-освободительной борьбы поляков в прошлом и настоящем становится одной из ведущих в творчестве писателя: Жеромский вновь вводит в литературу проблематику, лишь приглушенно звучавшую у писателей-реалистов 60–80-х годов. Причем порою в оригинальной ее окраске: он показывает героическую роль народа и предательскую роль высшей шляхты в национальной борьбе (повести «О солдате-скитальце», «Курган», роман «Сизифов труд»).

По авторскому замыслу исторический роман «Пепел» должен был открывать трилогию о польском национально-освободительном движении XIX века. В своей реализации замысел остановился на первой части. «Пепел» запечатлел полный драматизма период польской истории, который еще не нашел отражения в польской художественной литературе. Действие

романа относится ко времени, следующему за последним разделом Польши (1795 г.), и заканчивается выступлением наполеоновских войск в поход на Россию в 1812 году, в котором участвовали польские легионы под командованием Домбровского.

Легенда о Наполеоне как благодетеле польской нации глубоко укоренилась в сознании нескольких поколений поляков. В «Пепле» Жеромский первый в польской литературе разрушает этот стереотип и изображает Наполеона как диктатора, предавшего идеи революции, и как государственного деятеля, обманувшего надежды польских патриотов. Не за свободу своей родины сражались польские легионеры в Италии, Испании, на Сан-Доминго – они отнимали свободу у других народов. Тем не менее, в известной степени Жеромский разделяет заблуждения героев романа и не снимает с легионерского движения традиционных романтических покровов.

Чешская литература

В чешской литературе последней трети XIX века действуют представители двух поколений писателей: те, что еще в конце 50-х годов объединились вокруг журнала-альманаха «Май», и те, кто в конце 60-х гг. сгруппировались вокруг альманаха «Рух» и журнала «Люмир». И «старо-чехи» (Ян Неруда, В. Галек, А. Гайдук) и «младочехи» (С. Чех, Й. Сладек, Я. Врхлицкий, Ю. Зайер), добиваясь автономии для Чехии в составе Австро-Венгерской империи, сосуществовали довольно мирно на почве обличения существующих в империи порядков, развития и укрепления национального самосознания через обращение в своем творчестве к историческому прошлому чехов и словаков. И особенно не выпячивали разногласия сугубо эстетические. Положение резко изменилось, когда во второй половине 90-х годов в литературу вступает новое поколение молодых поэтов, объединившихся против старшего поколения. В общественной жизни оно выдвигает лозунг свободы личности, в творческой – полноты раскрытия индивидуальности художника. В октябре 1895 года появился их манифест «Чешская модерна», одним из авторов которого был поэт **Йозеф Святонлук Махар** (1862–1942). «Мы ни в коей мере не акцентируем чешский характер: будь самим собой и ты будешь чешским... Мы хотим правды в искусстве, но не фотографической внешней правды, а той внутренней правды, нормой для которой служит только ее носитель – индивид», – подчеркивали авторы. Махар как один из теоретиков этого поколения в творчестве призывал к актуализации тематики: «Наше время для нас – это все, мы живем в нем и с ним, его болями и своими, и стремимся найти лекарство для него и для себя». Он представляет реалистическое направление в чешской поэзии. Эстетика европейского модернизма (импрессионизма и символизма) в наиболее полной форме проявилась в поэзии его сверстника **Антонина Совы** (1864–1928). Но в отличие от западноевропейского чеш-

ский символизм был очень непродолжительным и не отмежевывался столь резко от классического наследия, в частности, от традиционной социальной поэзии.

А вот в чешской прозе последней трети века и позже ключевые позиции удерживали литераторы старшего поколения. Они стремятся показать в своем творчестве силу и бессмертие чешского народа, укрепить веру в его национальное возрождение. Самые широкие возможности открывали здесь историческая тематика и тема жизни крестьянства.

Классиком чешской литературы, сосредоточившим свое внимание на разработке исторической тематики, был *Алоис Ирасек* (1851–1930). В далеком прошлом чехов и словаков есть героические страницы, периоды величайшего напряжения сил, актуализация которых в литературе помогала им в нынешней борьбе против габсбургской монархии за национальное освобождение. Именно такое героическое прошлое явилось темой для большинства произведений Ирасека.

Появившиеся в 1878 году «Малоостранские рассказы» и «Космические песни» Яна Неруды, призывавшие к борьбе против национального поглощения маленького народа, заставляли искать в прошлом такие страницы, которые укрепляли бы волю народа к сопротивлению. Это прежде всего гуситское движение, тема которого занимает едва ли не первое место во всем творчестве Ирасека. «Я пытался оживить наше прошлое, сделать его как можно более близким, понятным, но делал это не как мечтатель, который смотрит только в прошлое и не замечает тяжелой борьбы своего народа в настоящее время», – писал он. И во имя этой борьбы он оглядывался в прошлое, «потому что кто не знает прошлого, тот не поймет настоящего». В этом высказывании – ключ к пониманию творчества писателя и философия истории, которой он следует, обращаясь к отдаленному прошлому.

Революционный массовый характер гуситства художественно отражен им в романах «Между течениями», «Против всех», «Братство», в драматической трилогии «Ян Жижка» (1903 г.), «Ян Гус» (1911 г.), «Ян Рогач» (1914 г.). Они укрепляли веру чешского и словацкого народа в свои силы и возможности добиться национального освобождения.

Наряду с историей гуситства Ирасек не раз обращался и к более мрачному периоду истории своего народа, наступившему после поражения в Белогорской битве 1620 года, в романах «Скалаки», «Скалы», «Псоглавцы», темой которых стала борьба чешских крестьян против поработителей, чужеземных и собственных. Здесь выделяется и по философскому осмыслению истории и по этнографической достоверности роман «Псоглавцы» (1883 г.), скромно названный автором «исторической картиной». До появления этого романа мало кто знал о мужественной борьбе крестьян-ходов, обитавших в Шумацких горах и издавна защищавших южные границы государства от вторжения чужеземцев и пользовавшихся особыми привилегиями от чешских королей.

В сюжетной основе «Псоглавцев» – борьба крестьян-ходов против крупного феодала барона Альбенрейта, лишившего после белогорского поражения некогда вольных пограничников их привилегий. По сравнению с гуситским движением это малоизвестная история, действие которой ограничено сравнительно небольшой территорией и незначительным числом участников. Но художественно изображая ее, автор сумел в малом, частном увидеть целое, дать широкую картину народной жизни, характерную для всей страны того времени. В столкновении крестьян со своими угнетателями – крупными и мелкими панам, государственной властью, судом и церковью представив все социальные силы феодального общества.

С необычайным художественным тактом разработан в романе образ Яна Козины, вождя восставших крестьян. Автор не спешит сделать из него народного героя, становящегося борцом под влиянием эмоций. Поначалу это обыкновенный человек, ничем не выделяющийся из массы своих односельчан. В нем еще сильна вера в право панов решать судьбы крестьян и в их справедливость; отсюда сомнения, переживаемые им, поставленным перед необходимостью выбора. Ему потребуется пройти через серьезные испытания (конфликт в семье, безуспешные поиски справедливости, тюрьма), решение долго зреет в его сознании. Но, будучи принятым, оно реализуется с таким размахом, перед которым померкнут все человеческие земные радости, а угроза смерти перестанет иметь решающее значение в выборе.

Ирасек был новатором в области исторического жанра прежде всего потому, что, отказавшись от романтических взглядов на события исторические, от субъективности в их толковании, он пошел по пути изучения реальных фактов, хроник, официальных документов, местных памятников материальной культуры, языка и нравов. Но не ради этнографической точности деталей; этот эмпирический материал служил ему опорой в реалистическом воссоздании эпохи, во-первых. А во-вторых, он художественно осмыслялся им с позиций новой философии истории, согласно которой прошлое, настоящее и будущее народа и страны неразрывно связаны. Он опирался на факты прошлого для решения задач современных, пользовался принципом типизации в изображении прошлого. Все это вместе взятое обеспечило «Псоглавцам» статус одного из лучших исторических романов в мировой литературе.

Жизнь современного ему чешского крестьянства стала доминирующей темой писателя **И. Галечека** (1853–1929). Быт, нравы, весь патриархальный уклад деревенской жизни – таким этнографизмом отличается 12-томный цикл его романов «Наши». С именами Ирасека и Галечека связано окончательное утверждение реализма в чешской литературе XIX века. Его традиции разовьет следующее поколение писателей, родившихся в 80–90-е годы, – И. Ольбрахт, М. Майерова, Я. Гашек, К. Чапек, В. Незвал, М. Пуйманова.

Латиноамериканская литература

Литература Латинской Америки лишь в последнее двадцатилетие XIX века становится одним из лидеров мирового литературного процесса. И произошло это благодаря «поэтическому взрыву», бурному развитию поэзии во всех латиноамериканских странах – больших и малых. Что дало основание литературоведам называть Южную Америку «континентом поэзии» – по аналогии с историками, которые называли ее «континентом революций». В каждой, даже самой маленькой стране складывается своя поэзия, отражающая конкретные особенности ее природы и истории, вносящая свой вклад в развитие национального самосознания и культуры. Но государства Латинской Америки объединены общими традициями борьбы против иноземных захватчиков и общностью языка; поэтому и национальное самосознание здесь сопряжено с общим для всех обитателей континента сознанием.

Латиноамериканская поэзия начинает свой путь в мировую с именем *Хосе Марти* (1853–1895), кубинского национального героя, организатора национально-освободительной борьбы на Кубе. Он был новатором, искавшим новые средства поэтического выражения, во многом предугадавшим пути развития поэзии в XX веке. Он начал с белого стиха, его ранняя поэтика опирается на систему неожиданных символических образов: «Я вновь готов сражаться за маленького принца. / Он для меня подушка, / И шпора, и корона.» («Маленький принц»). «С тяжелой цепью на ногах влачился / Я среди змей, которые, на черных / Грехах своих вился, казались мне/ Червями...» («Pollice verso»). И пришел к простоте и точности народной поэзии: «...Даже развенчанный, / Отравленный, – умирай, / Но жизни своей не пятнай, / Говоря дурное о женщине!». «Я люблю простоту и верю в необходимость выражать чувство в формах простых и искренних», – напишет уже зрелый поэт, переболев модным, нередко заимствованным новаторством. Творческое наследие Марти-поэта невелико – он много времени отдавал революционной деятельности, работе журналиста и критика. Первый его сборник «Исмаэлильо» (1880 г.), как считают исследователи, положил начало латиноамериканскому модернизму. Вышедший десятилетие спустя второй с весьма показательным названием «Простые стихи» и по содержанию и по форме предопределил «поэтический взрыв» и выход латиноамериканской поэзии на передовые позиции мировой. Хосе Марти, литературный критик и поэт, считал, что необходимо «широко распахнуть двери всем поэтическим ветрам».

С чего и начало поэтическое поколение латиноамериканцев уже в девятые годы, сочетая, казалось бы, несочетаемое – парнасцев и символистов, Уитмена и испанскую классику, японскую хайку и греческий гекзаметр, равно молясь и античным богам и асам скандинавской мифологии. Их вождем был никарагуанский поэт *Рубен Дарио* (1867–1916), первый латиноамериканец, покоровший вершины мирового Парнаса, ставший оригинальнейшим поэтом ла-

тиноамериканского модернизма. Дебютировал поэтическим сборником «Послания и поэмы» в восемнадцать лет как певец пылкого латиноамериканского революционизма и свободы, как продолжатель традиций романтизма. Широкую известность и мировую славу ему принесли сборники стихов «Лазурь» (1888 г.) и «Языческие псалмы» (1896 г.). В 90-е годы в Буэнос-Айресе вокруг Дарио собирается кружок талантливых поэтов из разных стран Латинской Америки, его друзей и последователей. Они проповедовали «чистое искусство», требовали от художника прежде всего индивидуальности, самобытности, непохожести. На их гербе был изображен лебедь – символ красоты – на лазурном фоне (геральдический цвет поэзии). Из расхожих литературных образов Дарио творит прекрасную страну сказок («Размеренно-нежно...», «Вариации», «Сонатина», «Хвала сегидилье», «Лебедь»). Он призывает читателя «взглянуть, как в роще бродит Артемида, / Сквозя меж листьев снежной наготой», он любит Элладу, «причесанную на французский лад», «пылающую кровь шальных быков», просит любимую уснуть подобно царице Савской в «розовом уюте моего дворца». Он принципиально отворачивается от современной действительности, она для него «тупа и груба», зачем она ему, «когда Киприда есть». Этот период творчества, принесший ему славу, поклонников, подражателей и репутацию воинствующего эстета, длился у Дарио около десяти лет.

В начале двадцатого века его творчество довольно резко меняется в содержательном отношении. «Я не поэт народных толп, но я знаю, что неизбежно вынужден буду прийти к ним», – заявил он тогда. Вынужден обострением социальной ситуации во всей Латинской Америке, экспансией на континент североамериканских янки, предчувствием приближающихся катаклизмов. И в своей лирике переходит от прославления легких чувственных радостей, от преклонения перед Красотой к темам гражданским, общественным, к философскому приятию жизни, как она есть. В 1905 году выходит поэтический сборник «Песни жизни и надежды», обозначивший отход Дарио от так называемого модернизма 90-х годов, обращение к злободневной тематике.

Обращаясь к президенту США Теодору Рузвельту, вдохновителю политики «большой дубинки» в отношении южных соседей, он провидчески утверждает, что «США – вот в грядущем/ захватчик прямой/ простодушной Америки нашей» («Рузвельту»). В очередную годовщину открытия Америки поэт шлет послание Колумбу, в котором утверждает, что «было б лучше стократ, если б парус твой белый/ никогда не возник над пучиной зыбей,/ и не видели б звезды твоей каравеллы,/ за собою приведшей косяк кораблей». Не цивилизацию и христианскую правду принес на эту землю знаменитый испанец; Америка, твоя «дерзкая мечта», не оправдала твои надежды: «Мук жестоких юдолей – мир, тобою открытый,/ так молись о спасенье его, адмирал!». Так в латиноамериканской поэзии начинается процесс преодоления эстетизма и элитарности, ее тематическое обогащение, наметившийся уже в позднем творчестве вождя модернистов Р. Дарио.

Контрольные вопросы

1. Литературный процесс в последней трети XIX века. Декадентство как мировосприятие и как художественное мышление.
2. Английский неоромантизм – реакция на ценности викторианской эпохи, его виднейшие представители (Р.Л. Стивенсон, А. Конан Дойл, Д. Конрад, У. Моррис).
3. «Остров сокровищ» Р.Л. Стивенсона как авантюрно-приключенческий роман.
4. Стороны трагического конфликта в романе Э.Л. Войнич «Овод».
5. Английский эстетизм и творчество его мэтра О.Уайльда – поэзия, драматургия, сказки.
6. «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда как художественная реализация творческих принципов эстетизма. «Вечная» оппозиция «этика–эстетика» в романе.
7. «Новая романтика» в творчестве Р. Киплинга. Актуальность содержания и пафос его лирики и прозы.
8. Продолжение традиций английского социального романа в творчестве Т. Гарди. Цикл его романов «характеров и среды».
9. Онтологический аспект конфликта двух укладов жизни, элементы социальной утопии в романе Т. Гарди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей».
10. Группа «Парнас»: творческие принципы, основные участники, их поэтические сборники.
11. Натурализм как направление и как метод. Теория «экспериментального романа» Э. Золя.
12. Замысел и реализация серии романов «Ругон-Маккары» Э. Золя, проблема «личность-среда» в них.
13. «Жерминаль» Э. Золя: основной конфликт, его персонификация в романе, прием контраста.
14. Трагедия обыденности в романе Г. Флобера «Мадам Бовари». Стилистические особенности романа.
15. Эстетическая позиция, творческие принципы Г. де Мопассана.
16. Тематика новелл Мопассана, их художественные особенности.
17. «Жизнь» Мопассана – черты семейно-бытового и философского романа.
18. Роман «Милый друг» Мопассана: картина нравов политической и финансовой элиты Франции, образ главного героя.
19. Мастер интеллектуальной прозы А. Франс: творческий путь, жанровое многообразие, тип героя, особенности стиля.
20. Ироническое переосмысление истории Франции и человеческой цивилизации в романе А. Франса «Остров пингвинов».
21. Трагедия якобинства и революции в романе А. Франса «Боги жаждут». Образ Эвариста Гамлена.

22. Импрессионизм: мировосприятие и творческие принципы. Две точки зрения на него в позднейшем литературоведении.
23. Символизм как реакция на натуралистическое бытописание, как стремление к содержательному обогащению искусства. Новые приемы и средства поэтической изобразительности, суггестивное начало в них.
24. Новые приемы и средства поэтического выражения в лирике П. Верлена, А. Рембо и С. Малларме.
25. Процесс становления реализма в немецкой литературе второй половины XIX века (Г. Фрейтаг, Ф. Рейтер, Т. Шторм, В. Раабе). Ф. Ницше и ницшеанство.
26. Особенности немецкого натурализма, его роль в развитии литературы Германии. Сборник новелл И. Шлафа и А. Гольца «Папаша Гамлет» и предисловие к нему.
27. Творчество Г. Гауптмана. «Ткачи» как социальная драма, тема восстания в ней, влияние поэтики натурализма.
28. Противоречивость процесса формирования реализма в американской литературе, его особенности.
29. Особенности юмора и его художественной функции на разных этапах творчества М. Твена.
30. Роман М. Твена «Приключения Гекльберри Финна», картина жизни и нравов американской провинции, образ главного героя.
31. Скандинавская литература XIX века в контексте общеевропейского процесса (Б. Бьёрнсон, К. Гамсун, Г. Брандес, А. Стриндберг).
32. Творчество Г. Ибсена, его периодизация. Тема «обезличивания личности» в драме «Пер Гюнт».
33. Драма Г. Ибсена «Кукольный дом»: конфликт, его разрешение, особенности формы.
34. Философско-психологическая драма Г. Ибсена «Строитель Сольнес», проблема самореализации личности, скрытая полемика с ницшеанской идеей «сверхчеловека».
35. Тематика, критический пафос и тяготение к счастливым развязкам драматургии Б. Бьёрнсона («Банкротство», «Редактор», «Новая система», «Перчатка»).
36. Эстетические принципы творчества К. Гамсуна, их реализация в «психологических» романах («Голод», «Мистерии», «Пан», «Виктория»).
37. Особенности становления литературы Бельгии в XIX веке. Творчество Ш. де Костера, Ж. Роденбаха, К. Лемонье.
38. Творческий путь Э. Верхарна, новаторские черты его поэзии.
39. Символистский театр М. Метерлинка и его творческие принципы («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри»).

40. Реализация принципа суггестивности, символический подтекст отдельных картин в пьесе-сказке М. Метерлинка «Синяя птица».
41. «Монна Ванна» М. Метерлинка как романтическая драма: обращение к истории, исключительность обстоятельств и конфликта, проблема выбора в ней.
42. «Варшавский позитивизм» и польская литература. Старшее поколение реалистов (Э. Ожешко, Б. Прус, М. Конопницкая).
43. Роман Э. Ожешко «Над Нёманом»: эпическая картина жизни шляхты после поражения восстания 1863 года, конфликт, герои, поиски смысла жизни.
44. Оппозиция «варшавскому позитивизму» в творчестве Г. Сенкевича.
45. Новый подход С. Жеромского к истории польского национально-освободительного движения (романы «Сизифов труд», «Пепел»).
46. Становление реализма в чешской литературе последней трети XIX века.
47. «Псоглавцы» А. Ирасека, реалистическая картина народной жизни, философское осмысление истории.
48. «Поэтический взрыв» в странах Латинской Америки. Оригинальность содержания латиноамериканской поэзии при одновременном освоении ею формальных достижений поэзии западноевропейской.

Библиография

- Американская новелла в 2 т. – М., 1958. Т. 1.
- Андреев Л.Г. Импрессионизм. – М., 1980.
- Андреев Л.Г. Сто лет бельгийской литературы. – М., 1967.
- Аникин Г.В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. – М., 1986.
- Анненский И. Книга отражений. – М., 1979.
- Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
- Белый А. Философия и социология науки и техники. – М., 1987.
- Блок А. От Ибсена к Стриндбергу. Собр. соч. в 8 т. – М.-Л., 1962. – Т. 5.
- Блок А. Крушение гуманизма. Там же. – Т. 6.
- Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX в. – М., 1987.
- Брюсов В. Данте современности. Смысл современной поэзии. Собр. соч. в 7 т. – М., 1975. – Т. 6.
- Бунин И. Конец Мопассана. Собр. соч. в 9 т. – М., 1967. – Т. 9.
- Верцман И.Е. Проблемы художественного познания. – М., 1967.
- Волошин М. Лики творчества. – Л., 1988.
- Горький М. Поль Верлен и декаденты. Собр. соч. в 30 т. – М., 1953. – Т. 23.
- Гумилев Н. О Верхарне. О французской поэзии XIX века. Собр. соч. в 4 т. – М., 1991. – Т. 4.
- Данилевский Р.Ю. На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. – Л., 1991.
- Дьяконова Н.Я. Стивенсон и английская литература XIX в. – Л., 1984.
- Европейская поэзия XIX века. – М., 1977. (БВЛ).
- Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М., 1987.
- Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка. – М., 1976.
- Искусство и художник в зарубежной новелле XIX в. – Л., 1985.
- История итальянской литературы XIX–XX веков. – М., 1990.
- История немецкой литературы в 5 т. – М., 1968.
- Куприн А. О Кнуде Гамсуне. Редьярд Киплинг. Собр. соч. в 6 т. – М., 1958. – Т. 6.
- Литературная история Соединенных Штатов Америки в 3 т. – М., 1979.
- Мандельштам О. Конец романа. Деятнадцатый век. В кн. «Слово и культура». – М., 1987.
- Мережковский Д. Мистическое движение нашего века. В кн. «Акрополь». – М., 1991.
- Некрасова Е.А. Романтизм в английском искусстве. – М., 1975.
- Неустроев В.П. Литература скандинавских стран. – М., 1980.
- Нефедов Н.Т. История зарубежной критики и литературоведения. – М., 1988.

- Обломиевский Д. Французский символизм. – М., 1973.
- Писатели Англии о литературе. – М., 1981.
- Писатели США о литературе в 2 т. – М., 1982. – Т. 1.
- Поэзия французского символизма. – М., 1994.
- Пузиков А.И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя. – М., 1981.
- Розанов В. Декаденты. В кн. «Мысли о литературе». – М., 1989.
- Соловьев В. Идея сверхчеловека. Собр. соч. в 2 т. – М., 1990. – Т. 2.
- Толмачев В.М. Декаданс: опыт культурологической характеристики. Вестник МГУ. Сер. 9. Филология, 1991.
- Толстой Л. Что такое искусство? – М., 1985.
- Турчин В.С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII – XIX веков. – М., 1987.
- Хейберг Х. Генрик Ибсен. – М., 1975.

Содержание

Предисловие	3
XIX в. Раздел первый	5
Контрольные вопросы	33
Библиография	35
XIX в. Раздел второй	36
Контрольные вопросы	58
Библиография	60
XIX в. Раздел третий	62
Контрольные вопросы	98
Библиография	101