

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

В двух частях

ЧАСТЬ 2

Под редакцией Н. П. Михальской

Допущено Государственным комитетом СССР по народному образованию в качестве учебника для студентов педагогических институтов по специальности «Русский язык и литература»

ББК 83.3(0)
И 90

Авторы: Н. П. Михальская, В. А. Луков, А. А. Завьялова, М. И. Воропанова,
И. О. Шайтанов, В. А. Пронин, Г. П. Храповицкая, В. П. Трыков

История зарубежной литературы XIX века. Учеб. для студ.
И 90 денатов пед. ин-тов по спец. «Рус. яз. и лит.» В 2 ч. Ч. 2/
Н. П. Михальская, В. А. Луков, А. А. Завьялова и др.; Под
ред. Н. П. Михальской. — М.: Просвещение, 1991. — 256 с. —
ISBN 5-09-004222-5.

В учебнике рассматриваются закономерности развития литературного
процесса в зарубежных странах от Французской буржуазной революции
1789—1793 гг. до Парижской Коммуны 1871 г.

И 430900000—555
и 103(03)—91 28—91

ББК 83.3(0)

Учебное издание

Михальская Нина Павловна,
Луков Владимир Андреевич,
Завьялова Алина Александровна и др.

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

В двух частях

Часть 2

Зав. редакцией В. П. Журавлев
Редактор М. С. Вуколова
Художественный редактор Л. Ф. Малышева
Технический редактор О. А. Булавченкова
Корректор Н. С. Соболева

ИБ № 14310

Сдано в набор 10.10.90. Подписано к печати 19.06.91. Формат 60×90/16.
Бум. тип. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 16+
0,25 форз. Усл. кр.-отт. 16,5. Уч.-изд. л. 18,43+0,42 форз. Тираж 90 000 экз.
Заказ 2400. Цена 1 р. 90 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Мини-
стерства печати и массовой информации РСФСР, 129846, Москва, 3-й проезд
Марьиной рощи, 41.

Областная типография управления печати и массовой информации Иванов-
ского облисполкома, 153628, г. Иваново, ул. Типографская, 6.

ISBN 5-09-004222-5 (ч. 2) С Михальская Н. П., Луков В. А.,
ISBN 5-09-004222-3 Завьялова А. А. и др., 1991

БИБЛИОТЕКА

Ивано-Турецкого
педагогического института

ИВ №

ПОЗДНИЙ АМЕРИКАНСКИЙ РОМАНТИЗМ. 40—60-е гг.

Характерная особенность американского романтизма на позд-
нем этапе его развития связана с преодолением оптимистических
иллюзий и усилением пессимистических настроений, порождаемых
противоречиями, пороками и язвами буржуазной цивилизации,
антигуманные черты которой проявлялись во всех сферах жизни
американского общества. И хотя надежда на будущее, вера в
Америку как страну больших возможностей жили в сердцах мно-
гих писателей, они приходили в неизбежное столкновение с же-
стокой реальностью. «Американская мечта» воодушевляла роман-
тиков и вместе с тем разочаровывала их: уже нельзя было не ви-
деть сомнительности социальных перемен, несостоятельности бур-
жуазных институтов, безнравственности буржуазного прогресса.
Противоречия между провозглашенными революцией демократиче-
скими принципами и антигуманными порядками стали очевидны.

Нарастали экономические и политические противоречия, обо-
стрялись социальные конфликты. В этих условиях критицизм аме-
риканской литературы становился все более сильным и последо-
вательным. В произведениях писателей 40—50-х гг. выражены на-
строения не только протеста, но и бунтарства. Торо вступил в
конфликт с обществом и поднял голос против буржуазной госу-
дарственной машины. Он обличал коммерциализацию жизни, ох-
ватившую страну «золотую лихорадку», лицемерие и фальшь
социальных отношений. Он звал к «гражданскому неповиновению».
Эмерсон подверг критике культ доллара и всеобщую жажду обо-
гащения, скорбел об утрачиваемой ценности человеческой лич-
ности, принижении роли искусства и духовной деятельности. И хо-
тя до гражданской войны было еще далеко, но в литературе уже
ощущалась неизбежность национальных потрясений, предчувст-
вие надвигающейся катастрофы, понимание трагизма бытия че-
ловека во враждебном ему мире. С особой силой все это прояви-
лось в творчестве Эдгара По, воспринимавшего жизнь как гос-
подство «мрака и сомнения», как торжество смерти и безысходно-
сти. В его стихах и рассказах переданы ощущения страха и от-
чаяния, настроения разочарования, тоски и одиночества. «Чудом
из чудес представляется мне то обстоятельство, что огромный
корпус нашего судна раз и навсегда не поглотила пучина», — пи-
сал Э. По в рассказе «Рукопись, найденная в бутылке».

Мрачные предчувствия и разочарования сочетались в твор-
честве американских романтиков с любовью к своей стране, с ве-
рой в права человека на свободу и счастье. И вместе с тем писа-
тели в соответствии с жизненной правдой изображали драматизм
человеческого существования в условиях американской действи-
тельности, трагическую безысходность судьбы человека, устрем-
ления и надежды которого оборачивались иллюзией. Романтики
создавали образы людей незаурядных, значительных, ярких, лю-
дей сильных страстей и большого мужества, но, сознавая несов-

местимость идеала и действительности, обращались к теме фатального бессилия личности. Прозвучав в творчестве Э. По, эта тема получила отклик и у других писателей.

В американской литературе 40—60-х гг. усилилось внимание к нравственным проблемам и сложной жизни человеческой души. Процесс психологизации художественной прозы — характерная черта литературы этого периода, проявившаяся в творчестве По, Готорна, Мелвилла. Это сказалось и в литературной деятельности трансценденталистов Эмерсона и Торо. Однако подходы к раскрытию внутреннего мира человека были различны. В философско-эстетических эссе и лекциях Эмерсона вопрос о соотношении личности и истории, человека и его окружения решался с идеалистических позиций. История и реальность имеют для него смысл только как проявление души человека, и в произведении искусства он ценит не историческую реальность, а универсальный характер бытия. Эмерсон сводит историю к биографии ряда ярких личностей. Ограниченность такой концепции, так же как и нравственно-воспитательной программы совершенствования личности, не связанной с действенными мерами борьбы с социально-общественной несправедливостью, для многих писателей была очевидной.

Важным вкладом в литературу американского романтизма явилось творчество Натаниэла Готорна и Генри Мелвилла.

Натаниел Готорн (1804—1864) — основатель морально-психологического направления в американском романтизме, автор ряда романов («Алая буква», 1850; «Дом о семи фронтонах», 1851; «Мраморный фавн», 1860) и сборников новелл. По своим взглядам он был близок трансценденталистам и утопистам Фурье и Оуэну. Тематика многих произведений Готорна (особенно в начале его творчества) связана с историей Новой Англии, бытом и нравами первых колонистов. Обращение к прошлому помогало Готорну, как и другим романтикам, в осмыслении настоящего. Обращаясь к XVII в. в истории Новой Англии, он вслед за Эмерсоном осуждал кальвинистский фанатизм и суровые нравы пуритан (рассказ «Алая буква») и прославлял героическое революционное начало (рассказ «Эндикот и красный крест», 1838), утверждая необходимость его присутствия в современную эпоху. Однако, выступая против жестокости пуритан, Готорн склонялся к поддержке их моральной требовательности.

В новеллах Готорна проявилось его мастерство в создании характеров ярких и сильных, наделенных большими страстями, способных на поступки решительные и неожиданные. Писатель тяготеет к изображению неразрешимых конфликтов и трагических ситуаций. Мрачность атмосферы его новелл усугубляется дидактизмом и назидательностью. Нравственная требовательность — постоянная доминанта рассказов Готорна, достигающая подчас патетических высот. В его произведениях настойчиво развивается определенная моральная идея, что сближает многие из них с пуританскими проповедями. Стремление выявить духовный смысл

явлений ведет к аллегоризму и символическому. В аллегорических рассказах развитие сюжета и характеры героев определяются моральной идеей («Небесная железная дорога», 1843; «Всесожжение земли», 1843).

Символические образы Готорна содержат большой обобщающий смысл. В рассказе «Великий Каменный Лик» (1850) образ величественной природы Америки, запечатленный в очертаниях горного склона, напоминающего профиль человека, сливается с образом главного героя Эрнеста, обладающего добрым сердцем и возвышенными чувствами. Именно его лик отразила природа, именно он превзошел многих других, родившихся в этих же местах, но покинувших их ради богатства и успеха. Не богатый торговец, за которым укрепилось прозвище «Гребни Золото», не генерал Громобой, не государственный деятель, не преуспевший поэт, погнавшийся за химерой славы, а трудолюбивый и честный Эрнест стал подлинным героем народной легенды, воспетым самой Природой. Черты лица Эрнеста запечатлел Великий Каменный Лик. «Уже один взгляд, брошенный на Великий Каменный Лик, был своего рода уроком. Многие верили, что именно ему обязана долина своим плодородием, ибо его милостивый взор, постоянно сиявший над жителями долины, сообщал лучезарность облакам и пропитывал благостью лучи солнца». Черты Великого Каменного Лика «отличались благородством и были исполнены величия и доброты, словно в них отражалось сердце необыкновенно большое и горячее, охватывающее своей любовью все человечество».

Нравам и психологии колонистов XVII в., критике пуританских доктрин посвящен исторический роман Готорна «Алая буква». Главная героиня — Эстер Прин — женщина, наделенная силой страстей и мужеством характера. Рассказывая о ее судьбе, Готорн раскрывает своеобразие моральной атмосферы жизни Новой Англии. Любовь к священнику Артуру Димсдейлу приводит Эстер к измене мужу, за что ее подвергают осуждению и ostracismu. Гордая и прекрасная в своей стоической готовности перенести одиночество, отдать все свои силы воспитанию дочери, Эстер сохраняет свое человеческое достоинство в то время, как трусость Димсдейла и фанатизм мужа Эстер Чиллингуорта приводят к тому, и другого к гибели. Готорн подвергает сомнению официальную мораль общества путем критики пуританской доктрины, провозглашавшей греховность человека. Пуританская этика осуждает человека за нарушение догмы, но и те, кто следует предписаниям кальвинистской морали, мучаются и гибнут. Осуждая пуританскую идею первородного греха, Готорн осуждал общественную несправедливость. В «Алой букве» отсутствуют описания исторических событий, но колорит прошлого Новой Англии передан правдиво и сильно.

Трагические коллизии столкновения свободолюбивой личности с бездушием и антигуманностью буржуазной цивилизации представлены в творчестве Германа Мелвилла (1819—1891), тяготеющего к обобщениям символического-философского характера и завое-

вавшего мировую известность своим романом «Моби Дик, или Белый Кит» (1851).

Расхождение идеала и действительности порождает конфликт ранних произведений Мелвилла («Тайпи», 1846; «Ому», 1847), посвященных описанию жизни туземных племен на тихоокеанских островах. Герой Мелвилла ненавидит буржуазную цивилизацию, но не может остаться и в среде туземцев. Идеал жизни естественного человека не может быть реализован в условиях современной писателю действительности.

Однако поиски этого идеала вдохновляют героя романа Мелвилла «Марди» (1849). Путешествуя вместе со своими друзьями, Таджи посещает несколько островов архипелага Марди, надеясь на то, что хотя бы на одном из них ему удастся встретить желанный идеал достойной человека жизни. И архипелаг Марди, и острова Диранда, Доминора, Вивенца вымышлены, но образ каждого острова соотнесен с определенной страной (Германией, Англией, Америкой). На острове Серения путешественники встречаются с гуманными законами и долгожданной справедливостью. Но именно этот остров не связан ни с какой страной: существующие на нем порядки — лишь романтическая мечта, нереализованная в жизни определенного государства.

В романе «Марди» в форме романтической аллегории осуждается рабство негров. Оно процветает на острове Вивенца. Вивенца — это аллегорический образ Америки. Мелвилл рассказывает о том, как Таджи и его спутники видят возвышающуюся на острове стацию свободы и читают надпись, гласящую, что в республике Вивенца все люди равны и свободны. Но здесь же рядом мелкими буквами написано: «Кроме племени Хамо», т. е. негров. Один из путешественников обращает внимание на противоречие между двумя этими надписями и иронизирует по поводу республиканских свобод. Путники видят, что в храме свободы прислуживают избитые кнутом рабы, на хлопковых полях, обливаясь потом, трудятся рабы. Их спины истерзаны плетью, надсмотрщики не считают их за людей и избивают, как скот. Путешественникам запрещают вступать в общение с неграми. Доброе отношение к несчастным рабам воспринимается надсмотрщиками как подстрекательство к бунту. Повидавшие все это путешественники осуждают законы Вивенцы. Полосы на флаге этой республики напоминают им кровавые удары плетью на спинах негров.

Значение антирабовладельческих глав романа «Марди» состоит в том, что критическое изображение противоречий американской демократии связано в них с обсуждением философского вопроса о свободе человека, о свободе нации.

Негритянская тема и сопутствующие ей социальные и философские проблемы возникают и в повести Мелвилла «Бенито Серено» (1855). Эта повесть, близкая к готическим произведениям тайн и ужасов, строится на контрастной соотнесенности двух уровней повествования. Первый основан на рассказе о событиях с точки зрения рядового наивного американца капитана Делано,

который с явным сочувствием относится к спасенному им испанскому капитану Бенито Серено и его матросам, оказавшимся пленниками негров-рабов, поднявших мятеж на корабле. За этими внешними событиями скрывается второй план, обнаруживается иной смысл. Корабль с белыми и неграми на борту воспринимается как иносказательный образ общества, где господствуют странные отношения между людьми. Отношения белых и черных развертываются в грозной атмосфере, они чреваты взрывом, насилием, кровопролитием. Только наивному Делано кажется, что все обстоит благополучно. Но на самом деле ненависть негров-рабов к своим белым хозяевам столь велика, что бунт на корабле неизбежен.

Вся повесть Мелвилла проникнута мыслью о том, что рабовладение, торговля рабами приводят к жажде возмездия со стороны рабов и к насильственным формам освобождения. Возмущенные рабы первым убивают своего хозяина Аранду.

Писатель всем смыслом повествования как бы предупреждает американцев, подобных капитану Делано, о том, что происходит в обществе.

Аллегорическое изображение Америки в романе Мелвилла «Марди» и трагическая картина, нарисованная в повести «Бенито Серено», явились резким обличением несправедливых социально-политических установлений в стране, которая, провозгласив принципы свободы, мало заботилась о том, чтобы благами свободы пользовались все жители.

Романтические начала соединяются в творчестве Мелвилла с реалистическими, что особенно ясно проявляется в таких произведениях, как «Редберн» (1849) и «Белый бушлат» (1850), где усложненные аллегории и символы сменяются картинками реалистического характера. В автобиографическом романе «Редберн» рассказывается о пребывании американского моряка в Англии, где он мечтал побывать с детства. Но вместо прекрасной страны его воображения герой сталкивается с нищетой обитателей бедных кварталов Ливерпуля, с бедствиями бездомных и безработных. В романе «Белый бушлат» правдиво показана тяжелая жизнь моряков, несущих службу на американском фрегате. Каждый день их жизни — напряженная борьба не только с морской стихией, но и с жестокостью начальства, суровыми условиями морского быта. Смелость и мужество моряков, поддерживая их человеческое достоинство, не могут изменить безысходную ситуацию.

В форме «морского» романа написана лучшая книга Мелвилла «Моби Дик, или Белый Кит» (1851). Это большое многоплановое произведение, многозначный смысл которого имеет множество интерпретаций. Сюжетный план романа связан с приключениями на море капитана Ахава во время охоты за белым китом, которого он преследует вместе со своей командой на китобойном судне «Пекод». За событиями внешнего плана вырисовывается иной, более глубокий смысл. «Пекод» символизирует Америку с прису-

щими ее жизни противоречиями социального и расового характера; члены команды — люди с разным цветом кожи, говорящие на разных языках. Команда судна объединена лишь местом своего пребывания, но внутреннего единства между ее членами нет. Все они — самостоятельные, изолированные личности (Isolatoes), «не признающие общего человеческого континента, но живущие каждый изолированно, на своем собственном изолированном континенте». И вместе с тем «Пекод» — это символ не только Америки, но и всего мира, несущегося навстречу своей неминуемой гибели, причины которой порождены антигуманной цивилизацией. Гибель команды «Пекода» может быть воспринята как предвестие всеобщей катастрофы.

Однако это не так, поскольку главная тема романа — борьба со злом, воплощенным в образе Белого Кита, которого капитан Ахав преследует по всем морям, дав клятву его уничтожить. Эта борьба будет продолжаться до тех пор, пока поставленная цель не будет достигнута. Ахав возглавляет корабль-человечество, стремящееся к правде и справедливости. В поединке с Белым Китом Ахав погибает, гибнет «Пекод» и его команда. Только один человек остается в живых. Но, погибая, моряки не сдаются, ведут борьбу до конца.

Прозвучавшая в романе Мелвилла тема была продолжена Хемингуэем. В повести «Старик и море» прозвучали слова: «Человека можно уничтожить, но его нельзя победить». Однако следует обратить внимание на то, что Хемингуэй продолжил и другую линию романа «Моби Дик» — осуждение индивидуализма и изолированности людей друг от друга. Мелвилл осудил индивидуализм Ахава, показал трагическую обреченность борьбы «изолированных личностей». В романе «По ком звонит колокол» Хемингуэй берет в качестве эпиграфа слова поэта Джона Донна о том, что каждый человек «един со всем Человечеством»: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материка, часть Суши...» Философский смысл романа Мелвилла «Моби Дик» также состоит в утверждении связи человека и вселенной.

В 40—50-е гг., когда в США происходило массовое демократическое движение за отмену рабства негров, активными участниками его стали Лонгфелло, Бичер-Стоу, Уитмен. Выражая свое возмущение существованием рабства в Америке и несправедливой войной Соединенных Штатов против Мексики, Генри Торо писал: «Я считаю, что для честных людей настало время встать и совершить революцию». Этот призыв прозвучал в трактате Торо «О гражданском неповиновении» (1849). Торо отказывается признать американское правительство потому, что оно оправдывает рабовладение. Сопrotивление такому правительству Торо считал необходимым.

В 1854 г. вышел роман Торо «Уолден, или Жизнь в лесу», написанный на основе впечатлений, полученных писателем в период его жизни в лесу на берегу озера. В течение двух лет (1845—

1847) писатель провел наедине с природой, стремясь доказать, что такое свободное существование и есть подлинная жизнь, достойная человека. Он сам добывал себе пропитание, довольствовался малым, вел свое немудреное хозяйство и был по-настоящему счастлив. Этот эксперимент Торо провел в знак протеста против оков буржуазной цивилизации, поработавшей человека, против накопления собственности и постоянных забот о ее приумножении. Все это изнуряет человека и умерщвляет его личность. «Большинство людей, — пишет Торо, — даже в нашей относительно свободной стране, по ошибке или просто по невежеству так поглощены выдуманными заботами и лишними тяжкими трудами жизни, что не могут собирать самых лучших ее плодов».

Торо осуждал фальшь буржуазной морали, видел лицемерие и порочность социальных отношений в США и стремился к нравственному возрождению человека и общества. Подвергая критике экономическую сторону уклада буржуазной Америки, он выдвигал идеал простой жизни, идеал жизни без угнетения других людей, без стремления к обогащению и корысти. Однако Торо не призывал к отказу от достижений цивилизации. В его понимании простая жизнь — это жизнь, наполненная трудом, общением с природой, в котором человек может обрести душевную гармонию. Жизнь на берегу Уолденского озера не была для него уходом от общественных проблем. Писатель-философ пытался доказать обществу возможность иной жизни для человека, нежели буржуазное существование, стремился раскрыть в человеческой личности способности к естественному и духовному бытию, достойному человека. «Нравственная революция» Торо определялась антибуржуазными настроениями.

Свое понимание истинной свободы Торо высказал в статье «Жизнь без принципов» (1863), где он утверждал, что Америка, добившись политической свободы, не стала по-настоящему свободной страной, поскольку ее граждане находятся в экономическом и моральном рабстве. Но он высказывал надежду, что американцы станут свободными в будущем.

Идеи Торо, и прежде всего идея гражданского неповиновения, привлекли внимание Л. Н. Толстого. Бесстрашно обличая буржуазно-помещичьи порядки в России и антинародные государственные порядки в других странах, Толстой видел в авторе очерка «О гражданском неповиновении» своего союзника. Именно этот очерк, провозгласивший непримиримость интересов человека и несправедливого буржуазного государства и призывавший к неповиновению буржуазному правительству, был более всего созвучен эпохе буржуазно-демократической революции в России. Неповиновение властям, проповедуемое Торо, перекликалось с забастовочной борьбой в России в конце XIX в. В письме к Э. Гарнети от 21 июня 1900 г. Толстой писал: «...если бы мне пришлось обратиться к американскому народу... то я постарался бы выразить ему мою благодарность за ту большую помощь, которую я получил от его писателей, процветавших в пятидесятых годах.

Я бы упомянул Гаррисона, Паркера, Эмерсона, Балу и Торо, не как самых великих, но как тех, которые, я думаю, особенно повлияли на меня...»

Л. Н. Толстой в последний период своего творчества, когда он живо откликался на революционное движение в России, много думал и об освободительном движении в Америке XIX в. — об аболиционизме и об американских писателях, чье творчество было связано с борьбой за освобождение негров. В статьях, письмах Толстого часто цитируются произведения Торо, Эмерсона, Лонгфелло, Бичер-Стоу, Уитмена, называются имена американских писателей — участников демократического движения. Толстой считал, что великая литература «рождается тогда, когда пробуждается высокое нравственное чувство», а пробуждается оно в «период освободительных движений». Таким периодом в Соединенных Штатах была борьба за освобождение негров в середине XIX в. Именно тогда, по мнению Толстого, и появились лучшие писатели Америки. Он ценит творчество писателей — трансценденталистов и аболиционистов за их гражданское мужество, смелость в обличении несправедливого общества и государства, за утверждение гуманистических нравственных идеалов.

Героическая тема революционного протеста прозвучала в период аболиционистского движения в стихах Лонгфелло («Песни о рабстве», 1842), в повести Мелвилла «Бенито Серено» (1855), в произведении Бичер-Стоу «Дред, повесть о Проклятом Болоте» (1856).

В 1861 г. началась Гражданская война между Севером и Югом; с 1863 г. она приобретала характер буржуазно-демократической революции, в ней принимали участие широкие народные массы. Победа Севера в 1865 г. утвердила господство буржуазии, создав условия для капиталистической индустриализации страны. Господство плантаторов на Юге было уничтожено, рабство негров отменено. В Гражданской войне принял участие Уитмен, сражавшийся на стороне северян против рабовладельческого Юга. В своих стихах он воспел братство народов, людей труда, прославлял «мировую демократию».

ЭДГАР АЛЛАН ПО (1809—1849)

В историю американской литературы Эдгар По вошел как поэт, новеллист и критик. Он является классиком «короткого рассказа» и родоначальником детективной литературы. Существенным вкладом в развитие литературоведения США по праву считают его теоретические работы «Философия творчества» и «Поэтический принцип».

Своеобразие романтической поэзии Эдгара По дало основание русским критикам определить его как прелечу символизма. Именно в таком плане творчество американского поэта трактовалось в книге Е. Аничкова «Предтечи и современники на Западе и у нас» (1910). Если во Франции особый интерес к По был проявлен Бод-

лером, то в России его поэзия была открыта символистами. На русский язык стихотворения По переводили Мережковский, Бальмонт, Брюсов. Однако еще задолго до того, как символисты обратились к поэзии Э. По, русские читатели уже имели возможность познакомиться с его прозой. В 1847 г. впервые в русском переводе был опубликован рассказ Э. По «Золотой жук»¹. В 50-е гг. некоторые переводы из По без указания его имени печатал журнал «Русский инвалид». Но самым важным моментом вхождения американского писателя в круг интересов русской читающей публики была публикация трех его рассказов — «Черный кот», «Сердце-обличитель» и «Черт в ратуше»² в журнале Ф. М. Достоевского «Время». Эти рассказы были включены в самый первый номер журнала, который начал выходить в 1861 г. Ф. М. Достоевский написал предисловие к этой публикации, в котором он определил своеобразие таланта По. «Вот чрезвычайно странный писатель — именно странный, хотя и с большим талантом. Его произведения нельзя прямо причислить к фантастическим; если он и фантастичен, то, так сказать, внешним образом... Эдгар Поэ только допускает внешнюю возможность неестественного события (доказывая, впрочем, его возможность, и иногда даже чрезвычайно хитро) и, допустив это событие, во всем остальном совершенно верен действительности. Не такая фантастичность, например, у Гофмана. Этот олицетворяет силы природы в образах: вводит в свои рассказы волшебниц, духов и даже иногда ищет свой идеал вне земного, в каком-то необыкновенном мире, принимая этот мир за высший, как будто сам верит в непремненное существование этого таинственного волшебного мира... Скорее Эдгара Поэ можно назвать писателем не фантастическим, а капризным. И что за странные капризы, какая смелость в этих капризах! Он всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение, и с какою силою проницательности, с какою поражающею верностью рассказывает он о состоянии души этого человека! Кроме того, в Эдгаре Поэ есть именно одна черта, которая отличает его решительно от всех других писателей и составляет резкую его особенность: это сила воображения... в повестях Поэ вы до такой степени ярко видите все подробности представленного вам образа или события, что наконец как будто убеждаетесь в его возможности, действительности, тогда как событие это или почти совсем невозможно, или еще никогда не случилось на свете»³.

Достоевский дал нам ключ к тайне художественного мира Э. По, и вместе с тем он первым в русской критике определил его национальную специфику: «В Поэ если и есть фантастичность, то какают матерьяльная, если б только можно было так выразиться. Вид-

¹ См.: Новая библиотека для воспитания, издаваемая Петром Федкиным.— 1817. — Кн. I. — С. 154—220.

² В последующих переводах — «Черт на колокольне».

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — М., 1979. — Т. 19. — С. 88—89.

но, что он вполне американец, даже в самых фантастических своих произведениях»¹.

Феномен творчества По, своеобразные «капризы» его неповторимо оригинального, уникального таланта объяснимы условиями эпохи, определившими его писательскую и жизненную судьбу, характер мировосприятия и взглядов. По вступил в литературу в 30-е гг. и создал свои шедевры уже в 40-е. Это был период, когда противоречия американского буржуазного общества проявились достаточно полно. Судьба поэта была трагична, поскольку сама природа окружающей его меркантильной действительности вступала в неразрешимый конфликт с поэзией. Эти два начала — коммерция и искусство — были несовместимы. Неприятие духа наживы и стяжательства, эгоизма и бездушия дельцов и торгашей соединялось у По с глубоким пессимизмом, отрицательное отношение к миру, враждебному самой человеческой природе, перерастало в отчаяние. Отсюда — стремление уйти в порождаемый силой воображения «нездешний» мир, погрузиться «в грезы, что еще не снились никому до этих пор» («Ворон»).

Нищенское существование, на которое поэт был обречен на протяжении всей своей недолгой и исполненной напряженного труда жизни, подорвало его здоровье. И в этом проявилось не только бездушие окружающих, но и безразличие общества к судьбе таланта. Не случайно в творчестве По звучит тема «одинокости в толпе».

После смерти писателя возникла и благодаря усилиям его недоброжелателей укрепилась легенда о том, что он сам приблизил свою преждевременную смерть тем, что вел беспорядочную жизнь. Лишь через многие годы, уже в наше время биографы и исследователи творчества По, получив в свое распоряжение скрывавшиеся прежде материалы, доказали иное: гибель По имела причины социальные². В современных работах опровергается легенда о По как о человеке порочном и слабом, наделенном «сознанием болезненным, безумным, охваченным ненавистью к человечеству и сосредоточенном на самом себе»³. Эдгар По был натурой яркой и деятельной, но постоянные материальные лишения, тяжелые обстоятельства личной жизни оборвали его творчество в момент расцвета.

Эдгар По родился в семье актеров в Бостоне. Оставшись в раннем детстве сиротой, он был усыновлен богатым коммерсантом Алленом. Первоначальное образование По получил в Англии. Он продолжил его в классической школе, а затем в университете у себя на родине. Уже в юношеские годы его отличало многообразие интересов: не только литература, но и математика, астрономия, медицина влекли его. Однако из-за недостатка средств университет пришлось покинуть. Склонность к литературным занятиям лишила

Э. По расположения его приемного отца, который отказал ему в материальной поддержке. Не имея иного выхода, По определился в армию, некоторое время обучался в военном училище, занимаясь точными науками, а затем обратился к журналистике, которая стала основным источником его существования, и литературному творчеству. В 1827 г. вышел его первый стихотворный сборник «Тамерлан» и другие стихотворения», но бедность продолжала его преследовать всюду, куда бы он ни приезжал — в Ричмонде, Филадельфии, Вашингтоне, Балтиморе, Нью-Йорке. Э. По редактировал журналы, писал статьи, стихи и рассказы. Периодические издания, в которых он работал, завоевывали успех, увеличивалось число их подписчиков, но получаемая им за тяжелый труд плата оставалась ничтожной. Не приходилось рассчитывать и на литературные гонорары. Имя По становилось известным, но постоянная нужда подтачивала его силы. Они были окончательно подорваны тяжелой болезнью жены, скончавшейся от туберкулеза. Несчастье постигло По в период расцвета его таланта. «В смерти той, кто была моей жизнью, я обрел новое, но какое печальное существование», — писал он за год до смерти.

За годы жизни Э. По вышли четыре стихотворных сборника — «Тамерлан» и другие стихотворения» (1827), «Аль Аараф», «Тамерлан» и другие стихотворения» (1829), «Стихотворения» (1831), «Ворон» и другие стихотворения» (1845). Содержание каждого последующего сборника во многом повторяло предыдущие. В 1847 г. было написано стихотворение «Улялюм», в 1849 — «Колокола». Общее количество поэтических произведений Э. По сравнительно невелико — не более ста, но среди них есть истинные шедевры, получившие мировое признание: «Ворон», «Улялюм», «Аннабел Ли», «Эльдорадо», «Линор», «Страна снов», «Призрачный замок», «Червь победитель», «Колокола».

Уже в ранней лирике По прозвучали мотивы тоски, шемящей боли и одиночества. С годами они усилились. Главная тема поэзии По — тема скорби и отчаяния, вызванных смертью возлюбленной, тема гибели прекрасной женщины («Улялюм», «Аннабел Ли»), перерастающая в тему безысходности человеческого существования («Ворон»). Поэт пишет о недолговечности счастья и недостижимости идеала («Эльдорадо»), прославляет красоту и тоскует о ней. Ускользая из реальной жизни, красота продолжает свое существование в сновидениях поэта и его лирического героя. Сны и видения, посещающие поэта во сне, становятся формой его бытия:

Ветер ночью повеял из туч
И убил мою Аннабель-Ли.

И всегда луч луны навевает мне сны
О пленительной Аннабель-Ли;
И зажжется ль звезда, вижу она всегда
Обольстительной Аннабель-Ли;
И в мерцающих ночей я все с ней, я все с ней,
С незабвенной — с невестой — с любовью моей —

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. — Л., 1979. — Т. 19.

² См.: Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. — Л., 1984.

³ Там же. — С. 15.

Рядом с ней распростерт я вдали,
В саркофаге приморской дали.

(Пер. К. Бальмонта)

Мотив скоротечности всего сущего, повторяясь снова и снова в стихотворениях По, составляет замкнутый круг, из которого, в конечном счете, нет выхода. Стремление выразить в музыке слов смутные движения души, не проясняя состояние внутреннего мира лирического героя, получает отклик у читателя, глубоко трогая его искренним выражением скорби и боли.

В юношеских поэмах «Тамерлан», а затем в «Аль Аараафе» проявилась сила поэтического воображения По. Первая из них написана в форме исповеди юноши, стремящегося к власти и славе, отрекающегося ради них от любви, но приходящего вскоре к пониманию не только тщетности своих стремлений, но и иллюзорности надежд и идеалов. Во второй поэме возникает образ звезды, свет которой способен очистить людей от земной скверны. Исследование этой поэмы вплоть до настоящего времени остается задачей неразрешимой, хотя попыток объяснить ее смысл делалось немало. Это творение По открывает возможность для многих догадок и домыслов, предлагает преодолеть существующие формы мышления ради постижения истинной красоты и обретения счастья. Если и возможно соприкоснуться с идеальной красотой, то лишь благодаря силе воображения.

Эта поэма осталась незаконченной, а тема достижения прекрасного идеала трансформировалась в творчестве По в тему неверия в возможность его обретения. Но без поисков прекрасного невозможны жизнь поэта и существование поэзии. Эти поиски вечны, их процесс бесконечен. Наиболее полное выражение эта мысль получила в стихотворении «Эльдорадо»:

Между гор и долин
Едет рыцарь один,
Никого ему в мире не надо.
Он все едет вперед,
Он все песню поет,
Он замыслил найти Эльдорадо.
Но в скитаньях — один
Дожил он до седни,
И погасла былая отрада.
Ездил рыцарь везде,
Но не встретил нигде.
Не нашел он нигде Эльдорадо.
И когда он устал,
Пред скитальцем предстал
Странный призрак — и шепчет: «Что надо?»
Тотчас рыцарь ему:
«Расскажи, не пойму,
Укажи, где страна Эльдорадо?»
И ответила Тень:
«Где рождается день,
Лунных Гор где чуть зрима громада,
Через ад, через рай,
Все вперед поезжай,
Если хочешь найти Эльдорадо!»

(Пер. К. Бальмонта)

Поэзия, утверждает По, открывает путь к истинной Красоте. Она и сама является Красотой. Произведения По производят впечатление своей музыкальностью, их поэтическое содержание проявляется не только в лексике, но и в звучании слов, в их ритмической организации, в мелодии стиха.

Классическим образцом виртуозного владения искусством звукоподражания и звукозаписи является поэма «Колокола», где в ритмах колокольного звона передается гамма эмоций, смена настроений — от надежды на сладость забвения до утверждения неизбежности смерти, от «полного сказочного веселья» колокольного перезвона до гулкого звука набата, возвещающего «о покое гробовом».

Слух наш чутко ловит волны в перемене звуковой,
Вновь спадает, вновь рыдает медно-стонущий прибой!

(Пер. К. Бальмонта)

Эта поэма была положена С. Рахманиновым в основу его вокально-симфонической кантаты «Колокола», созданной в 1913 г.

Поэзию По отличают богатство и многообразие стихотворных размеров. Добиваясь цельности впечатления и усиления выразительности, По использует такие приемы, как перебивка ритма, параллелизм в строении строф, повторы фраз с некоторыми вариациями, что помогает акцентировать мысль, углубляя ее в последующих строках. Так, стронется, например, знаменитый «Ворон»:

Как-то в полночь, в час угрюмый, утомившись от раздумий,
Заснул я над страницей фольклора одного
И очнулся вдруг от звука, будто кто-то вдруг затукал,
Будто глухо так затукал в двери дома моего.
«Гость, — сказал я, — там стучится в двери дома моего,
Гость — и больше ничего».

(Пер. М. Зенкевича)

Приемы повтора и перебивки ритма встречаются и во многих других стихотворениях. Они использованы в «Улялюм»:

Небеса были грустны и серы,
Прелых листьев шумшал хоровод,
Вялых листьев шумшал хоровод, —
Был октябрь одинокий без меры,
Был забываемый год.
Шел вдоль озера я, вдоль Оберы,
В полной сумрака области Нодд,
Возле озера, возле Оберы,
В полных призраков зарослях Нодд.

(Пер. П. Чуковского)

Сила эмоционального воздействия поэтических произведений Эдгара По — это не только плод его творческого порыва и вдохновения, но и результат напряженной и вдумчивой работы. В трактатах «Философия творчества» и «Поэтический принцип» По вводит нас в свою лабораторию, убеждая в том, что возвышенные волнения души достигаются результатами кропотливой работы мысли. Взлеты творческих откровений сопрягаются с логикой размышле-

ний. По пишет о том, что «всякий сюжет, достойный так называться, должен тщательно разработать до развязки, прежде нежели браться за перо», он рассуждает о путях, которыми следует идти к достижению желаемого эффекта. «Ни на миг не забывая об оригинальности — ибо предаст сам себя тот, кто решает отказаться от столь очевидного и легко достижимого средства возбудить интерес, — я прежде всего говорю себе: «Из бесчисленных эффектов или впечатлений, способных воздействовать на сердце, интеллект или (говоря более общо) душу, что именно выберу я в данном случае?» Выбрав, во-первых, новый, а во-вторых, яркий эффект, я соображаю, достигим ли он лучше средствами фабулы и необычайной интонацией, наоборот ли, или же необычайностью и фабулы и интонации; а впоследствии ищущи окрест себя или, скорее, внутри себя такого сочетания событий и интонаций, кои наилучшим образом способствовали бы созданию нужного эффекта»¹. По считает, что лишь небольшое по объему произведение может обеспечить цельность впечатления. В «Философии творчества» поэт рассказывает о том, как шла его работа над «Вороном», как продумывал он средства воздействия на читателя, как использовал слово, звук и ритм для достижения желаемого результата. По существу, По знакомит не столько с философией, сколько с анатомией поэтического творчества.

В «Поэтическом принципе» По обращается к проблеме соотношения поэзии и истины. Этим самым он обращается к кардинальному вопросу об отношении искусства и действительности. Отдельные суждения, высказанные в этой статье, если их рассматривать вне контекста трактата в целом, дают определенные основания говорить об Э. По как об одном из родоначальников теории «искусства для искусства». Так, например, он пишет: «Мы забрали себе в голову, что написать стихотворение просто ради самого стихотворения, да еще признаться в том, что наша цель такова, значит обнаружить решительное отсутствие в нас истинного поэтического величия и силы; но ведь дело-то в том, что, позволив мы себе заглянуть в глубь души, мы бы немедленно обнаружили, что нет и не может существовать на свете какого-либо произведения, более исполненного величия, более благородного и возвышенного, нежели это самое стихотворение, это стихотворение per se, это стихотворение, которое является стихотворением и ничем иным, это стихотворение, написанное ради самого стихотворения»². По определяет поэзию как «созидание прекрасного посредством ритма», он утверждает, что «ее взаимоотношения с интеллектом и совестью имеют лишь второстепенное значение. С долгом и истиной она соприкасается лишь случайно».

Но вместе с тем По не отрывает прекрасное от истины. Он выступает против дидактизма в поэзии, против идеи о том, что о цен-

ности произведения можно судить лишь по заключенной в нем «морали». Он зовет убеждать читателя не поучениями, а силой эмоционального воздействия, не «посредством истины, а посредством поэзии». «Однако из этого отнюдь не следует, — пишет Э. По, — что предписания долга и даже уроки истины не могут быть привнесены в стихотворение, и притом с выгодой, ибо они способны попутно и многообразными средствами послужить основной цели произведения; но истинный художник всегда сумеет приглушить их и сделать подчиненными тому прекрасному, что образует атмосферу стихов».

Вспомним вновь слова Достоевского о «материальной фантастичности» По и о его верности действительности даже в тех случаях, когда он допускает «внешнюю неестественность событий». Эта особенность По с особой силой проявилась в его художественной прозе.

В историю литературы По вошел как родоначальник психологической, научно-фантастической и детективной новеллы. Он известен как автор «страшных» рассказов. Именно в малой эпической форме — в жанре рассказа — проявилось блистательное художественное мастерство Эдгара По, получившее мировое признание.

При жизни По вышли пять сборников его рассказов — «Гротески и арабески» (1840), «Романтическая проза Эдгара По» (1843), в 1845 и в 1849 гг. вышли «Рассказы», пятый сборник был опубликован в Англии. Общее количество рассказов — около семидесяти. Перу По принадлежат две повести — «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» (1838) и «Дневник Джулиуса Ролмена» (1840).

Ясность манеры повествования, рационализм соединяются в рассказах По с драматизмом, а во многих случаях и с трагедийностью сюжета, атмосферой кошмаров и ужаса, четкость деталей — с внешне неправдоподобным и чудовищным, аналитическая работа мысли — с иррациональным и мистическим, пародийно-сатирическое начало — с эстетизацией страдания и смерти. Романтическая поэтика рассказов По проявляется в атмосфере таинственности, гиперболизации чувств и страстей, в настроениях пессимизма и разочарования и в своеобразии меланхолически-мрачных пейзажей. Над героями тяготеет рок, им свойственна утонченность чувств, болезненность страстей, повышенная впечатлительность и раннимость. Восприятие бытия отмечено печатью тревоги, переходящей в страх, вызванный осознанием сути национальной жизни США. Во многих рассказах звучит мотив обреченности, тема гибели.

Они проявляются в психологической новелле «Падение дома Ашеров», посвященной истории вырождения и гибели членов знатной семьи. События происходят в старинном замке, расположенном в пустынной мрачной местности. Настроение обреченности ощутимо в описании старинного дома: «...нельзя было сказать, что дом совсем пришел в упадок. Каменная кладка нигде не обрушилась; прекрасная соразмерность всех частей здания странно не соответствовала видимой ветхости каждого отдельного камня... Снаружи

¹ По Эдгар. Избранное. — М., 1984. — С. 640.

² Там же. — С. 663—664.

вовсе нельзя было заподозрить, будто дом непрочен. Разве только очень пристальный взгляд мог бы различить едва заметную трещину, которая начиналась под самой крышей, зигзагом проходящая по фасаду и терялась в хмурых водах озера». Создан образ неотвратимой беды, образ-символ, становящийся центральным в рассказе. От этого ключевого образа тянутся нити ко всем последующим событиям, им определяется тональность повествования.

Родерик Ашер и его сестра леди Маделейн — больные, нежизнеспособные люди. Болезнь леди Маделейн автор определяет как угасание личности, как упорную апатию. На грани безумия находится Родерик, страдающий «болезненной остротой ощущений». Его чувствительность в восприятии окружающего доведена до предела. Он не может переносить ни солнечного света, ни звуков, ни ярких красок. В ожидании смерти проводит он свои дни в полутемном зале замка. Страх сковывает его. Он бездеятелен и пассивен, его преследуют кошмары, воспоминания, страшные видения. Болезненное воображение в рассказе как утонченное и прекрасное. Мотив гибели старинного аристократического рода приобретает элегическое звучание.

Эстетизация смерти занимает центральное место в аллегории «Маска Красной смерти», утверждающей мысль о победе смерти над жизнью. Люди, скрывающиеся от чумы — Красной смерти, становятся ее жертвами. Красная смерть простирает свое владычество над всем и всеми. С мельчайшими подробностями описывает По убранство дворца, в роскошных залах которого умирают люди, с болезненным смакованием воспроизводит позы и лица умерших. Тема пира во время чумы завершается фразой: «...и над всем безраздельно воцарилась Мрак, Гибель и Красная Смерть».

К числу «страшных» новелл или, как называл их сам По, «арабесок», могут быть причислены многие его рассказы, содержащие описание ужасов и кошмаров, страданий и смерти, психических аномалий. Таковы «Черный кот», «Демон извращенности». В ряде таких рассказов изображение ужасов соединяется с воспроизведением процесса напряженно работающей мысли героя, аналитическим исследованием ситуации («Колодец и маятник»). Герои рассказов По в критической, экстремальной ситуации способны напряженно мыслить («Низвержение в Мальстрем»). Новелла «Вильям Вильсон» является классическим образцом решения темы двойничества, занимавшей внимание многих писателей XIX и XX вв. (Гофман, Достоевский, Стивенсон, Уайльд, Т. Манн). Раздвоение личности, борьба доброго и злого начал в человеке, предательство своего лучшего «я» ради жизненного успеха, преступление против совести — все это получает раскрытие в новелле По, свидетельствуя о его отнюдь не бесстрастном отношении к проблеме морали и нравственной ответственности человека.

Важную роль сыграл Эдгар По в утверждении и развитии жанра научно-фантастической новеллы, включающей приключенческое начало и тему путешествий (морских, сухопутных, воздушных). Удивительное по силе своего воздействия правдоподобие детали-

зированных описаний соединяется в научной фантастике По со смелым полетом воображения. Этот ряд произведений открывается ранним рассказом «Рукопись, найденная в бутылке» (1833), в котором проявилась самая характерная особенность писателя: соединение воображения с логикой. «Повесть о путешествиях Артура Гордона Пима», «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля», а также «История с воздушным шаром», «Дневник Джульуса Родмена» продолжили то, что было начато в этом рассказе. Морские путешествия и связанные с ними приключения, полет на воздушном шаре, знакомство с Северной Америкой и Скалистыми горами, с величественной и таинственной природой воспроизводятся Эдгаром По с такого рода подробностями, с такой убедительностью научной аргументации, с такой степенью возможности допущения происходящего, что читатель склоняется к восприятию воображаемого как возможного. Традиции, заложенные По, продолжены в творчестве Жюль Верна и Герберта Уэллса.

Как первооткрыватель детективного жанра Э. По выступил в рассказах «Убийство на улице Морг», «Тайны Мари Роже», «Похищенные письма», объединенных образом сыщика-любителя Дюпена и составляющих трилогию. В структуре этих произведений, в организации сюжетостроения, в образе Дюпена и образе рассказчика, от лица которого ведется повествование, По предложил определенную модель, используемую на протяжении многих десятилетий авторами детективных рассказов — Артуром Конан Дойлом, Агатой Кристи, Жоржем Сименоном, многими другими. Преступление, о факте которого говорится в самом начале рассказа, показания свидетелей, логика рассуждений и умозаключений сыщика, комментарий рассказчика и, как итог, установление личности преступника — вся эта цепь четко продуманных элементов составляет детективный рассказ. У Эдгара По вся эта структура складывалась впервые и как все оригинальное привлекала. Особый интерес вызывал Дюпен.

В рассказе «Убийство на улице Морг» Дюпен — центральный персонаж. Это любопытная личность. Дюпен — аристократ, получивший солидное образование, он любит книги, много читает. Занятия сыщика не являются для него средством существования, они привлекают его как источник эстетического наслаждения. Сложный процесс раскрытия тайны преступления увлекает Дюпена. Его тончайшая интуиция, смелость предположений, сочетающаяся с яркостью воображения, обеспечивают успех. Победу одерживают разум человека, пылкий ум, логика суждений. То, что казалось необъяснимой загадкой, предстает перед читателем в последовательности неопровержимых фактов.

Манера повествования Э. По проста и лаконична, писатель экономит в использовании художественных средств. Ничто не отвлекает внимания читателя, мобилизуя его мысль к участию в расследовании. В рассказах, как и в стихах, По стремился к единству и цельности впечатления, к реализации принципа гармонии.

О склонности По к аналитическим исследованиям писал в 1874 г. русский революционный демократ Н. В. Шелгунов: Эдгар По «сделал попытку определить анализом те процессы души, которые для большинства остаются непонятными, неясными и невыслеженными» (Дело. — 1874. — № 7/8. — С. 363).

В русской критике последних десятилетий XIX — начала XX в. об Э. По высказывались самые различные суждения: для одних он был писателем, откликнувшимся на проблемы своего времени и осудившим меркантилизм буржуазной Америки, для других — «мрачным гением», писателем с «больной душой», стремящимся к изображению патологического. «Эдгар По как бы хотел выскочить из тех условных форм жизни, которые налагает на всякого американца расчетливый, промышленный дух его отечества, — писал Н. В. Шелгунов. — Эдгару По было тесно и узко в условной, расчетливой Америке, привязавшей его к земле слишком тонкой веревочкой. Но только потому и рвался он в небо, что хотел такой свободы, какой ему американское общество дать не могло. Жизнь требовала от него положительного, и он, из противоречия, ушел в мир фантазии, видений и призраков. Америке, гордившейся своей положительностью, По как бы хотел сказать, что ее душа лишена тонкого чувства и такого же тонкого ума» (Дело. — 1874. — № 4. — С. 276).

Свои суждения о По и его творчестве Шелгунов связывал с общественной ситуацией в современной писателю Америке, намечая социально-исторический подход к изучению его наследия.

В современном советском литературоведении продуктивные пути исследования предложены и реализованы Ю. В. Ковалевым в монографии «Эдгар Аллан По» (1984).

ГЕНРИ УОДСУОРТ ЛОНГФЕЛЛО (1807—1882)

Генри Лонгфелло — создатель эпоса в американской литературе — знаменитой «Песни о Гайавате», в которой воспет легендарный герой североамериканских индейцев; он известен и как автор «Песен о рабстве», прозвучавших протестом против положения негров в Соединенных Штатах. «Он призывал людей к миру, любви и братству, — писал о Лонгфелло И. А. Бунин. — Он всю жизнь посвятил на служение возвышенному и прекрасному... Ему всегда были дороги чистые сердцем и искренние люди, его увлекала девственная природа и манили к себе древние народные предания с их величавою простотой и благородством, потому что сам он до глубокой старости сохранил в себе возвышенную, чуткую и нежную душу»¹. Бунин писал о том, что стихотворения и поэмы Лонгфелло отличаются «тонким понижением и замечательным художественным воспроизведением природы и человеческой жизни»². Лонгфелло первым открыл американцам Америку в поэзии.

¹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1956. — Т. 5. — С. 5.

² Там же. — С. 6.

Расцвет творчества Лонгфелло приходится на 40—50-е гг. XIX в. Это был период ожесточенного истребления индейцев европейскими переселенцами и подъема аболиционистского, антирабовладельческого движения, что получило свой отклик в поэзии Лонгфелло. Романтическое творчество поэта представляет собой широкую картину жизни страны. Лонгфелло разделял иллюзию относительно исключительности исторических путей развития США; в начале своей деятельности он создавал произведения, весьма далекие от жизни, многие его стихи имели созерцательный характер, но как подлинный гуманист он на протяжении всей своей жизни выступал за мир между народами и за счастье людей. Подъем аболиционистского движения, одним из сторонников и участников которого был Лонгфелло, приобщил его к животрепещущим проблемам общественной жизни Америки. «Песни о рабстве» и «Песнь о Гайавате», облетев всю страну, стали известны далеко за ее пределами.

Лонгфелло родился в семье адвоката, и его готовили к юридической карьере. Но, поступив в колледж, он стал заниматься изучением новых европейских языков и поэзией. После окончания курса он был оставлен в колледже для преподавания. В 1826—1829 гг. он совершил первое путешествие по странам Европы с целью усовершенствоваться в своей специальности. Слушал лекции в Геттингенском университете, побывал в Италии, Испании, Франции, Англии, Голландии и Швейцарии. Около двадцати лет (1835—1854) он был профессором кафедры европейских языков Гарвардского университета, а после этого всецело отдался литературному творчеству. Круг его научно-литературных интересов широк и разнообразен. Составленная им антология «Поэты и поэзия Европы» (1845) представляла большую ценность. Эта книга сыграла важную роль в деле сближения народов. Мастерство Лонгфелло-переводчика, его обширные знания в области мировой поэзии позволили ему отобрать лучшие ее образцы и передать их художественное своеобразие. В 70-х гг. им было подготовлено 31-томное издание стихотворений, посвященных природе различных стран. 20-й том этого издания был посвящен России.

Оригинальное художественное творчество Лонгфелло разнообразно в жанровом отношении. Он писал лирические стихотворения («Голоса ночи», 1839; «Перелетные птицы», 1858), баллады («Баллады и другие стихотворения», 1842), поэмы («Эванджелина», 1847; «Песнь о Гайавате», 1855; «Сватовство Майлса Стендиша», 1858); им написан роман «Гипернион» (1839), драматическая поэма «Микеланджело», путевые заметки («За океаном»).

В 1842 г. были изданы «Песни о рабстве». Стихи проникнуты гуманистическим сочувствием к угнетенным. Создана галерея образов невольников, человеческое достоинство которых тщетно пытаются уничтожить их белые хозяева. Поэт рисует картины печальных условий жизни и труда негров-рабов. Продажа негров на невольничьих рынках, перевозка рабов в трюмах, изнуряю-

дый труд на плантациях, жестокие истязания — вот о чем пишет Лонгфелло. Но значение «Песен о рабстве» заключается не только в правдивом изображении тяжелой судьбы рабов. Поэт пишет не только о страданиях, но и о сопротивлении негров, он предсказывает приближающуюся развязку событий. В стихотворении «Предостереженне» прямо говорится о том, что негр-раб «поднимет руку в скорби иступленной и пошатнет, кляня свой тяжкий плен, столпы и основанья наших стен».

Тема свободы сопровождается в ряде стихотворений религиозными мотивами, но мощный и искренний призыв к свободе заимствует библейские мотивы и интонации. В стихотворении «Пень левольника в полночь» в центре — образ негра-раба, который вдохновенно поет религиозный гимн, вкладывая в него свою любовь и стремление к свободе.

На контрасте между свободой в природе и рабством в обществе построено стихотворение «Невольник в проклятом болоте». Все живые существа в природе радуются жизни, а беглого раба расчленили преследуют с собаками, загоняя его в тонкое болото, где он погибает. Горькая и жестокая участь раба изображается и в стихотворении «Сон невольника». Утомленный непосильным трудом на плантации, раб забылся тяжелым сном. Во сне он видит родину, просторы Африки, где он был вождем племени, он видит жену и детей, он плачет во сне. Уснувшего раба на смерть забивает надсмотрщик. Но перед смертью, пусть и во сне, негр ощутил счастье свободы, он был на воле.

Из всех стихов Лонгфелло «Песни о рабстве» были особенно популярны. Они были хорошо известны и получили широкое распространение в демократических кругах России в 60-е гг. XIX в. в переводах М. Л. Михайлова. Михайлов был революционным деятелем и вместе с тем известным русским поэтом, публицистом и переводчиком. В годы революционной ситуации в России он входил в редакцию «Современника», был близок с Добролюбовым. В 1861 г., в год отмены крепостного права, сразу же после опубликования Манифеста 19 февраля в мартовском номере «Современника» появились «Песни о рабстве» Лонгфелло, названные по указанию цензуры «Песнями о неграх». В переводах М. Михайлова свободолюбивые идеи стихов приобрели революционную окраску. Публикуя стихи Лонгфелло, «Современник» откликнулся тем самым на события русской действительности, на «освобождение» крестьян, на тяжелое положение народа:

Самсон, порабощенный, ослепленный,
Есть и у нас в стране. Он сил лишен,
И цепь на нем. Но — горе! если он
Поднимет руки в скорби иступленной
И пошатнет, кляня свой тяжкий плен,
Столпы и основанья наших стен, —
И безобразной грудой рухнут своды
Над горделивой храминой свободы!

(«Предупреждение»)

Не прерывай свой грозный клич,
Покуда Ложь — законом века,
Пока здесь цепь, клеймо и бич
Позорят званье человека!

(«К Уильяму Чапману»)

В 60-е гг. интерес русских читателей и переводчиков к американскому поэту усилился. Появился перевод стихотворения «Гимн жизни», выполненный Д. П. Ознобниным, «Сон негра» был переведен А. Н. Майковым. В это же время Д. Л. Михайловский перевел несколько песен из «Гайаваты», сильно изменив форму и тон поэмы.

В мир Гайаваты и художественный мир его творца русских читателей ввел И. А. Бунин. Его блестящий перевод поэмы Лонгфелло не знает себе равных. Впервые он был опубликован в 1896 г. в «Орловском вестнике». Для последующих изданий Бунин его усовершенствовал. В 1903 г. за перевод «Песни о Гайавате» Бунин был удостоен премии Пушкина от Академии наук.

«Песнь о Гайавате» считается самым замечательным трудом Лонгфелло, — писал Бунин. — Впечатление, произведенное ею, было необыкновенно: в полгода она выдержала 30 изданий, породила массу статей и подражаний и была переведена на многие европейские языки... Но, конечно, главное, что навсегда упрочило за «Песней о Гайавате» славу, это — редкая красота художественных образов и картин, в связи с высоким поэтическим и гуманным настроением... «Песнь о Гайавате» трогает нас то величием древней легенды, то тихими радостями детства, то чистотой и нежностью трудовой жизни на лоне природы, то скорбью роковых и вечных бед человеческого существования. Она воскрешает перед нами красоту девственных лесов и прерий, воссоздает цельные характеры первобытных людей, их быт и мирозерцание¹.

Работу над поэмой Лонгфелло завершил в 1855 г. «Песнь о Гайавате» — самое своеобразное его поэтическое творение, и именно оно дает самое полное представление о силе и оригинальности его таланта. Поэма создана на основе памятников индейского фольклора. Поэт собрал и обработал многочисленные песни и легенды, бытовавшие среди североамериканских индейцев и повествующие о жизни, подвигах и борьбе народного героя — легендарного богатыря Гайаваты. Рассказывается «о его рождении дивном, о его великой жизни», о том,

Как трудился Гайавата,
Чтоб народ его был счастлив,
Чтоб он шел к добру и правде.

Образ Гайаваты не является вымышленным. Это лицо историческое. Гайавата жил в XV в., он происходил из племени прокезов и был одним из вождей индейского народа. В фольклоре образ Гайаваты был наделен чертами сказочного героя. Лонг-

¹ Бунин И. А. Собр. соч. — Т. 5. — С. 5—6.

фелло в своей поэме далеко отходит от исторической правды. В его интерпретации история Гайаваты — поэтическая легенда, волшебная сказка, в которой фантастический вымысел переплетается с глубокой народной мудростью. Герой поэмы — существо необычное, обладающее чудесной силой, необыкновенным умом и отвагой:

Резвы ноги Гайаваты!
Запустив стрелу из лука,
Он бежал за ней так быстро,
Что стрелу опережал он.
Мощны руки Гайаваты!
Десять раз, не отдыхая,
Мог согнуть он лук упругий
Так легко, что догоняли
На лету друг друга стрелы.
Рукавицы Гайаваты,
Рукавицы Минджикэвон,
Из оленьей мягкой шкуры
Обладали дивной силой:
Сокрушать он мог в них скалы,
Раздроблять в песчинки камни.
Мокасины Гайаваты
Из оленьей мягкой шкуры
Волшебство в себе таили:
Привязавши их к лодыжкам,
Прикрепив к ногам ремнями,
С каждым шагом Гайавата
Мог по целой миле делать.

Все свои силы, ум и мастерство Гайавата отдаст на благо людям. Это образ подлинно народного героя. В облике Гайаваты, в его делах воплотились лучшие черты народа. Он — борец за счастье народа, противник насилия и несправедливости:

Много думал он о благе
Всех племен и всех народов.

Лонгфелло воспевает трудолюбие Гайаваты и людей его племени. Он рассказывает о том, как Гайавата обучает индейцев мастерству охоты и земледелия, как он изобретает письменность и открывает тайны врачебного искусства, как приручает зверей. В совершенстве постигает Гайавата жизнь и тайны природы. Он понимает голоса лесных зверей и птиц, он умеет слушать шум ветра и журчанье реки:

Так малютка, внук Нокомис,
Изучил весь птичий говор,
Имена их, все их тайны;
Как они выют гнезда летом,
Как живут они зимою;
Часто с ними вел беседы,
Звал их всех «мои цыплята».
Всех зверей язык узнал он,
Имена их все и тайны:
Как бобер жилище строит,
Как орехи белка прячет,
Отчего резва косуля,
Отчего труслив Вабассо;

Часто с ними вел беседы,
Звал их «братья Гайаваты».

Прекрасны созданные в поэме картины Северной Америки: таинственный сумрак леса, освещенные солнцем долины, ливни и грозы, стремительные реки. Природа живет и дышит. Поэма интересна и в том отношении, что в ней воспроизведен быт индейских племен, показан уклад их жизни. Поэт повествует в эпическом тоне о буднях и праздниках людей из племени ирокезов, описывает их оружие и костюмы, передает поэтическую прелесть их песен и праздничных обрядов. Достоверность сочетается с фантастикой, точность деталей с вымыслом.

Поэтичны образы героев поэмы — Гайаваты и его друзей. Это отважный, как воин, и нежный, как девушка, музыкант Чайбайабос, а также смелый, простодушный и сильный Квазинд. Незабываемы прекрасная Нокомис, стройная и гибкая Венона, нежная Миннегага. Герои Лонгфелло — энергичные и смелые люди, не только мечтающие о счастье своего народа, но и деятельно стремящиеся к нему.

Диссонансом ко всей поэме звучит заключительная часть ее, в которой Гайавата показан приветствующим христианского миссионера, явившегося в среду индейцев для обращения их из язычества в христианство. Гайавата призывает своих соплеменников жить в дружбе с белыми и прислушиваться к их мудрым советам. Настроение христианского всепрощения, пронизывающее финал поэмы, находится в противоречии с описанием жестокости белых по отношению к истребляемым ими индейским племенам (XXI глава поэмы).

Первое упоминание имени Лонгфелло в русской периодической печати относится к 1835 г. (Московский наблюдатель. — 1835. — Март. — Кн. 1. — С. 222). В 1849 г. Г. Данилевский включил свой прозаический перевод стихотворения «Псалом жизни» Лонгфелло в обзор американской поэзии (Спб. ведомости. — 1849. — 17 ноября. — С. 1037). 60-е гг. принесли Лонгфелло известность. Перевод «Песни о Гайавате» Буннина сделал американского поэта знаменитым в России.

К поэзии Лонгфелло обращались многие русские поэты и переводчики. Она привлекала их своим гуманизмом, поэтическими картинами природы, жизни и труда простых людей. Произведения Лонгфелло переводили, помимо уже упоминавшихся переводчиков, А. Майков, Д. Миннаев, П. Вейнберг, К. Бальмонт, К. Чуковский. В русской критике оценка творчества Лонгфелло не была однозначной: отмечались не только сильные, но и слабые стороны его творчества, связанные с идеализацией патриархальных нравов прошлого и меланхолической созерцательностью, характерной для многих его произведений. М. Л. Михайлов писал, что в поэзии Лонгфелло звучит «строгий голос твердого гражданского чувства, которым богаты так немногие из современных европейских поэтов. Всюду в произведениях Лонгфелло чувствуется также горячее биение

сердца, полного любви к человечеству. За эти достоинства прощаешь Лонгфелло его подчас несколько романтическую меланхолию и склонность к туманному миру, в котором утопали души немецкие романтики.

В 1898 г. И. А. Бунин перевел «Псалом жизни» Лонгфелло, прозвучавший как отповедь декадентским настроениям «конца века»:

Не тверди в строфах унылых:
«Жизнь есть сон пустой». — В ком спит
Дух живой, — тот духом умер:
В жизни высший смысл сокрыт...
Не печаль и не блаженство
Жизни цель: она зовет
Нас к труду, в котором бодро
Мы должны идти вперед...
На житейском бранном поле,
На биваке жизни будь
Не рабом, а будь героем,
Закалившим в битвах грудь.

ГАРРИЕТ БИЧЕР-СТОУ (1811—1896)

История литературы знает немало примеров того, как из многих или нескольких произведений писателя в памяти поколений остается только одно. Как правило, оно выражает главные черты своего времени. Роман «Хижина дяди Тома» обессмертил имя Гарриет Бичер-Стоу и, получив горячий отклик в сердцах современников, с не меньшим интересом и увлечением читается во многих странах и поныне. «Отмене невольничества предшествовала знаменитая книга женщины, г-жи Бичер-Стоу», — писал на исходе XIX в. Лев Толстой.

Творчество Бичер-Стоу развивалось в русле аболиционистского движения, вылившегося в ряд крупных восстаний в период 30—50-х гг.: восстание рабов в Виргинии (1831), гражданская война в Канзасе, восстание под руководством фермера Джона Бруна (1859). В разгар этих событий и появился роман «Хижина дяди Тома» (1852).

С развитием буржуазно-демократического движения против рабства связана деятельность многих американских писателей — белых и черных.

В защиту негров-рабов подняли свой голос публицисты: У. Филлипс и У. Гаррисон. О жестокости рабства и сопротивлении негров писал Р. Хилдрет в романе «Белый раб» (1852). С аболиционизмом связана поэзия Д. Лоуэла, творчество Г. Торо, У. Уитмена. К этой плеяде принадлежит и Бичер-Стоу. Однако следует отметить, что даже наиболее радикально настроенные аболиционисты, выступавшие за освобождение негров, не были сторонниками экспроприации рабовладельцев, революционных действий. Что же касается аболиционистов либерально-буржуазного толка, то они выступали с моральной критикой рабовладельцев, апеллировали к их совести и чувству долга, про-

тивопоставляли «злых» хозяев «добрым». В творчестве писателей-аболиционистов гражданский пафос борьбы за свободу и равенство людей переплетался с идеями, образами и предрассудками религиозного характера.

Негритянская тема — одна из важнейших в американской литературе. Вопрос об уничтожении позорного бремени расизма всегда волновал демократические слои общества. Идея свободы одухотворяла белых и черных писателей начиная с XVIII в. Большие надежды были связаны с американской революцией. Они выражены в поэзии конца XVIII в. (стихи Филлис Уитли, Джона Диккинсона, Филипа Френо, Томаса Пейна), а также в появившемся во второй половине XVIII в. жанре «повести раба».

Ранним образцом этого жанра является «Повесть о необычных страданиях и удивительном освобождении негра Бритона Хэммона» (1760). Многочисленные модификации жанра «повести раба» характерны и для литературы XIX—XX вв.

В период романтизма жанр «повести раба» приобрел своеобразные черты. Являясь откликом на большой вопрос общественной жизни США, «повести раба» соединили в себе документальное начало с романтизированной биографией героя. Такова, например, «Жизнь Уильяма Граймса, беглого раба» (1825). Это романтизированная история поисков свободы и утверждения человеческого достоинства. В ней рассказывается о судьбе негра, вырывающегося на свободу и совершающего побег с Юга страны на Север. События имеют приключенческий характер. Герой смел и находчив в преодолении сложных препятствий. Протест против рабства сочетается с оптимистической верой в принципы Декларации независимости. В этом произведении, как и в других «повестях раба», выражена надежда на осуществление «американской мечты».

В «повестях раба» проявились две основные идеологические тенденции. Одна выражала веру в то, что с отменой рабства негры смогут построить свою жизнь в Соединенных Штатах. Другая содержала сепаратистскую идею о необходимости переселения негров в Африку.

В ряде произведений делался вывод о необходимости восстания негров, если им не будет дана свобода. Эта идея звучит в публицистическом произведении негра Дэвида Уокера «Призыв» (1829). Уокер осуждает бесчеловечную систему рабства и развивает мысль о том, что Америка — это страна не только белых, но и страна негров, живущих там. Этот факт должен быть признан. Цитируя Декларацию независимости, Уокер присоединяется к ее принципам и зовет всех следовать им. Он напоминает белым американцам, что, находясь под властью Великобритании, они не испытали и сотой доли тех страданий и несчастий, которые претерпевают негры. Уокер предупреждает, что, подобно тому как белые американцы сбросили с себя иго Англии, так и негры поднимут восстание против рабовладения. «Призыв» Уоке-

ра — выдающийся документ революционной публицистики начала XIX в.

«Повести раба» подготовили появление в аболиционистской литературе значительных произведений художественной литературы, в которых отчетливо проявились черты реализма. Таковы романы «Белый раб, или Воспоминания беглеца» (1852) Ричарда Хилдрета, «Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу и «Клотель, или Дочь президента» (1853) Уильяма Уэллса Брауна.

В этих произведениях, появившихся почти одновременно, много общего. Традиции «повести раба» обогащаются: появляется несколько сюжетных линий, отдельные эпизоды «повестей» развертываются в широкие картины современной жизни, приобретающие реалистический характер. Антирабовладельческая направленность этих произведений основывается на глубоком и правдивом изображении бесчеловечности рабства, трагических судеб героев. Это уже не только биография, жизнеописание рассказчика, но система подчас реалистически выписанных характеров. Вместе с тем сентиментально-романтический элемент характерен для тональности всех трех романов. Хилдрет, Бичер-Стоу и Браун отвергают рабство, приносящее вред не только рабу, но и рабовладельцу. Они обосновывают мысль о том, что рабство противно человечности.

Большую роль в развитии аболиционистского движения сыграла созданная Уильямом Гаррисоном в 1831 г. газета «Либерейтор» и организованное в 1833 г. Американское антирабовладельческое общество. В аболиционистском движении было два течения — умеренное и радикальное, но в целом оно отвечало интересам революционной мелкобуржуазной демократии — фермеров, мелких ремесленников и торговцев, интеллигенции.

Массовое народное движение активизировало развитие демократической литературы. Л. Н. Толстой, сопоставляя определенный период в истории России и Америки, сделал на этом основании обобщающий вывод о нравственной сущности великой литературы: «Великая литература возникает, когда общество переживает моральное возрождение. Возьмите, например, период освобождения рабов, когда в России шла борьба за уничтожение крепостного права, а в Соединенных Штатах развивалось аболиционистское движение. Посмотрите, какие писатели появились в это время. В Америке: Гарриет Бичер-Стоу, Торо, Эмерсон, Лоуэл, Уитьер, Лонгфелло, Вильям Ллойд Гаррисон, Теодор Паркер и др. В России: Достоевский, Тургенев, Герцен и др.». Вместе с тем Л. Н. Толстой причислял «Хижину дяди Тома» к искусству, «передающему чувства, вытекающие из религиозного сознания положения человека в мире» (Толстой Л. Н. О литературе. — М., 1955. — С. 450, 451).

Творчество Бичер-Стоу, рассматриваемое в его целостности, отразило и сильную, и слабую сторону аболиционистского движения.

Гарриет Бичер-Стоу родилась в семье священника Лаймена Бичера. Она была воспитана в духе строгих религиозных традиций, что наложило отпечаток на ее произведения. В то же время взгляды отца, старших братьев и сестер — убежденных противников рабства привели ее в ряды аболиционистов. В молодости Гарриет Бичер преподавала в женской школе. В 1832 г. семья Бичеров переселилась из штата Коннектикут в штат Огайо на границе с рабовладельческим Югом. Здесь будущая писательница уже на основании собственных наблюдений убедилась в бесчеловечности рабства. Ее взгляды разделял и ее муж — профессор богословия Кальвин Стоу.

В 30-е гг. Бичер-Стоу начала писать. Ее ранние рассказы и очерки публиковались в популярном «Дамском журнале». Дарование писательницы проявилось в «Хижине дяди Тома». Над этим романом Бичер-Стоу работала в 1851—1852 гг. по заказу аболиционистского журнала «Национальная эра». Здесь и был он впервые опубликован. Успех его был громаден.

«Хижина дяди Тома» — один из первых в американской литературе социальных романов с ярко выраженной реалистической направленностью. Жизнь негров-рабов, драматизм судеб невольников отражены правдиво и сильно. Однако Бичер-Стоу не задавалась целью раскрыть эксплуататорскую сущность рабства. Писательницу прежде всего волновал вопрос о моральной, нравственной деградации рабовладельцев и рабов. Содержание книги, большая сила ее эмоционального воздействия, факты реальной жизни говорили больше, чем ее замысел. Идеино-художественные достоинства этого произведения определяются тем, что писательница выразила в нем глубокое понимание коренного вопроса американской жизни того времени: борьба за освобождение негров становилась важнейшей национальной проблемой.

«Вы не найдете в рабстве, даже там, где оно обходится без жестокостей, ни одной хорошей, ни одной хоть сколько-нибудь привлекательной черты», — пишет Бичер-Стоу. Несправедливость присуща самой системе рабовладения. У раба нет никаких прав, его можно продать, подчинить воле плантатора. Но у раба есть человеческие чувства и у него нельзя отнять душу.

В романе изображено развращающее влияние на людей системы рабства. Даже добрые белые люди, получая «право» владеть рабами, вовлекаются тем самым в дела, безнравственные по своей сути. С гневным сарказмом пишет Бичер-Стоу о социальных последствиях «закона о беглых рабах»: охота за беглыми неграми становится одной из самых почетных профессий в Америке и считается гражданской доблестью. Бичер-Стоу констатирует факт, что страна пребывает в страшном моральном параличе, когда самые безобразные и страшные впечатления уже не производят воздействия на притупившиеся нервы. Особенно возмущает писательницу то, что белые христиане, церковь проповедуют необходимость и законность рабства. Будучи религиозной, Бичер-Стоу большое внимание уделяет отношению ре-

лигии и церкви к рабству. С негодованием отвергает она проповедь тех священников, которые толкуют Библию в интересах рабовладения.

Рассказывая о трагической судьбе негра Тома, Бичер-Стоу создает потрясающие картины произвола белых по отношению к неграм, пишет о страданиях и унижении рабов. Разрушаются семьи, детей отрывают от родителей и продают; женщин рассматривают как самок, приносящих приплод, а тем самым и доход для хозяев. Бичер-Стоу создала целую галерею образов негров-рабов, которые, несмотря ни на что, сохранили лучшие черты своего характера. Мулат Гаррис — талантливый изобретатель, для которого невозможно жизнь в рабстве; его жена Лиззи с поразительным мужеством ведет борьбу за своего ребенка; маленькая, своевольная, искрящаяся весельем и юмором Топси согревает окружающих своим очарованием; величественная в страданиях и скорби Касси поражает силой воли и мужеством. Американская действительность предстает перед читателями романа, и логика ее такова, что заставляет сделать вывод о необходимости покончить с рабством.

Ставя вопрос о бесчеловечности рабства, Бичер-Стоу развивает свою концепцию свободы. Именно глубокое выражение этой концепции обусловило идейно-эстетическое своеобразие романа и особенности освещения в нем негритянской темы. В одном из публицистических отступлений автор пишет: «Свобода! Магическое слово! Что оно значит? Может быть, это всего лишь пустой звук?» Однако в романе с убежденностью доказывается, что свобода — необходимое условие человеческого бытия. Свобода нужна не только для нации в целом, но и для каждого человека. Свобода всей страны — это и есть свобода всех ее граждан. Отдельный человек имеет право бороться за свободу, как и нация. Негр должен иметь такое же право на свободу, как и другие граждане. В уста Джорджа Гарриса вложены мысли автора, всех противников рабства. Это слова о том, что положение негров в Америке противоречит принципам Декларации независимости и что американское законодательство не принимает в расчет интересы негров: «На какие законы мы можем полагаться? Они издавались без нашего участия, они не имеют к нам никакого касательства, нас никто не спрашивал, согласны мы с ними или нет. Эти законы способствуют нашему угнетению, нашему бесправию, только и всего».

Бичер-Стоу опровергает утверждения тех, кто считал негров неготовыми к свободной жизни. В романе показано иное: по своим человеческим качествам негры ни в чем не уступают белым, и они превосходят тех, кто занимается работорговлей. В книге проводится сопоставление человеческой сущности негров и белых. Говорится о том, что ум и прозорливость негра Черного Сэма (одного из персонажей романа) могла бы оказать честь любому белому политику в Вашингтоне. Сила чувств дяди Тома, переживающего разлуку с семьей, подчеркнута таким сравнени-

ем: «Цицерон, похоронивший свою единственную любимую дочь, горевал так же искренне, как наш бедный Том, — ведь сердце у них у обоих человеческое».

Наиболее определенно концепция свободы выражена в двух главах романа (XXVII глава — «Свобода» и XXVIII — «Победа»). Здесь дан итог жизненного пути двух главных героев — Джорджа Гарриса и дяди Тома. Первый действительно обретает физическую свободу, второй нашел нравственное освобождение, но лишь в своей трагической гибели. Бичер-Стоу соотносит и даже уравнивает эти два столь различных жизненных финала, и в этом сказываются противоречия выдвинутых ею взглядов на свободу. Борьбу за свободу она рассматривает в свете своих морально-религиозных представлений. Бичер-Стоу стремилась возвысить религиозное просветление и мистическое освобождение преклоняющегося перед Библией Тома до уровня действительной свободы, обретенной Гаррисом. Религиозные мотивы романа созвучны «повестям раба» и творчеству целого ряда писателей-аболиционистов.

Мечта о свободе и стремление к ней воплощены в образах Гарриса, его жены Элизы и дяди Тома. История их жизни составляет две сюжетные линии романа, дополняющие друг друга и раскрывающие единую и вместе с тем противоречивую авторскую концепцию свободы.

Мулат Гаррис не может смириться со своим рабским положением: «В душе его бушевал вулкан, огненной лавиной разливавшийся по жилам». Он начинает сомневаться в религии, ибо не может положиться на бога, допускающего такую несправедливость, как рабство. Гаррис начинает бороться за свободу. Путь Гарриса, Элизы, спасающей своего ребенка, — это путь активной борьбы за освобождение. Благодаря борьбе они смогли обрести свободу, перешли границу и добрались до Канады.

Параллельно истории Гарриса развивается история жизни дяди Тома. Скромность, честность, доброта, мудрость — все эти качества делают его человеком незаурядным, и Бичер-Стоу возвеличивает его душевное благородство, но при этом восхищается его религиозностью и смиренностью. Его продают, и он покорно следует воле хозяина, считая, что его нельзя осуждать, и радуясь тому, что продали его, а не жену и детей.

Но в тихом, добром и почтительном Томе раскрывается огромная сила характера. Когда он попадает к жестокому хозяину Ледри, то выясняется, что его волю невозможно сломить. Том отказывается быть надсмотрщиком и избивать других негров. Никакими угрозами его нельзя заставить делать зло. Он не поступает своим человеческим достоинством, не позволяет развращать свою душу. Отказ Тома делать зло воспринимается в условиях беззащитности негров на плантации Ледри как восстание. Его молчаливый бойкот приказов хозяина расценивается как бунт. Величие и благородство Тома проявляются во всех его поступках, в любви к людям, и особенно к детям, в самоотвержен-

ности, когда он, рискуя собой, спасает жизнь Еве, в его добросовестном труде, правдивости; они звучат в его словах, обращенных к Легри: «Мою душу не купишь ни за какие деньги! Вы над ней не вольны!» Сопротивление и мужественная смерть Тома изображены в романе как победа героя, как его моральное освобождение.

В романе раскрыты творческие возможности негритянского народа: талантливость изобретателя Гарриса, чувство прекрасного у Тома, ораторские способности Черного Сэма. Но не все негры-рабы изображены в положительном плане. Жизнь в условиях рабства проявляет самые дурные качества: угодничество и раболепие. Рабы Легри — Сэмбо и Квимбо — стали свирепыми и деспотичными надсмотрщиками. Бичер-Стоу пишет о хитрости, лживости, изворотливости рабов, развивая мысль о том, что система рабства враждебна человечности.

Бичер-Стоу отобразила нарастание общественного протеста против рабства, недовольство и возмущение, зреющие в стране. Идеал свободы сопряжен в романе с идеей неизбежности перемен в обществе. Борьба, развертывающаяся в Америке, воспринимается писательницей с надеждой и уверенностью.

В 1853 г. Бичер-Стоу выпустила книгу «Ключ к хижине дяди Тома», в которой она приводит обширный документальный материал, послуживший источником при написании романа. Появление этой книги было вызвано необходимостью доказать несправедливость выступлений сторонников рабства, обвинявших Бичер-Стоу в том, что ее книга является плодом вымысла.

Вопрос о необходимости отмены рабства остро поставлен в антирабовладельческом романе Бичер-Стоу «Дред, повесть о Проклятом Болоте» (1856). Здесь внимание сосредоточено на проблеме: какими путями можно прийти к освобождению негров? Писательницу волнует дилемма: мирный или кровопролитный путь. В этом романе, отличающемся глубиной проникновения в социологические проблемы американского общества, Бичер-Стоу проникательно выявила тенденции, ведущие к гражданской войне. С большой обстоятельностью характеризуются в романе социальные последствия рабства, экономическое оскудение южных штатов, моральная деградация их населения, коррупция церкви, жестокие расправы с аболиционистами.

Антирабовладельческие романы Бичер-Стоу воздействовали на умы целого поколения американцев, участвовавших в гражданской войне на стороне Севера. Не случайно Авраам Линкольн сказал Бичер-Стоу: «Вы — маленькая женщина, начавшая большую войну».

Л. Н. Толстой относил роман «Хижина дяди Тома» к «высшим образцам искусства», важной чертой которого является «любовь к ближнему».

В России первые упоминания о романе Бичер-Стоу относятся к 1855 г. Революционно-демократические круги использовали это произведение в борьбе с крепостничеством. В 1858 г. журнал

«Современник», руководимый Некрасовым и Чернышевским, издал «Хижину дяди Тома» в виде приложения к журналу и разослал его подписчикам.

УОЛТ УИТМЕН (1819—1892)

Великий американский поэт-демократ Уолт Уитмен обличал социальную несправедливость и рабство с позиций гуманистического идеала братства всех людей на земле.

В идее солидарности, являющейся ключевой в его поэзии, А. В. Луначарский увидел «мощь и грандиозную красоту уитменизма». В статье «Уитмен и демократия» (1918) он писал: «Равенство не песчинок, а равенство братских сил, объединенных сотрудничеством и, следовательно, дружбой и любовью. Братство, провозглашенное за основное начало, — космическое братство, ибо оно по типу братского общества начинает охватывать всю природу. Что особенно странно и величественно неожиданно, но естественно — даже борьбу склонно оно лишать элемента ненависти и рассматривать как особый вид сотрудничества, в котором из хаоса растет космос»¹.

В публицистике и поэзии Уитмена отозвались события и идеи эпохи аболиционизма и гражданской войны. Он воспел простых людей труда, поднял голос в защиту угнетенных, прославил величие и красоту человека, природы и жизни. Он вел борьбу за народность искусства, создал произведения, близкие народу по своему содержанию и форме. Воздействие утопических идей и романтических традиций слилось в его творчестве с реалистической струей в изображении жизни простого американца. Романтическая идеализация Америки соединилась в поэзии Уитмена с критикой и протестом против насилия и расизма.

В статье «Американские рабочие против рабства» (1847) Уитмен писал о том, что рабство разрушительно влияет на достоинство и чувство независимости всех трудящихся, а также и на самый труд. Он призывал тружеников громко заявить: рабочие Соединенных Штатов не желают быть низведенными до положения рабов. Он осудил расистские теории южных плантаторов и высказал уверенность в том, что скоро придет время, когда «тысячи благородных сердец... сметут рабовладельцев с их теориями, как океанский прилив затопляет устье какой-нибудь речки, которая до этого бежала по пескам к морю. Уже слышен рев нарастающего прилива, и если горстка близоруких людей попытается его остановить, — он поглотит и ее в своей грозной ярости»². Так выражено предчувствие будущей гражданской войны.

Уитмен родился в семье фермера на острове Лонг-Айленд

¹ Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1965. — Т. 5. — С. 387.

² Уитмен Уолт. Избранное. — М., 1954. — С. 235.

вблизи от Бруклина. С ранних лет начал работать — наборщиком и печатником в газете, а с восемнадцати лет сельским учителем, получая за свой труд возможность столоваться в домах учеников. Проблемы воспитания волновали Уитмена. Одно из сильнейших воздействий на юные умы он видел в искусстве. С конца 30-х гг. Уитмен стал выступать как журналист. Он сотрудничает в журнале «Демократик ревью», где выступали известные американские писатели — Лонгфелло, Уитьер, Торо.

В ранних статьях Уитмена проявились его демократические симпатии. Он выступает против поклонения доллару, пишет о том, что американское общество заражено страстью к наживе, что погоня за деньгами приводит к опустошению человеческой личности («Болезненный аппетит к деньгам», 1846). В стихах 40-х гг. Уитмен воспевае героическую борьбу народа в Войне за независимость («Песни колумбийца») и выражает настроения простых людей, не удовлетворенных теми порядками, которые были установлены в стране после войны. Он противопоставляет существующему порядку вещей утопический идеал фермерской демократии.

В 1855 г. вышло первое издание поэтического сборника Уитмена «Листья травы». На протяжении всей своей последующей жизни поэт дополнял и совершенствовал этот сборник. Лирико-философская в своей основе поэзия обогатилась актуальными социально-политическими темами каждого нового десятилетия, но по-прежнему главная тематическая линия стихотворений Уитмена связана с воспеванием красоты природы и величия человека. Появление «Листьев травы» было подготовлено напряженными идейно-эстетическими исканиями Уитмена 40—50-х гг.

Оптимистический пафос поэзии Уитмена вытекает из широты его мировосприятия, безграничной веры в человеческие возможности, способности восхищаться и удивляться бескрайним просторам и богатствам земли и вселенной. «Когда мы овладеем этими мирами вселенной, будет ли нам довольно? — спрашивает он. — Нет, этого мало для нас, мы пойдем и дальше».

Многое сближает Уитмена с трансценденталистами, и прежде всего вера в существование «сверхдуши», частицы которой заключены в каждом человеке, ощущающем свое слияние с природой. Эта близость проявляется и в культе дружбы, в призыве к единению людей. Однако Уитмен, чья мысль способна уноситься в космические дали, связывает свой идеал с реальными задачами борьбы за справедливость и счастье людей на земле. Он прославляет возможности науки и воспевае ее достижения. «Слава позитивным наукам! Да здравствует точное знание!» — восклицает он в «Песне о себе».

Сборник «Листья травы» вышел в период подъема борьбы против рабства. Активное участие в ней принимал и Уитмен. В 1847 г. он выступает со статьей «Американские рабочие против рабства», в 1848 г. — со статьей «Наша враждебность к Югу». Выступая в защиту рабов-негров, Уитмен пишет и о бедствен-

ном положении белых бедняков-рабочих. Тема борьбы против рабства стала одной из центральных тем в стихах Уитмена.

Уитмен развивал передовые традиции своих предшественников. Он выступил как продолжатель революционной поэзии Френо, поэзии Уитьера, известного своими страстными выступлениями против рабовладельческого строя. Многие привлекало его у Купера, и прежде всего героическая романтика его произведений, образы сильных и мужественных людей. В литературном наследии европейских стран Уитмен высоко ценил Байрона, писателей с ярко выраженными демократическими симпатиями — Беранже, Жорж Санд, Диккенса. Его любимым писателем был Шекспир. Уитмена увлекало искусство героическое, искусство борьбы и высоких нравственных идеалов.

Сборник «Листья травы» открывается «Песней о себе», являющейся поэтическим манифестом автора. Уитмен провозглашает единство поэта и народа, воспевае труд людей с белой и черной кожей, восхищается их силой и ловкостью, проклинае рабство, прославляет любовь к жизни и осуждае пассивную покорность:

Я воплощаю в себе всех страдальцев и всех отверженных...
Кто унижае другого, тот унижае меня.

(Пер. К. Чуковского)

Уитмен противопоставляет тех, кто трудится, «пашет, молотит, обливается потом», тем, кто, не трудясь, владеет плодами труда большинства рабочих и фермеров. В «Песне о себе» дано объяснение заглавию сборника: «Листья травы» — это флаг моих чувств, сотканный из зеленой материи цвета надежды».

Антирабовладельческая тема звучит во многих стихотворениях сборника. В аболиционистской литературе творчество Уитмена выделяется своеобразной и новой трактовкой темы свободы и проблемы героя. Возникает образ бесстрашного обличителя деспотизма, образ дерзкого бунтаря, верного великой идее прогресса и свободы народа. Лирический герой «Песни о себе» размышляет о воле, о свержении рабства, он стремится слить свой голос с голосами несметных поколений рабов и колодников. Он говорит о своем родстве с невольниками и бунтарями:

К каждому мятежнику, что идет в тюрьму в капдалах,
я прикован рука к руке и шагаю с ним рядом.

(Пер. К. Чуковского)

В стихотворении «Таинственный трубач» речь идет о единстве поэта и угнетенного народа:

Я вижу рабство и гнет, произвол и насилье повсюду,
Безмерный чувствую стыд, ибо народ мой унижен — и этим
унижен я сам...

(Пер. В. Левика)

В стихотворении «Подымайтесь, о дни, из ваших бездонных глубин» поэт взывает к Демократии:

Сквозь громы и молнии шагай вперед,
Демократия! Поражай врага
ударом возмездия!
(Пер. наш. — Н. М.)

Во взглядах Уитмена были очевидны иллюзорные представления об американской демократии как «свободной игре экономических интересов», но в понятие Демократии он вкладывал также мечту народа об истинно свободном обществе, близкую к идеям утопического социализма. С годами крепла вера Уитмена в реальную силу освободительной борьбы, которую ведут люди, выражающие интересы Народа и Демократии. Индивидуалистическим выступлениям одиноких романтических героев поэт противопоставляет действия, основанные на силе единения истинных народных героев. Именно такое единство — залог торжества свободы («Над кровавой бойней раздался пророческий голос»).

Поэт признает за народом право на восстание (стихотворение «Все же пою об одном»). В «Песне большой дороги» он призывает к вооруженному выступлению:

Allons сквозь восстания и войны!

Мой призыв есть призыв к боям, я готовлю пламенный мятеж
(Пер. К. Чуковского)

В «Песне о топоре» поэт утверждает, что великий город будущего находится там, «где нет ни рабов, ни рабовладельцев, где восстанет сразу народ против наглости выборных лиц». В поэзии Уитмена идея свободы неотделима от идеи вооруженной борьбы против рабства. Массовое аболиционистское движение характеризуется поэтом как торжественный марш свободы. В стихотворении «Франция» развивается мысль о том, что в Америке, как и во Франции, существуют предпосылки и возможности борьбы за свободу:

О Свобода! Подруга моя!
Здесь тоже патроны, картечь и топор припрятаны
до грядущего часа,
Здесь тоже долго подавляемое нельзя задушить,
Здесь тоже могут восстать наконец, убивая и руша.
Здесь тоже могут собрать недомки возмездья.
(Пер. И. Кашкина)

Важнейшую роль в подготовке революционной борьбы Уитмен отводил Поэтам, объединяющим смелых, свободолюбивых людей. Поэта-объединителя он относит к «отборным бойцам, капитанам песни и мысли, великим артиллеристам, вождам, капитанам души» (стихотворение «Стариковское спасибо»).

Провозглашая равенство и величие людей с различным цветом кожи — белым, красным или черным («О теле электрическом я пою»), Уитмен выступает против несправедливого общественного строя, нарушающего это человеческое единство. В «Песне большой дороги», обращаясь к людям труда, поэт зовет их в путь по большой дороге, вперед, к борьбе за свободу. Он прославляет

борьбу и героический подвиг, противопоставляя их страсти к обогащению, он зовет людей порвать с повседневными буднями ради большой цели — разжигания пламени великого мятежа. Он верит в будущее своего народа, и потому поэзия его оптимистична.

Идеи братства и товарищества поэт выразил в новой стихотворной форме. Стремясь охватить «многообразные, океанические свойства Народа», величие его сил и способностей, могущество его души, Уитмен выработал новые поэтические принципы. Он обратился к свободному стиху, отступающему от строгого чередования ударных и неударных слогов, обогатил строфу длинными словесными периодами, ритмами и интонациями современного языка.

Уитмен использует приемы ораторского искусства. Его стихи — поэтическая речь оратора, обращаемого к большой аудитории. Каждая строка в стихотворениях Уитмена представляет собой вполне законченную, четко сформулированную мысль. Это делает его стихи доходчивыми:

Вспоминается мне рядовая судьба человека,
Обыденный пример жизни и смерти труженика,
Хоть у каждого на свой лад.

(«Мысли о времени». Пер. Р. Сефа)

Уитмен часто использует вопросительные конструкции, приближающие его стихи к разговорной речи: вопросы чередуются с ответами, даваемыми от лица самого автора:

Почему никто не смеет задать вопрос? Почему все дремлет
и я дремлю?
Какой удручающий сумрак! Что за пена и грязь на воде!
Кто эти летучие мыши? Эти шакалы, засевшие в Капитолии?
Какое гнусное президентство!

(«Нашим Штатам». Пер. И. Кашкина)

Стремясь подчеркнуть мысль, выделить то или иное положение, довести его до сознания слушателей, Уитмен использует многократные повторения. Он часто начинает несколько строк подряд с одних и тех же слов и выражений. Такой прием часто используется ораторами:

Там, где город друзей самых верных,
Там, где город любви самой чистой,
Там, где город отцов самых здоровых,
Там, где город матерей самых крепких, —
Вот где великий город.

(«Песня о топоре». Пер. М. Зенкевича)

Многие стихотворения Уитмена тяготеют к песням, к песенному строю речи. Он и сам называл стихи свои песнями — «Песня о себе», «Песня о большой дороге», «Песня на исходе шестидесяти девятого года», «Песня о топоре». Поэт любил и знал народное песенное творчество, любил слушать поэтов-песенников.

Уитмен почти не использует рифму; рифмованные строки — явление редкое в его поэзии. Стихи Уитмена основаны на рит-

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Своеобразие развития американского романтизма. Периодизация и основные течения. 2. Американский романтизм в соотношении с западноевропейским. Восприятие английской литературы писателями США. 3. Историзм американского романтизма и его особенности. 4. Концепция личности и национального характера в интерпретации американских романтиков. 5. Система жанров в литературе американского романтизма. 6. Творчество В. Ирвинга в контексте литературного процесса его времени. 7. Восприятие творчества Ирвинга русскими писателями и критиками. 8. Ф. Купер — создатель американского социального романа. Типология романов Купера. 9. Беллинский о национальной самобытности творчества Купера. 10. Эволюция мировоззрения и периодизация творчества Купера. 11. Пенталогия о Кожаном Чулке. 12. Купер и Россия. Оценка творчества Купера русской критикой. Лермонтов, Толстой, Горький о Купере. 13. Особенности американского романтизма на позднем этапе его развития. Проблема идеала и действительности. 14. Нравственная проблематика творчества Готорна. 15. Конфликт свобододолюбивой личности и антигуманной буржуазной цивилизации в произведениях Г. Мелвилла. 16. Идея «гражданского неповиновения» в творчестве Г. Торо. 17. Творческая судьба Э. По. 18. Эстетические принципы По. 19. Мотивы и образы поэзии По. 20. Новеллика По. 21. Достоевский о своеобразии галанта По. 22. Русские переводчики стихов По. 23. «Песни о рабстве» Г. Лонгфелло; их место в литературном процессе и восприятие в России. 24. Поэтический эпос «Песни о Гайавате». 25. Бунин — переводчик и интерпретатор «Песни о Гайавате». 26. Негритянская тема и жанр «повести раба» в американской литературе. 27. Творчество Бичер-Стоу в контексте аболиционистского движения. 28. Л. Толстой о Бичер-Стоу. 29. Гуманистический идеал братства людей в творчестве Уитмена. 30. Идеи и образы поэзии Уитмена («Листья травы»). 31. Новаторство Уитмена. 32. Восприятие поэзии Уитмена в России.

РАЗДЕЛ III

РЕАЛИЗМ

Литературные направления развиваются в сложном взаимодействии. Так, в первой половине XIX в. существуют во взаимном противоборстве и вместе с тем во взаимной связи реализм и романтизм.

Реализм как метод отражения действительности, как «подражание природе», как творчество, стремящееся отражать действительность, характерные черты человека и мира вокруг него, можно найти еще в наскальных рисунках, в произведениях античности. Мы отмечаем особенности реализма эпохи Возрождения, периода Просвещения, но как **литературное направление**, связанное с созревшими, определившимися буржуазными отношениями, реализм складывается в 30—40-е гг. XIX в. и развивается на протяжении этого и следующего столетий. Реализм XIX в. называют «критическим» за присущий ему аналитизм или «классическим», ибо именно в XIX в. формируются наиболее значительные его черты. В. М. Жирмунский определял его следующим образом: «Классический реализм XIX в. представляет литературное направление, возникшее после французской революции в условиях зрелого развития европейского буржуазного общества, сделавшего возможным правдивое критическое изображение современной общественной жизни в социально типических лицах и обстоятельствах»¹. Необходимо добавить к этой характеристике, используя выводы М. Б. Храпченко, что реализм изображает личность и общество в их постоянных изменениях и динамических связях, прибегая для этого к существенно различающимся формам художественного выражения².

Реализм относится к числу так называемых «незамкнутых» литературных систем: обладая своими собственными, только ему присущими чертами, он усваивает и творчески перерабатывает наиболее плодотворные для постижения мира открытия других литературных систем. Например, в начале века он воспринимает некоторые черты типизации, присущие романтизму, в конце века он впитывает в себя ряд достижений натурализма и символизма. Различие форм художественного выражения в реализме в незначительной степени является следствием этой его «незамкнутости». Своим возникновением термин «реализм» обязан группе французских писателей во главе с Шанфлёрн и Дюранти, которые в

¹ Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. — Л., 1979. — С. 143.

² См.: Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. — М., 1976. — С. 49.

50-е гг. стали называть этим словом правдивое, без авторских оценок, изображение обыденной действительности. Создатели термина понимали его содержание несколько иначе, чем это принято в современном литературоведении. К сущности расхождений мы обратимся в главе о французской литературе 50—60-х гг.

Реалистическое искусство знаменует переход от воспроизведенных конфликтов добра и зла, вневременных противопоставлений нравственного и безнравственного начал, свойственных романтизму, к анализу причинно-следственных связей всех явлений общественной и индивидуальной жизни. Это оказывается возможным только в тот период, когда противоречия капитализма не только окончательно определяются как противоречия рабочих и работодателей, но и теоретически осмысливаются. Реалистическое искусство опирается в своем исследовании действительности на открытия науки, и прежде всего — науки о развитии общества. К. Маркс и Ф. Энгельс в «Немецкой идеологии» отметили как важнейшее достижение начала века, что «французы и англичане... сделали первые попытки дать историографии материалистическую основу, впервые написав истории гражданского общества, торговли и промышленности»¹. Эти попытки относятся к 20—30-м гг. В первых рядах стоят французские историки, на родине которых совершались величайшие в истории XIX в. события. К. Маркс назвал «отцом классовой борьбы во французской историографии» О. Тьерри, первым задумавшегося над тем, что история является не сменой одной кучки привилегированных лиц другой, а историей народа. Ф. Гизо, высоко ценимый Марксом, искал причинно-следственные связи эволюции в материальных отношениях. Ф. Минье, описывая историю французской революции, исходил из глубокого убеждения в закономерности совершающегося «хода вещей». Крупнейший английский экономист А. Смит исследовал природу стоимости, указал на классовую структуру общества.

Эти открытия, достаточно широко известные современникам, сделали возможным появление материалистического представления об истории человечества. К. Маркс и Ф. Энгельс сформулировали тезис о том, что «вместе с условиями жизни людей, с их общественными отношениями, с их общественным бытием изменяются также и их представления, взгляды и понятия»². Характеризуя особенность классовых отношений XIX в., К. Маркс и Ф. Энгельс в «Коммунистическом манифесте» отмечали не только наличие двух антагонистических классов, но и «все шире распространяющееся объединение рабочих»³ одновременно с ростом конкуренции среди буржуа. Волчий закон капитализма, где идет борьба всех против всех, оказывается в центре внимания реалистической литературы XIX в., обратившейся к исследова-

нию основного конфликта эпохи, соотношения сил и их сущности внутри конфронтующих лагерей. Именно на реалистическом этапе появились политические стихи Беранже во Франции, Гервега, Веерта, Гейне в Германии, чартистов в Англии, Уитмена в Америке. Это свидетельствовало о расширении диапазона тем реалистической литературы, о ее непосредственном отклике на события современности. В литературе появился пролетарий и тема классовой борьбы.

Большое влияние на развитие аналитического и синтезирующего мышления реалистов оказали открытия естествоиспытателей. К. Линней в середине XVIII в. создал первую классификацию растительного и животного мира, разместив всех животных и все растения по родам и видам. Ж. Л. Л. Бюффон, развивая идеи Линнея, высказал мысль о единстве всего живого мира и об изменяемости видов под влиянием условий среды. Ж. Кювье в начале XIX в. установил связь между органами живого организма и их взаимное влияние друг на друга. Сент-Илер отстаивал преемственность в развитии природы. Ч. Дарвин и его предшественник Ж. Б. Ламарк создали материалистическую теорию эволюции жизни на земле. Мысль о взаимосвязях, взаимозависимости в человеческом обществе и о его эволюции была подготовлена наукой о естественной природе. Не случайно Бальзак начинает «Предисловие к «Человеческой комедии» — свой эстетический манифест — с упоминания имен Кювье и Сент-Илера.

К числу крупнейших писателей-реалистов, создателей его общих закономерностей и национальных особенностей относятся О. Бальзак, Ф. Стендаль, П. Мериме, Г. Флобер, Ш. Бодлер, П. Ж. Беранже во Франции; Ч. Диккенс, У. Теккерей, Э. Гаскелл, Ш. Бронте, Дж. Элиот в Англии; значительным этапом развития реалистического искусства Америки является творчество У. Уитмена, Г. Бичер-Стоу. В Германии, где долго сохраняется романтизм, с реализмом связано творчество позднего Г. Гейне и Т. Фонтане.

Становление реализма XIX в. почти совпадает по времени с развитием романтизма, во многом сходны и их социально-философские предпосылки: французская буржуазная революция, обострение классовой борьбы, учение философов о развитии; оба они исходят из неприятия буржуазной действительности, отражают глобальные изменения в обществе, интересуются историей; и романтиков и реалистов угнетает разобщенность людей в современном мире, денежный интерес, подменивший собой все человеческие связи и отношения. Однако они по-разному подходят к решению вставших проблем. Это отличие назвал Бальзак, формулируя свое отношение к Гофману: «У меня перед ним преимущество, что я француз и могу дать ключ от дворца, где он охьянялся». Бальзак, очевидно, видел свое преимущество в том, что история и наука Франции давали ему возможность исследовать тот мир, который в воображении немецкого романтика рождал фантазмагорические образы, опосредованно передающие крити-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 3. — С. 27.

² Там же. — Т. 4. — С. 445.

³ Там же. — С. 432.

ческое отношение автора. Субъективное мировосприятие романтика заменяется строго научным анализом у реалиста, выявлением причинно-следственных отношений в окружающей действительности, типизацией явлений, а следовательно, философским осмыслением мира в его развитии и противоречиях. Реализм не стремится показать воплощение идеала — его задачей является вскрытие и исследование конфликтов, выявление пути развития. Реализм XIX в. связан не только с романтизмом, но и с реализмом предшествующих эпох, он использует их открытия. На этапе Возрождения земная жизнь была противопоставлена миру аскетизма и догматизма. Новеллы Боккаччо, произведения Рабле, трагедии и комедии Шекспира воспевали человеческие страсти, исследовали мощные порывы души. Писатели Возрождения вместе с тем не видели зависимости человека от социальной среды: они изображали столкновения героев-гигантов с неизбежным, «нерасчлененным» ходом вещей. Реалисты эпохи Просвещения обращались к «естественному» человеку — и в этом они были близки к художникам Возрождения, но их «естественный» человек утратил силу страстей и натуры возрожденческого героя, и в его поведении большую роль стали играть интеллект и нравственные законы. Социальные обстоятельства стали определять поведение героя, основу его трагических столкновений с миром, но еще не возникло в искусстве диалектического взаимодействия личности и среды: эти связи пока механистичны, воздействующие среды завершилось до начала событий произведения, герой уже не станет изменяться в новых социальных условиях. Особую роль на этапе Просвещения играет разум человека: ему приписывается возможность изменять мир, уничтожая его пороки. Под влиянием разума может совершенствоваться человеческая природа. Эти идеи отразились в романах Ричардсона, Дефо, Смоллета и Стерна, в драмах Лессинга и в «Годах учения Вильгельма Мейстера» Гете. Тема «маленького человека» пришла в литературу с «Эмилией Галотти» Лессинга и с драмой Шиллера «Коварство и любовь». Искусство стало демократичнее. Искусство XVIII и начала XIX в. — просвещенческий реализм и романтизм — стремилось изобразить, как должно или как не должно быть, выражало свое отношение к миру; реалистическое искусство XIX в. поставило своей целью показать, как есть в действительности и почему.

Лозунгом реалистического искусства стало требование правдивого изображения действительности. Но стремление к «правдивости» присуще не только реализму: и В. Гюго писал о правде, используя образ зеркала. Однако его зеркало было конденсирующим и концентрирующим, оно превращало мерцание в свет, а свет в пламя. Зеркало реалистического искусства стало иным. Ф. Стендаль уподоблял свой метод отражения зеркалу, переносимому в заплечном мешке путником, идущим по дороге: в нем отражается вся жизнь вне зависимости от авторского произвола. «Правда, суровая правда» — так он определял содержа-

ние своего романа о современности «Красное и черное». Диккенс утверждал, что в романе «Оливер Твист» запечатлена «одна суровая и горькая истина». Мысль о сходстве реалистического искусства с зеркалом поддержал и Бальзак, при этом он утверждал, что «правдивое в природе» может быть «неправдоподобным в искусстве». Для того чтобы реальность превратилась в искусство, люди и события должны стать, по его словам, «полным отражением своего времени». Реалист, следовательно, наблюдая явления действительности, осмысливая их, воспроизводит общезначимое, объективно ценное — типичное: «типичные образы в типичных обстоятельствах». Этот принцип был сформулирован Ф. Энгельсом в письме к английской писательнице М. Гаркнесс в 1888 г. Величайшей заслугой и важнейшим открытием реализма Энгельс считал *социальный анализ* явлений и характеров. Именно это давало, по его мнению, возможность Бальзаку (а он для него — образец писателя-реалиста) создать «самую замечательную реалистическую историю французского общества», особенно «парижского света». При этом исследование общественных отношений строго связано с *историческим развитием*: общество показано Бальзаком, отмечает Ф. Энгельс, с 1816 по 1848 г. Проблема историзма возникла уже у романтиков, но их историзм основывался на идеализме в философии и касался в основном духовной жизни человека, при этом романтический историзм был связан преимущественно с историческим прошлым. В. Гюго, автора «Собора Парижской богоматери», интересовало человеческое сознание, освобождающееся от догматизма средневековья или скованное им. В. Скотт при всем внимании к материальному миру, к быту и обычаям прошлых столетий ставил развитие общественных отношений в зависимость от воли того или иного государственного деятеля, а характеры не связывал с общественным положением персонажей.

Историзм реалистов, на который обращает внимание Ф. Энгельс, основывается на материалистическом понимании общественного развития, историзм реалистов заключается не только в социально, экономически и политически верном воспроизведении *прошлого*, но прежде всего в материалистически понятом развитии общества в *настоящем*. Воспроизводя современность, Бальзак выявляет, как отмечает Энгельс, *основной конфликт* изображаемой им среды — «усиливающееся проникновение поднимающейся буржуазии в дворянское общество». «Вокруг этой центральной картины Бальзак сосредоточивает всю историю французского общества», — читаем мы у Энгельса. При этом писатель-реалист намечает пути *развития* действительности, которые являются *следствием исторически правдивого воспроизведения настоящего*. Так Бальзак независимо от своих «классовых симпатий и политических предрассудков» «видел (выделено автором. — Г. Х.) настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти». Видел же Бальзак людей будущего, а следовательно, и само будущее — среди защитни-

ков баррикад; так писатель-реалист, правдиво воспроизводя действительность и ее основные конфликты, неизбежно должен был показать пути исторического прогресса. Однако достигнуть этого реалист мог, только будучи широко образованным человеком: не случайно Ф. Энгельс отмечал в том же письме, что узнал больше из произведений Бальзака «даже в смысле экономических деталей (...) (например, о перераспределении движимого и недвижимого имущества после революции), чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых»¹. Столь же высоко оценивал К. Маркс научность анализа действительности у английских реалистов: «Блестящая плеяда современных английских романистов, которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые, дала характеристику всех слоев буржуазии, начиная с «весьма благородного» рантье и капиталиста (...) и кончая мелким торговцем и клерком в конторе адвоката»². «Блестящая плеяда» — это Диккенс, Теккерей, Е. Гаскелл, Ш. Бронте.

Однако не следует считать, что реалисты ограничивались лишь строго рационалистическим, научным подходом к миру: Бальзак, отстаивая права авторского воображения, утверждал, что «роман должен быть лучшим миром». Этот «лучший мир» создается образным мышлением автора. Великую силу образного мышления имел в виду Ф. Энгельс, когда писал М. Гаркнесс: «Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства»³. Искусство передает авторские позиции опосредованно — через образ. Передача явлений мира в образах — это характерологический признак литературы: произведение искусства тогда наиболее сильно и всесторонне воздействует на читателя, когда мысль автора заключена в совершенные в художественном отношении образы — персонажей, социальной действительности, природы. Не сухая дидактика должна быть присуща художественному произведению, а образное воспроизведение действительности. Многогранность и многозначность художественного образа способны говорить сами за себя и стимулировать мысль и воображение читателя. Не случайно поэтому на протяжении XIX в., когда усиливается интеллектуализм литературы, возрастает роль объективного — через посредство образов и без авторского комментария — воспроизведения действительности. Во французской литературе это путь от Бальзака к Флоберу; в английской — движение от раннего Диккенса к позднему, от Диккенса к Теккерейу⁴. Так на смену авторскому ди-

дактизму XVIII в. идет типичный художественный образ, обретающий самостоятельность в рамках произведения. Сравнительно искусство прошлых веков с настоящим временем, Бальзак отмечал это движение: «Идея, ставшая персонажем, — это искусство более высокое».

Одним из значительнейших открытий реализма было новое представление о среде и ее взаимодействии с человеком. Проблема социальной среды как фона, на котором развивается действие, возникла в эпоху Просвещения. Человек там, при механистическом понимании проблемы «личность — среда», оказывался прямой функцией среды, он воплощал в себе социальное амплуа: один был солдат, другой — крестьянин, третий — джентльмен, четвертый — слуга и т. д. Д. Дидро утверждал, что должно быть социальное амплуа «отца», «сына». При таком строгом подчинении человека социальной роли утрачивались оттенки его духовной жизни. На среду обратили внимание и романтики. Они создали представление о «местном колорите», который был особенно необходим в историческом романе: воспроизведение далекого прошлого требовало изображения реалий далекой от настоящего действительности. Так появились пространственные описания предметов, одежды, утвари, домов, замков и т. п. в романах В. Скотта, где собственно черты лица героя привлекали меньшее внимание автора, чем одежда. Не менее плотно «населены» реалиями произведения В. Гюго. Именно это дало возможность В. Кюхельбекеру писать А. С. Пушкину в 1836 г.: «Hugo, кажется, талант мощный, но стулья, шкапы, корзины etc. его слишком занимают». Это же свойство французского романтика внушило русскому композитору А. Н. Серову мысль о том, что балладу «Вуаль» гораздо лучше «иллюстрировать живописью, нежели музыкою. Этот восточный, пурпурный колорит целого создания не может быть передан никакими звуками». Живописность романтизма создавалась воспроизведением «местного колорита». Внимание немецких романтиков к предметам мещанской обстановки тоже было одной из форм местного экзотического колорита: быт мещан до немецких романтиков не интересовал писателей, это была своеобразная экзотика, как для Байрона и Гюго Восток, как для В. Скотта прошлое Европы. Исключительный местный колорит лишь подчеркивал необычность персонажа.

Реалисты снова, как на этапе Просвещения, вернулись к обыденности, к соответствию среды персонажу. Под средой реалисты понимают как реалии, окружающие героя, так и убеждения, основные стремления социального окружения персонажа; но в первую очередь — социальные конфликты определенного исторического времени и конкретного государства. Именно такое понимание среды реалистами создает социально-временную детер-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 37. — С. 36.

² Там же. — Т. 10. — С. 648.

³ Там же. — Т. 37. — С. 36.

⁴ Диккенс и Теккерей — почти ровесники (первый родился в 1812, а второй в 1811 г.); Теккерей начал писать даже несколько ранее Диккенса, но тип ро-

манов Диккенса в основном сложился в 30-е гг., тогда как роман Теккерей приобрел присущие ему черты только в 40-е. Только в этом смысле можно говорить о движении от Диккенса к Теккерейу.

минированность (обусловленность) их персонажа и подвижность его в рамках эпохи. Именно поэтому во Франции первой половины XIX в. Бальзак и Стендаль обратили внимание на противоборство буржуа и аристократа, в это же время англичане Диккенс и Теккерей изображали конфликты в буржуазной среде, а Э. Гаскелл показала борьбу за свои права рабочих — разные страны и различные условия жизни порождали свои противоречия и специфичные личности из наиболее типичной среды. Новаторство реалистов не только в том, что они открыли социально-временную детерминированность героя — они показали, как персонаж, имеющий индивидуальные психические, интеллектуальные, волевые, физические особенности, создается воздействием среды и сам на нее **воздействует**; причем это **взаимовлияние** не носит временный характер — оно **постоянно**, поэтому персонаж реалистов находится в **процессе** развития. Романы реалистов стали изображать не приключения, уже сложившихся как личность героев, но причины их становления и изменение под воздействием меняющейся среды. Таковы романы У. Теккерея — прежде всего «Ярмарка тщеславия» с Эмилией Седли и Бекки Шарп, приобретающих новые черты в новых условиях. Таков роман Бальзака «Евгения Гранде» с изображенным драматической судьбы Евгении, проходящей, изменяясь, путь от безгласной дочери скупого и деспотичного отца до всемогущей обладательницы миллионов.

Одной из важнейших проблем реалистической литературы является проблема характера, постижение психической жизни человека. Основным специфическим свойством подхода реалиста к изображению личности в искусстве является, как и во всех остальных областях, отсутствие нормативности, стремление исследовать, устанавливать причинно-следственные связи, учитывая социальные и временные истоки и влияния. Выше было сказано, что и до реалистов писатели связывали характеры своих героев, направленность их поисков с особенностями эпохи, однако эта связь была более обобщенной, нормативно упрощенной. Так, душевная и духовная жизнь человека, интересовавшая писателей в эпоху классицизма, исследовалась в рамках конфликта долга и чувства, когда страсть разрушает нормы морали. Человек при этом предстает как концентрация свойства — страстной любви, честолюбия, патриотизма, скупости, распутства и т. п. Исследуется — при довольно тонком анализе — не столько сам человек, сколько охватившая его страсть — любовь Федры у Расина, хапжество Тартюфа у Мольера. Их индивидуальные черты авторов не интересуют. Романтики изображали бегство страстей, столкновение земного, обыденного в человеческой личности со стремлением к идеалу. Так возникали образы Чайлд-Гарольда с его страданием от непринятой обыденности и смутным желанием обрести идеал в странствиях, Генриха фон Офтердингена у Новалиса, устремленного на поиски голубого цветка, но обреченного вести прозаическую жизнь среди обыденных людей; тако-

вы все герои-энтузиасты у Гофмана. Однако и их образы строились по той же в основе своей логической схеме противоборства двух противоположных импульсов. Романтики с их стихийным историзмом открыли возможность изменения личности под влиянием изменения воззрений, но это изменение было, как и все в романтизме, гигантским, грандиозным, революционным, но не постепенным, не эволюцией, подготовленной и вызванной воздействием социально-временных особенностей среды. Так изменялись Жан Вальжан и Квазимодо у Гюго, так вдруг обрел способность нежно любить жестокий эгоцентрик Бриан де Буагильбер у В. Скотта или Конрад в «Корсаре» Байрона.

В реализме исчезает нормативность, ибо его задача — исследование личности и обстоятельств. При этом возникает целый ряд неожиданных поворотов событий и чувств героев, не все явления вызывают одинаковые реакции в разные моменты жизни персонажей, само воздействие одной среды на разных персонажей оказывается различным. Скрупулезное, основанное на научных достижениях исследование становится систематическим, из него уходят возможные для романтизма скачки и провалы. Реалисты воспроизводят эволюцию человеческой личности. Если в произведениях раннего реализма — в «Красном и черном» Стендаля, «Оливере Твисте» Диккенса — в большей степени еще сохраняется связь с рационалистической эстетикой, когда движение чувства рассматривается в соответствии с развитием мысли (Стендаль), а герой средой обусловлен, но под ее воздействием практически не изменяется (Диккенс), то в развитом реализме в 1850—1860 гг. у Флобера («Госпожа Бовари»), у позднего Диккенса («Большие ожидания») мы встречаем чрезвычайно сложные характеры персонажей, возникшие и изменяющиеся под воздействием дробных, множественных, не всегда учтенных влияний окружающего мира и особенностей психики самого героя. Строгая логика, которая была присуща раннему реализму в изображении личности, сменилась воспроизведением алогизма в поведении и мыслях персонажа, ибо усложнился путь анализа, большее число составляющих стало определять поступки человека, и то, что алогично при исследовании одной серии причин, оказывалось следствием причин другого ряда. Автор стремился все более и более устраняться от прямого анализа своих героев. Повествование становилось все более объективным, как у Г. Флобера и У. Теккерея. Читательская активность при анализе характеров или событий все более принималась во внимание автором, который теперь учитывал не только психологию своего героя, но и личность предполагаемого читателя.

Сложность задач, встававших перед реализмом, требовала разработки того жанра, который помог бы разрешить их. Таким жанром оказался роман, способный представить широкие картины мира, раскрыть сложные взаимосвязи личности с обществом, показать неисчерпаемость человеческой природы.

Роман начал складываться в литературе еще в XII в. К XIX в.

он претерпел значительные изменения. Особое значение для реалистов приобрели возникшие в XVIII в. жанровые формы романа воспитания («Годы учения Вильгельма Мейстера» Гете), открывавшие возможность проследить воздействие среды на персонаж. К этому типу тяготеет «Евгения Гранде» Бальзака, «Николас Никльби» Диккенса, «Красное и черное» Стендаля, «Госпожа Бовари» Флобера; черты романа воспитания есть и в «Ярмарке тщеславия» Теккерея. Не менее значителен и опыт семейно-бытового романа Ричардсона; к нему близок роман Диккенса «Домби и сын», «Отец Горно» Бальзака и «Госпожа Бовари» Флобера. В семейном романе, как и в романе воспитания, зрели черты социального романа и романа социально-психологического, столь характерного именно для XIX в. с его подчеркнутым анализом. В романе реалистическом, стремящемся охватить всю современную действительность в ее движении, часто нет четких границ между жанровыми разновидностями, именно поэтому мы можем обнаружить в «Ярмарке тщеславия» черты романа семейного и романа воспитания, а «Евгению Гранде» считать одновременно и романом воспитания и романом семейно-бытовым.

Немалое значение для реалистического романа имел исторический роман романтиков: именно Гюго и В. Скотт сумели показать, сколь важен исторический фон для понимания сущности событий и человеческих судеб. Развитие реалистического романа шло по пути создания романа социально-психологического: в его рамках сложилось умение исследовать личность в неразрывной связи с социально-временной сущностью действительности и с эволюцией общества. У Бальзака это путь от «Евгении Гранде» к «Утраченным иллюзиям» и «Крестьянам», у Диккенса — от «Оливера Твиста» к «Холодному дому» и «Большим ожиданиям». Расширение авторских задач отразилось даже в названии произведений: первые были связаны с именем главного персонажа, последние — с основной проблемой. Общность законов реалистического искусства отнюдь не предполагает совпадения его национальных форм и даже литературных стилей внутри одной национальной литературы. Причиной этих различий является неравномерность социального и культурного развития различных стран. Не случайно поэтому во французской литературе скрыто существовала идея революции, в английской же литературе появлялись произведения о классовой борьбе пролетариата. Немецкая литература дала яркие примеры реализма преимущественно в политической поэзии (Г. Гейне, поэты-демократы середины века). По особому пути шла литература Севера Америки: миф об этой стране как о рае на земле рассеивался на протяжении XIX в., еще романтики показали его иллюзорность. Цинизм эксплуатации проявлялся в произведениях Бичер-Стоу, не лишенных вместе с тем поисков примирения с действительностью. Отзвуки этого мифа давали себя знать в раннем творчестве У. Уит-

мена. Однако война Севера и Юга 1861 г., когда во всей остроте встал вопрос не только об освобождении негров, но и об эксплуатации вообще, усилила резкость критики в литературе.

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Определение реализма. Время его появления.
2. Связь реализма XIX в. с предшествующими литературными направлениями, с романтизмом.
3. Представление о «правде» искусства в реализме.
4. Историзм в творчестве писателей-реалистов.
5. Человек и среда в творчестве реалистов.
6. Психологизм в произведениях реалистов.
7. Роман как основной род искусства у реалистов.
8. Неравномерность развития реализма в разных странах.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 30—40-х гг.

Формирование французского реализма (30—40-е гг.) связано с важнейшими политическими событиями страны. Большое значение имели события Июльской революции 1830 г. В. Гюго в 1831 г. писал: «Когда-нибудь июль 1830 года будет признан датой столько же литературной, как и политической». В чем же сущность политических событий, определивших литературное развитие страны на два десятилетия? Три дня на баррикадах сражались мелкие буржуа, ремесленники, рабочие, студенты, однако победу над «законным» королем Карлом X использовали крупные буржуа и банкиры. Стендаль сказал о сущности переворота: «Банк стал во главе государства». Незначительные изменения — отмена наследования королевской власти, демократизация монархической конституции, снижение избирательного ценза, свободы печати — необходимы были Июльской монархии во главе с «королем-гражданином» Луи Филиппом для того, чтобы примирить противоречия и предотвратить новую революцию. Однако разделение власти между королем и народом, как об этом было широковещательно заявлено, не произошло потому, что $\frac{9}{10}$ населения страны по новому избирательному цензу в управлении государством не участвовало. Революция 1830 г. показала, что третье сословие, бывшее прогрессивной силой XVIII в., настолько изменилось со времен Великой французской революции, что удовлетворение интересов одной его части оказалось возможным только за счет подавления другой. Права определялись богатством, но не гражданством; равными с глубокой иронией можно было назвать только тех, кто не получит прав в новом государстве. Напряженность политической ситуации после Июльской революции усилилась лионскими восстаниями 1831 и 1834 гг., когда стало впервые ясно, что народ — рабочие способны сами объединиться в своей борьбе против вполне определенного врага — буржуазии. Стремление «обновленного» государства всеми силами избежать революции и примирить остатки феодализма с демократическими свободами привело только

к обострению противоречий, разочарованию в его политике представителей и правых и левых группировок. Кризисное состояние монархии Луи Филиппа обнаруживалось неоднократно во время его правления как во внешней, так и во внутренней политике. Поэтому движение страны к революции 1848 г. было исторически неизбежно.

К этому времени созрел в революционную силу рабочий класс Франции. Революция 1848 г. показала буржуазии ее реального классового врага, хотя победа снова осталась за ней, а восстание рабочих было потоплено в крови.

Закон о свободе печати и всеобщее недовольство новым режимом привели к необычайному оживлению прессы и усилению ее значения в общественной, политической и культурной жизни страны. После июльских событий до конца 1830 г. и в течение 1831 г. во Франции появилось более 60 новых периодических изданий, большая часть которых была очень недолговечной, но некоторые, как журнал «Карикатура», где сотрудничали знаменитые художники-карикатуристы Ш. Филиппон, О. Домье, пользовались популярностью на протяжении всего века. Именно Филиппону обязана Франция серией сатирических рисунков, где символом Луи Филиппа и его монархии стала груша — голова короля по форме напоминала этот плод. Журнал представил новую, еще более, чем прежние, лицемерную монархию как карнавал, где изнуренная почти постоянным заключением в тюрьме Свобода, едва держащаяся на ногах, вынуждена опираться на шарлатана, где участники революции изображены с длинными носами: они «остались с носом»; король, переодетый гражданином, также участвует в этом маскараде. Образ Свободы — француженки со значащим именем Франсуаза Либерте (Свобода) — создавался не только журналом Филиппона. Ее образ навеян героиней поэмы О. Барбье «Раздел добычи», где она — «дочь Бастилии», простая женщина, сильная и бесстрашная, с огрубевшей кожей и громким голосом, не боится ни запаха пороха, ни звуков перестрелки. Ее образ запечатлел Э. Делакруа в своей знаменитой картине 1831 г. «Свобода на баррикадах». Все виды искусства сражались во Франции против новой монархии за восстановление прав попранной свободы.

Предметом нападок прессы была не только политическая ситуация в стране, но и католическая церковь, окончательно скомпрометировавшая себя. Распространявшееся свободомыслие приводило к публикации сочинений с названиями, говорящими сами за себя: «Разоблачение бесчестных священников», «Скандалная политическая, анекдотическая и ханжеская история французского духовенства». В обстановке утраты доверия к прежним доктринам усиливается внимание к идеям сен-симонистов, видевших основу прогресса и свободы личности в союзе науки, индустрии и религии, которую они идеализировали: критикуя современный эгоизм и утилитаризм, сен-симонисты звали к обществу единства и гармонии. В это же время активизируется деятельность фурье-

ристов, которые с 1832 г. начинают издавать свою газету «Фаланстер».

Июльская революция внесла необычайное оживление в духовную жизнь страны и пробудила к творчеству и политической деятельности широкие массы. Корреспондентами газет и журналов стали не только профессионалы-журналисты, но и судьи, ученые, дворяне, священники всех рангов, бывшие школьники, студенты и даже парикмахеры, наборщики, каменщики, часовщики, сапожники и другие простые рабочие.

Журналистика начинает ощущать себя «новым королевством». О ее силе не раз будут писать крупнейшие романисты Франции. Демократизация журналистики касается и литературы вообще. Выше мы говорили о поэме О. Барбье, в 1831 г. вышел первый сборник стихов Э. Потье; П. Ж. Беранже, непосредственно связанный с революционными событиями, переживший как радость от ее успехов, так и горькое разочарование, бичевал в своих социальных и политических стихах «друзей, ставших министрами», предавших идеи свободы и равенства. В. Гюго в оде «Колонне» откликнулся на современные события. Его роман «Собор Парижской богородицы», где главными героями стали уличная танцовщица и безродный звонарь, также нес в себе идеи борьбы народа, уподобленного романистом могучей водной стихии.

Июльская революция и возникший в результате ее победы режим нашли отражение в творчестве Бальзака, Стендаля, Мери-ме, Ж. Санд, А. де Мюссе — писателей разных талантов и литературных направлений.

Литература 30—40-х гг. представляет собой пеструю картину вследствие сложности политической ситуации и напряженной борьбы литературных тенденций.

Битва романтиков с классицистами к концу 20-х гг. привела к явной победе романтиков — Ламартин избран в число академиков, Гюго признан главой новой школы, а его «Предисловие к «Кромвелю» открывало новые горизонты не только для его приверженцев, но и для будущего главы реализма — Бальзака. Однако победа романтизма показала, что нет единства в его собственных рядах: драма «Эрнани» (1830) свидетельствовала о том, что историческая тема исчерпала себя — в произведении одни видели возвращение к принципам классицизма, а другие сквозь исторические одежды героев заметили их непосредственную связь с современностью. Современные проблемы входили в произведения разных жанров и разных писателей. Особенно это стало ощутимо после Июльской революции. Романтик А. Дюма-сын в драме 1831 г. «Антони» впервые вывел на сцену своего современника, одетого, как зрители в зале, и мыслящего, как они. Раскаты революционных залпов июля 1830 г. слышны в «Соборе Парижской богородицы» В. Гюго. Современная женщина становится героиней романа Ж. Санд «Индиана» (1832), «Исповедь сына века» (1836) А. де Мюссе закрепляет в самом названии сложившуюся к этому времени традицию изображать «сыновей»

и «дочерей» своего времени. Истоки тенденции ведут к концу 20-х гг., когда В. Гюго создал потрясший читателей «Последний день приговоренного к смерти» (1828), а Ф. Стендаль написал роман «Красное и черное». Писатели разных методов улавливают одну общую потребность — изображать настоящее с его характерными проблемами. Новое искусство «вырастает» из открытий романтизма, но раздвигает его рамки: реализм, не отрицая достижений романтизма, вносит свои новые темы и новые принципы их воспроизведения в искусстве. Эти два литературных направления не антагонистичны, но взаимно связаны, параллельно развиваются. Не случайно поэтому, что реалист Ф. Стендаль считал себя романтиком и выступал в начале своего творческого пути под знаменем романтизма и даже входил в группу романтиков «Сенакль».

Характерным явлением времени стал так называемый «неистовый роман», порожденный активным неприятием Реставрации, нарастающим к концу 20-х гг., и разочарованием, постигшим сторонников революции после установления июльского режима. Выражая настроение эпохи, Ж. Санд в 1837 г. отмечала: «Мы переживаем роковую эпоху. Из всех породивших важные в истории человеческого духа революций, может быть, ни одна не была столь обильной страданиями и ужасами». Страдания, неверие, жестокость, отвратительная обыденность, превосходящие в своей силе самые изощренные фантазии, становятся содержанием «романов ужасов». Предвестником этой литературы считают «Последний день приговоренного к смерти» Гюго: повесть передает с психологическим натурализмом ужас неумолимо надвигающейся казни¹. Вершиной и своеобразным «эталоном» жанра считается «Мертвый осел и гильотинированная женщина» (1829) Ж. Жанена. Автор, следуя конкретным фактам, пишет о том, как юная и чистая девушка, постепенно опускаясь, попадает на пансель, в венерологическую больницу, совершает убийство и погибает на гильотине. Нагромождение ужасов в этом романе заставляет вспомнить «черный роман» А. Радклиф, но Жанен утверждал, что это неприкрашенная правда жизни. Жестокость и грубость действительности подчеркиваются в романе параллельным изображением судеб девушки и осла, на котором она приехала в Париж, оба они обречены — она неумолимо движется к гильотине, он — к смерти на живодерне, где его раздирают на части голодные собаки. Черты «неистового романа» можно найти в исторических хрониках Стендаля, в драмах В. Гюго «Марион Делорм», «Лукреция Борджиа», в «Шагреновой коже» и «Полковнике Шабере» Бальзака, в «Матео Фальконе», «Коломбе», «Таманго» Мериме, в «Индиане» Ж. Санд. «Неистовство» здесь — в описа-

¹ Гуманистическое и демократическое содержание произведения было воспринято русскими революционерами-народниками, которые изучали его в кружках вместе с романом «Девяносто третий год».

нии невыносимых нравственных мучений и в изображении противостоительно жестоких ситуаций. Создатель «неистового романа» Ж. Жанен утверждал, что действительность с ее нравственной нищетой порождает события, страшнее создаваемых фантазией. «Неистовство», присущее как романтикам, так и ранним реалистам, становится своеобразным мостиком к роману реалистическому, цель которого не испугать читателя нагромождением ужасов, но заставить понять истоки современных нравов, характеров и отношений.

Связующим звеном между романтизмом и реализмом явились и так называемые «физиологии»: «портреты» лавочника, буржуа и т. д., кварталов, домов, где обитали представители определенной группы человечества. Физиологии строились подобно очеркам о различных видах животных. Они использовали опыт романтиков, открывших местный колорит: передавали локальные черты, присущие определенной социальной особи и месту ее обитания. Физиологии писал и Бальзак. Признаки физиологии остались в его романах, точно и подробно передающих предметный мир вокруг персонажей, их внешние черты, характеризующие социальную функцию.

Реалистическое отражение действительности во Франции во многом оказывается связанным с принципами В. Скотта. Исторические романы В. Скотта стали известны во Франции с 1816 г. Бальзак писал, что «Вальтер Скотт возвысил роман до степени философии истории». Бальзак уловил самую сущность метода английского романиста, необходимую создателю реалистической картины современности: осмысление всей совокупности явлений мира. Ф. Стендаль, казалось бы, далекий от сугубо «материального» — вещного, предметного — изображения мира у В. Скотта, тоже прошел его школу изображения нравов; он восхищался умением Скотта создавать интерес в романе не только описанием любовных интриг, но воспроизведением конфликтов времени. Не был к нему безразличен и П. Мериме, автор исторического романа «Хроника времён Карла IX». В мало примечательной для развития событий романа, но важной в теоретическом отношении VIII главе «Диалог между читателем и автором» он polemизирует с великим романистом и солидаризируется с ним. Мериме, как и В. Скотт, считает необходимым обращаться к основным историческим конфликтам, но быть при этом точным в создании психологического портрета персонажей. Он принимает, как и Бальзак, принцип воссоздания «философии истории», хотя и не отвергает романтическую экзотичность и субъективность.

Представление об изменчивости действительности неизбежно рождало у французских писателей мысль об исторической изменчивости человеческих характеров, о зависимости характеров людей от обстоятельств внешней жизни. При этом типичные обстоятельства сохраняли много общего с открытыми романтиками «местным колоритом» — «вещность» мира, столь явная у Гюго, оста-

валась и у Бальзака, но теряла свою исключительность и становилась отражением связей личности с эпохой и социальной средой. Реалистический характер у французских реалистов приобретал более, чем в других реалистических литературах, способность изменяться под влиянием среды, психология персонажа становилась мотивированной и подвижной: так складывался блестящий психологизм французского реализма, достигший в 30—40-е гг. наибольшего развития у Ф. Стендаля в романе и у П. Мериме в повелле. Стендалю принадлежат слова: «Я почти непременно ошибусь, если буду считать какого-нибудь человека обладающим единым и цельным характером». Внимание автора обращается на улавливание не только основ личности, создаваемых социально-временными причинами, но и на подвижность, **постепенную** эволюцию человеческих свойств. Корни реалистического психологизма можно обнаружить во французских романах XVII—XVIII вв. — в «Принцессе Клевской» мадам де Лафайет, в «Манон Леско» аббата Прево, где раздвоенность натуры главных героев свидетельствовала о сложности подхода авторов к проблеме характера. Еще более значительна роль романтического романа Б. Констана «Адольф» (1807), где впервые создан персонаж, сущность которого определил сам автор: «часть нашего существа... можно сказать, наблюдает за другой». Анализ действий и самоанализ становятся обязательными свойствами психологического романа реализма. Однако психологический анализ раннего реализма отмечен еще, как у просветителей и романтиков, рационализмом: чувство движется по тем же законам, что и мысль, алогизмы в поступках редки и исследуются автором, познающая мысль старается проникнуть даже в подсознательные действия. Личность предстает в борении чаще всего двух противоположных тенденций: двух страстей — любви и честолюбия — у Жюльена Сореля или нравственного долга и честолюбия — у Эжена Растиньяка и т. п. Герой иногда становится почти в романтическом духе носителем одной преобладающей страсти, как Горио — отцовства, Гобсек — накопительства. Таких героев называют мноманами, но они отличаются от романтических персонажей тем, что сущность их личности не исчерпывается преобладающей страстью.

Исследование противоречий современной действительности, конфликтов личности и общества приводило французских писателей-реалистов, независимо от их политических убеждений, к одному и тому же выводу, более или менее отчетливо проявляющемуся в их произведениях: необходимо радикальное изменение общества. Стендаль в романе «Красное и черное» писал, что смертный приговор за участие в революционной деятельности у себя на родине — это наивысшее отличие, которое может получить человек. Он подразумевал, что революционное изменение необходимо, а лучшие и достойнейшие люди — революционеры. Бальзак создал образ идеального правдолюбца, республиканца Мишеля Кретьена, погибающего во время одной из революцион-

ных ситуаций. Обреченность на гибель лучших героев Мериме свидетельствует о том, что современный мир непригоден для жизни развитого, нравственного и мыслящего человека. Неразрешимость конфликтов в романах французских реалистов также позволяет сделать вывод о том, что во всем французском реализме подспудно зреет идея революции.

Слова Ф. Энгельса о Бальзаке: «Какая революционная диалектика в его поэтическом правосудии!»¹ — помогают понять характер реалистической литературы Франции 30—40-х гг. в целом.

Важным событием общественной жизни Франции является возникновение в 30-е гг. литературной критики. Здесь первое место принадлежит Ш. Сент-Бёву (1804—1869), основателю биографического психологического метода в изучении творчества писателя, прославившегося своими литературными портретами писателей прошлого (Буало, Расина, Корнеля, Руссо), писателей современников (Бальзака, Гюго, Флобера). Очевидец развития французского романтизма и реализма, свидетель и участник литературной полемики, он дает интересные сведения о восприятии эпохи ее современниками, хотя его оценки порой и пристрастны. В статье «Стремления и надежды литературно-поэтического движения после революции 1830 г.» он пишет о том, что «сегодня миссия литературы — это создание подлинной эпопеи человечества», где должно быть философское осмысление прошлого и настоящего. Через 10 лет он отмечает («Спустя десять лет в литературе»), что основное изменение — это усилившееся стремление «произнести свое суждение» о новых проблемах времени, возросший анализ и критицизм литературы. Здесь же он называет специфическую черту Бальзака — его беспощадный анализ: «Это уже не поэт, деликатно сохлающий покровы с интимных тайн, а врач, нескромно разглашающий постыдные болезни своих пациентов». Сент-Бёв — хроникер французского реализма.

Непреходящее значение реалистической литературы Франции отметил М. Горький в статье «О том, как я учился писать»: «Настоящее и глубокое воспитательное влияние на меня, как писателя, оказала «большая» французская литература — Стендаль, Бальзак, Флобер...»

ПЬЕР-ЖАН БЕРАНЖЕ (1780—1857)

Место Беранже во французской литературе первой половины XIX в. П.-Ж. Беранже был одним из первых французских критических реалистов. Хотя Беранже поддержал романтиков в их борьбе за обновление искусства Корнеля и Вольтера, но, по его собственному выражению, он не был «подголоском всей романтической школы». Неизменно высокие взаимные оценки писате-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 36. — С. 67.

лей-романтиков и Беранже, дружеские личные отношения с некоторыми из них не помешали поэту найти свой путь в поэзии. Поэзия Беранже впитала в себя лучшие элементы романтического искусства: искренний демократизм Ж. Санд, гуманистический пафос Ламартина, творческую раскованность Гюго, интерес к обыденности Сент-Бёва. Однако Беранже были чужды напыщенность романтической поэзии, зачастую присущие ей аристократизм и эгоцентризм.

Беранже жил в сложный период французской истории: был свидетелем Великой французской революции, видел взлет и крушение Наполеона I, боролся против Реставрации, принимал участие в Июльской революции 1830 г., был избран членом Учредительного собрания в ходе революции 1848 г.

Поэзия Беранже всегда откликалась на важнейшие события национальной истории, наследуя лучшие традиции французской революционной поэзии Руже де Лилия, М. Ж. Шенье, Сильвена Марешаля.

Определяя место Беранже во французской литературе, В. Г. Белинский писал: «Беранже есть царь французской поэзии, самое торжественное и свободное ее проявление... У него политика — поэзия, а поэзия — политика, у него жизнь — поэзия, а поэзия — жизнь...»¹.

Первый период творчества. Поэтическая манера молодого Беранже складывается под влиянием писателей XVII в.: Корнеля, Расина, Мольера, Лафонтена. Продолжая традиции писателей-классицистов, Беранже обращается к высоким жанрам оды, эпической поэмы, элегии в своих ранних стихотворных опытах. Но его не удовлетворяют выпренность и напыщенность этих жанров. Поэта больше привлекает простота и естественность песенного творчества поэтов XVIII в.: Колле, Панара, Парни. Все более сильное воздействие на раннего Беранже оказывают романтические веяния, в частности, концепция смешения жанров, которую отстаивали писатели-романтики. Поэтому он скоро порывает с классицизмом и обращается к «низкому» жанру песни.

Ранние песни Беранже написаны главным образом в период Первой империи и около 1813 г. получили широкое распространение в рукописных копиях. Песенный мир раннего Беранже наполнен светом, радостью и безудержным весельем. Поэт воспевае радости любви и дружеского застолья, очарование фривольной и острой шутки, красоту молодости.

Позже, объясняя причины своего увлечения эпикурейскими и анакреонтическими мотивами, поэт писал: «Все песни той эпохи, за исключением песен Дезожье и одного-двух его коллег, невыносимо однообразны. Тогда-то и должна была возродиться фри-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М.; Л., 1953—1959. — Т. II. — С. 153.

вольная песня, эта принадлежность эпохи деспотизма»¹. Мысль об оздоровляющем воздействии на дух нации шутовой песни выражена в «Свободной шуточке» (1812):

Где же, где наш вольный пыл?
Где наш дух народный?
Всю веселость иссушил
Славы луч бесплодный.
Чем лечиться, гражданин?
Знаю я рецепт один:
Шуточкой свободной,
— Шуточкой свободной!

(Пер. А. Кочеткова)

Лирический герой ранних песен Беранже — румяный весельчак, здоровый телом и духом гуляка и острослов («Как яблочко румян»), проповедующий наслаждение земными радостями («Мои волосы»), осознающий быстротечность жизни («Весна и осень»). Современным тартюфам и «мрачным умам», которыми не ведомы «любовь и разум победы» («Гастрономы»), Беранже противопоставляет честных и веселых бедняков («Беднота»). С искренней симпатией и легкой шутивостью пишет он о круглолицей, пышнотелой, приветливой и любвеобильной хозяйке кабачка («Тетка Грегуар»). Поэт славословит бедную, но самоотверженную девушку («Резвушка»), предпочитая ее легкомыслие лицемерию дам, из корысти принимающих ухаживания графов («Знатный приятель»).

Но уже в раннем творчестве Беранже зарождаются элементы острой социальной сатиры. Особое место в этом отношении принадлежит стихотворению «Король Ивето» (1813), в котором Беранже создает образ скромного и веселого короля-добряка, живущего в соломенном дворце и чуждого ратным подвигам и честолюбивым замыслам. «Король Ивето» — иносказательная сатира на Наполеона с его бесконечными разорительными военными походами и безумной роскошью двора. Надменному и безразличному к нуждам народа Наполеону поэт предпочитает любимого народом за добродушие и демократизм короля Ивето:

Был соседом спокойнейшим он;
Расширять и не думал владенья.
У себя же возвел он в закон
Только радости и наслажденья.
Но ведь смерть уж беды навторит!
И рыдала страна навзрыд,
Когда был он зарыт...
О-го! О-го! А-га! А-га!
Добрей не сыщешь короля!
Ля-ля! Ля-ля!

(Пер. Л. Пеньковского)

Сатирический подтекст, скрытый за добродушным юмором

¹ Примечания Беранже к песням, опубликованным до 1825 г. // Беранже Пьер Жан. Песни. — М., 1985. — С. 273—274.

Беранже, был понятен его согражданам, что оказалось сложнее для иностранных читателей. А. С. Пушкин, высоко ценя «Короля Ивето», отказывался видеть в песне сатиру на Наполеона. Вступая в полемику с французским драматургом Э. Скрибом, он писал: «Признаюсь, вряд ли кому могло войти в голову, чтоб эта песня была сатира на Наполеона. Она очень мила (и чуть ли не лучшая из всех песен хваленого *Béganger*), но уж, конечно, в ней нет и тени оппозиции»¹.

Второй период творчества. 1814 год ознаменован важнейшим политическим событием во Франции. Пала Империя Наполеона, началась эпоха Реставрации, с которой хронологически совпадает новый период в творчестве Беранже. Поэт окончательно избирает жанр песни, что отразилось в названиях поэтических сборников этого периода, как бы продолжающих друг друга: «Песни нравственные и другие» (1815), «Песни» (1821), «Новые песни» (1825), «Неизвестные песни» (1828).

Беранже становится зрелым мастером: сложились его миро-воззрение и реалистический метод, приходит заслуженная слава. Жанр песни под пером Беранже приобретает серьезность и художественное совершенство. Беранже, реформатор жанра песни, находит особый поэтический прием, который придал ей неповторимое звучание: поэт использует мотивы популярных в народе незамысловатых песенок и, сохраняя элементы фольклорной поэтики (традиционные образы, повторы, сниженную лексику, припевы, простые рифмы), вкладывает в них глубокую, часто политически окрашенную мысль.

Критический реализм Беранже отмечен прежде всего анализом, восходящим к просветительской традиции. В соединении анализа со страстной сатирой и возникает особое качество реалистического искусства Беранже — сатирический анализ как разновидность анализа социального.

Создавая галерею типических характеров в песнях этого периода, Беранже воссоздает атмосферу общественной жизни Франции эпохи Реставрации, раскрывает основные закономерности развития общества. Реализм Беранже проявился в исторически верной оценке Реставрации как явления реакционного, противоречащего прогрессивным тенденциям национального развития.

Эпикурейские мотивы отходят на второй план, звучат приглушенно, хотя и не исчезают вовсе («Старость», «Пир на весь мир»). В некоторых песнях анакреонтические мотивы соединяются с социальными («Моя душа»). Образ поэта-эпикурейца уступает место поэту-гражданину.

Беранже любит изображать простых людей в обыденных, подчас бытовых ситуациях. Его герой — бедная маркитантка, вспоминающая былое («Маркитантка»), нищий, просящий по-

даяния («Слепой нищий»), старый солдат, тоскующий о былых славных походах («Старое знамя»), бедный поэт, который спешит в новом фраке с визитом к его светлости, да так и не достигает цели, привлеченный то радушными друзьями, то веселой свадьбой, то прелестями возлюбленной («Новый фрак»). Эти герои — воплощение душевного здоровья и хранители истинного патриотизма, революционного духа нации. Беранже не идеализирует героев из народа. Он нередко изображает их с юмором (тип разбитной трактирщицы, беспечного гуляки, старушки, горюющей по ушедшей молодежи, и т. д.). Беранже видит нищету бедняков, но не столько жалеет их, сколько восхищается душевным благородством народного характера.

Добродушный юмор сменяется гневной сатирой, когда поэт обращается к созданию образов своих врагов, защитников Реставрации. Разнообразны приемы сатирической типизации, которые использует Беранже. В песне «Челобитная породистых собак» он создает аллегорический массовый портрет аристократов, мечтающих вновь получить доступ в Тюильри, готовых ради этого предать родину. Для создания образа глупого и равнодушного к нуждам народа правителя Беранже использует сочетание аллегории с сатирической трактовкой мифологического сюжета («Навуходоносор»). Поэту претит сословное чванство дворян, прикрывающее их нравственную развращенность и душевную пустоту, которые часто обнаруживаются в саморазоблачительных монологах персонажей («Маркиза», «Отпрыск знатного рода»). Сатирический анализ вскрывает ханжество и невежество служителей церкви («Капуцины», «Миссионеры», «Святые отцы»). В песне «Капуцины» лицемерную самохарактеристику монахов как «церкви рыцарей» опровергает авторский комментарий: «Церковь — всех ханжей приют». Особую известность среди сатирических песен этого периода приобрела песня «Маркиз де Караба». Беранже дает своему герою имя удачливого персонажа известной сказки Ш. Перро «Кот в сапогах». Подобно тому как в сказке Перро маркиз обязан своим мнимым титулом и обширными угодьями ловкости и находчивости Кота в сапогах, в песне Беранже нищий маркиз де Караба, вернувшийся из изгнания, мечтает снова вернуть свой замок и владения благодаря Реставрации. По мере того как маркиз предается своим мечтам об устройстве жизни в замке, перед читателем вырисовывается образ чванливого, глупого и корыстного аристократа. Отношение автора к своему персонажу усиливается ироническим рефреном:

Встречай владыку, гольтыба!
Ура, маркиз де Караба!

(Пер. В. Левика)

Резкие выступления Беранже против Реставрации не могли остаться безнаказанными. После выхода в свет сборника «Песни» в 1821 г. Беранже был привлечен к суду по обвинению в «оскорблении религии и нравственности». Второе тюремное заклю-

¹ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1976. — Т. 6. — С. 113.

чение последовало в 1828 г. после публикации сборника «Неизданные песни». Но в конце 20-х гг. Беранже был уже гордостью Франции, любимцем французского народа, который распевал его песни на улицах. Тюремное заключение поэта вызвало возмущение прогрессивной общественности, которая стремилась выразить ему свое уважение и оказать поддержку. В тюрьме Беранже посетили Гюго, Мериме и Сен-Бёв, засвидетельствовав тем самым свое уважение к поэту.

Третий период творчества. В этот период Беранже стал свидетелем важных и грозных событий в жизни своей родины: Июльской революции 1830 г. и революции 1848 г. Ненавистная монархия Бурбонов рухнула, но надежды поэта на освобождение народа не оправдались. Пришедшая к власти буржуазия мало заботилась о народном благе. Поэтому Беранже сначала настороженно, а затем и враждебно относился к монархии Луи Филиппа и к Империи Луи Бонапарта.

В своем новом сборнике «Новые и последние песни» (1833) Беранже направляет острие сатиры против буржуа. В песнях «Контрабандисты», «Бонди», «Черви», «Улитки» поэт показывает торгашескую и эксплуататорскую сущность нового порядка. В песне «Улитки» речь идет о том, что сам склад мышления буржуа и образ его жизни, система ценностей враждебны подлинному искусству. В мире улиток лирический герой стихотворения, поэт, оказывается бездомным и одиноким;

Напрасно свищет соловей, —
Зачем улитке птичье пенье?
Жирея в ракушке своей,
Она вкушает наслажденье.

(Пер. Вс. Рождественского)

Беранже не воспевает больше беспечных и веселых бедняков. Он пишет об ужасающей нищете народа, о его бесправном и униженном положении («Жак», «Рыжая Жанна»). В песне «Рыжая Жанна» Беранже оплакивает трудную женскую долю. Некогда молодая, красивая и любимая, Жанна лишилась мужа, посаженного в тюрьму за браконьерство, живет теперь в нищете с тремя детьми на руках. В судьбе отдельной личности Беранже увидел судьбу всего простого народа.

Мольбой за всех обездоленных звучит рефрен песни:

Господи, сжался над рыжею Жанной:
Пойман ее браконьер удалой!

(Пер. Л. Мея)

В этой мольбе — не только сочувствие к народу, но и неверие в его революционные силы, что привело Беранже к идеям утопического социализма. В творчестве поэта усиливаются романтические тенденции. Тематика последнего прижизненного сборника Беранже (1847) становится более отвлеченной, философской («Идея», «Моя трость», «Барабаны», «История одной идеи»).

Восприятие Беранже в России. Интерес к творчеству Беранже возник в России в 10—20-х гг. прошлого столетия в кругах передовой дворянской интеллигенции. Первый в России критический отклик был напечатан в журнале «Сын Отечества» в 1819 г. Анонимный рецензент высоко оценил сатирическое мастерство Беранже, его блестящее остроумие, а также значительность идейного содержания его песен.

Приоритет открытия Беранже как политического поэта принадлежит П. А. Вяземскому (статья «Письма из Парижа» в журнале «Московский телеграф» за 1826 г.). Он выразил отношение передовых кругов русского общества к творчеству Беранже, которое, в частности, было созвучно настроениям декабристов. Песни Беранже привлекли внимание А. С. Пушкина, А. А. Дельвига, А. А. Бестужева, К. Ф. Рылеева.

Фривольные мотивы песен Беранже вызвали особый интерес представителей легкой дворянской поэзии, которые ценили поэта прежде всего как весельчака и острослова. Часть светской молодежи восприняла песни Беранже как предмет модного увлечения. Такое отношение к французскому поэту высмеял А. С. Пушкин, создав образ графа Нулина, который возвращается на родину из-за гренады.

С запасом фраков и жилетов,
С bons-mots французского двора,
С последней песней Беранжера.

А. С. Пушкин видел не только сильные, но и слабые стороны поэзии Беранже. Ему был близок гражданский пафос Беранже, антифеодальные мотивы его творчества, интерес к простому человеку. Но творчество французского поэта представлялось ему слишком рационалистическим и тенденциозным. Не принимая Пушкин и апологии Наполеона, которую можно заметить в наполеоновском цикле песен Беранже.

Первые переводы песен Беранже на русский язык принадлежат И. И. Дмитриеву («Людмила»), В. Л. Пушкину («Положительный человек»), А. А. Дельвигу («Добрый бог»). Для этих переводов-переделок характерно весьма вольное обращение с оригиналом. Некоторые переводы были анонимны, так как имя Беранже, обличителя Реставрации, вызывало настороженное отношение к нему со стороны царских властей. В начале 30-х гг. цензурой были запрещены все сборники Беранже.

В 40-х гг. произошел перелом в восприятии Беранже русской публикой. С песнями поэта знакомятся широкие слои русского общества, он становится одним из самых известных и популярных художников. Поэзия Беранже стала важным оружием в борьбе революционеров-демократов со сторонниками «искусства для искусства». Белинский и Герцен, Чернышевский и Добролюбов высоко ценят народность и социальную направленность песенного творчества Беранже, его реалистический характер и революционизирующее влияние на русскую общественную жизнь.

Утверждению в сознании русской читающей публики взгляда

на Беранже как на серьезного политического поэта и росту его популярности в России способствовала переводческая деятельность талантливого поэта некрасовской школы, одного из лучших переводчиков Беранже В. С. Курочкина. В 1858 г. отдельным изданием вышли переводы Курочкина из Беранже, которые имели огромный успех. В них В. С. Курочкин впервые раскрыл глубокое политическое содержание и художественное совершенство песен французского поэта («Знатный приятель», «Гастрономы», «Новый фрак», «Маркиз де Караба» и др.). Излюбленным приемом Курочкина-переводчика была русификация французского текста (например, в стих. «Господин Искаритов», «Царь Додон»).

Иные принципы легли в основу переводческой деятельности выдающегося переводчика Беранже М. Л. Михайлова. Для него характерна большая точность перевода, бережное отношение к подлиннику. Если В. С. Курочкин иногда смягчал текст по цензурным соображениям, то М. Л. Михайлов, напротив, стремился передать резко критическое, революционное звучание песен Беранже, отбирал для перевода самые сатирические из них («Король Ивето», «Цензура», «Варварийский священный союз»).

Во второй половине XIX в. творчество Беранже привлекает внимание двух гениев русской литературы: Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. Оба писателя приветствуют демократизм и гуманизм его поэзии. Но Достоевскому особенно близкой оказалась идея всеобщего братства народов («Священный союз народов»), утопические мотивы песен Беранже. Моральные, философские мотивы главным образом поздних песен французского поэта («Последняя песня», «Счастье», «Апостол») были созвучны нравственным и философским исканиям Л. Н. Толстого. Сатирическая заостренность и политическая тематика песен были ему чужды.

Сильное положительное впечатление произвела поэзия Беранже на М. Горького, который восхищался ее бодростью, глубоким оптимизмом. Но тем не менее он критиковал слабые стороны мировоззрения французского поэта, который не прицимал никакой утешительной лжи и утопических иллюзий. С целью их разоблачения Горький использует в драме «На дне» песню Беранже «Безумцы», несколько строк из которой читает Актер:

Господа! Если к правде святой
Мир дороги найти не сумеет,
Честь безумцу, который навеет
Человечеству сон золотой!

(Пер. В. С. Курочкина)

Беранже был одним из любимых французских поэтов В. И. Ленина, которому импонировали простота и революционный характер его песен. По воспоминаниям современников, Ленин часто ставил рядом два имени: Пушкина и Беранже.

Оценка творчества Беранже в современном литературоведении.

Современное буржуазное литературоведение замалчивает творчество Беранже, а зачастую сознательно недооценивает место французского поэта в истории западноевропейской литературы, извращает факты его биографии и смысл его творчества. Так, например, Беранже не включен в программы лицеев и университетов. В XX в. не появилось ни одного полного собрания сочинений поэта. Буржуазные французские исследователи и критики пытаются затушевать демократический и революционный пафос поэзии Беранже, народность и реализм его песенного творчества.

Большую роль в раскрытии истинного значения его поэзии сыграло советское литературоведение, которое, развивая лучшие традиции русской критики, рассматривает творчество Беранже как одно из крупнейших достижений реалистической и демократической литературы Франции.

Начало серьезным исследованиям о Беранже в советской науке положил Ю. И. Данилин, в статьях и монографиях которого дан глубокий и всесторонний анализ жизни и творчества французского поэта¹.

Вопросы восприятия Беранже в России и влияния его поэзии на русскую демократическую литературу XIX в. подробно исследованы в монографии З. А. Старицыной «Беранже в русской литературе» (М., 1980).

ФРЕДЕРИК СТЕНДАЛЬ (МАРИ-АНРИ БЕЙЛЬ) 1783—1842

В 1840 г. Ф. Стендаль, уже будучи автором всех трех своих знаменитых романов, писал обратившему на него внимание О. Бальзаку, популярнейшему романисту Франции: «Я лично полагаю, что меня не станут читать ранее 1880 г.». Едва ли это значило, что он родился ранее, чем следовало, как об этом неоднократно писали. Мировоззрение Стендаля формировалось под воздействием французских просветителей. Первым его учителем был Руссо. Именно от него еще в юности писатель воспринял преклонение перед естественностью, чувствительностью и добродетелью; здесь же надо искать и истоки его демократизма. Однако уже на раннем этапе его пылкий ум привлекают те сочинения, которые учат, как «Логика» Кондильяка, искусству расуждать.

Большое внимание оказал на Стендаля Гельвеций, с трактатом которого «Об уме» он познакомился в 1802 г. Ему оказались близки идеи утилитаризма и сенсуализма, сведение всех действий человека к удовлетворению эгоистических желаний, к поискам счастья, утверждение страстей как главного двигателя личности и ума как основного ее очарования. Гельвеций учил его проверять свои суждения ощущениями и опытом; не случайны постоянные мысли Стендаля о том, что надо наблюдать и

¹ См.: Данилин Ю. И. Беранже и его песни. — М., 1973, и др. работы.

изучать людей. Однако счастье и наслаждение для Стендаля более в области духовной, а не физической, а эгоистический интерес всегда сдержан идеей нравственного долга. Эпическая система Стендаля, основанная на утилитаризме, вместе с тем оказывалась в высшей степени гуманистической. Для объяснения своей этики писатель приводил в 1826 г. придуманную им историю с лейтенантом Луо, который, будучи усталым, больным ревматизмом, бросился в холодную воду спасать утопающего, хотя никто не видел его и не смог бы обвинить в трусости или безнравственности. Он боялся услышать приговор своего внутреннего голоса: «Лейтенант Луо — вы подлец». Это для него высший суд. И это высший суд для самого писателя и для его героев. Так идея личного счастья сочетается у Стендаля с счастьем окружающих. Провозглашенная просветителями идея счастья человека получила социальную интерпретацию во время революции. Сент-Жюст заявлял: «Счастье — новая идея в Европе». В конституции 1793 г. было записано: «Цель общества — всеобщее счастье». Стендаль, понимая счастье не только в личном, но и в социальном плане, говорил, что любит человека 1793 г. Общество писатель воспринимал в постоянном и революционном развитии. Он считал, что Франция находится в состоянии революционной борьбы, которая началась в 1787 г., была прервана Наполеоном в 1799 г., возобновлена в 1815 г. и бог весть когда кончится. Именно это ощущение совершающихся революционных перемен заставило его в 1839 г. вложить в уста аббата Бланеса (роман «Пармский монастырь») слова, обращенные к Фабрицио дель Донго: «Старайся зарабатывать деньги трудом, полезным обществу. Я предвижу небывалые перемены: может быть, через пятьдесят лет праздных людей не захотят терпеть». Убеждение в нестертности и закономерности перемен в обществе заставило Стендаля в том же романе вспомнить книгу Ф. Минье «История французской революции», где автор доказывал историческую закономерность революционных изменений, революционно-го уничтожения тирании. Тирания же вызывала у Стендаля всегда самое сильное неприятие, ибо она противоречила одной из основных страстей, присущих человеку — страсти быть свободным.

При этом он ставил в один ряд с тиранией религию. В 1804 г. он записал в дневнике: «Религия венчает на царство тиранию» — и иронически добавил: «и это все во имя блага людей».

Государство социального неравенства, по мнению Стендаля, развращало привилегированные слои общества, лишая выходцев из третьего сословия возможности реализовать свои таланты. Стендалю было присуще делить людей на Монморанси и Жюльенов. Монморанси — старинная аристократическая фамилия во Франции. Для Стендаля это люди, лишённые талантов, энергии, ума, подлинной чести. Их он изобразил в «Красном и черном» в салоне де Ла-Молей. Жюльены — это те, кто, как его Жюльен Сорель, вышли из третьего сословия, полны энергии, способны

изменить лицо общества. Это бунтующие плебей, восставшие против привилегий происхождения и богатства.

Стендаль всегда интересовался политикой, но его политические симпатии не всегда были одинаковы. В юности он увлекался Наполеоном и считал его спасителем Франции. Бонапартизм Стендаля исчез во время русского похода Наполеона, участником которого был писатель, видевший пожар Москвы, позорное бегство «великой армии» из России. Стендаль считал, что во главе государства должно стоять правительство, опирающееся на народ. Эту идею он заимствовал от якобинцев, горячим поклонником которых был в 1804—1805 гг. Однако «простой народ» он знал плохо, хотя его политическую позицию во время Реставрации и Июльской монархии можно назвать демократической.

Эстетические взгляды Стендаля логически вытекают из его политических, философских и этических воззрений. Он создает свою теорию искусства, основанную на материалистическом понимании развития общества и человека. В центре эстетики Стендаля — человек, человеческий характер. Специфично его суждение о характере в письме к Бальзаку: «Я беру одного из людей, которых я знал, и говорю себе: этот человек приобрел определенные привычки, отправляясь каждое утро на охоту за счастьем», «а затем я придаю ему немного более ума». В этих двух фразах — квинтэссенция стендалевской эстетики, неразрывно связанной с этикой, философией и представлениями о развитии общества.

В основе его искусства лежит опыт: «Я беру одного из людей, которых я знал». Стендаль убежден, что нет «ни совершенно хороших, ни совершенно дурных людей». Человек определяется тем, что он понимает под «счастьем», и тем, как он отправляется на охоту за этим «счастьем». Мы скажем, уточняя мысль писателя, — человек для Стендаля определяется целью своей жизни и средствами ее достижения. Наблюдение и изучение человека он всегда считал главнейшей задачей. Сестре Полине он советовал в 1805 г.: «Обязательно займись изучением людей; проследи, ценой каких усилий этим людям удалось стать подобными глупцами, в какой мере им в этом благородном стремлении способствовали обстоятельства и что для этого они сделали сами. Найди путь, какой ты избрала бы на их месте, дабы избегнуть внедрившихся в их ум и сердце (или характер) привычек». Следовательно, для Стендаля важно заметить и исследовать не только сам сложившийся характер, но пути и причины его становления. Ему надо понять человека и через него окружающий мир. Стремясь объяснить, что он имеет в виду под наблюдением, Стендаль описывает свой принцип отражения действительности, обращаясь к образу зеркала. В нем отражается все многообразие мира со всеми его хорошими и дурными сторонами. Автор осуждал в своих дневниках современных писателей, которые из ложно понятого чувства нравственности «не отваживались назвать спальню спальней», «мало говорили о том, что их окружает».

В памфлете 1823 г. «Расин и Шекспир» Стендаль очень четко выражает свое отношение к двум типам современного искусства, принимая участие в разгоревшейся полемике между «классиками» и «романтиками». Первый его тезис — «отныне нужно писать трагедии для нас, рассуждающих, серьезных и немного завистливых людей... 1823 г.», эти современные люди «не похожи на... маркизов в расшитых камзолах 1670 г.». Стендаль определяет классицизм следующим образом: «Классицизм... предлагает нам литературу, которая доставляла наибольшее наслаждение... прадедам». «Романтизм, — по Стендалю, — это искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение». Стендаль считал, что Софокл и Эврипид в свое время были романтиками, так же как Расин и Шекспир — в свое, ибо они писали для своего времени. Однако подражание великим не создаст романтического, по Стендалю, — современного искусства. Чтобы создать искусство, соответствующее потребностям времени, надо идти не за Расином, при всем своем таланте утверждавшим необходимость подражания, но за Шекспиром. И не подражать ему, а принять «способ изучения мира, в котором мы живем, и искусство давать современникам именно тот жанр трагедии, который им нужен».

Шекспир является для Стендаля образцом и потому, что он, избежав искусственности, сумел нарисовать «кровавые события гражданских войн» и вместе с тем «множество тонких картин сердечных волнений и нежнейших оттенков страсти». Иначе говоря, Стендаль приписывает Шекспиру то, за что его современники ценили В. Скотта — соединение политических и исторических ситуаций с интимной историей персонажей, но считает нужным следовать именно Шекспиру, ибо он сумел не только воспроизвести конфликты эпохи, но и проникнуть в души своих персонажей, что, по его мнению, отсутствует у В. Скотта. В отличие от романтиков, Стендаль отмечал умение великого драматурга правдиво рисовать картины жизни современного ему общества.

Таким образом, Стендаль, называя новое искусство романтическим, по существу даёт программу реалистического искусства. Причисляя себя к романтикам, он высказывается как реалист. Не менее важна для понимания метода Стендаля статья 1830 г. «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская». Здесь автор решает вопросы о связях историзма и изображения страстей, о соотношении правды и вымысла в художественном произведении. Вальтер Скотт для Стендаля — лишь исторический романист; мадам де Лафайет — его антипод: у нее он видит естественность в изображении героев, у английского романиста — «приблизительную точность манерных описаний». Признавая необходимость подражания природе, он всегда помнит о роли воображения, о том, что искусство является «прекрасной ложью», что оно не имеет права стенографировать, но вместе с тем должно при изображении страстей «допускать большее число естественных черт».

Смысл статьи, таким образом, сводится к утверждению правдивости в передаче чувств как основной задаче искусства.

Вопрос о правдивости в искусстве теснейшим образом связан с проблемой прекрасного, с пониманием красоты. Стендаль убежден, что идеал красоты исторически обусловлен, он развивается вместе с развитием общества. Он утверждал, давая материалистическое и диалектическое толкование идеала: «Красота — обещание счастья». И расшифровывая свою позицию применительно к искусству: «Красота в искусстве — это выражение добродетелей данного общества». Прекрасное и полезное у него объединяются, красота не существует вне нравственного. А если одной из главных добродетелей современности Стендаль считал «отважный разум», то и красоты вне разума, вне просвещения для него не существует; при учете нравственного долга, присущего настоящей личности, красота не существует для Стендаля и без духовности. Не случайны поэтому специфические «портреты» персонажей его романов (например, портрет госпожи де Реналь), где в лучшем случае обрисовываются глаза, а все остальное внимание обращено на выражение лица, на описание черт характера и духовных потребностей личности. Стендаль считал, что античный идеал физической красоты заменился в его время понятием грации, т. е. движения, неожиданных перемен, возникновением «божественной неожиданности». И это тоже логически сочетается с гимном разуму в этике Стендаля: разум без движения не существует, грация как подвижность не только физическая, но и мысли входит в его идеал прекрасного; грация мысли — это еще и «блеск остроумия».

В понятие духовной красоты Стендалем включаются также энергия, честолюбие, долг, воля и, безусловно, способность испытывать страсти. Удовлетворение страсти — в самых различных областях — может сделать человека счастливым. Однако у писателя при всем его преклонении перед страстями не было их абсолютной апологетики ни на каком этапе. Утилитаризм, разумный подход к удовольствиям господствовал постоянно. Полине он советовал: «Испытывать удовлетворение от того или иного поступка лишь в той мере, в какой он полезен для наших интересов, а не в той мере, в какой он доставляет нам удовольствие». Считая, что страсти управляют человеком, Стендаль с особенной тщательностью исследовал одну из, по его мнению, главнейших — любовь.

Книга «О любви» посвящена анализу возникновения и развитию этой страсти. Здесь же Стендаль предлагает и классификацию: он видит «страсть-любовь» и «страсть-честолюбие». Первая — истинная, вторая рождена лицемерным и честолюбивым XIX в. Первую испытывает госпожа де Реналь, страдания второй ведомы Матильде де Ла-Моль. Чувство Жюльена к госпоже де Реналь — это страсть-любовь, с Матильдой его связывает страсть-честолюбие. На принципе соотношения страстей и разума, их борьбы строится психологизм Стендаля. В его герое, как

и в нем самом, словно соединились два лица: одно действует, а другое за ним наблюдает. Наблюдая, он делает важнейшее открытие, которое не сумел сам реализовать полностью: «У души есть только состояния, у нее нет устойчивых свойств». Мы говорим о диалектике души толстовского персонажа, но Стендаль, заставляя своих героев проходить тягостный путь познания, изменять свои суждения под влиянием обстоятельств, приближается к толстовскому типу. Внутренние монологи Жюльена Сореля, Люсьена Левена, герцогини Сансеверины, Фабрицио свидетельствуют об их напряженной душевной жизни. Но Стендаль — ученика просветителей — в большей степени в душевной жизни человека интересуется движением мысли. Страсти его героев пропизаны мыслью. Правда, он иногда воспроизводит действия героев в состоянии аффекта — например, попытку Жюльена убить госпожу де Реналь, но тогда автор уходит от исследования состояний. Передает он иногда и подсознательные действия персонажей, неожиданно пришедшие к ним мысли и решения, но их тоже не исследует, но лишь указывает на их существование.

Изображая человека и мир вокруг него, Стендаль считает необходимым обязательно обращать внимание на детали, но детали у него касаются либо самого процесса мышления, либо это вдруг всплывшие в сознании и зафиксированные в состоянии крайнего возбуждения предметы внешнего мира. В «Пармском монастыре» также с помощью врезающихся в память деталей, создающих «эффект присутствия» читателя при совершающемся действии, передаются ужас, бессмысленность и непарадное, обыденное «лицо» войны. Вот эта сцена:

«Фабрицио застыл от ужаса. Больше всего его поразили брызжие грязные ноги трупа, с которых уже стащили башмаки, да и все с него спяли, оставив только рваные штаны, перепачканные кровью... Пуля попала около носа и вышла наискось через левый висок, отвратительно изуродовав лицо. Уцелевший глаз не был закрыт.

— Ну что ж ты, слезай! — повторила маркитантка. — Пожми ему руку, поздоровайся. Может, он тебе ответит.

У Фабрицио сердце зашлось от отвращения, однако он смело соскочил с седла, подошел к трупу, взял его за руку и, крепко встряхнув, пожал ее, но отойти уже не мог, точно оцепенел; он чувствовал, что у него уже не хватит силы сесть на лошадь. Особенно жутко было ему видеть этот открытый глаз».

Грязная пятка трупа и его открытый глаз, разрушая привычное для литературы восприятие смерти, без авторского объяснения передают и авторское понимание факта и его подлинное значение. Не случайно Л. Н. Толстой обратил в свое время внимание на эту сцену и на всю картину битвы при Ватерлоо. Он писал: «Я больше, чем кто-либо другой, многим обязан Стендалю. Он научил меня понимать войну. Кто до него описал войну такую, какова она есть на самом деле?» Те картины и те мыс-

ли, которые входят в романы Стендаля, были увидены и пережиты им самим, но несколько трансформированы, «отработаны» творческим воображением. Вот запись в дневнике о компании 1809 г.: «На мосту лежал мертвый немец с открытыми глазами». Увидев убитого офицера, один из товарищей Стендаля, решив установить, как он погиб, «потянул труп за руку — кожа мертвеца осталась в руке...». «От всего этого, — резюмирует писатель в своем дневнике, — мне чуть не сделалось дурно». Специфично то, что автор этих записок был наполеоновским офицером, но уже в те годы Стендаль не принимал войны.

Бальзак в «Этюде о Бейле» отмечал удивительную особенность Стендаля получать максимальный эффект от использования детали: «Он не взялся за полное описание битвы при Ватерлоо, он прошелся по арьергарду и дал два-три эпизода, рисующие поражение наполеоновской армии, но столь мощен был удар его кисти, что мысль наша идет дальше: глаз охватывает все поле битвы и картину великого разгрома». Сам Стендаль еще в 1804 г. уже твердо знал, что наибольший эффект производят не долгие описания и рассуждения, а воспроизведенные действия, раскрывающие суть необходимой автору мысли: «Вполне возможно, что хороший метод состоит в том, чтобы найти две-три основные черты персонажа, которого вы хотите заставить действовать...»

Итак, детали и действие, но эти детали и действие всегда соотносены с реальностью, со своим собственным жизненным опытом. Таковы основные средства, с помощью которых Стендаль стремится выполнить постоянное требование, предъявляемое к самому себе: «Я стараюсь рассказывать: 1 — правдиво, 2 — ясно о том, что происходит в сердце человека». Одно из достоинств романа «Красное и белое» он видел в том, что тот «написан языком Гражданского кодекса», т. е. кратко и ясно. Свой стиль он постоянно противопоставлял стилю романтиков, где, как у Шатобриана, полно ложной аффектации, где масса «благозвучных выспренных фраз», где, как у Жорж Санд, «говорится о множестве вещей, о которых излишне говорить, а зачастую содержится и много лжи».

Реалистическая эстетика того, кто называл себя романтиком, требовала правдивого воспроизведения реальной, обыденной действительности. Реализм Стендаля дал возможность писателю XX века Луи Арагону говорить о «свете Стендаля» и называть его «предтечей современных писателей».

Жизненный и творческий путь Стендаля делится на три периода: первый с 1801 по 1814 г., когда он усиленно занимается самообразованием, фиксируя свои размышления в письмах к близким и в дневнике, который он вел с 1801 г.; второй период с 1814 по 1827 г. — это статьи писателя по вопросам искусства, и третий — с 1827 по 1842 г., включающий собственно художественное творчество. Причем следует отметить, что фрагменты

дневников и писем уже обладали чертами как книг об искусстве, так и романов.

Первая книга Стендаля «Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазия» (1814) знакомит читателя в основном с оперной музыкой. К этому же году относится знакомство Стендаля с немецким романтизмом, который он не принимает из-за его, как он считает, религиозно-мистической направленности. К 1816 г. он знаком с произведениями Байрона, из которых особенно ценит «восточные поэмы». Книга 1817 г., в которой отразился процесс формирования эстетики Стендаля, — «История живописи в Италии» — передает отношение писателя к итальянскому освободительному движению, итальянскому романтизму, искусству страны. Одновременно он издает книгу «Рим, Неаполь, Флоренция», посвященную политическому положению страны, специфике характеров итальянцев. В 1822 г. появилась книга «О любви», в 1823 и 1825 гг. — памфлет «Расин и Шекспир».

Первый роман «Арманс» написан в 1827 г. В нем Стендаль стремился изобразить характер своего современника, погруженного в бесплодный и постоянный самоанализ. Мыслящий и образованный человек у Стендаля оказывается одиноким в «высшем свете» Парижа, где человеческие чувства не имеют цены. Роман, написанный под воздействием «Принцессы Клевской», не принес автору известности. Тяжело переживая неудачу, Стендаль снова обращается к привычному жанру — пишет книгу очерков «Прогулки по Риму» (1829), где рассказ о художественной культуре римлян сочетается с пролическим изображением политической и религиозной системы Ватикана.

В 1829 г. Стендаль пишет входящую в «Итальянские хроники» новеллу «Ваннина Ванини, или Некоторые подробности относительно последней венты карбонариев, раскрытой в Папской области». В самом названии писатель соединил то, что стало основной приметой его романов: политическое событие (вента карбонариев) и человеческий характер (Ваннина Ванини). Эта новелла стала как бы прообразом романов Стендаля. В ней намечены конфликты страсти-любви, страсти-честолюбия (в душе Ванины). Любовь к свободе здесь борется с любовью к женщине (в душе Пьетро); Стендаль изобразил истинное достоинство, которое не может быть отмечено никаким орденом, покупаемым за деньги, — это смертный приговор борцу за свободу родины. Все это будет развито в «Красном и черном»: в образе Матильды де Ла-Моль, Жюльена Сореля, графа Альтамыры, а также в «Пармском монастыре»: в образах Сансеверины, Фабрицио дель Донго, Клелии Конти, Ферранте Палла. Создавая почти романтический ореол вокруг главного героя Пьетро, Стендаль, как реалист, строго детерминирует черты его личности: странность обусловлена тем, что он итальянец, национальностью героя объясняет автор и то, что после поражения он становится религиозным и считает свою любовь к Ванине грехом, за который он этим пораженным наказан. Социальная детерминирован-

ность характера и убеждений героя заставляет его — любимого и любящего — предпочесть родную любимой женщине. Дочь патриция Ванина Ванини выше всего ценит свою любовь. Она у Стендаля умна, выше своей среды по духовным запросам. «Несветскость» создает оригинальность ее характера. Однако всей ее незаурядности хватает лишь на то, чтобы во имя своей любви послать на смерть 19 карбонариев. Каждый из героев новеллы Стендаля по-своему понимает счастье и по-своему «отправляется на охоту за ним». Реалистически детерминируя яркие, как у романтиков, характеры, Стендаль строит сложный, тоже как у романтиков, сюжет, используя неожиданности, исключительные события: побег из крепости, появление таинственной «незнакомки» и т. д. Однако «зерно» сюжета — борьба венты карбонариев и ее гибель — подсказано писателю реальной обстановкой Италии начала XIX в. Так в новелле переплетаются тенденции реализма и романтизма, но главенствующим оказывается реалистический принцип социально-временной детерминированности. В этом произведении Стендаль показал себя мастером новеллы: он краток в создании портретов (о красоте Ванины мы догадываемся по тому, что она привлекала всеобщее внимание на балу, где были самые красивые женщины, а южная яркость ее красок передана указанием на сверкающие глаза и волосы, черные, как вороново крыло); он уверенно создает новеллистическую интригу, полную внезапных поворотов, а неожиданный новеллистический финал, когда карбонарий хочет убить Ваннину за предательство, которым она гордится, и ее замужество уместаются в несколько строк и становятся той обязательной для жанра неожиданностью, подготовленной в психологической новелле внутренней логикой характеров.

Роман «Красное и черное» (1830) вырос на творчески обработанной документальной основе: Стендаля поразила судьба двух молодых людей, приговоренных к смертной казни: один из них — Берте — молодой честолюбец, но личность крайне ничтожная, стрелял в мать детей, гувернером которых он был. Второй — Лаффарг — рабочий-краснодеревщик, увлекающийся философией и литературой, был скромным и гордым. Влюбившаяся в него и отвергнутая им девушка обвинила его в попытке насилия. Стендаль в обоих случаях увидел характерное явление времени: общество убивает молодых людей, вышедших из третьего сословия, если они не подчиняются рутине, стремятся реализовать свои внутренние незаурядные возможности. Прототипы этими чертами в полной мере не обладали, но вспомним, что Стендаль «придал» своим героям «немного более ума».

В романе он создал типическую картину жизни современного общества. В обращении к читателю автор сообщает, что «нижеследующие страницы были написаны в 1827 г.». К подлинности даты надо относиться с осторожностью, как и ко многим подписям под эпитафиями: в романе упоминаются события, которые произошли в Франции в 1829 и в начале 1830 г., а многие

эпиграфы были сочинены самим автором, хотя и приписаны Гоббсу, Макнавелли, Канту и др. Действительно подлинны эпиграфы из Шекспира, Байрона и древних авторов. Зачем же нужны Стендалю эти мистификации? Как художественное средство воссоздания колорита подлинности и для того, чтобы авторская мысль, выраженная образами — не всегда однозначно истолковываемыми, — получала большую ясность. Иногда же подпись несла в себе и скрытую революционизирующую нагрузку: «Правда, горькая правда» — эпиграф к первой части романа — приписан Дантону, деятелю Великой французской революции. В самом романе о революции не говорится, но имя Дантона направляет мысль поневоле к событиям 1789 г. С Дантоном не раз сравнит Жюльена Матильда, снова соотнеся события и характеры с недавним революционным прошлым и заставляя задуматься о возможном революционном будущем. Эпиграф «из Дантона» соседствует с эпиграфом «из Гоббса»: «Соберите вместе тысячи людей — оно как будто не плохо. Но в клетке им будет не весело». Образ «клетки» — неволи — в сочетании с именами Дантона и Гоббса рождает мысль о борьбе с тиранией. Весь роман-исследование направлен против тирании государственной власти, религии, привилегий рождения, богатства. Творческие задачи диктовали систему образов. Обитатели провинции: дворянство — де Реналь, буржуазия — Вально, Фуке, духовенство — аббат Шелан, мещанство — Сорели, полковой лекарь армии Наполеона и мировой судья. Вторая группа — духовенство. Безансона — семинаристы, аббаты Пирар, Фрилер, Милон, епископ; вне Безансона — епископ Агдский. Высшая аристократия — де Ла-Моль и посетители его салона.

Система образов, дающая возможность широко осветить жизнь и конфликты современной Франции, диктовала композицию: роман, в котором две части, делится соответственно на три части — Верьер (вымышленный провинциальный городок), Безансон (семинария), Париж (высший свет, политическая жизнь). Приступая к анализу романа, необходимо вспомнить, что своих современников Стендаль делил на Манморанси и Жюльенов, а человеческий характер определял по представлениям о счастье и способам «охоты» за ним. Напряженность конфликтов увеличивается по мере перенесения событий из провинции в Безансон и Париж, но личный интерес и деньги господствуют везде. Де Реналь — аристократ, женившийся ради приданого, стремившийся выдержать конкуренцию агрессивных буржуа, завел, как и они, фабрику, но в конце романа ему приходится уступить в борьбе: мэром города становится Вально. О Вально Стендаль сказал в начале романа, что он «собрал самую шваль от каждого ремесла» и предложил им: «Давайте царствовать вкупе». Но Стендаль знает, что в его время господы, подобные Вально, становятся социальной и политической силой. Именно поэтому Вально отваживается прийти к де Ла-Молю, а надменный маркиз принимает этого невежду, провинциального жулика, надеясь

на его помощь во время выборов. Стендаль прекрасно видел направление общественного развития и отчаянные попытки удерживать старое. Поэтому он изображает монархический заговор в Париже. Сущность явления вскрывает автор в ироническом эпиграфе, приписанном одному из величайших мастеров незуитства в политике — Макнавелли: «Основной закон для всего существующего — это уцелеть, выжить. Вы сеете плевелы и надеетесь возрастить хлебные колосья». Первая фраза указывает на цель заговора — аристократия и духовенство, опасаясь за свое положение в новой общественной ситуации, судорожно ищут выхода. Вторая фраза свидетельствует о заведомой бессмысленности действий. Об этом говорят характеристики, даваемые Жюльеном главарям: один из них «всецело поглощен своим пищеварением», другой полон «злости дикого кабана», третий похож на «заводную куклу» и т. п. Все они — «заурядные» фигуры, которые, по мнению главного в вопросах политики Жюльена, «боятся, как бы он их на смех не поднял». На самом деле над ними как над политической силой издается сам автор, но он видит и то, что в заговоре выживших из ума ничтожеств — всех этих «Манморанси» — снова возникает обычное сочетание тирании и религии, подавляющее свободу народов. Вопросы политики органически входят в роман, соединяясь с резкой критикой религии и клерикалов. В чем смысл деятельности духовного лица, думает Жюльен-семинарист, а ответ — это ответ автора: «Продавать верующим места в раю». «Омерзительным» называет Стендаль существование в семинарии, где воспитывают будущих духовных «наставников» народа, ибо там господствует «ежеминутно лицемерие», мысль там считается преступлением, «здоровое рассуждение (...) оскорбительно». Аббат Пирар называет духовенство «лакеями, необходимыми для спасения души». В психологическом романе Стендаля картины жизни аристократии, духовенства, буржуазии приобретают черты протеста. Автор не ставил себе целью создавать сатирический роман, но общество, где господствует «гнет морального удушья» и где «малейшая живая мысль кажется грубостью», само по себе является гротескным. Система образов и композиция позволяют автору показать систему общественных отношений Франции начала XIX в. Не случаен подзаголовок романа: «Хроника XIX века».

Живыми людьми, способными мыслить, страдать, подчиняться не только выгоде, являются Фуке, живущий вдали от города, аббат Пирар, которому даже друзья не верили, что он не воровал на посту ректора семинарии, маркиз де Ла-Моль, способный увидеть личность в бедном и безродном секретаре, Матильда, госпожа де Реналь и, конечно, Жюльен Сорель — главный герой романа, содержанию и эволюции духовного и душевного мира которого прежде всего подчинена композиция. Для Стендаля Жюльен — отражение состояния современного общества. В этом сыне плотника, возмущившемся плебеем, главное — стремление и умение познавать самого себя и окружающий мир — его «отваж-

ный разум», а также страстность натуры. В начале своего пути он, воспитанный наполеоновским солдатом, «бредит военной карьерой», свято верит истинам «Мемориала святой Елены», режаниям великой армии Наполеона и «Исповеди Руссо. Но, человек 20-х гг., он выучивает наизусть книгу Жозефа де Местра «О папе» и весь Новый завет, чтобы доставить удовольствие аббату Шелану, от которого зависит его будущее; в руководители себе он выбирает Тартюфа. Однако он свято хранит портрет Наполеона, видя в нем героя третьего сословия, мечтая повторить его подвиги. Автор изображает двойственность персонажа, сочетание чистоты, таланта с расчетом. Стендаль показывает развитие героя, движение его мысли, его духовное созревание и утрату иллюзий. Мы видим, как вначале этот скромный юноша, более похожий на девушку, со слезами смущения и страха на глазах впервые входит в дом де Реналей. Здесь он боится более всего, чтобы не оскорбили его гордость. Однако стремление к самоутверждению заставляет его добиваться любви самой красивой, знатной и уважаемой дамы города: в своих глазах наивный и одновременно циничный юноша поднимается при этом выше самого мэра, которому его жена предпочитает сына плотника.

Стендаль показал, как его Жюльен делал выбор в соответствии с законами своего времени. Вот тот силлогизм, который возникает в сознании юноши в самом начале его пути: «Когда Бонапарт заставил говорить о себе, Франция трепетала в страхе перед неплеменным нашествием; военная доблесть в то время была в моде. А теперь священник в сорок лет получает жалованья сто тысяч франков, то есть ровно в три раза больше, чем самые знаменитые генералы Наполеона. (...) Надо стать попом». Две первые фразы содержат в себе послышки-доводы, на основании которых Жюльен делает вывод: «Надо стать попом». Не призвание движет им, а голый циничный расчет в духе времени. Если обитатели Верьера и их постоянная борьба за господство открывают юному плебею низость душ провинциальных дворян и буржуа, то Безансонская семинария показывает ему, что еще более низки души духовенства. Париж открывает ничтожество казавшихся прежде недостижимыми аристократов. «Как можно быть несчастным, живя среди такого великолепия», — думал Жюльен, вступая в дом де Ла-Молей. Но духовная и душевная пустота светских «Маиморанси» открылась ему очень скоро. Ему остался близок только революционер граф Альтамбра. Автор ведет своего героя от одного разочарования к другому, но показывает, что он делает карьеру, достигая цели не столько благодаря тартюфству, сколько вследствие своих истинных достоинств. Однако искреннее, естественное и жертвенное чувство госпожи де Реналь и смерть на эшафоте тридцатилетний Жюльен предпочтет богатству, чину гусарского поручика, имени аристократа и любви самой умной и красивой девушки из высшего общества. В чем причина этого? В том, что герой Стенда-

ля не может отречься от идеала естественности, чистоты, правды, разума. В конце жизни Жюльен мог воскликнуть: «Я любил правду, а где она?». Автор сказал однажды о своем герое, что у него душа художника и что нет ему места в мире продажности и торжествующих ничтожеств. Молодой герой, как бы возвращаясь к самому себе, обогащенный жизненным опытом, приходит к убеждению, что современное общество построено на лжи и насилии, что «никакого естественного права не существует», но есть «закон, воспрещающий делать то или иное под страхом кары», а пользоваться «всеобщим почетом... жулики... которых не поймали на месте преступления». Религия и ее служители не выходят из этого ряда: апостол Павел, как современные Кастанеды, Милоны, Фрилеры, «наслаждался возможностью повелевать, проповедывать, заставляя говорить о себе». У человека, ужасающе одинокого в этом мире, остается лишь долг перед самим собой. Этому внутреннему долгу своей сущности Жюльен никогда не изменял. «И этот долг, который я сам предписал себе (...) был для меня словно стволom мощного дерева, на который я опирался во время грозы. Конечно, я колебался, меня бросало из стороны в сторону. Ведь я всего лишь человек... но я не сорвался». Верность самому себе, т. е. чистому и светлому идеалу человека, при всех отклонениях и ложных шагах отличает главных героев Стендаля. Слово «долг» привычно в устах Жюльена, но и кроткая госпожа де Реналь, пришедшая в тюрьму к любимому, нарушив общепринятое представление о морали и долге, говорит ему: «Мой долг прежде всего — быть с тобой».

В социально-политическом и психологическом романе «Красное и черное» сохраняются черты романа воспитания: четко выделена познающая мир центральная фигура, второстепенные персонажи призваны подтвердить некоторые из идей, воплощенных в главном лице. И здесь особую нагрузку несут образы госпожи де Реналь и Матильды де Ла-Моль. Обе они созданы своей средой — первая благородна, по-провинциальному простодушна и наивна; вторая горда, самолюбива и честолюбива, наделена острым умом и безжалостна в суждениях о людях. Однако обе они в глубине души — первая более инстинктивно, вторая рассудочно — стремятся к искреннему чувству любви. Стендаль показывает, как общество изломало их души. Госпожа де Реналь — искренняя и честная — принуждена общественным мнением лгать и оставаться женой презираемого ею де Реналья, который более всего ценит в ней ее деньги, а потом по приказу духовника фактически посылает на смерть любимого. Матильда, убежденная в своем превосходстве над всеми потому только, что она дочь маркиза, оскорбляет плебея Жюльена, заставляя его изобретать хитроумные средства подчинить ее себе. Противоположные действия своих героинь Стендаль связывает с влиянием среды, с ее законами. Любовь героинь Стендаль относит к проявлению их естественных природных и потому прекрасных человеческих начал. Здесь дает себя знать концепция личности Руссо и идея

стремления к счастью, идущая от Гельвенция. Мысль автора, что общество губит своих лучших представителей, распространяется и на них.

Заключительные главы романа, где действие как развитие событий заменяется действием — развитием мысли, подводят итог размышлениям автора о своем времени, времени, наводящем «уныние». Эта оценка Стендаля отнесена в «Примечании автора» к Англии и Америке, однако он имеет в виду Францию.

В 1834 г. Стендаль пишет роман «Люсьен Левен», известный также под названием «Красное и белое». Время действия относится к 1832—1834 гг. Об этом периоде Стендаль сказал: «банк стал во главе государства». Роман «Люсьен Левен» — самое социальное и самое ироническое произведение писателя. В нем Стендаль тоже дает историю духовного развития молодого человека, тяжкий путь познания действительности, но несколько иной эпохи и из другого социального слоя: Люсьен — сын банкира, у которого 10 миллионов; у его матери — женщины образованной, умной и деликатной — литературный салон, он — корнет уланского полка. Но главное здесь — изображение самого общества, увиденного глазами постепенно прозревающего молодого человека. Его конечный вывод: «В наш век (<...> деньги — норма в государстве, где играют на бирже, используя секретные государственные сведения, не только банкир и министр, но и сам король, тот самый король-груша. Деньги являются целью выборов, во время которых в Люсьена, еще не появившего всей гнусности происходящего, летят комья грязи и гнилые кочерыжки. Защита денег гонит полк Люсьена в небольшой городок ткачей, где «всюду вставал живой образ нищеты, от которого щемило сердце, но не то сердце, которое надеялось заслужить крест, действуя саблей в жалком городке». Восстание ткачей — реальное событие Франции 30-х гг. Банкиры, министры, провинция, Париж, военные, чиновники — все слои общества предстают перед нами в романе Стендаля. А вывод тот же, но более саркастический, чем в первом романе. Вероятнее всего потому автор его не закончил. По предварительному замыслу действие последней части должно было происходить в любимой и идеализируемой Стендалем Италии, где разочарованный и истерзанный страданиями и обидами Люсьен должен был найти свою возлюбленную. Но Стендаль-реалист не мог кончить идилией роман-разоблачение.

Италии писатель обязан рождением замысла нового романа: в 1839 г. за 52 дня Стендаль написал роман «Пармский монастырь». Если в двух предыдущих романах сопоставление времени действия с эпохой Наполеона возникало эпизодически и лишь в сознании героев, то в новом романе эпоха Наполеона включается в само повествование: перед нами значительный временной отрезок — с 1796 года, года вступления французских войск в Милан, по 1831 год — до последних дней восстания карбонариев.

Это дает возможность расширить наблюдения. Двор и придворные нравы пармских правителей прицел Рануциев Эрнестов, отличающихся один от другого в основном только порядковым номером — III, IV или V (как, по мнению Стендаля, современные короли Франции), законы или беззакония, творимые в Парме, тоже в сатирически сгущенном виде воспроизводят Францию.

Роман называется «Пармский монастырь» — его композиционным и идейным центром является политическая тюрьма-монастырь, возвышающаяся над городом. Попавшие туда по ложному доносу, обвиненные в несовершенных преступлениях, погибают там заживо. Это символ беззакония и произвола, создающий основную тональность романа.

Главным врагом тирана Стендаль снова изображает мысль. Правителю Пармы принадлежат слова: «Умный человек, как ни старается следовать благим принципам, всегда в чем-нибудь окажется сродни Вольтеру и Руссо». Благие принципы здесь — это покорность, Руссо и Вольтер — это бунт. Религия и церковь, как в «Красном и черном», снова становятся предметом иронического воспроизведения, но теперь это уже не безансонский эпизод, но строго организованная система, подавляющая все смелое и самостоятельное в человеке, государство в государстве, основанное на лицемерии и произволе. Юному Фабрицио дель Донго умудренный жизненным и государственным опытом граф Моска советует скрывать свой ум, когда он окажется в среде церковников, принять их правила поведения, как правила игры в вист. Это не правила нормальной и нравственной жизни, а нечто совершенно противоположное нормальным человеческим потребностям.

В центре сюжета — судьба Фабрицио дель Донго и его тетки, вышедшей сначала замуж за наполеоновского офицера, а потом ставшей герцогиней Сансеверина. Именно с ней в роман и в жизнь Фабрицио входит тема Наполеона. Сто дней, свидетелем и участником которых стал Фабрицио, дали возможность Стендалю показать иллюзорность представлений о Наполеоне как о провозвестнике свободы. Однако восхищение его величием парадоксально оправдывается ничтожеством общественных установлений, которые складываются после падения этого кумира.

Герои романа, не получив возможности обрести счастье в свободе — Наполеон или не оправдал их надежд, или оказался ими ложно понят — «отправляются на охоту за счастьем» в любви. Но оно в этом последнем романе Стендаля достижимо лишь с помощью обмана. Джина Пьетранера, любя графа Моску, может стать только его любовницей и при этом еще должна выйти замуж за герцога Сансеверина. Клелия Конти, чтобы спасти жизнь любимому ею Фабрицио, сначала подсыпает спотворное своему отцу, а затем вынуждена выйти замуж за нелюбимого маркиза Крещенци. Фабрицио и Клелия инсценируют смерть и похороны своего сына, чтобы иметь возможность видеть его. Так вынуждены поступать честные люди, а бесчестные — их боль-

шинство — посылают других на смерть, если это необходимо для их престижа, или, в лучшем случае, заставляют поступаться честью, как к этому принуждает герцогиню Сансеверину очередной Рануций Эрнест.

Действие романа происходит в Италии. Автор передает страстные характеры итальянцев, аргументирует их поступки присущей им как нации пронциательностью, непринужденностью и отсутствием тщеславия, прирожденной сдержанностью, сочетающейся с пылкостью, порой — религиозностью или суеверностью. Именно с этих позиций становятся понятны поступки герцогини Сансеверины, графа Моски, Фабрицио, Клелии, Ферранте Палла.

Образ Ферранте Палла несет в романе особую нагрузку: с ним, поэтом и мечтателем, связана тема революционной борьбы. Он карбонарий. Стендаль изображает его — одного из благороднейших героев романа — полубезумным, и это не только его физическая болезнь — это авторская концепция. При всем своем огромном уважении к итальянским карбонариям Стендаль не верил в победу их дела, ибо их политическая программа, не учитывающая потребностей народа, обрекала их на неудачи и одиночество.

Неразрешимые конфликты, навязанные лучшим героям компромиссы, ранняя гибель — это не стремление автора усложнить сюжет, но воплощение концепции, суть которой сводится к ранее высказанному Стендалем суждению: не может быть счастлив человек в несчастливом обществе. И вместе с тем этот последний роман Стендаля — гимн прекрасному человеческому чувству любви, гимн смелому разуму, поднимающему настоящего человека над бессмысленностью религиозных догм и тиранией власти.

Существует легенда, что Стендаль будто бы предсказывал свою особую популярность именно в России конца XIX и начала XX в. Однако реальность оказалась ярче легенды: Стендаль как романист стал известен уже в 1831 г., когда роман «Красное и черное» на французском языке появился у Е. Хитрово и Пушкин писал ей: «Умоляю Вас прислать мне второй том «Rouge et Noir». Я от него в восторге». Позднее его отзыв стал более умерен: «Красное и черное» — хороший роман, несмотря на фальшивую риторику в некоторых местах и на несколько замечаний дурного вкуса». Восхищение Пушкина разделяли А. И. Тургенев и П. Вяземский, назвавший роман «замечательным творением». Им зачитывался четырнадцатилетний Л. Толстой, позднее сказавший, что подлинную войну он узнал от Стендаля еще ранее, чем о ней услышал от старшего брата и увидел ее сам. Первое знакомство России со Стендалем относится к 1822 г., когда в «Сыне отечества» анонимно были напечатаны отрывки из «Жизни Россини», сразу привлечшие внимание. Имя Бейль появилось впервые в 1829 г.: «Вестник Европы» напечатал «Письма Бейля к г-же... о лорде Байроне». В 1830 г. «Сын отечества» опубликовал заметку — «Стендаль». «Лорд Байрон в Италии. Рассказ очевидца». Особое внимание Стендалю уделяла с 1830 г. «Ли-

тературная газета» Пушкина и Дельвига, отмечая, что «замысловатая его оригинальность, превосходный тон критики, острый и меткий взгляд на предметы и слог чистосердечный и живописный (...) могли бы точно прославить трех или четырех литераторов». Там же в 1830 г. были опубликованы «Прогулки Стендаля по Риму» в переводе В. И. Любича-Романовича. Однако художественные произведения Стендаля были переведены не скоро. Первый сокращенный перевод «Красного и черного» сделал А. Плещеев в 1874 г. для «Отечественных записок» (полный появился в 1893 г.). Сокращенный перевод «Ванины Ванины» сделал О. И. Б-в для «Московского обозрения» в 1878 г. (полный вышел в 1883 г.). «Пармская шартреза» («Пармский монастырь») в сокращении вышла в «Слове» в 1878 г. (Полный перевод под названием «Проповедник» сделан Л. Я. Гуревичем в 1905 г.) Отрывки из «Люсьена Левена» (перевод С. П.) появились в 1929 г., полный перевод В. Пяста — в 1931 г. Стендаль вошел в русскую культуру еще при жизни не только как писатель — с ним были лично знакомы и беседовали о политике и литературе А. И. Тургенев, П. Вяземский, Соболевский, сын З. Волконской писатель А. Волконский. Возможно, он был знаком и с проезжавшим через Чевитта-Веккио Жуковским. Сам Стендаль писал о России: «Оставление жителями Смоленска, Гжатска и Москвы, из которых в течение двух суток убежало все население, представляет собою самое удивительное моральное явление в нашем столетии». И далее: «Сожжение Москвы было, конечно, героическим актом». Русские редки в его произведениях, но это всегда значительные личности, как Арманс, главная героиня его первого романа, добрый и иронический Коразов в «Красном и черном», противопоставленный пустому парижскому свету.

ОНОРЕ БАЛЬЗАК (1799—1850)

Творческий путь О. Бальзака — неутомимого труженика и великого писателя — можно разделить на два неравных и неравнозначных периода: в 20-е гг. он писал подражательные (в духе В. Скотта и Руссо) романы, не включенные им впоследствии в собрания сочинений; в 30—40-е гг. он создал «Сто озорных рассказов», несколько драм и 95 романов «Человеческой комедии», которую он сам назвал «книгой о Франции девятнадцатого века». Мысль о единой системе произведений возникла у Бальзака в 1833 г., когда он понял, что его стремление дать широкую панораму жизни Франции, приводившее к возникновению побочных сюжетных линий, не может быть реализовано в одном романе. Так стала складываться «Человеческая комедия» с ее переходящими из романа в роман персонажами, со своим высшим светом — с маркизами д'Эспар, виконтессой де Босеан, графами де Ресто, герцогами де Гранлье, миром буржуа, представленным бароном Нюсинженом, банкиром Тайфером, папашей Горно, миром военных — с генералом Монкорне, провинциальными аристократа-

ми, талантливыми выходцами из третьего сословия, как Бьяншон, Давид Сешар и Люсьен Шардон, хитрой мещанкой мадам Воке (в девичестве Д. Е. (!) Конфлан), героем каторги Вотреном и множеством других, которых, по замыслу Бальзака, должно было стать не менее 2—3 тысяч. Романы «Человеческой комедии» автор разместил по следующим разделам: 1) Сцены нравов, куда входили сцены частной, провинциальной, парижской, политической, военной, сельской жизни; 2) Философские этюды; 3) Аналитические этюды.

Последняя часть оказалась наименее разработанной: принцип «физиологии», лежавший в ее основе, оказался непродуктивен для серьезного анализа общества. Философские этюды дают представление — в общем виде — об отношении автора к творчеству («Неведомый шедевр»), страстям и человеческому разуму («Поиски абсолюта»), размышления о «социальном двигателе всех событий» («Шагреновая кожа»). Сцены нравов в формах самой жизни воспроизводят реальную действительность, вскрывая ее подлинную сущность. За беспристрастное изображение современности критика не раз называла Бальзака безнравственным писателем, он на это отвечал: «Если бы картины, нарисованные писателем, были фальшивы, критика обвинила бы его (автора. — Г. Х.) в клевете на современное общество; но коль скоро критика признает их правдивыми, стало быть, безнравственно не произведение». Свой метод творчества Бальзак называл литературным эклектизмом («Этюд о Бейле», посвященный анализу «Пармского монастыря»), видя в нем сочетание принципов литературы образов, «стремящейся с помощью чувства подняться до самой души всего живого» (это Гюго и Ламартин), и литературы идей, полной драматизма, чуждой мечтательности, требующей последовательной работы мысли (Стендаль, Мериме, Мюссе, Нодье). К литературному эклектизму он относил и творчество В. Скотта, Ж. Санд, Ф. Купера, Стендаля времен «Пармского монастыря». Закон эклектизма — «идея, ставшая персонажем», по мнению Бальзака, «искусство более высокое». Основные принципы своего творчества Бальзак изложил в «Предисловии к «Человеческой комедии» в 1842 г. Это манифест реалистического искусства Франции. В основе его метода лежит научность. Имена естествоиспытателей Кювье, Сент-Илера, Лейбница и Бюффона указывают на истоки его теории. Это утверждение взаимной связи и взаимной обусловленности всех частей живого организма, а у писателя — единство общественного организма при его кажущейся дробности и разобщенности; вместе с тем это утверждение зависимости каждого организма от окружающей среды, а также поиски системы в жизни общества и причинно-следственных связей его развития. Соотнося мир природы с человеческим обществом, Бальзак постоянно помнил о существенных различиях и о большем числе причин и их большей сложности, когда идет речь о мире людей. Именно поэтому писатель утверждал, что человеческое общество необходимо изображать в постоянном изменении, зависящем от «стуне-

ней цивилизации», отстаивая тем самым необходимость социально-временной детерминированности в литературе. Создавая свою историю общества как историю нравов, Бальзак исходил из необходимости описывать «мужчин, женщин и вещи», понимая под «вещами» «материальное воплощение мышления людей. Вспомним, что Ф. Минье в «Истории французской революции» утверждал классовую борьбу как двигатель развития, указывая на взаимную зависимость «людей» и «вещей», констатируя, что «люди меньше управляют вещами (les choses), чем вещи — людьми». «Вещи» у Минье и Бальзака — у ученого и писателя — это убеждения людей, объективный ход событий, в романном мире — материальные предметы, реалии, характерные для определенного исторического времени. Именно поэтому столь большое место он уделяет описаниям места действия, портретов персонажей, их одежды: все это в совокупности определяет убеждения героя, его социальную функцию, время, его создавшее. Вещи у Бальзака — это та среда, где обитает его герой. Его суждения о социальной среде были новым словом в теории и практике литературы его времени. Его реализм аналитичен, автор исследует причины появления тех или иных типов, сущность тех или иных типов, созданных социальной средой. Среду социальную Бальзак считал основным «двигателем» страстей и событий в человеческом обществе. Причем каждой среде, показывает писатель в своих романах, присущ свой «подвид» этого «двигателя». Когда Ф. Энгельс писал, что Бальзак изобразил «усиливающееся проникновение поднимающейся буржуазии в дворянское общество, которое после 1815 г. перестроило свои ряды и снова, насколько это было возможно, показало образец старинной французской изысканности»¹, — он обращал внимание именно на эти различные «социальные двигатели» разных социальных сред — буржуазной, обладающей стремлением подчинить себе прежних господ-аристократов, и аристократической, сохранявшей желание всеми силами удержать ускользающее господствующее положение. На эту же создаваемую средой направленность исторического движения указывал Ф. Энгельс, отмечая, что Бальзак «видел (выделено автором. — Г. Х.) неизбежность падения своих излюбленных аристократов и видел (выделено автором. — Г. Х.) настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти»². Под людьми будущего Энгельс подразумевал участников боев на баррикадах — представителей третьего сословия, труженников.

Видеть движение истории, раскрывая его в судьбах простых людей, учил Бальзака В. Скотт, воздействие которого ощутимо на всем творчестве французского писателя. Но у Бальзака историзм прошлого сменился историзмом настоящего, присущим реа-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 37. — С. 36.

² Там же. — С. 37.

лизму. Поэтому Ф. Энгельс в письме к М. Гаркнесс отмечал как заслугу «старика Бальзака», что он создал хронику французского общества, описывая его «почти год за годом с 1816 по 1848 г.»¹.

Создавая историю нравов своего времени, Бальзак считал необходимым, вслед за В. Скоттом, изображать современное общество через изображение личных отношений. В центре его повествования стоят семьи и семейные отношения, но автор показывает, как они подчиняются основным тенденциям времени, как отношения в семьях Растиньяков, де Ресто, Нюсинженов, Тайферов — буржуа и аристократов — строятся на денежных расчетах, как умирающий отец Горио восклицает, что за деньги можно купить все, даже дочерей. Лишь дружки Бьяшон, Депен и им подобные оказываются способны на проявление искреннего человеческого участия: их не коснулась все разъедающая власть золота. Утверждая, что историком должно быть само французское общество, и отводя себе — автору — роль секретаря, Бальзак вместе с тем заявлял, что роман должен быть «лучшим миром», писатель — равным государственным деятелям, ибо он высказывает определенное мнение о «человеческих делах», дает «философию истории», исходя из «полной преданности принципам». О себе он говорил, что пишет историю своего общества, основываясь на принципах религии и монархии. Будучи последователем своих современников — историков Гизо, Минье, Тьерри, Бальзак вслед за ними не принимал режима Реставрации, уничтоженного Июльской революцией, но, в отличие от них, Бальзак не увидел и в Июльской монархии разрешения противоречий. Стремясь найти социальную устойчивость, он идеализировал законную — легитимную — монархию, надеясь на твердую власть короля. Устойчивость создается, по его мнению, и религией. Но во всей «Человеческой комедии», писал соотечественник Бальзака Андре Вюрмсер, «вы не отыщете дифирамбов монархизму или католицизму». Он же цитировал последнюю фразу «Пьеретты»: «**Закон мог бы служить превосходной защитой для общественных плутней, не будь божественной справедливости**». Так называемая «божественная справедливость» здесь недвусмысленно называется защитой для плутней. Монархизма в произведениях Бальзака не видели и его современники. Именно поэтому В. Гюго назвал его революционером, а Ф. Энгельс советовал английской писательнице М. Гаркнесс учиться у него правдивому изображению действительности.

Творческий путь. Философские этюды. «Неведомый шедевр» (1830) посвящен соотношению правды жизни и правды искусства. Особенно важны позиции художников Порбуса (Франсуа Порбус Младший (1570—1620) — фламандский художник, работавший в Париже) и Френхофера — личности, вымышленной автором. Столкновение их позиций раскрывает отношение Бальзака к творчеству. Френхофер утверждает: «Задача искусства не

в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать. <...> Иначе скульптор исполнил бы свою работу, сняв гипсовую копию с женщины <...>. Нам должно схватывать душу, смысл, движение и жизнь». Сам Френхофер задается невыполнимой и противоречащей целям подлинного искусства целью: он хочет на полотне с помощью красок создать живую женщину. Ему даже кажется, что она ему улыбается, что она — его Прекрасная Нуазеза — дышит, весь ее облик — физический и духовный — превосходит облик реального человека. Однако это идеальное и идеально выполненное существо видит только сам Френхофер, а его ученики, в том числе и Порбус, в углу картины разглядели «кончик голой ноги, выделявшейся из хаоса красок, тонов, неопределенных оттенков, образующих некую бесформенную туманность — кончик прелестной ноги, живой ноги». Увлеченность, с одной стороны, формой, а с другой — желанием поставить искусство выше реальной действительности и подменить им реальность привело гениального художника к катастрофе. Сам Бальзак, не принимая ни субъективности, ни копирования в искусстве, убежден, что оно **должно выражать природу, схватывать ее душу и смысл**.

Философскую повесть «Шагреновая кожа» (1831) автор назвал «формулой нашего теперешнего века, нашей жизни, нашего эгоизма», он писал, что все в ней — «миф и символ». Само французское слово *le chagrin* может быть переведено как «шагрень» (шагреновая кожа), но оно имеет омоним, едва ли неизвестный Бальзаку: *le chagrin* — «печаль», «горе». И это немаловажно: фантастическая, всемогущая шагреновая кожа, дав герою избавление от бедности, на самом деле явилась причиной еще большего горя. Она уничтожила способность к творческим дерзаниям, желание наслаждаться жизнью, чувство сострадания, **объединяющее** человека с себе подобными, уничтожила в конечном счете духовность того, кто обладает ею. Именно поэтому Бальзак заставил банкира Тайфера, разбогатевшего на бесчестном убийстве, одним из первых приветствовать Рафаэля де Валапена словами: «Вы наш <...>. Слова: **Французы равны перед законом** — отныне для него ложь, с которой начинается хартия. Не он будет подчиняться законам, а законы — ему». В этих словах действительно заключена «формула» жизни Франции XIX в. Изображая перерождение Рафаэля де Валапена после получения миллионов, Бальзак, используя условность, допустимую в философском жанре, создает почти фантастическую картину существования своего героя, ставшего **слугой** своего богатства, превратившегося в **автомат**. Сочетание философской фантастики и изображения в действительности в формах самой жизни составляет художественную специфику повести. Связывая жизнь своего героя с фантастической шагреновой кожей, Бальзак, например, с медицинской точностью описывает физические страдания Рафаэля как больного туберкулезом. В «Шагреновой коже» Бальзак представляет фантастический случай как квинтэссенцию закономерностей своего времени и обнаруживает с его помощью основной социальный двигатель общест-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 37. — С. 36.

ва — денежный интерес, разрушающий личность. Этой цели служит и антитеза двух женских образов — Полины, которая была воплощением чувства доброты, бескорыстной любви, и Феодоры, в которой сгущены присущие обществу бездушные, самолюбование, честолюбие, суетность и мертвящая скука, создаваемые миром денег, которые могут дать все, кроме жизни и любящего человеческого сердца.

Одной из важных фигур повести является антиквар, открывающий Рафаэлю «тайну человеческой жизни». По его словам, а в них отражены суждения Бальзака, которые получают непосредственное воплощение в его романах, человеческая жизнь может быть определена глаголами «желать», «мочь» и «знать». «Желать — сжигает нас, — говорит он, — а мочь — разрушает, но знать дает нашему слабому организму возможность вечно пребывать в спокойном состоянии». В состоянии «желать» находятся все молодые честолюбцы, ученые и поэты Бальзака — Растиньяк, Шардон, Сешар, Валантен; состояния «мочь» достигают лишь те, кто обладает сильной волей и умеет приспосабливаться к обществу, где все продается и покупается. Лишь один Растиньяк сам становится министром, пером и женится на наследнице миллионеров. Шардону временно удается достичь желаемого с помощью беглого каторжника Вотрена. Рафаэль де Валантен получает губительную, но всемогущую шагреновую кожу, которая действует, как Вотрен: дает возможность приобщиться к благам общества, но за это требует покорности и жизни. В состоянии «знать» находятся — это сам антиквар и ростовщик Гобсек. Они превратились в слуг своих сокровищ, в людей, подобных автоматам: автоматическая повторяемость их мыслей и действий подчеркивается автором. Если же они, подобно старому барону Нюсинжену, вдруг оказываются одержимы желаниями, не связанными с накоплением денег (увлечение куртизанкой Эстер, роман «Блеск и нищета куртизанок»), то становятся фигурами одновременно зловещными и комическими, ибо выходят из свойственной им социальной роли.

Этюды нравов. Повесть «Гобсек» под названием «Опасности беспутства» была опубликована в 1830 г. в составе «Сцен частной жизни», первая ее глава была напечатана отдельно в начале 1830 г. под названием «Ростовщик»; как «Панаша Гобсек», эта повесть в 1835 г. вошла в состав «Сцен парижской жизни», свое окончательное название «Гобсек» и место в «Сценах частной жизни» она получила в 1842 г. Столь долгая история публикации и «переходы» повести из одного раздела в другой свидетельствуют о сложности проблематики произведения и о значительности его в системе всей серии романов Бальзака. Главная фигура повести — ростовщик Гобсек, его фамилия в переводе с голландского означает «живоглот», что вполне соответствует жизненной функции персонажа; Бальзак обыгрывает внутреннюю форму фамилии — его герой действительно, как удав, душит свои

жертвы чудовищными процентами и проглатывает их и их собственность. В соответствии со своим принципом изображать «мужчин, женщин и вещи» писатель дает подробный, характеризующий портрет героя, используя реалии внешнего мира, давая сравнения с вещами, раскрывающими авторское осмысление фактов. Бальзак пишет, что Гобсек обладал «лунным ликом, ибо его желтоватая бледность напоминает цвет серебра, с которого слезла позолота»: в его внешнем облике отмечены цвета денег — **золота и серебра**. Бесстрастность ростовщика отражена в его неподвижных чертах, они казались отлитыми из **бронзы**. Глаза у него были «маленькие, желтые, словно у хорька» — хищный, стремительный хорек никогда не принадлежал к числу животных, вызывающих симпатию. Длинный его нос был похож на **буравчик** — герой с его помощью словно проникал во все скрытые от других тайны. «Возраст его был загадкой», — отмечал Дервиль. Этот человек без возраста и без пола был похож на **автомат**; Дервиль сравнивает его и с **векселем**. Бальзак увлекался сказками Гофмана, уподоблявшего своих героев-мещан автоматам. Однако мы помним слова Бальзака о том, что он исследует там, где Гофман создавал фантастические картины. Зловещий облик Гобсека повторен в его предметном окружении: он живет «в (...) сыром и мрачном доме (...). В таком угрюмом обиталище сразу угасала бойкая игривость какого-нибудь светского повесы, еще раньше, чем он входил к моему соседу; дом и его жилец были под стать друг другу — совсем как скала и прилипшаяся к ней устрица». В его конторе обычно стоит такая «мертвая тишина, как на кухне, когда зарежут утку»: бурное возмущение и сопротивление жертв «живоглота» сменяется их полной безнадежности покорностью. Гобсек живет по принципу, сформулированному антикваром из «Шагреновой кожи»: он находится на ступени «знать»: «...все человеческие страсти (...) проходят предо мною, — говорит он Дервилью, — и я произвожу им смотр, а сам живу в спокойствии. Нашу научную любознательность (...) я заменяю проникновением во все побудительные причины, которые движут человечеством. Словом, я владею миром, не утомляя себя, а мир не имеет надо мной ни малейшей власти». В своем исследовании мира Гобсек исходит из того, что все определяется деньгами: «В золоте все содержится в зародыше, и все оно дает в действительности». В мире он видит постоянную борьбу богатых и бедных и предпочитает «сам давить», а не «позволять, чтобы другие тебя давили». Он знает силу тех, кто владеет деньгами: «...в Париже (их. — Г. Х.) человек десять; мы властители ваших судеб — тихонькие, никому неведомые». Бальзак показывает, что ростовщики, как пауки, оплетают своей паутиной все общество, но писатель не упускает из вида и то, что само это общество не лучше ростовщиков. Кто попадает в сети Гобсека? Это прежде всего Максим де Трай — мужчина-проститутка, светский проходимец, зарабатывающий деньги, торгуя своей так называемой «любовью». Среди жертв Гобсека оказывается графиня де Ресто, обманываемая де Трасм, но обманы-

вающая в свою очередь мужа и разорившая и покинувшая своего отца — она дочь Горио. Хищники и жертвы меняются местами. В романе «Отец Горио» Бальзак расскажет, как на искусственно созданном голоде народа нажился в свое время сам Горио. Не случайно Бальзак не раз подмечает в глазах своих героев «звериную радость». В борьбе всех против всех Гобсек принципиально отрицает чувства, ибо видит, что они становятся ловушкой, в которую попадают наивные и простодушные. Отношения людей он оценивает только деньгами. Получив с Дервиля огромный процент за данные в долг деньги, он объясняет: «Сын мой, я избавил тебя от признательности, я дал тебе право считать, что ты мне ничем не обязан. И поэтому мы с тобой лучшие в мире друзья».

Зловещий характер Гобсека автор подчеркивает кратким экскурсом в его прошлое, где лишь отдельными штрихами дается путь к богатству: связи с корсарами, поиски золота дикарей в окрестностях Буэнос-Айреса, смертельные опасности, разбитые надежды, попорченные чувства. Почти романтическая тайна, окутывающая происхождение его богатства, связана с преступлениями. Однако в настоящем он лишен романтики — это типизация реальных явлений действительности, выявление причинно-следственных связей современного мира. Для Бальзака важно, что его герой не только частное лицо — он столп современного государства, в его помощи нуждается правительство. И вместе с тем автор видит, что это гнилой столп. Об этом свидетельствует картина смерти ростовщика, когда остаются никому ненужными все накопленные им богатства, когда в его чуланах гниют всевозможные припасы. Боясь продешевить, он обрекал свои сокровища на гибель. Перед нами возникает колоссальная картина разрушения личности под влиянием денег, когда и сама денежная стоимость вещей утрачивает всякий смысл.

Картина Бальзака аналогична той, которая была создана Н. В. Гоголем в «Мертвых душах», при описании Плюшкина. Он был мудро скуп в начале жизни, но погоня за деньгами привела его к полной деградации: страшная куча бесполезных предметов в его доме и проросшая пшеница в его амбарах напоминают кладовые Гобсека. Сходство усиливается еще и тем, что оба героя как бы не имеют пола: Чичиков называл Плюшкина «матушкой», приняв за ключницу, а Дервиль замечает о Гобсеке: «Если все ростовщики похожи на него, то они, верно, принадлежат к разряду бесполовых». Своеобразное уничтожение пола героев нужно авторам для того, чтобы подчеркнуть противоестественность их страсти, бессмысленность накопительства.

«Гобсек» впервые появился на русском языке в сборнике «Сцены частной жизни» (ч. 2, 1832) под названием «Опасные повороты жизни. — Ростовщик. — Стряпчий. — Смерть мужа». Гоголь читал Бальзака, но близость можно объяснить и типологическим сходством явлений.

Чтобы расширить область наблюдений, автор прибегает к свое-

образной композиции: «Гобсек» — это рассказ в рассказе. «Рамкой» для истории ростовщика стала беседа в салоне де Гранлье о женихе Камиллы де Гранлье — старшем сыне графа де Ресто, который вызывает недоверие, ибо его мать запятнала себя бесчестьем. Но вопрос о нравственности отпадает, когда у человека с сомнительной репутацией оказываются большие деньги. Таким образом, Бальзак заставляет читателя понять, что нет различий в представлении о законах жизни и морали у представителей буржуазии и дворянства — ростовщик Гобсек и презирающие его аристократы де Гранлье смотрят на вещи одинаково. Гобсек, у которого все подчинено одной страсти — накопительству, относится к числу бальзаковских мноманов. Однако это не романтический герой, живущий одной страстью: характер героя теснейшим образом связан с обстоятельствами, он лишь с большей степенью концентрации выражает типичное явление времени. Гобсек — это тот случай, в котором раскрываются закономерности общественной жизни.

За «Гобсеком» последовали «Полковник Шабер» (1832) и «Евгения Гранде» (1833). В первой повести Бальзак показывает вопиющее беззаконие, ставшее нормой: героя наполеоновских сражений, тяжело раненного в одном из боев, сочли мертвым; признать его живым — а он потерял документы — оказалось невыгодным; как безродный нищий он был помещен в дом призрения. Показывая отношение к Шаберу, Бальзак вскрывает бездуховность и расчетливость общества. Роман «Евгения Гранде» входит в «Сцены провинциальной жизни». Его основная тема — пути приобретения богатства и гибель личности под воздействием обстоятельств. Первый путь раскрывается на примерах из жизни папаша Гранде, ничтожного скряги и безжалостного корыстолюбца. Путь Шарля и папаша Гранде — варианты пути Гобсека. Трагический образ Евгении раскрывает эволюцию личности под воздействием обстоятельств. Добрая, кроткая, способная всем пожертвовать ради любимого, не понимающая и не принимающая значения денег, она становится благодаря воспитанию отца и участию в его делах его подобием. Бальзак пишет о ее превращении: «На третий год он (папаша Гранде. — Г. Х.) так хорошо приучил ее ко всем видам скупости, так крепко привил ей свои повадки и превратил их в ее привычки, что без опасения доверял дочери ключи от кладовых и утвердил ее хозяйкою дома». Ее месть неверному возлюбленному была достойна настоящего буржуа: она заплатила два миллиона долгов его отца, показав ему тем, что он проиграл, отказавшись жениться на ней. Резюмируется история перерождения Евгении в следующих словах: «Деньгам суждено было сообщить свою холодную окраску этой небесной жизни и заронить в женщине, которая вся была чувство, недоверие к чувствам».

До романа «Отец Горио» (1835) Бальзак создавал произведения, в центре которых была судьба главного героя — Рафаэля де Валантена, Гобсека, Евгении Гранде. Эти персонажи были тесно связаны со своим окружением, созданы своей социальной средой,

которая «оттеняла» центрального героя, служила более полному раскрытию его характера. Однако Бальзак все более ощущал, что традиционная форма романа не подходит для воплощения его желаний изобразить современное общество во всей сложности его борьбы и стремлений. Уже в названных произведениях начала 30-х гг. писатель стал менять традиционное романное содержание, отводя любовной коллизии второстепенное место, подчиняя ее социальному анализу. Главной становилась задача автора показать социальную роль денег в судьбе молодого человека («Шагренова кожа»), социальную функцию ростовщика и связь его принципов с принципами аристократии («Гобсек»), изменение личности под влиянием среды («Евгения Гранде»). Романы стали менять свою структуру: центром становилась проблема, аспекты которой должны были раскрывать персонажи из различных социальных групп; здесь уже нельзя стало однозначно назвать «главного» героя. Первым таким романом был «Отец Горно». Именно такой тип изображения действительности имел в виду Бальзак, когда писал, что «идея, ставшая образом — искусство более высокое». Здесь Горно, Растиньяк, Вотрен, виконтесса де Босеан почти в равной мере могут претендовать на главное место в произведении. При этом каждый из них представляет отдельную социальную группу и соответствующие ей воззрения: Горно — буржуазно, Растиньяк — провинциальное дворянство, виконтесса — парижское высшее дворянство, Вотрен — преступный мир. Жизненный путь Горно воспроизводит историю обогащения, основанного на расчете, и падения, когда жизнь подчиняется чувству. Растиньяк воплощает в себе молодых честолюбцев, наивно полагающих вначале, что всего можно добиться упорным трудом, и понимающих постепенно, что основной двигатель общества — полезные связи, если нет богатства и высоких титулов, обеспечивающих первые места в государстве. Виконтесса де Босеан, обладавшая богатством и знатностью от рождения, необходима автору для того, чтобы показать их эфемерность, если человеческой душой овладевает чувство. Вотрен, беглый каторжник, почти романтическая по своей силе — и физической и духовной — личность, воплощает в себе дерзкий расчет, полностью исключаящий эмоции, основанный на глубоком знании современного мира. Вотрен и виконтесса де Босеан, стоящие на разных социальных полюсах, представлены своеобразными идеологами современности, одинаково понимающими ее сущность. Вотрен говорит молодому человеку о жесточайшей конкуренции и способах достижения цели: «Пятидесяти тысяч доходных мест не существует, и вам придется пожирать друг друга, как паукам, посаженным в банку». «Бросьте считать с вашими убеждениями, — советует он. — Продавайте их, если на это будет спрос». И далее, еще более цинично: «...да и как вам выдвинуться, если не спекулировать любовью?» При этом Вотрен прекрасно видит, что богачи ненаказуемы: «Когда же я разбогатею, меня не спросят: «Кто ты такой?» Я буду господин Четыре Миллиона». В философии Вотрена концентрируются на-

блюдения антиквара и Гобсека. Если в «Гобсеке» Бальзак объединял убеждения ростовщика и графини, то в «Отце Горно» он указывает на общность взглядов виконтессы и каторжника. Госпожа де Босеан, самая утонченная дама высшего света, появившаяся, что единственной ценностью является любовь, говорит Растиньяку: «Смотрите на мужчин и женщин, как на почтовых лошадей, гоните не жалея, пусть мрут на каждой станции, — и вы достигнете предела в осуществлении своих желаний. Запомните, что в свете вы останетесь ничем, если у вас не будет женщины, которая примет в вас участие (...). Если в вас зародится подлинное чувство, спрячьте его, как драгоценность, чтобы никто даже не подозревал о его существовании, иначе вы погибнете. Перестав быть палачом, вы превратитесь в жертву». Бальзак заставляет самого Растиньяка сделать вывод: «Он (Вотрен. — Г. Х.) грубо, напрямик сказал мне то же самое, что говорила в приличной форме госпожа де Босеан». Так Бальзак снова указывает на единую «мораль», которой подчинено все общество.

Растиньяк показан в эволюции. Сначала это наивный провинциал, постоянно нарушающий светский этикет; в это время он мечтает «быть верным добродетели» и «своим трудом достичь богатства». Однако он скоро понимает, что в «свете» важнее всего иметь хорошо сшитый фрак. Постепенно он отказывается от юпошеских мечтаний. Правда, он не решается принять план обогащения, предложенный каторжником Вотреном, ибо боится стать соучастником преступления, но в конце романа, осудив дочерей, не приехавших хоронить отца, он едет к одной из них — Дельфине — обедать. Это начало поединка с Парижем, из которого он выйдет победителем, ибо, утратив иллюзии, он сумел действовать в соответствии с законами этого мира. Растиньяк из тех, кто от стадии «желаний» переходит к стадии «мочи». Романы «Торговый дом Нюсинжен», «Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок» показывают Растиньяка, ставшего миллионером, министром и пэром Франции. Растиньяк стал образцом для литературных героев следующих этапов: с него брали пример Фредерик Моро у Флобера («Воспитание чувств») и Раскольников у Достоевского («Преступление и наказание»).

Система образов романа «Отец Горно» подчинена не только социальному принципу, но и семейному: здесь представлены семьи Растиньяков, де Ресто, Нюсинженов, Тайферов, де Босеан, Горно. Каждый раз автор показывает, как интимные семейные отношения, если они и были, сменяются отношениями денежными. Эту мысль яснее всего выражает умирающий Горно: «За деньги купишь все, даже дочерей». Для Бальзака в семейных отношениях раскрываются отношения общественные.

В этом романе, как и в предыдущих, большую роль играет предметный мир. Именно поэтому произведение начинается с описания квартала, где стоит дом Воке, затем автор знакомит читателя с улицей, а уже потом с самим домом, изображенным предельно точно. Вершиной этого предметного мира, раскрываю-

щего сущность людей, является одеяние мадам Воке и ее внешний облик. «Бледная пухлость этой барыньки — такой же продукт всей ее жизни, как тиф есть последствие заразного воздуха больницы», — констатирует автор; и самое существенное в этой взаимной связи: «Шерстяная вязаная юбка, вылезшая из-под верхней, сшитой из старого платья, с торчащей сквозь прорехи ватой, воспроизводит в сжатом виде гостиную, столовую и садик, говорит о свойствах кухни и дает возможность предугадать состав нахлебников». О составе нахлебников, соответствующем облику хозяйки пансиона, Бальзак пишет, действительно создавая полную аналогию хозяйке: «Здесь царство нищеты, где нет намека на поэзию, нищеты потертой, скарденной, сгущенной». Все персонажи так или иначе несут на себе печать обладательницы пансиона, ее «шерстяной вязаной юбки, вылезшей из-под верхней, сшитой из старого платья, с торчащей сквозь прорехи ватой», даже молодой франт Растиньяк, вечно страдающий от отсутствия денег и развращаемый Вотреном.

Роман Бальзака, начиная с «Отца Горно», становится социально-психологическим, исследующий не отдельную личность, а психологию общественных отношений. Наиболее совершенны примеры этого жанра у Бальзака — романы «Утраченные иллюзии» (1843) и «Крестьяне» (первые главы опубликованы в 1844 г. полностью напечатан посмертно в 1855 г.). В этих произведениях историком действительно становится само общество. В «Утраченных иллюзиях» впервые у писателя и в литературе его времени возникло как бы «самодвижение» общества: в романе начали самостоятельно жить, выявляя свои потребности, свою сущность, самые различные социальные слои. Провинциальная буржуазия в лице братьев Куэнте и папаша Сешара сумела разорить и опозорить честного талантливый изобретателя Давида Сешара. Провинциальные аристократы и провинциальные буржуа проникают в парижские салоны, перенимают их способы делать карьеру, уничтожая соперников. Сами парижане в бескровной, но жестокой борьбе честолюбий, сословного чванства, политических, журналистских и салонных интриг, конкуренции состояний завоевывают привилегированное положение, вызывающее зависть и ненависть побежденных. Бальзак показывает, как продается и покупается успех в личной жизни, в искусстве, в политике, в коммерции. Мы видим, что ценится в этом мире лишь сила и беспринципность, создающие внешний блеск. Человечность, честность и талант не нужны этому обществу.

Более всего значительны и показательны для законов жизни общества история Давида Сешара, талантливого изобретателя, которому пришлось отказаться от работы над своим открытием, и — особенно — поэта Люсьена Шардона, это их путь — путь утраты иллюзий, характерного явления во Франции. Люсьен напоминает юного Растиньяка, но без его силы воли и циничной готовности продавать себя, если это не грозит публичным скандалом, и Рафаэля де Валантена — увлекающегося, но не обладающего дос-

таточной силой, чтобы самому победить этот мир. От Давида Сешара Люсьена с самого начала отличают честолюбие и эгоизм. Однако его наивность, мечтательность, способность поддаваться чужим влияниям приводят к катастрофе: он фактически отрекается от своего таланта, став продажным журналистом, совершает бесчестные поступки и кончает самоубийством в тюрьме, ужаснувшись цепи совершенных им предательств. Бальзак показывает, как рассеиваются иллюзии молодого человека, познавшего бесчеловечные законы современного мира; эти законы едины и для провинции и для столицы — в Париже они более циничны и вместе с тем более скрыты под покровом лицемерия. Романы Бальзака свидетельствуют о том, что общество обрекает человека на отказ от иллюзий. Для честных это означает уход в личную жизнь, как произошло с Давидом Сешаром и его женой Евой; честолюбцы учатся выгодно торговать своими убеждениями и талантом. Однако победить могут только те, кто, как Растиньяк, обладает сильной волей и не поддается соблазну чувствительности. Исключением являются члены Содружества, к которым на некоторое время примыкает Люсьен Шардон. Это своеобразная «Телемская обитель» Бальзака: в ней собраны бескорыстные и талантливые служители науки, искусства, общественные деятели, живущие в холодных мансардах, голодающие, но не отступающие от своих убеждений. Эти люди помогают друг другу, не ищут славы, но одушевлены идеей пользы общества и развития своей области знания или искусства. В основе их жизни — труд. Во главе Содружества стоит Даниель д'Артез, писатель и философ, его эстетическая программа напоминает программу самого Бальзака. В Содружество входит республиканец Мишель Кретьен, мечтавший о европейской федерации и игравший большую роль в движении сен-симонистов в 1830 г. Однако сам автор понимает, что Содружество — это мечта, поэтому его члены в основном лишь описаны, сцены их собраний несколько сентиментальны, что не свойственно таланту автора «Человеческой комедии».

Роман «Крестьяне» сам Бальзак называл «исследованием», исследовал он противоборство нового дворянства, появившегося во времена Наполеона, буржуазии и крестьянства, а это для него класс, который «когда-нибудь поглотит буржуазию, как буржуазия в свое время пожрала дворянство». Несколько ошибаясь в социальной оценке крестьянства (он называл его «противообщественным элементом»), Бальзак догадался о сущности социальных противоречий и показал, как конкурентная борьба новых обладателей земель с крестьянством приводит к победе провоцирующего конфликты буржуа. Бальзак не идеализирует крестьян — однако они у него не только мелкие вымогатели и обманщики: они хорошо помнят 1789 г., знают, что революция их не освободила, что все их достоинства, как и прежде, — мотыга, и барин прежний, хотя его зовут теперь — Труд. Нечистый на руку, лживый и темный крестьянин Фуршон предстает перед читателями своеобразным философом, революционером в душе, помнящим о годах

революции. «Проклятие бедноты, ваше сиятельство, — говорит он, обращаясь к генералу, — быстро растет и вырастает много выше самых высоких ваших дубов, а из дубов делают виселицы...» Дух революции жив в памяти народа. Именно поэтому униженный крестьянин оказывается обвинителем презирающих его господ. Таков результат «исследования», предпринятого Бальзаком в этом романе. Мелодраматический конец произведения принадлежит не его автору, а приписан по желанию вдовы писателя, Эвелины Ганской.

Бальзак в России. Бальзак был в России трижды: в 1843 г. — в Петербурге, в 1847 и в течение 1849—1859 гг. — в Верхнем, недалеко от Бердичева, где находилось имение Ганской. Женясь на ней в 1850 г., Бальзак вернулся во Францию за пять месяцев до смерти.

С Россией Бальзак был связан, но знал о ней немного. В 1830 г. он опубликовал в парижском еженедельнике «Фельетон политической прессы» статью о России, где писал о ее великом историке Карамзине, с сочувствием сообщал о движении 1825 г. Его интересовала русская история: он задумал, но не написал драму о Петре I и его жене Екатерине, собирал сведения о войне 1812 г. для «Сцен военной жизни». Русских героев почти нет в его произведениях, лишь прототипом Феодоры из «Шагреновой кожи» стала русская княгиня Багратион. Представления о крепостном праве он получал от польских аристократов Ганских и не считал его злом. Посетив в 1843 г. Петербург, Бальзак не встретился ни с одним из русских писателей; имена Пушкина, Гоголя, Лермонтова ему не были известны. В Париже из его русских знакомых значительной личностью был только А. И. Тургенев, который в своем дневнике 1835—1836 гг. не раз упоминал имя Бальзака, отмечая их разговоры о философии, литературе, «о многом и о многих». Духовно чуждое писателю окружение Ганских изолировало его от передовой общественности Петербурга, а те, кто случайно мог с ним встретиться, оставили убогие и безграмотные свидетельства, вроде того, которое было послано племянницей В. К. Кюхельбекеру: «На днях видели мы в Воксале Бальзака, который приехал в Россию на несколько месяцев; нет, не можете вы себе представить, что это за гнусная физиономия; матушка наша, что я совершенно с нею согласна, что он похож на портреты и описания, которые мы читаем о Робеспierre, Дантоне и прочих подобных им особ французской революции: он малого роста, толст, лицо у него свежее, румяное, глаза умные, но все выражение лица имеет что-то зверское». Культурный уровень писавшей виден по сохраненным в письме орфографическим ошибкам, но знаменательно и то, что в Бальзаке русское мещанство видело опасную близость к «особам французской революции».

Официальная Россия выразила свое неприятие французского писателя еще более определенно: за ним был учрежден негласный

надзор полиции, а присылаемые ему из Франции книги проходили долгую и тщательную проверку.

Однако передовая читающая и мыслящая Россия рано заинтересовалась Бальзаком. Поэт-декабрист В. К. Кюхельбекер, в отличие от своей малограмотной племянницы, жадно ловил в изгнании все возможные сведения о французском романисте. Уже в 1829 г. в цензурный комитет был представлен роман «Шуаны», но запрещен для перевода из-за темы революции; в 1831 г. была запрещена цензурой и «Шагреновая кожа», но вскоре ее печатание было разрешено в «Дамском журнале» (№ 36, 40 за 1831 г.). Это первая публикация произведения Бальзака на русском языке. В 1832—1833 гг. выходят пять сборников «Сцен частной жизни», куда вошел и «Гобсек». С 1832 г. произведения Бальзака печатались на французском языке одновременно в Париже и Петербурге в журнале «Обозрение иностранной литературы, науки и искусства». Здесь были опубликованы «Евгения Гранде», «История тринадцати», «Поиски абсолюта» и др. Кроме того, в переводах появляются в 1832 г. «Шагреновая кожа» («Северный архив»), в 1833 г. — отрывки из «Шагреновой кожи» и «Красная гостиница» в «Сыне отечества», в 1835 г. — «Отец Горно» одновременно в «Библиотеке для чтения» и «Телескопе», «Полковник Шабер» в «Телескопе», в 1840 г. выходят отдельными изданиями «Отец Горно» и «Шуаны». В 1844 г. Ф. М. Достоевский переводит для «Пантеона» «Евгению Гранде». В 1847 г. «Библиотека для чтения» публикует «Кузена Понса» и «Кузину Бетту». Отрывок из романа «Утраченные иллюзии» под названием «Провинциальный Байрон» был напечатан «Библиотекой для чтения» уже в 1837 г., полностью он был опубликован в «Северном вестнике» только в 1887 г. «Крестьяне» же были переведены впервые в 1897 г., хотя издание на французском языке этого романа было разрешено в России в 1853 г. Путь к читателю произведений Бальзака был не прост: «Отец Горно» сначала был запрещен цензурой. Бальзак предполагал, что из-за Вотрена. «Лун Ламбер», изданный позднее, в 1836 г. был сочтен книгой, «противной истинной вере». Да и сам характер публикаций и переводов произведений Бальзака был часто далек от совершенства, порой возникали сознательные искажения. Характерно изменение финала «Отец Горно» Сенковичем в «Библиотеке для чтения», где Растиньяка делают прямым пошляком и злодеем. В романе Бальзака после описания похорон отца Горно сказано о Растиньяке в одной последней фразе: «Затем в виде первого вызова обществу он пошел обедать к госпоже де Нюсижен». Сенковский дает свой вариант: «Он пошел в Париж: дорогой он еще колебался, направлять ли шаги свои к красивому жилищу на улице Артуа, или к прежней грязной квартире у мадам Воке, — и очутился у двери дома г-на Тальфера (Тайфера.— Г. Х.). Тень Вотрена привела его к этому дому и положила руку на его затылок. Он зажмурил глаза, чтобы ее видеть. Он искал еще в своем сердце и в нищете своей честного предлога. Викторина так нежно любила своего отца!.. Растиньяка

спросил госпожу Кутюр. Теперь он миллионщик и горд, как барон». В том же журнале дается искажающая сущность идей и образов Бальзака оценка: «Одна из основных идей этого романиста, проявляющаяся почти во всех его творениях, состоит в том, что женщина только тогда бывает истинно велика, когда обманывает своего мужа, гордо попирает свои обязанности и смело предается пороку». Даже при такой интерпретации рецензент не может отказать писателю в таланте, хотя и считает его поверхностным и легкомысленным. Однако широта публикаций произведений Бальзака свидетельствовала о большом и серьезном интересе русской читающей публики к французскому романисту. Особой популярностью пользовались «Отец Горнио», «Евгения Гранде», «Шагреновая кожа», «Поиски абсолюта». В 30-е гг. Бальзак воспринимался в основном как знаток человеческого сердца, мастер-психолог. Знаменательно в этом отношении суждение А. И. Тургенева, относящееся к 1835 г.: «Он заглядывает в самые сокровенные, едва заметные для других щелки человеческого сердца и нашей исконно искаженной природы. Он физиолог и анатом души». Бестужев-Марлинский отмечал: «Я люблю пытать себя Бальзаком... Какая глубина и истина мыслей, и каждая из них, как обвинитель, светом озаряет углы и цепи светской инквизиции — инквизиции с золочеными карнизам, в хрустале, в блестях и румянах». А. С. Пушкин предпочитал Бальзаку В. Скотта и Лесажа. Е. М. Хитрово он писал об «изысканности» Бальзака, однако в его библиотеке были на французском языке «Лилия долины», «Луи Ламбер», «Сцены частной жизни», «Серафита», «Брачный контракт»; в подготовительных заметках к статье «О новейших французских романистах» (1832) названы «Шагреновая кожа», «Сцены частной жизни», «Озорные рассказы», «Рассказы в сумерках». Следовательно, Пушкин придавал большое значение творчеству Бальзака. В. Г. Белинский, сначала восторженно принявший произведения французского романиста, видевший мастерство писателя в изображении сложнейших движений души, в создании галереи никогда не повторяющихся персонажей, скоро стал резко враждебен к нему из-за его легитимизма, называл Бальзака Гомером Сен-Жерменского предместья, увидевшим его из лакейской. Во времена Белинского конфликты буржуазной Франции еще не стали актуальны для помещицкой России, вместе с тем не все произведения Бальзака были доступны Белинскому. Развитие капиталистических отношений в России приблизило ее к ситуациям, изображенным Бальзаком, позволило глубже осознать социальные конфликты, им воспроизведенные. Свидетельствует об этом творчество Н. В. Гоголя: отдельные сцены из «Шинели» заставляют вспомнить о судьбе отца Горнио, Плюшкин в «Мертвых душах» являет собой развитие в иных условиях темы Гобсека. Бальзака с увлечением читали в кругу А. И. Герцена, им восхищался Григорович. Ф. М. Достоевский писал: «Я перевел «Евгению Гранде» — чудо, чудо!» Бальзак и его Растиньяк оказали влияние на «Преступле-

ние и наказание»; в речи о Пушкине Достоевский вспоминал «Отца Горнио». Существует предположение академика М. П. Алексеева, что И. С. Тургенев создал «Месяц в деревне» под впечатлением «Мачехи» Бальзака, где в тихом семейном доме разыгрываются жестокие катастрофы. Он же считал возможным, что тема «Обыкновенной истории» Гончарова, прекрасного знатока творчества Бальзака, могла быть навеяна «Утраченными иллюзиями». Оба эти предположения, конечно, совершенно исключают заимствования: бальзаковские образы и ситуации могли лишь оказаться «катализаторами» творческого процесса русских художников.

В 1856 г. Н. Г. Чернышевский, защищая Бальзака от тех, кто в России клеветал на него, утверждал: «...поэзия едва ли может жить в дурном сердце. Каждый факт убеждает нас в том, что Бальзак-человек заслуживает столько же уважения, как и Бальзак-писатель». Л. Толстой, не все принимая в стиле Бальзака, признавал «талант огромный» этого француза. В 1911 г. на запрос «Общества друзей Бальзака» из Франции М. Горький отвечал: «Человеческая комедия» была прочитана мною уже лет в двадцать; эта книга нанесла сильнейший удар моему неформальному романтизму, я почувствовал в ней гений Бальзака и полюбил его горячей любовью, как, вероятно, любят учителя и друга». Горький вспоминал, что Л. Толстой советовал ему: «...читайте больше французоз, Бальзака, у которого в оное время учились писать все. Стендаля читайте, Флобера, Мопассана. Они умеют писать, у них удивительно развито чувство формы и умение концентрировать содержание».

Лишь одни факты ранних публикаций Бальзака в России и некоторые отзывы о нем русских писателей свидетельствуют о его особой роли в культурной и литературной жизни нашей страны, роли, которая до сих пор еще не изучена до конца.

ПРОСПЕР МЕРИМЕ (1803—1870)

Проспер Мериме сыграл выдающуюся роль в утверждении критического реализма во французской литературе, он заложил основы для развития реалистической драматургии и новеллистики, одним из первых познакомил европейских читателей с русской литературой.

Мериме родился 28 сентября 1803 г. в Париже, в семье художника, последователя Жака-Луи Давида, чей классицистски-строгий, лапидарный стиль оказал влияние на юношу. Не меньшее воздействие оказал на него предромантический стиль «Песен Оссиана» (Мериме в шестнадцатилетнем возрасте попытался перевести это произведение Д. Макферсона, отмеченное намеренной загадочностью и многозначностью образов, рыхлостью композиции). Рано испытав чувства влюбленности и мечтательности, Мериме довольно скоро от них освободился. Молодой англоман, безжалостно ироничный, с «резким, охлажденным умом», восприняв уроки руссоизма, с насмешкой говорит о великом женевице.

«Во времена нашей молодости нас шокировала фальшивая чувствительность Руссо и его подражателей, — вспоминал в конце жизни писатель. — С нашей стороны это был протест против устарелого направления и, как всегда в таких случаях, преувеличенный. Мы хотели быть сильными и презирали сантименты»¹. Борьба с сентиментальностью Руссо — это борьба с субъективизмом, поиски объективных начал искусства. В этом отношении идеалом для Мериме становится Шекспир. Дружба со Стендалем (с лета 1822 г.), знакомство с его трактатом «Расин и Шекспир» (1823—1825), посещение литературного кружка Делеклюза, где царил культ Шекспира, еще более усилили преклонение Мериме перед великим драматургом. В эти же годы формируются политические взгляды писателя. Он был тесно связан с «доктринерами» — небольшой, но влиятельной партией либерального толка, участвовавшей в подготовке Июльской революции 1830 г., которая свергла режим Реставрации. Об этой революции Мериме писал другу: «Я пропустил в жизни два зрелища: первое — из-за того, что родился немного поздно (речь идет о Великой французской революции. — В. Л.), а второе — сплеткаль потрясающий, наш бенефис — из-за этой несчастной поездки по Испании». После революции Мериме получает награды, должности в различных министерствах. Наибольшее значение имела его деятельность в качестве инспектора исторических памятников, сохранению которых он отдал много сил и энергии. Однако скандал, разразившийся в связи с публикацией новеллы «Арсена Гийо» на следующий день после избрания Мериме во Французскую академию (1844), свидетельствует о том, что слияния политических взглядов писателя, его социальной позиции с официальной идеологией не произошло.

В июне 1848 г. Мериме участвовал в подавлении восстания парижских рабочих. Нараставшая в период Июльской монархии противоречивость его взглядов углубляется, ибо его отношение к рабочим не лишено сочувствия. Писатель отрицательно отнесся к перевороту, совершенному в 1851 г. Луи-Наполеоном Бонапартом, но оказался в ложном положении: Бонапарт, провозгласивший себя императором Наполеоном III, женился на дочери близкой подруги Мериме. На писателя сыплются милости двора, он назначается сенатором. Внешнее благополучие вступает в противоречие с духовным кризисом, почти полным прекращением художественного творчества. Познакомившись в этот период с Мериме, И. С. Тургенев отмечал: «Похож на свои сочинения: холоден, тонок, изящен, с сильно развитым чувством красоты и меры и с совершенным отсутствием не только какой-нибудь веры, но даже энтузиазма»². И в этот момент именно русская литература становится для Мериме спасительным средством в его разладе с собой,

¹ Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1963. — Т. 5. — С. 136.

² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. — М.; Л., 1961. — Т. 3. — С. 97.

ибо она проникнута той особой гармонией, нравственной высотой и реализмом, которых жаждал и не находил вокруг себя писатель. Мериме перевел на французский язык повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» (1849), «Выстрел» (1856), написал восторженную статью о Пушкине (1868), публикует статью «Литература в России: Николай Гоголь» (1851) и перевод «Ревизора» (1853, под названием «Генеральный инспектор»), пишет предисловие к переводу романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1863), редактирует перевод романа «Дым» (1867), переводит повести «Призраки» (1866), «Странная история» (1870), выпускает вместе с Тургеневым сборник переводов его произведений «Московские новеллы» (1869), пишет о нем развернутые статьи «Литература и рабство в России. Записки русского охотника Ив. Тургенева» (1854), «Иван Тургенев» (1868), оставляет замечания о многих русских поэтах и писателях. Не все Мериме верно воспринял в русской литературе. Так, он совершенно не оценил первые произведения Льва Толстого, а в Гоголе увидел только сатирика, много позаимствовавшего у Стерна, Скотта, Шамиссо и Гофмана. Тем не менее он, по существу, не знал в Европе равных по глубине и основательности понимания русской литературы и исторической роли русского и других славянских народов (Мериме был автором исторических работ об эпохе Бориса Годунова, о Богдане Хмельницком, о Разине, об истории казаков, о Петре I, в 1853 г. он написал историческую драму «Первые шаги авантюристов», где изложил свою гипотезу появления на Руси фигуры Лжедмитрия), он в огромной степени способствовал началу мирового признания русской литературы.

Проспер Мериме умер в Каннах 23 сентября 1870 г., через несколько дней после пленения Наполеона III в Седане и краха режима Второй империи.

Периодизация творчества Мериме определяется двумя историческими событиями: Июльской революцией 1830 г. и революционными событиями 1848 г., при этом изменения обстоятельств жизни, политических, социальных воззрений координируются перестройкой системы жанров, развитием художественного метода, эволюцией проблематики, стиля.

Драматургия Мериме. В 1822 г. Мериме написал романтическую трагедию «Кромвель». Под влиянием Стендаля, его трактата «Расин и Шекспир» Мериме обращается к жанру «драмы для чтения». Этот жанр воплотил принцип романтической «шекспиризации», готовил триумфы романтической драмы в 30-е гг.

Успех приходит к Мериме с публикацией его первой книги — «Театр Клары Гасуль» (1825). Прибегнув к мистификации, писатель выдал сборник написанных им пьес за создание испанской актрисы. Стремясь к эксперименту с различными точками зрения, он удваивает мистификацию, введя образ переводчика Жозефа Л'Эстранжа, комментирующего пьесы Клары Гасуль. Мистификация не преследовала цель скрыть имя автора. В некоторых экземплярах книги был помещен портрет Мериме в костю-

ме испанки, многие знали о том, кто автор пьес. Используя опыт испанских драматургов XVII—XVIII вв., Мериме как бы вступал в «жанровую игру», разрушал незыблемость традиционной структуры классицистских произведений.

Очень смелыми были пьесы и по содержанию. Мериме прямо заявил о своих атеистических, антиклерикальных взглядах, хотя в 1825 г. во Франции был принят реакционный закон о святотатстве, прозванный противникам церкви смертной казнью. Нет почтения к церковникам ни у Л'Эстранжа, рассказывающего биографию Клары Гасуль, ни у нее самой, смелой, независимой женщины. В комедии «Женщина-дьявол, или Испытание святого Антония» инквизиторы обвиняют девушку Марикиту в связи с нечистой силой. Но, охваченный страстью к Мариките, один из инквизиторов, Антонио, убивает своего собрата и соперника в любви Рафаэля. Земное торжествует над небесным. Впрочем, любовь изображается не в романтически-возвышенных тонах, а протескно, как «африканская страсть», приводящая к убийствам, после которых слуга может произнести: «Господи! Ужин подан, и представление окончено» («Африканская любовь»). Автор на стороне народов, борющихся против французского владычества («Испанцы в Дании»). Вопрос о правах народов, перерастая рамки «местного колорита», займет видное место в произведениях Мериме.

«Жакерия» и «Семейство Карвахала» (1828). Эти две «драмы для чтения» очень различны. В первой дается масштабное, не скованное условностями французской сцены, изображение восстания французских крестьян в XIV в., получившего название Жакерия. Мериме преодолевает романтическое понимание «шекспиризации», одним из первых разрабатывает реалистические основы драматургии. Во второй — доведенный до абсурдности мелодраматический сюжет, разворачивающийся на условном фоне экзотической испанской Америки, здесь есть кинжал и яд, попытка кровосмешения и отцеубийство, но все это — в ироническом духе. Насмешка над мелодраматизацией, которую у предромантиков переняли романтические драматурги, как бы дополняет новую концепцию драмы, которую Мериме воплотил в «Жакерии». Поэтому издание 1828 г., в которое включены обе пьесы, следует рассматривать как сознательную попытку из двух разнородных произведений сделать цельную книгу — орудие в борьбе против отживающих литературных традиций и штампов за новую драматургию большого дыхания, драматургию реалистической ориентации.

Жанр «драмы для чтения» позволил Мериме в «Жакерии» намного опередить драматургов, писавших для театра, в освобождении от условностей, в раскрытии подлинных механизмов, управляющих историческим процессом и действиями отдельных личностей. Мериме никого не идеализирует, ни знатных феодалов, как это было принято в классицистских трагедиях, ни бедняков, изгоев в духе романтиков. Так, жестокий барон Жильбер д'Апре-

мон в сцене гибели проявляет известное благородство, вызывающее сочувствие. Его дочь Изабелла, кажущаяся идеальным, неземным существом, не лишена аристократической снесь. История Изабеллы кончается ее полным унижением, когда она вынуждена, следуя своим представлениям о феодальной чести, просить опозорившего ее Сиварда жениться на ней, ибо тот — дворянин, с готовностью предлагая обидчику все свои поместья.

Нет у Мериме и романтических благородных разбойников. Атаман воровской шайки Оборотень при всей его смелости и находчивости совершенно лишен нравственного начала. Уход его отряда в опасную для восставших минуту обрекает их на полное поражение и гибель.

Образ Пьера, влюбленного в Изабеллу, особенно подошел бы для воплощения в нем романтического идеального героя: выходец из низов, он постиг душу поэзии, он любит свою прекрасную госпожу, он храбр, благороден, способен на подвиг во имя любви. Но, приняв участие в восстании, он оказывается ненадежным союзником крестьян и в конце концов идет на прямое предательство их интересов, устранив побег Жильбера, Изабеллы и других феодалов из осажденного замка. Подобно Жильберу, Изабелле, Оборотно, Пьеру, и другие герои меняют характер своего поведения, иногда по нескольку раз, и в зависимости от этого меняется их оценка в восприятии читателя.

В этой смене нет авторского субъективизма. Действиями героев управляют социальные обстоятельства в их исторической динамике и социальная психология персонажей. Здесь обнаруживается новая, реалистическая установка Мериме в изображении общества и личности. Отсюда и новые принципы построения сюжета: не судьба отдельной личности, семьи или пары влюбленных, а история возникновения, развития, кульминации и гибели восстания — вот основа сюжета. По-новому трактует Мериме и личность вождя восстания. Им становится священник брат Жан, чей характер, волевой и плутоватый, раздражительный и энергичный, глубоко разработан драматургом. Брат Жан не похож на романтического героя, возвышающегося над пассивной толпой, он выражает народные интересы в момент восходящего развития восстания и оказывается не понятым крестьянами в период разгрома Жакерии, и от этого зависит вся его личная судьба.

В 20-е — начале 30-х гг. к «Жакерии» обратился советский театр. Особенно значительным было создание образа брата Жана выдающимся украинским актером А. Бучмой в спектакле харьковского театра «Березиль». Народные сцены, считавшиеся во времена Мериме несценичными, оказались близки духу нового, социалистического театра.

Композиционные особенности драматургии Мериме. Писатель придает построению своих пьес большую гибкость и разнообразие, чем это было свойственно драматургии предшествовавших периодов. Мериме широко использует принцип свободной композиции, выразившийся в множественности точек зрения, разруше-

нии стройности условной архитектоники классицистской драмы, диалектическом сочетании завершенности и незавершенности и т. д. Однако наиболее значительным открытием Мериме является установление непосредственной координации между построением художественного произведения и развитием действительности, которая становится предметом изображения в драматическом произведении. В «Театре Клары Гасуль» эта тенденция выступает еще в окружении тех принципов драматургического построения, с которыми молодой писатель полемизирует и которые он воспроизводит в ироническом свете. В «Жакерии» принцип, открытый писателем, выступает в чистом виде. «Шекспиризация» находит там свое высшее воплощение и одновременно преодолевается в осуществленном Мериме переходе к «драме для чтения». Построение «Жакерии» в наибольшей мере отражает стремление Мериме к безличности, объективности творчества. Писатель пытается создать впечатление, что не автор, а сама жизнь определяет построение произведения.

Прозаические произведения Мериме. Система прозаических жанров в творчестве Мериме находится в состоянии непрерывного изменения и развития. В сентябре 1823 г. он начинает писать роман, от которого сохранился лишь небольшой отрывок (условное название — «Трагическое событие»). Это был бы, по-видимому, романтический «личный роман». В следующем году Мериме пишет миниатюру «Сражение», своего рода конспект повести, или микроповесть, о судьбе американца Огеста Сеймура, чей подвиг был случайностью, успех — несправедливостью, любовь обернулась прозой жизни. Микроповесть — одна из форм «свободного повествования». Ранней прозе Мериме присуща и «жанровая игра», прежде всего — книге «Гюзла».

«Гюзла», вторая книга Мериме, была опубликована в 1827 г. без указания автора. Имитация южнославянской поэзии, собранной и переведенной прозой на французский язык анонимным фольклористом, была выполнена столь тщательно, что мистификацию раскрыли очень немногие (среди них — Гете), а пародийный характер — лишь фольклористы, например К. Форнель, чьи принципы издания и комментирования народных песен Мериме иронически имитировал. В книгу вошли около трех десятков песен, фрагментов, заметок, из них несколько приписаны народному певцу Иакинфу Маглановичу, чей колоритный, запоминающийся образ воссоздан в предпосланной книге заметке о нем. Это своего рода новый, сербский Оссиан, как его и восприняли читатели. В предисловии к изданию «Гюзлы» 1840 г. Мериме прибег к новой мистификации, представив работу над книгой как сущую бездельницу с корыстной целью заполучить деньги на реальное путешествие по странам Адриатики, как дань романтизму с его требованием «местного колорита».

А. С. Пушкин дал вольный перевод стихами 11 песен «Гюзлы», включив их в «Песни западных славян». Он совершенно изменил их последовательность по сравнению с расположением песен у

Мериме¹, что было продиктовано задачей Пушкина обогатить фольклорными элементами русскую поэзию, дать читателю не сборник народных песен, а продуманный художественный цикл. Задачи Мериме были иными. В представленной им мозаике обнаруживается стремление к «жанровой игре», пронося над романтической фрагментарностью. Но есть в композиции «Гюзлы» и скрытая направленность: от свободной фантазии в открывающей книге истории жизни никогда не существовавшего певца к близкой фольклорному первоисточнику песне «Конь Фомы II» (у Пушкина — «Конь»: «Что ты ржешь, мой конь ретивый» и т. д.) и включенным позже действительным переводам сербских песен, т. е. от мистификации, игры через иронию по отношению к романтикам, которые ищут в фольклоре или «безыскусность», или ужасы о вампирах и т. д., к подлинным народным истокам. И тогда становится очевидной искренность интереса Мериме к дикой манере исполнения иллирийских песен («Заметка об Иакинфе Маглановиче»), к истории славян («Смерть Фомы II, короля Боснии»), их обычаям и поверьям («Погребальная песня», «Красавица Елена»), их свободолобью («Черногорцы»): писатель хотел проникнуть в национальное сознание и психологию, в образ жизни иного народа и приблизить его своеобразную и вовсе не примитивную культуру к читателю.

«Хроника царствования Карла IX» (1829) — один из лучших французских исторических романов, в нем Мериме «вживается» в психологию, нравы своих соотечественников, но живших в XVI в. Мериме не принял той формы исторического романа, которую разработали романтики. Он и здесь экспериментирует с жанром в поисках повествования, наиболее адекватно отражающего действительность. В первом издании книга называлась «1572. Хроника времен Карла IX», т. е. слово «хроника» относилось не к названию, а к подзаголовку, как бы определяя жанр книги. Мериме борется с «романностью», например, в известной главе 8 «Разговор между читателем и автором», где прерывает романное повествование во имя эстетического спора. Таковы и финальные фразы: «Утешится ли Бернар? Появится ли новый возлюбленный у Дианы? Это я предоставляю решить читателям, — таким образом, каждый из них получит возможность закончить роман, как ему больше понравится». На протяжении всей «Хроники» идет скрытая полемика как с историческим романом Вальтера Скотта, так и с «этической» ветвью исторического романа, представленной Гюго и Вишьи.

Проспера Мериме не захватывает исторический процесс сам по себе, как не волнуют его и отвлеченные моральные идеи. Его интересует «изображение человека». Взгляд Мериме на человека историчен: «...К поступкам людей, живших в XVI веке, нельзя подходить с меркой XIX».

¹ См.: Мериме — Пушкин: Сб./Сост. З. И. Кирнозе. — М., 1987. — С. 167.

Через судьбу Бернара де Мержи просматриваются крупнейшие события эпохи, а противостояние католиков и гугенотов, приведшее к Варфоломеевской ночи и религиозным войнам, отражается в истории любви этого протестанта к католичке Диане де Мержи (любовь для Мериме, в отличие от других исторических романистов, не носит неизменного, внеисторического характера, а приобретает черты, свойственные изображаемой эпохе). То же противостояние становится источником семейной трагедии де Мержи: братья Бернар и Жорж оказываются в разных лагерях, и пуля, пущенная Бернаром, обрывает жизнь Жоржа.

Исторические персонажи, в том числе и король Карл IX, изображены писателем как частные лица. Мериме спорит с традицией, представленной в знаменитой трагедии М. Ж. Шенье «Карл IX» (1789), в драматической хронике Ш. Ремюза «Варфоломеевская ночь» (1826), в исторических трудах того времени, представлять избиение гугенотов в ночь с 23 на 24 августа 1572 г. как следствие тщательно подготовленного заговора. Не мысли или желания отдельных личностей, а общее состояние национального сознания, нравов народа определяет ход исторических событий — таков вывод Мериме, свидетельствующий о развитии писателем романтического историзма в направлении, очень близко подходящем к реализму.

В форме исторического романа Мериме сказывается большое влияние «драмы для чтения»: это стремление к объективности (здесь — показ действительности глазами провинциала XVI в.), децентрализация действия и отсутствие условной кульминации-события, очень большая роль диалога.

В советской науке раскрыта политическая направленность романа Мериме, его актуальность в преддверии Июльской революции¹.

Новеллы 1829—1830 гг. Обращение Мериме к жанру новеллы, в котором он достиг наибольшей глубины и выразительности, было подготовлено как его собственным творчеством, так и развитием французской литературы. В это время новелла о современности начинает вытеснять романтический исторический роман. Новелла как очень динамичный жанр позволяет проводить эксперимент, опробовать новые пути в искусстве. К нему обращаются романтики Мюссе, Нодье. «Ванна Ванини» Стендаля, «Загородный бал», «Побочная семья» Бальзака были творческой лабораторией, в которой опробовались принципы реалистического письма. Экспериментирует с жанром и Мериме.

В новелле он решает весьма сложную задачу: через единичное событие раскрыть характер иных народов, иных эпох. Событие, отмеченное исключительностью, придает произведениям романтическое звучание; выявление характера, типичного для дан-

¹ См.: Рензов В. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. — Л., 1958. — С. 350—416.

ной нации и данного времени, т. е. характера, конкретно-исторически обусловленного, свидетельствует о переходе от «местного колорита» к реалистическому историзму. В письме к И. С. Тургеневу (3.12.1868) Мериме так разъяснил свой метод: «Для меня нет задачи интереснее, чем обстоятельнейший анализ исторического персонажа. Мне кажется, можно добиться воссоздания человека минувших эпох способом, аналогичным тому, каким воспользовался Кювье для восстановления мегатерия и многих вымерших животных. Законы аналогии так же непререкаемы для внутреннего облика, как и для внешнего». Следовательно, Мериме особое внимание обращает на типизацию психологии. Именно в развитии реалистического принципа типизации его заслуги особенно велики. Герон Мериме нередко живет двойной жизнью, и писатель глубоко проникает в тайну внутренней жизни человека, раскрывает двойственность натуры своих современников.

Углубление психологизма сказалось на художественных приемах, в частности на изменении роли рассказчика. Если в ранних произведениях за счет «жанровой игры» («мистификации») и объективного «свободного повествования» писатель стремился как бы изнутри раскрыть мир чужого сознания, чужой психологии (особенно это заметно в «Гюзле» и «Жакерии»), то теперь появляется фигура рассказчика-француза, который хочет проникнуть в чуждую ему психологию извне, стараясь понять ее природу и не отвергая того, что противоречит традициям французов.

— Так построена новелла «Матео Фальконе». Она начинается с описания Корсики, ее дикой природы и таких же диких нравов местных жителей, которых в цивилизованном обществе припили бы за разбойников. Рассказчик повествует о Матео Фальконе как о человеке, ему знакомом. Избран сюжет вполне руссоистский: в жизнь «естественного человека» проникает разлагающее влияние нравов цивилизованного общества. Десятилетний Фортунато, сын Матео Фальконе, за часы выдаст жандармам местопребывание преследуемого ими человека, которого он до этого спрятал, повинувшись неписаным законам корсиканцев. Этот последний момент показывает, что в основе произведения лежит антирусоистская тенденция: не «естественное чувство», а сложившиеся нравы определяют поведение Фортунато, когда он спасает человека. Точно так же Матео расстреливает собственного сына (за то, что он этого человека выдал жандармам), руководствуясь моральными требованиями, сложившимися исторически, а не исконно присущими людям. Не случайно поэтому новелла завершается репликой Матео, что сын умер христианином. Для него важно заказать заупокойную мессу, чтобы все было в соответствии с установленной традицией. Чувства отца никак не обнаруживаются, читатель может их домыслить только из своего духовного опыта (особенность психологизма Мериме). При сохранении внешних черт романтического «местного колорита» в новелле торжествует реалистическая установка: социально-исто-

рические обстоятельства формируют образ жизни, психологию, характеры типичных представителей своих народов.

«Взятие редута». Эта короткая новелла представляет особый интерес. Она построена как рассказ очевидца (возможно, Стендаля) о сопротивлении русских при взятии наполеоновскими войсками Шевардинского редута накануне Бородинского сражения. Объектом исследования здесь является непонятная француз, загадочная стойкость русских, которую можно понять только через призму русского национального самосознания. Новелла написана в простодушно-разговорной, хотя и очень выдержанной манере, предвосхищая «непарадные» описания сражений в «Пармском монастыре» Стендаля и «Войне и мире» Толстого. Но в стиле новеллы есть своя загадка: простота и «прозаичность» языка скрывают изощренную звукопись, которая превращает новеллу в своеобразное стихотворение в прозе.

«Этруская ваза» — новелла, в которой исследуется образ жизни, психология французского общества. Развивая социальный анализ, Мериме показывает, как в светском обществе чистое чувство Сен-Клера и Матильды де Курси неизбежно грязнится сплетнями, а ложные представления о чести, оторванные от подлинной морали, приводят к гибели лучших и позволяют процветать низким душам. Психологический анализ приводит писателя к раскрытию двойной жизни светского человека: чтобы скрыть свою любовь, Сен-Клер играет роль разочарованного, холодного денди. Образ этот во многом автобиографичен. И. С. Тургенев писал в некрологе о Мериме: «Под наружным равнодушием и холодом он скрывал самое любящее сердце; друзьям своим он был неизменно предан до конца...»¹ Эти слова вполне можно отнести к Сен-Клеру. Но автобиографичность не приводит к романтической субъективности повествования, «двойная» психология героев воспринимается как типичная черта, формирующаяся общественным укладом. Новым средством психологического анализа становится образ этрусской вазы — символ двойной жизни и хрупкости всего прекрасного.

«Мозаика». В 1833 г. Мериме объединил произведения 1829—1832 гг. в книгу «Мозаика». Помимо «Матео Фальконе», «Взятия редута», «Этрусской вазы» сюда вошли проинзаниая фантастическими мотивами новелла «Видение Карла XI», получившая широкую известность повелла «Тамапо», в которой создан яркий характер свободолобивого негра и с гуманистических позиций осуждается колониализм, психологическая новелла «Партия в триктрак», итальянская сказка «Федерико», несколько баллад (некоторые из них вошли в новое издание «Гюэлы»), пьеса-«пословица» «Недовольные», путевые очерки «Письма из Испании». Композиция «Мозаики» хаотична, книга пестра в жанровом отношении. Ведущим структурным принципом становится мозаич-

ность, которая предполагает, что картина действительности складывается из мелких осколков, каждый из которых окрашен лишь в один цвет, передает какую-то одну характерную черту, жест, душевное движение, изображает отдельное событие и т. д. Мозаичность присуща «Декамерону», а также множеству циклов, нисходящих к нему. Но тот мир, который должен возникнуть в результате сложения осколков, у Мериме совсем другой: в нем нет гармоничности и упорядоченности, а, напротив, все находится в движении, все непредугадываемо, в каждой новой точке пространства, в каждый момент времени можно встретить иную психологию, иные нравы, иную действительность.

Произведения 1833—1846 гг. В реалистических новеллах этого периода Мериме нередко обращается к мотивам ранних произведений. В «Двойной ошибке» развивается мысль «Этрусской вазы» о двойственности жизни светского общества, о гибельности пусть даже слабого естественного чувства для человека, не защищенного от мнений света. В «Душах чистилища», где разрабатывается легенда о Дон Жуане, нетрудно узнать автора «Инсем из Испании». В «Венере Илльской» используется прием «материализации сознания», как в «Видении Карла XI». Корсиканские нравы, обрисованные в «Матео Фальконе», становятся предметом исследования в новелле «Коломба».

Но произведения становятся более масштабными, социальный анализ приобретает все более критическое звучание по отношению к действительности, особой глубины достигает разработка характеров, логика развития которых начинает управлять движением сюжета. Каждый персонаж Мериме — личность. Такова Жюли де Шаверни, искавшая в любви к скептику и прожигателю жизни Дарси альтернативу пошлости светской жизни, предвосхищая образ флюберовской Эммы Бовари («Двойная ошибка»). Таковы корсиканка Коломба, натура цельная и непреклонная, осуществившая кровавую месть за убийство отца; ее брат Орсо делла Реббиа, мужественный и благородный человек, испытывающий противоречивые чувства по отношению к неписаному корсиканскому закону вендетты (кровавой мести); его возлюбленная Лидия Невиль, которая, приходя в ужас от вендетты, тем не менее высоко ценит мужество Орсо, его несходство с потерявшей нравственные ориентиры светской молодежью («Коломба»). Таковы, несомненно, Кармен и Хосе («Кармен»).

Ярко выписанные характеры мы находим в новелле «Арсена Гийо». Это заметное явление в литературе критического реализма. Критицизмом окрашен анализ ханжества госпожи де Пьен, причем свойственная стилю Мериме ироничность здесь приобретает точный адрес. Совсем в ином ключе рисуется образ Арсены Гийо, в прошлом статистки Оперы, жившей на содержании, заболевшей чахоткой и ведущей нищенское существование. Мериме показывает, что именно нищета заставила ее искать себе любовников: «Я тоже была бы честной, будь у меня такая возможность», — говорит она «нравственной» де Пьен, которая неза-

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28 т. — М., 1967. — Т. 14. — С. 212.

метно уводит от нее, умирающей, возлюбленного Макса де Салины. Мериме усиливает аналитичность сюжета, экстраординарное событие (попытка Арсены покончить с собой) здесь не в конце, а в начале повеллы, основное внимание уделено раскрытию характеров. Высокого мастерства Мериме достигает в использовании реалистической художественной детали. Емкой деталью заканчивается новелла: «Бедная Арсена! Она молится за нас», — приписано караидашом на могильном камне Арсены Гийо. Читатель догадывается по этой детали о дальнейшей судьбе героев, о том, что де Пьен соединилась с Максом вопреки своим проповедям не имея любовников, обращенным к Арсене.

Жанровая характеристика произведений 1833—1846 гг. Стремясь укрупнить проблематику, характеры, аналитические возможности своего искусства, Мериме ищет некий универсальный, синтетический жанр, который пришел бы на смену «жанровой игре», «свободному повествованию», « мозаичности». Не придумывая нового термина, он разрабатывает синтетический жанр, являющийся переходной формой от новеллы к повести и роману. Это своеобразная удвоенная новелла, или эллипс. Под эллипсом подразумевается такая структура художественного произведения, в которой все содержание организуется вокруг двух скрытых или явных центров, равноправных и взаимодействующих друг с другом. Принцип эллипсности использовался давно (например, в творчестве Шекспира), в XIX в. он становится жанрообразующим принципом той переходной формы, к которой обратился Мериме. В структуре новеллы должен быть один центр, в романе — множество. Эллипсная новелла разрывает рамки единичности, но сохраняет лаконизм. Контрастность и равноправие двух центров позволяют в самой структуре жанра заложить возможность для диалектического раскрытия жизни в объективном изображении ее противоречий.

Обычно два центра у Мериме возникают из соединения двух историй, одна из которых кажется фоном другой. В «Двойной ошибке» история короткой любви Жюли и Дарси развивается на фоне ее увлечения Шатофорсом. В «Душах чистилища» история семьи дон Хуана, его увлечений и раскаяния соединяется с историей семьи Охеда, которую дон Хуан погубил. В «Венере Ильской» история ожившей статуи наслаивается на повествование рассказчика об Испании и ее людях. Так же построены новеллы «Коломба», «Арсена Гийо», «Кармен».

«Кармен» (1845). В этой новелле писателю удалось создать один из «мировых образов», подобных Гамлету, Дон Кихоту, Дон Жуану, — образ Кармен, для которой свобода дороже жизни. Под влиянием гениальной оперы Жоржа Бизе (1875) Кармен давно уже воспринимается как романтический персонаж, а большие этнографические описания, включенные в новеллу, истолковываются как чисто стилистический прием (для контраста «ученого» повествования с описанием страстей Кармен и Хосе). Между тем «Кармен» — высшая точка в разработке писателем жанра

эллипсной новеллы, и «этнографическое» обрамление есть не что иное, как второй скрытый центр структуры произведения, определяющий его реалистическую ориентацию: автора интересует Кармен не как исключительная личность, а как носительница типичных черт, сознания и психологии цыганского народа. Кармен призвана подчеркнуть его главные особенности, «физиономию», разгадать его загадку. Трагическое столкновение Кармен и Хосе — следствие не только их индивидуальных качеств: в их лице сталкиваются два взгляда на мир, присущие разным народам.

Под влиянием оперы Бизе в обыденном сознании Кармен и Хосе ассоциируются с испанцами. На самом деле Хосе — баск, а Кармен — цыганка, они сближаются, в частности, и на основе общей враждебности к испанцам. Но разница в жизненном укладе басков с их крестьянской, патриархальной моралью и цыган, в морали которых главное — понятие свободы, настолько велика, что страстная любовь Хосе и Кармен закономерно должна завершиться катастрофой. В финале Хосе, оплакивая убитую им Кармен, произносит знаменательные слова: «Бедные дети! Это калес (т. е. цыгане) виноваты в том, что воспитали ее так». Отсюда объективная манера повествования, воплотившая идею: измена, убийство лишь кажутся результатом своеволия исключительных страстей, здесь не мелодрама, а трагедия, и нельзя встать на чью-либо сторону, потому что это значило бы осудить не личность, а уклад жизни целого народа, между тем ни один народ нельзя поставить над другим, все народы достойны равного уважения.

Поздние произведения Мериме. В последнее двадцатилетие своей жизни Мериме почти отходит от художественного творчества, в основном занимается исследовательской работой и переводами с русского языка. Если он обращается к драматургии, то в основном повторяет найденное в «Театре Клары Гасуль» и «Жакерин» (комедия-памфлет «Два наследства, или Дон Кихот», исторические сцены о Лжедмитрии «Первые шаги авантюриста»). В поздних новеллах «Голубая комната», «Джуман» он возвращается к традиционной одноцентрковой структуре новеллы с неожиданной развязкой, восходящей к Боккаччо. Объективно отход от жанра большой, эллипсной новеллы связан с общим изменением картины литературной жизни, для которой характерно усиление роли романа, соединяющего универсальность отражения действительности со все расширяющейся возможностью детализации (романы Гонкуров, Флобера, Золя). Последующее развитие новеллы как жанра в творчестве Мопассана, Золя, Доде, Франса, Ренара показало, что Мериме, возвращаясь к одноцентрковой структуре, правильно угадал перспективы развития жанра.

Поздние новеллы Мериме построены на одном идейно-композиционном ходе: романтические ожидания становятся нелепыми и смешными, как только их освещает луч реальности. Персонажи «Голубой комнаты», устраивающие романтический побег, принимают красное вино на полу гостиницы за кровь жертвы страшного преступления и с трудом сдерживают желание расхохотать-

ся, когда узнают о своей ошибке. Необычное приключение героя новеллы «Джуман» оказывается сном, который прерывается грубоватой фразой: «Кажется, мы-таки всхрапнули, господин лейтенант? Вот мы и у переправы, и кофе готов». Антиромантическая направленность этих новелл проливает свет на итоговое произведение Мериме — новеллу «Локис», в которой многие исследователи видят укрепление романтических позиций.

«Локис (рукопись профессора Виттенбаха)». Эта новелла синтезировала основные тенденции творчества Мериме всех периодов. Здесь есть мистификация как выражение «жанровой игры» («рукопись» профессора Виттенбаха), но вместе с тем форма путевых записей (в духе «Писем из Испании») связана с идеей «свободного жанра». Избираемый фольклорный материал близок по характеру к «Гюзле», где большой раздел посвящен вампиризму. Прием материализации национального сознания, использованный в «Видении Карла XI» и «Венере Илльской», присутствует и в «Локисе». Мериме возвращается и к эллипсности, сталкивая два национальных сознания: рационалистическое немецко-прусское (в лице профессора Виттенбаха из Кёнигсберга) и иррациональное литовское, связанное с легендами, преданиями, суевериями (в лице графа Шемета и его окружения). В конце новеллы читатель остается в неведении: связана ли гибель панны Юльки с тем, что граф превратился в медведя (что вполне возможно в жанре романтической, фантастической новеллы), или есть иные, более естественные причины катастрофы. Страшный финал лишь внешне представляется неразъясненным, «открытым». Мериме убрал скрытое завершение в глубь новеллы, в нем дается одностороннее, при этом антиромантическое, истолкование событий.

Читателю, погружающемуся в экзотический мир литовцев, кажется, что в образе человека-медведя воплотилась литовская народная легенда. Это иллюзия, умело созданная писателем. На самом деле ассоциация человека и медведя возникает в сознании образованных людей, оторвавшихся от народной почвы. Граф Шемет не интересуется национальной стариной, он читает «только современные произведения», «немецкую метафизику», «физиологию». Когда он ссылается на народные предания о зверином царстве, Мериме делает характерную сноску: «См. *Пан Тадеуш* Мицкевича и *Плененная Польша* Шарля Эдмона». Сноска указывает на чисто книжные источники сведений графа Шемета. Точно так же панна Юлиана Ивинская читала «одни только романы», ее «жмудская баллада» есть не что иное как переложение баллады Мицкевича, а танцующий ею с прафом народный танец «русалка» вовсе не случайно от начала до конца придуман самим Мериме. Итак, мировосприятие героев «Локиса» сложилось под влиянием современной романтической литературы, идеалистической философии, модного мистицизма, которые, не слишком затронув рационалистическую душу прусского профессора, нашли благодатную почву в склонных к иррациональному душах литовцев.

При таком взгляде на произведение скрытый финал обнаруживается в главе шестой, где Михаил Шемет истолковывает «дуализм, или двойственность, нашей природы». Граф необычайно точно рисует парадокс романтического (полюсного, контрастного) сознания: «У вас в руках заряженное ружье. Перед вами стоит наш лучший друг. У вас является желание всадить ему пулю в лоб. Мысль об убийстве вызывает у вас величайший ужас, а между тем вас тянет к этому». Беда Шемета в том, что для него слишком несущественна грань между мыслью и поступком: «Я думаю, господа, что если бы все мысли, которые приходят нам в голову в продолжении одного часа... я думаю, что если бы записать все ваши мысли, профессор, — а я вас считаю мудрецом, — то они составили бы целый фоллиант, на основании которого, быть может, любой адвокат добился бы опеки над вами, а любой судья засадил вас в тюрьму или сумасшедший дом».

Таким образом, преступление действительно совершается графом и совершается закономерно, ибо романтическое сознание, воплощенное в действие, выходит за рамки человеческих норм. Убийство можно было предотвратить, но окружение Шемета, выраженное романтическими фантазиями, ждет от графа действий, ждет из года в год, со дня его рождения — и романтический бред материализуется, обретая форму преступления.

Мериме в России. В России появление нового французского писателя было отмечено сразу же, как был опубликован «Театр Клары Гасуль», но весьма своеобразно: книга была запрещена цензурой. Зато когда Мериме выпустил вторую свою книгу — «Гюзла», отклик в России появился через несколько месяцев: в журнале «Сын отечества» сначала появилась заметка «Новые французские книги» (1828, Ч. 118, № 5), а затем отзыв с приложением перевода трех баллад (1828, Ч. 120, № 14). Авторы заметок и перевода мы не знаем, как, впрочем, и они не знали, что «Гюзла» — произведение Мериме. Установлено, что в том же 1828 г. А. С. Пушкин, плененный книгой, начал создавать свои «Песни западных славян». Вопрос о том, в какой мере Пушкин верил в подлинность песен «Гюзлы», остается неясным, но прав был В. Г. Белинский, писавший в статье «Стихотворения Александра Пушкина. Часть четвертая» (1836): «Пушкин умел прилагать этим песням колорит славянский, так что, если бы его ошибка не открылась, никто и не подумал бы, что эти песни подложные»¹. Сам Пушкин в предисловии к «Песням западных славян» (1835) назвал Мериме острым и оригинальным писателем, автором произведений «чрезвычайно замечательных в глубоком и жалком упадке нынешней французской литературы»².

Воздействие книги «Гюзла» на русскую литературу не ограничилось пушкинскими «переводами» шестнадцати песен. Появля-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1953. — Т. II. — С. 82.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М.; Л., 1948. — Т. 3. — С. 334.

ется сборник стихотворений Н. А. Маркевича «Украинские мелодии» (1831), О. М. Сомов использует мотивы книги в повести «Гайдамак» (1830), тема вампиризма, получившая широкое распространение после выхода книги Мериме, нашла отражение в рассказах А. К. Толстого «Упырь» (1841), «Семья вурдалака» (написан на французском языке, первая публикация перевода — 1884).

При жизни Мериме на русский язык было переведено (полностью или частично) восемнадцать его произведений, составляющих основу творческого наследия писателя, причем некоторые из них переводились несколько раз. Так, новелла «Матео Фальконе» публиковалась в трех переводах (1829, 1832, 1835) и в стихотворном переложении В. А. Жуковского по переводу А. Шамиссо (1843), получившем высокую оценку Гоголя. Видимо, в том же 1843 г. или несколько раньше Гоголь написал оставшуюся незавершенной статью о Мериме в связи с предполагавшейся публикацией перевода новеллы «Души чистилца». В этой небольшой статье, ставшей известной лишь в 1892 г., Гоголь отмечает «много познаний и опыта» наряду с умением поразить «живым, быстрым, увлекательным рассказом», «тонкими наблюдениями, острыми и смелыми замечаниями», как и «схватывать верно местные краски, чувствовать народность и передать ее». Эти замечания Гоголя очень существенны для определения художественного метода Мериме.

Если Пушкин и Гоголь уловили самое существенное в творчестве Мериме, то в какой мере он верно понимал их творчество. Этот вопрос обсуждался в русской прессе в связи с публикацией перевода «Пиковой дамы», осуществленного Мериме в 1849 г., и в связи со статьей «Николай Гоголь», которую Мериме опубликовал в 1851 г. Так, «С.-Петербургские ведомости» (1849, 14 сентября) отозвались с похвалой о переводческом искусстве Мериме, в то время как болгаринская «Северная пчела» (1849, 27 сентября) и погодинский «Москвитянин» (1849, ч. 5, № 18) — резко отрицательно, что связано с недостаточным пониманием переводческих установок французского писателя. Напротив, Ф. В. Булгарин всячески поддержал статью Мериме о Гоголе, сделал из нее выгодный для себя вывод, что, подобно ему, Мериме видит в Гоголе только приятного рассказчика, умевшего смешить и забавлять своими карикатурами (Северная пчела. — 1852. — 19 апреля). Хотя Мериме нигде в своей статье не доходил до такого упрощенного взгляда на Гоголя, но воспринимал его действительно несколько узко, как только сатирического писателя, владеющего лишь одним оружием — иронией. Против такой оценки Гоголя со всей страстностью выступили И. И. Панаев в «Современнике» (1851, № 12) и Аполлон Григорьев в обновленном «Москвитянине» (1851, ч. 6, № 24, авторство предположительно). А. В. Дружинин, после раскола редакции «Современника» ушедший в «Библиотеку для чтения», довольно резко ответил «Москвитянину» (1852, т. III, ч. 2, отд. 7). «Отечественные записки» (1852,

№ 6, отд. 6) негативно оценили переводы «Ревизора» и отрывков из «Мертвых душ», осуществленные Мериме. Во всей этой полемике скрытой точкой, вокруг которой все вращалось, была борьба за гоголевскую «натуральную школу» или против нее. Очевидно, именно в этот момент и должна была появиться работа, в которой была бы дана общая оценка творчества Мериме. Такую статью («Проспер Мериме») начал публиковать в «Москвитянине» (1854, № 11) Аполлон Григорьев. Но так же закономерно и то, что статья осталась незаконченной: творчество Мериме же не давало такой пищи для дискуссий, как это было, например, в 1846 г., когда в связи с публикацией в «Литературной газете» перевода новеллы «Арсена Гийо» разгорелась полемика между «Москвитянином», осудившим новеллу за безнравственность со славянофильских позиций, и «Современником», поддержавшим реалистические устремления Мериме.

Однако воздействие французского писателя на русскую литературу заметно на протяжении многих десятилетий. Перевод произведений Мериме был прекрасной школой стиля. Помимо Пушкина и Жуковского Мериме переводили И. Панаев («Этресская ваза», 1835), Ап. Григорьев (отрывок из «Кареты святых даров», 1854), В. Гаршин («Коломба», 1883), Д. Григорович («Этресская ваза», 1883), А. Плещеев («Арсена Гийо», 1884), Д. Аверкиев («Жакерия», 1891), а после Великого Октября — В. Ходасевич («Недовольные», 1922, «Театр Клары Газуль», 1923), Мандельштам («Коломба», 1926), М. Лозинский («Аббат Обен», «Арсена Гийо», «Кармен», 1927), Н. Любимов («Небо и ад», «Семейство Карвахалы», «Случайность», 1934, «Хроника царствования Карла IX», 1963) и др.

Установлено влияние «Жакерии» на «Сцены из рыцарских времен» А. С. Пушкина и на «Вадима» М. Ю. Лермонтова. И. С. Тургенев признавал, что под влиянием новеллы «Федерико» написал сценку «Нечто, или Чемодан», а в пьесах начала 40-х гг. «Неосторожность», «Искушение святого Антония», «Две сестры», отразилось чтение «Театра Клары Газуль». Образ Кармен из одноименной новеллы Мериме и оперы Жоржа Бизе (1875) вдохновлял русских поэтов А. Блока (цикл «Кармен», 1914), М. Цветаеву («Спят трещотки и псы соседовы...», 1915, опубл. 1965; «Любви старинные туманы», 1923), А. Белого («Первое свидание», 1921). «Медвежья свадьба» А. В. Луначарского (1923) — мелодрама на сюжет «Локиса».

Однако только письменные источники не могут в полной мере раскрыть связей Мериме с русской культурой. Немаловажны его личные контакты с С. А. Соболевским, А. И. Тургеневым, Е. А. Баратынским, И. С. Тургеневым и многими другими русскими людьми.

В восприятии творчества Мериме в России обнаруживаются своеобразные «волны». Если для Пушкина и Гоголя «Мериме, бесспорно, замечательнейший писатель XIX века французской ли-

тературы»¹, то для следующего поколения он не более чем второстепенный, хотя и блестящий мастер. По-новому воспринимают его М. Горький, который в письме к А. К. Виноградову (7.3.1928) ставит Мериме в один ряд со Стендалем, Бальзаком и Флобером, и А. В. Луначарский, в 1930 г. написавший статью о Мериме под названием «Гений безвременья». Появляются труды А. К. Виноградова, А. А. Смирнова, М. Е. Елизаровой, Б. Г. Рейзова, Ю. Б. Виппера, А. Д. Михайлова и других исследователей.

Интерес к Мериме заметно усиливается в последние годы. Объясняются эти «волны» как особенностями литературной борьбы на разных этапах развития общества, так и литературоведческими концепциями мирового литературного процесса. Еще Гоголь отметил, что Мериме «шел как-то совершенно в стороне. Даже предметы избирал не те, которых требовала модная потребность читателей»². Поэтому его творчество плохо вписывалось в жесткие рамки теоретических концепций. С развитием исследований переходных явлений на основе гибкого историко-теоретического подхода, развивающегося в 80-е гг., творчество Мериме становится особо привлекательным объектом для изучения.

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Политическая ситуация во Франции 30—40-х гг. и развитие литературы. Роль журналов. Становление литературной критики. 2. Тема современности у романтиков и реалистов. 3. Роль «неистойой литературы», «физиологий» и исторического романа В. Скотта в становлении реализма в литературе Франции. 4. Истоки психологизма французского реализма. 5. Тема революции во французской литературе. 6. Поэзия Беранже. Основные темы и образы в песенном творчестве раннего Беранже. 7. Эволюция творческого метода Беранже. 8. Восприятие творчества Беранже русскими писателями, критиками и переводчиками. 9. Белинский о Беранже. 10. Философские, политические и эстетические взгляды Стендаля. 11. Этические воззрения Стендаля. 12. Периодизация творчества Стендаля. 13. Романтические и реалистические начала в новелле «Ванина Ванини». 14. Социально-психологический роман «Красное и черное». 15. Основные проблемы романов «Люсьен Левен» и «Пармский монастырь». 16. Стендаль в России. 17. Бальзак. Периодизация творчества. 18. Эстетика Бальзака. 19. Замысел и план «Человеческой комедии». 20. Художественная специфика «Философских этюдов». 21. Повесть «Гобсек» как отражение конфликтов современной писателю действительности. 22. Личность и среда в «Полковнике Шабере» и «Евгении Гранде». 23. Структура и содержание социально-политических романов Бальзака. 24. Бальзак и Россия. 25. Вклад Мериме в развитие французской драматургии. 26. Мериме и Пушкин.

27. Своеобразие исторического романа Мериме «Хроника царствования Карла IX». 28. Новеллистика Мериме. Особенности построения новелл Мериме. 29. Мериме в России.

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА 30—40-х гг.

В 30—40-е гг. прошлого века Германия оставалась отсталой и раздробленной. Феодалные пережитки сохранились, таможенные границы тормозили развитие торговли и промышленности. Первой попыткой достичь единства был Таможенный союз, созданный под эгидой Пруссии, которая стремилась в нем главенствовать, добываясь различных преимуществ, используя союз как средство полицейского деспотизма для подавления демократических выступлений.

Под влиянием Июльской революции в Германии оживляется общественное движение. В герцогстве Брауншвейгском вспыхнуло восстание, правителю пришлось спасаться бегством в Англию, а его преемник вынужден был ввести конституцию. Конституционное законодательство под давлением общественности ввели и некоторые другие правители германских земель.

В крупнейших городах Германии постоянно происходят волнения. Уличные беспорядки возникают в Берлине, Гамбурге, Дрездене, а во Франкфурте-на-Майне 50 студентов предприняли даже в апреле 1833 г. вооруженную попытку захватить власть в городе. Все эти антифеодалные действия способствовали пробуждению демократического сознания, созданию той широкой читательской аудитории, которая с готовностью воспринимала революционную поэзию 30—40-х гг.

Раскрепощению сознания во многом способствовала философия Гегеля (1770—1831), который, несмотря на консервативность политических воззрений, утверждал идею постоянного диалектического развития общества.

В Германии 30—40-х гг. получают права гражданства идеи материализма. В своих философских сочинениях Людвиг Фейербах (1804—1872) утверждал, что религиозные представления созданы исключительно человеческой фантазией, воплощающей различные суждения людей о природе и человеке.

В этот же период блестящий расцвет в Германии переживает наука. В своих фундаментальных трудах «Космос», «Картины природы» и других выдающийся немецкий ученый Александр Гумбольдт (1769—1859) обобщил не только собственные впечатления от многочисленных путешествий, но и представил полный свод знаний о Земле и Вселенной.

Получает развитие в этот период и филология. Выходит пятитомная «История немецкой художественной национальной литературы» (1835—1842), созданная выдающимся филологом-германистом и шекспироведом Георгом Гервинусом (1805—1871).

В этот период происходят существенные изменения в литера-

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — М. — Л., 1952. — С. 20.

² Там же.

турном процессе Германии. На смену философской и интимной лирике приходит поэзия, борющаяся за освобождение человечества. Гете в «Фаусте» и романтики в своих творениях стремились разрешить кардинальные проблемы бытия: их волновали жизнь и смерть, личность и вселенная. В немецкую поэзию 30—40-х гг. вторгается тема революции. Философский тезис отступает перед политическим лозунгом.

Поэты нового поколения озабочены неблагополучием человека в условиях феодального произвола. В немецкой литературе 30—40-х гг. постепенно утверждается реализм. Поэзия обретает новое качество — тенденциозность. Эстетические критерии, столь важные для романтического поэта, отступают в сторону, главное — это выражение протеста и энтузиазма, стремление вызвать у читателя активное действие и общий эмоциональный подъем.

Страстные чаяния скорейших перемен во всех сферах духовной жизни, призывы к борьбе, которые звучали в стихах, драмах и публицистических статьях, находили отклик у немецкого демократического читателя 40-х гг.

ГЕОРГ БЮХНЕР (1813—1837)

В творчестве Бюхнера наиболее определенно проявились революционно-демократические тенденции немецкой литературы 30-х гг.

Сын врача, он изучал медицину в Страсбургском и Гессенском университетах. В Гессене молодой естествоиспытатель в 1834 г. создал революционную организацию из крестьян и ремесленников, которая была названа «Общество прав человека». Бюхнер выпустил прокламацию с эпиграфом, который выражал главную идею борьбы: «Мы хижинам, война дворцам!» Бюхнер по своим взглядам был материалистом. Раньше своих современников он осознал, что в основе антагонизма буржуазного общества лежит собственность, что мир, разделенный на богатей и бедняков, неизбежно придет к острейшему политическому конфликту.

Тайное общество было разгромлено, друзья Бюхнера арестованы. Ему удалось скрыться от полиции. Он бежит в Цюрих, завершает медицинское образование, читает лекции по анатомии в Цюрихском университете. Внезапная болезнь сразила начинающего ученого и писателя, который стал известен читателям только после своей смерти.

При жизни автора была издана драма «Смерть Дантона» (1835), в которой он вывел на подмостки многоликую толпу люмпенов, взявших Бастилию.

Уже одно то, что Бюхнер в феодальной Германии изобразил революционную Францию, было дерзостью. Для немецкого писателя 30-х гг. прошлого века изображение народной нужды, материалистическая трезвость мышления удивительны и уникальны. Никто в его пору так прочно не соединил голод и славу, нравственную честность с материальным равенством. Бюхнер предан

идее революции и размышляет об основах всеобщей справедливости и средствах ее достижения. Среди горластой беспокойной толпы автор выделяет голоса вождей революции: Дантона и Робеспьера, их друзей и противников. В непримиримом конфликте он столкнул эпикурейскую раскрепощенность Дантона и фанатичный аскетизм Робеспьера. В фатальном смертельном поединке нет правых и нет победителей, в борьбу вступили конечные утопические цели буржуазной революции и повседневная стратегия гильотины. Дантон привлекателен как человек будущего. Но он выбрал момент, неподходящий для ликования, и потому вступает в права железная логика Робеспьера, настаивающего на продолжении революционной акции, хотя и ему не дано было стать кормильцем народа. Бюхнер интуитивно почувствовал неразрешимость исторического противоречия, ведь у него шларечь о великой, но буржуазной революции, когда равенство и братство могли быть только мечтой. Парижский голодный люд бурлит и клокочет на площадях, взыскав истины и хлеба, вместо этого ему предлагают лишь жестокое зрелище. Народ — высший судья в споре. Обращаясь к парижанам, Дантон, обвиненный в измене, сам обвиняет народ в терпеливости и покорности: «Долго ли еще свобода будет шагать по трупам? Вы хотите хлеба, а вам швыряют головы! Вы умираете от жажды, а вас заставляют слизывать кровь со ступеней гильотины!» Трагедией вождей революции 1789—1794 гг., с точки зрения Бюхнера, является то, что они опьянены мезтью королю, аристократам, а затем враждебным партиям. Они не сумели из разрушительной силы сделать революцию орудием созидания.

Драма «Войцек» (опубл. в 1879) ввела в литературу тему униженного человека, который из протеста совершает преступление. Армейский парикмахер Франц Войцек мстит своей жене за измену. Его страдания и ревность не пробуждают в нем попытку бороться за свое достоинство, — напротив, из жертвы он жестоким усилем сам стремится сделаться палачом.

Перенеся романтическую фразеологию на житейскую почву, в комедии «Леонс и Лена» (1838) Бюхнер устроил проверку романтизму. Его вполне благополучный принц Леонс затвердил заповеди мировой скорби, он жаждет изысканных книжных переживаний, устремляется в нелепые скитания. Запоздалый манерный романтик впадает при этом в пародию и абсурд. Своей ироничной комедией автор сознательно компрометировал романтическое мисосозерцание, доказывая его устарелость.

ЛЮДВИГ БЕРНЕ (1786—1837)

Людвиг Берне в 30-е гг. был ведущим радикальным журналистом, активно выступавшим против феодальных пережитков. Берне родился во Франкфурте-на-Майне. Детство его прошло в еврейском гетто, в юности ему пришлось пережить немало унижений.

Семья Берне была состоятельной, отец вел успешно коммерческие операции. Своему сыну он дал прекрасное образование. На формирование взглядов будущего публициста оказали большое влияние французские просветители, он особенно восхищался Вольтером, старался следовать ему в своих сатирических произведениях. Из немецких писателей Берне был особенно близок Лессинг, мудрый гуманизм которого он воспринимал как завет грядущим поколениям. К своему земляку Гете он испытывал, по выражению Гейне, «бескорыстную ненависть». Берне обвинял его за то, что веймарский олимпиец на склоне лет смирился с общественным злом.

Берне сделался знаменит своими резко оппозиционными статьями, которые он помещал в различных журналах и в журнале «Весы», выходившем под его редакцией. Талантливый критик иростно отстаивал идею тенденциозного, общественно значимого искусства порой явно в ущерб его эстетической ценности. Бедой Берне было то, что он в известной мере лишен был художественного чутья. Прекрасное оставляло его равнодушным, если не было исполнено позитивного пафоса, направленного на осуждение феодальных порядков. Это-то и дало повод Гейне заметить в памфлете «Людвиг Берне», что он может ходить вокруг статуи Венеры Милосской и, дотрагиваясь до нее, жаловаться, что она холодная.

Берне восторженно воспринял весть об Июльской революции во Франции и незамедлительно устремился туда. В Германию он отправлял пространные корреспонденции обо всем, что происходило непосредственно вслед за июльскими событиями. Позже эти письма составили объемистый сборник очерков, вышедших под заголовком «Парижские письма» (1832—1854).

Книга Берне имела значительный успех, это было злободневное революционное произведение, пронизанное призывами к мятежу.

Людвиг Берне в первых письмах противопоставляет Францию Германии. Вдохновленный Июльской революцией, он высмеивает убожество княжеской власти в Германии, критикует политическую незрелость немецких бюргеров, призывая их последовать примеру французов и поднять восстание против феодального деспотизма.

«Парижские письма» Берне вызвали воодушевление в Германии. Молодой Ф. Энгельс воспринял Берне «титаническим борцом за свободу и право»¹. Но у самого Берне наступит вскоре отрезвление и растерянность. Он полагал, что крушение аристократии принесет освобождение народу, вследствие чего будет установлен новый, справедливый строй. Этого не произошло. Утвердилась новая, не менее опасная власть — власть банкиров. Берне саркастически заметил, что на баррикадах сражались пло-

хо одетые бедняки, а в парламенте заседали богачи во фраках. Он оказался в идейном тупике. «Эти люди, пятнадцать лет подряд боровшиеся против всякой аристократии, едва только победили, даже не успели вытереть пот, уже хотят создать для себя новую аристократию: денежную аристократию, сословие рыцарей наживы».

Надежды на радужное будущее померкли в его воображении. Такова была исторически обусловленная трагедия Берне.

Ключевое слово всей публицистики Берне — свобода. Он постоянно размышлял о свободе, о том, что дает свобода человеку и народу. Для Берне свобода — это главное условие развития личности и общества. Состояние не-свободы — неволя — подобно опасной болезни, которая справедливо разрушает мировой порядок. Но как понимал Берне свободное, справедливое мироустройство?

Политические воззрения Берне лишены четкости. В историю немецкой освободительной мысли он вошел как буржуазный радикал, ратовавший за конституционные равные права всех граждан, за буржуазные реформы в судопроизводстве, за веротерпимость и свободу печати.

Гейне в книге о Берне доказал ограниченность его устремлений, неспособность понять реальные политические пути борьбы за будущее Германии.

В России творчество Людвиг Берне привлекло к себе внимание революционных демократов своей яростной критикой крепостничества. Его произведения использовали в публицистических статьях Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев. Так, в статье «Реалисты» Писарев процитировал слова Берне, которые были ему особенно созвучны: «Я пишу не чернилами, как другие, я пишу кровью моего сердца и соком моих нервов»¹.

Имя Берне прозвучало также в романе И. С. Тургенева «Новь» в спорах о путях развития русского народнического движения.

«МОЛОДАЯ ГЕРМАНИЯ»

Название «Молодая Германия» стали употреблять в середине 30-х гг. по отношению к передовым демократически настроенным писателям Карлу Гуцкову, Генриху Лаубе, Теодору Мундту и др. Они считали себя продолжателями Людвиг Берне. С некоторыми из «младогерманцев» поддерживал дружеские отношения Генрих Гейне.

Союз «Молодая Германия» боролся против ненавистного абсолютизма немецких монархий, стремился к освобождению от религиозного ханжества, выступал за гражданские свободы. Как и Берне, его последователи мечтали о конституционной монар-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. — М., 1983. — Т. 2. — С. 408.

¹ Писарев Д. И. Литературная критика: В 3 т. — Л., 1981. — Т. 2. — С. 112.

хии — республиканский строй в Германии рисовался им лишь в самом отдаленном будущем. В воспитании самосознания они придавали большое значение литературе, публицистике и театру. В творческой деятельности «Молодой Германии» проявились в самом общем виде оппозиционные настроения немецкого демократического общества. Ф. Энгельс весьма отрицательно отзывался о деятельности «младогерманцев», считая само название группы претенциозным. «Эта группа вырвалась из неясности неспокойного времени, — отмечал Ф. Энгельс, — но сама еще оставалась в плену этой неясности. Мысли, бродившие тогда в головах в смутной и неразвитой форме и осознанные позже лишь с помощью философии, были использованы «Молодой Германией» для игры фантазии. Этим объясняется неопределенность, путаница понятий, господствовавшие среди самих младогерманцев»¹.

Наиболее значительные в художественном отношении произведения принадлежат Карлу Гуцкову (1841—1878). Идеальный вождь «Молодой Германии» много сил отдавал журналистской пропаганде, занимаясь редакторской деятельностью. Ему принадлежит заслуга публикации драмы Бюхнера «Смерть Дантона». Сам Гуцков был видным драматургом своего времени, большинство его драм написаны на библейские и исторические сюжеты: «Царь Саул», «Нерон», «Пугачев». В драме «Пугачев», несмотря на ряд исторических неточностей, Гуцков сумел передать закономерность мятежа угнетенного народа.

Лучшее создание К. Гуцкова — трагедия «Уриель Акоста» (1847) прославляла борьбу смелого вольнодумца, стихийного философа-материалиста с религиозным фарисейством и фанатизмом. Пьеса многократно ставилась на русской и советской сценах, в спектаклях в разное время играли М. Ермолова, К. Станиславский, А. Остужев, В. Анджапаридзе. В характерах героев подчеркивались интеллектуальная отвага, героизм, самоотверженность.

Роман Гуцкова «Валли сомневающаяся» (1835) вызвал скандал. Проповедь естественных чувств, идея женской эмансипации были восприняты официальными властями как аморальные. На «Молодую Германию», обрушились полицейские репрессии, она фактически прекратила свое существование с середины 30-х гг.

ГЕОРГ ГЕРВЕГ (1817—1876)

Накануне революции 1848 г. в Германии выдвигается группа поэтов, которые посвящают себя целиком освободительной борьбе пролетариата. Зачинателем новой революционной поэзии выступил Гервег.

Двадцатилетний Георг Гервег прерывает занятия в Тюбингенском университете. Его не привлекает ни богословие, ни право.

Он решает посвятить себя поэзии. Но сначала Гервег заявляет о себе как литературном критике. В канун 30-х гг. появляются его статьи и рецензии, в которых слышится громкое недовольство литературными предшественниками и современниками. Он строго судит Гете, находя, что его поздние произведения уводили читателей от реальной жизни в мир философских и поэтических абстракций. Признавая создателя «Фауста» величайшим поэтом Германии, Гервег тем не менее считает, что его поэзия сегодня не соответствует требованиям времени, ибо «Гете был холоден, равнодушен, он апеллировал только к вечности, а не к эпохе, которая составляет его нерасторжимую часть. А эпоха требовала активного отношения к ней». Характерно, что Гервег говорит здесь не только от своего имени, а как бы от лица поколения: «В своей оппозиции против Гете мы не переступаем меры: мы отдаем себе отчет в том, насколько мы несовершенны в сравнении с той высшей красотой, которой обладают его произведения. И все же мы сделали свой шаг вперед. Поэты вступили в наши ряды и стали ближе к народу».

Отрицательно высказывался Гервег об иенских романтиках и писателях «Молодой Германии».

В критических статьях Гервега верно подмечено, что ощущение грядущих общественных перемен сказалось на содержании поэзии и ее художественных формах. Общедемократический подъем создал вдохновенный приподнятый стиль: «За последнее десятилетие возник совершенно новый язык. Он стремителен, как бег времени, остер, как меч, прекрасен, как свобода и весна».

В рассуждениях Гервега заметна склонность к цветистой фразе, эффектность которой нередко прикрывает расплывчатость мысли.

Первая поэтическая книга Георга Гервега оказалась удивительно своевременной, здесь все тревожило и возбуждало воображение читателя, начиная с непривычного броского заголовка.

Франц Меринг справедливо подчеркивал невиданный успех первого поэтического сборника Гервега: «Стихи живого человека», изданные летом 1841 года в Цюрихе, взяли штурмом немецкие сердца. В них пелось и говорилось о том, что думал и чувствовал великий народ в своем первом бурном пробуждении к исторической жизни. Кипучая и бурлящая тревога, трепетавшая в них, правдиво отражала настроения нации, начинавшей осознавать самое себя»¹.

Страстные призывы к борьбе во имя освобождения человечества находили самый широкий отклик у всех недовольных существующим порядком в Германии. Гервег на какое-то время сделался самым популярным поэтом в своем отечестве.

В лирике Георга Гервега романтические приемы вылились в обнаженность гражданского переживания, в попытку найти

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 1. — С. 479—480.

¹ Меринг Ф. Литературно-критические статьи. — М.; Л., 1964. — С. 252.

эмоциональный контакт с читателем, которого поэт стремится обрести в свою политическую веру.

Многие стихи Гервега написаны в форме песни, а в песне важнейшую мысль выражает рефрен:

В дорогу, трогай, в добрый час
Чрез горы и овраги,
Целуйте жен в последний раз,
Да и берись за шпаги!
Мы их не выпустим из рук,
Не распротысь с дыханьем.
Уже любить нам недосуг,
Мы ненавидеть станем!

Уже спасти нас у любви
Нет мочи и в помине,
Сверши свой суд и цепи рви.
Ты, ненависть, отныне!
Тиранов нет ли, глянть вокруг,
Найдешь, поклчи — нагрязем.
Любить нам больше недосуг,
Мы ненавидеть станем!

(Пер. Б. Пастернака)

«Песнь о ненависти» полемична по мысли. В противоположность традиционной немецкой лирике, утверждавшей, что путь спасения человека лежит через радость, мир и моральное единение человечества, Гервег впервые заговорил о социальном антагонизме. Его ненависть — это сила, которая должна утверждать справедливость и равенство. Важно и то, что Гервег призывает бороться против засилья тиранов силою оружия.

В стихах Гервега впервые в немецкой литературе было выражено требование партийности в искусстве. В этом приоритет Георга Гервега несомненен:

О партия моя, ты гордая основа
И мать бесчисленных сверкающих побед!
Как может не понять священнейшего слова,
Как может не постичь великое поэт?..

Понимание партийности поэзии у Гервега было несколько иным, нежели сегодня. В пору, когда создавалось стихотворение, партия воспринималась не как политическая организация единомышленников, а скорее как определенная классовая сила, объединяющая людей одних политических убеждений.

Поэзия Георга Гервега выражала пафос народных масс накануне революции 1848 г. Первый сборник поэта оказался вершиной его творчества, в дальнейшем его поэтический дар оскудевает.

Гервег как личность был весьма противоречив. Благородный энтузиазм уживался в нем со склонностью к бессмысленному риску, он любил принимать эффектные позы, ранняя слава пробудила в нем непомерное тщеславие. Выразительный портрет Гервега оставил А. И. Герцен в «Былом и думах».

В 1848 г., когда начались революционные выступления в Германии, Гервег сформировал в Париже из таких же, как он, эми-

грантов «Немецкий демократический легион». Возглавив его, Гервег повел шесть тысяч добровольцев штурмовать Берлин, дабы учредить республику. Это была опасная и бессмысленная авантюра, о чем Гервега предупреждал Маркс. Но для поэта этот поход был проверкой книжных идеалов, испытанием, которое он добровольно на себя принял. Поход закончился трагически. Гервег чудом остался жив. Этот поступок, пожалуй, особенно убедительно показывает, что прекрасные благородные лозунги Гервега были все-таки крайне далеки от подлинной революционной теории и практики.

В дальнейшем Георг Гервег отходит от политической деятельности. Крайне редко из-под его пера выходят стихи. Исключение составляет гимн для Всеобщего немецкого союза (1864), написанный им по просьбе его председателя Фердинанда Лассалля.

ФЕРДИНАНД ФРЕЙЛИГРАТ (1840—1876)

Фердинанд Фрейлиграт вступил в поэзию почти одновременно с Гервегом и был почти столь же популярен у немецкого читателя начала 40-х гг. прошлого века. Но известность Фрейлиграту принесли стихи, воспевающие экзотику заморских стран. Филистерским унылым будням Фрейлиграт противопоставлял романтические картины. В торжественных александрийских стихах поэт живописал стройные пальмы и цветущие лотосы, диковинных животных, отважных охотников и воинов.

Прекрасный мир природы и «естественного человека» привлекал широкого читателя своей необычностью. К Фрейлиграту пришла известность. Прусский король назначил ему пенсию, так что поэт прекратил службу по коммерческой части и целиком посвятил себя творчеству. Однако нарастание политической борьбы изменило судьбу поэта, он включается в общественную деятельность, выпускает политический сборник «Сага» (1846), названием которого стали начальные слова французской революционной песни.

В стихотворении «Снизу вверх» он изображает прогулку короля на корабле, плывущем по Рейну. Конкретной ситуации он придает символический смысл: верхняя палуба и кочегарка олицетворяют социальные верхи и низы.

В стихотворении «Ледяной дом» он обыгрывает известный эпизод из русской истории, когда по приказу императрицы Анны Иоанновны был построен потешный ледяной дворец. Этот сюжет также обретает у Фрейлиграта аллегорическое истолкование: наступающая весна растопит этот символ самодержавной власти.

18 марта 1848 г. в Берлине происходили баррикадные бои. Восстали рабочие и ремесленники, король был вынужден капитулировать. Волна народных выступлений прокатилась по всей Германии.

Фрейлиграт принял участие в работе Демократического союза в Дюссельдорфе, вошел по приглашению Карла Маркса в со-

став редакции «Новой Рейнской газеты». В этот период он создал замечательное стихотворение «Мертвые — живым», в котором жертвы уличных боев обращаются к тем, кто должен продолжать битву за освобождение человечества. Они зовут их к борьбе.

После поражения революции 1848 г. Фрейлиграт был вынужден покинуть Германию. В эмиграции он прожил 20 лет. Участвовал в работе Международного товарищества рабочих, руководимого Марксом. Жил в жесточайшей нужде, занятия собственно поэзией фактически отошли в прошлое. Переводил английских и американских поэтов.

ГЕОРГ ВЕЕРТ (1822—1856)

Ф. Энгельс назвал Веерта «первым и самым значительным поэтом немецкого пролетариата»¹.

Георг Веерт всю жизнь вынужден был совмещать занятия литературой со службой в торговой конторе. Он много занимался самообразованием, внимательно следил за творчеством поэтов-современников. Особенно ему были близки сатирические стихотворения Гейне. Веерт любил и хорошо знал немецкие народные песни, которые привлекали его своим грубоватым юмором, шутивным отношением к жизненным невзгодам. В своем творчестве он следовал этим традициям.

Важную роль в жизни Веерта сыграло то, что он с юных лет был дружен с Ф. Энгельсом. В 1843—1844 гг. они оба увиделись в Манчестере, где Энгельс изучал положение рабочего класса в Англии. Этой проблемой интересовался и Веерт, который написал серию статей на эту тему и несколько стихотворений.

В 1845 г. Энгельс познакомил Веерта с Марксом, который произвел на поэта огромное впечатление. Встреча оказала решающее воздействие на его дальнейший жизненный путь. Веерт становится членом Союза коммунистов, выполняет партийные поручения, в период революции 1848 г. активно сотрудничает в «Новой Рейнской газете» как политический поэт, фельетонист и публицист.

Вспоминая об этом периоде, Ф. Энгельс писал в статье, посвященной Веерту: «После мартовской революции 1848 г. мы все собрались в Кельне, чтобы основать «Neue Rheinische Zeitung».

Веерт взял на себя фельетоны, и я сомневаюсь, были ли в какой-либо другой газете такие забавные и остроумные фельетоны. Одно из главных его произведений — «Жизнь и подвиги знаменитого рыцаря Шнапганского» вышло в 1849 г. в издании Гоффмана и Кампе отдельной книгой и еще до сих пор чрезвычайно забавно»². Прототипом героя фельетонов Веерта был князь Лихновский, участвовавший на стороне реакционных сил в борьбе

за испанский престол авантюриста дона Карлоса. Во время революции 1848 г. он был убит восставшими крестьянами. Само имя Шнапганский характеризует его как разбойника с большой дорожкой. Сатирический образ содержит важное обобщение — Веерт изображает Шнапганского как собирательный тип прусского юнкера, готового на любое преступление, алчного и беспринципного. Именно те силы, которые воплощает Шнапганский, служили опорой монархии и церкви.

За фельетоны, оскорбительные для памяти князя Лихновского, Веерт был подвергнут прусскими властями судебным преследованиям.

Как и Гейне, Веерт откликнулся на восстание силезских ткачей. Стихотворение выдержано в манере народной песни. Лирическое настроение его внезапно сменяется чувством гнева, когда беззаботные рабочие парни узнают о расправе над их товарищами. В стихотворении четко выражена идея интернациональной пролетарской солидарности:

Они собрались для пира —
А лето кругом цветет!
Из Йорка и Ланкашира
Веселый и буйный народ.

Смеялись и песни орали
До света вечерних огней,
А вечером парни узнали
О битве силезских ткачей.

Когда им все стало известно,
Вскочили здоровяки.
Вскочили в ярости с места,
Огромные сжав кулаки.

И шляпам махали,
И слезы ровяли из глаз.
Поля вокруг громыхали:
«Силезия, в добрый час!»

(Пер. И. Миримского)

В стихах Георга Веерта возникает образ рабочего, который осознает, что он опора общества, что весь мир зиждется на его труде и потому человеку труда принадлежит будущее, когда он станет работать на себя:

Ты носишь синюю блузу с детства...
Трудись, чтоб хлеб и соль создать!
Трудись, как вол! Работа — средство
Нужду и голод прогонять!

(Пер. М. Светлова)

В творчестве Г. Веерта, как и Г. Гервига и Ф. Фрейлиграта, проявилась объективная закономерность. Накануне революции 1848 г. и в период революционных событий он пережил творческий подъем. После разгрома революции в эмиграции он переживает разочарования и как следствие — творческий спад.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. — Т. 8. — С. 321.

² Там же. С. 322.

Генрих Гейне называл себя последним поэтом романтизма и первым его критиком. Следуя традиции предшественников, Гейне в своей лирике и политической сатире широко пользовался средствами романтической эстетики, наполняя их реальным жизненным содержанием. В стихотворениях, поэмах, путевых очерках и критических статьях Гейне чутко реагировал на самые острые проблемы современности. Но его отклики окрашены романтически, события текущей политики и художественной жизни у Гейне всегда преобразуются его поэтической фантазией и оригинальной мыслью.

В творчестве Гейне всегда активно проявляется личность автора, размышляющего и негодующего, упоенного жизнью и лукаво посмеивающегося над самим собой и своим читателем. Свой дар сатирика он использовал для того, чтобы освободить умственную жизнь своих современников от всего, что препятствовало их духовному совершенствованию. Именно это свойство поэзии и публицистики Генриха Гейне выделил в статье, ему посвященной, революционный демократ Д. И. Писарев: «Боевая храбрость Гейне достаточно известна. Его сарказмы, направленные против традиционных доктрин, против политического шарлатанства, против национальных предрассудков, против ученого педантизма, против всех бесчисленных проявлений общеевропейской и специально немецкой глупости, — его сарказмы составляют, без сомнения, самую яркую, единственную и бессмертную сторону его поэзии»¹.

Демократический пафос творчества Гейне, критическая направленность его произведений, одухотворенность лирики принесли ему любовь и признательность читателей в нашей стране.

Вспоминая о начальной поре жизни, Гейне писал: «Я родился в конце скептического XVIII в. в городе, где в пору моего детства господствовали не только французы, но и французский дух». Поэт с юношеских лет увлекался сочинениями французских просветителей, а самым незабываемым впечатлением детства было вторжение в его родной город Дюссельдорф наполеоновской армии весной 1806 г., когда испуганный курфюрст бежал из своей резиденции. Посещение Дюссельдорфа Наполеоном тоже навсегда врезалось в его память. В стихах и в прозе Гейне потом будет нередко вспоминать прославленного корсиканца, который перекинул карту Европы, выкрасив ее в цвет революции. Вместе с тем поэт осознавал всю противоречивость политики французского императора, утверждая: «Я поклоняюсь не делам, а гению этого человека».

Гарри — так звали Гейне в детстве — рос в семье еврейского коммерсанта со скромными средствами Самсона Гейне. Мать — Бетти Гейне — была волевой образованной женщиной. Она зани-

¹ Писарев Д. И. Литературная критика: В 3 т. — Л., 1981. — Т. 3. — С. 125.

малась воспитанием сына, стараясь найти средства, чтобы он получил образование. Попытка заставить будущего поэта посвящать себя торговле успехом не увенчалась. В 1819 г. Гейне поступил в университет. Деньги на обучение дал богатый гамбургский банкир Соломон Гейне с условием, чтобы племянник выучился на юриста. В дальнейшем в течение всей жизни он испытывал финансовую зависимость от дяди и его наследников.

Генрих Гейне слушал в Боннском университете лекции Августа Шлегеля. Затем перешел в Геттингенский университет, где царил дух воинственных студенческих корпораций. Вынужденный принять вызов на дуэль, он был выслан из Геттингена. Продолжив занятия в Берлинском университете, Гейне все-таки защитил диссертацию на степень доктора прав в Геттингене в 1825 г.

К этому времени Гейне стал известным поэтом. Первые стихи он опубликовал в двадцатилетнем возрасте в одном из гамбургских журналов. Через год вышел его первый поэтический сборник. В 1827 г. была опубликована «Книга песен», объединившая все стихотворения Гейне. В это же время выходят сначала отдельные очерками, а затем целиком «Путевые картины». К Гейне приходит слава лирического поэта и остроумного прозаика.

«Книга песен». Гейне начинал в то время, когда в Германии лирическая поэзия переживала расцвет. Эпоха романтизма сделала лирику традиционным жанром немецкой литературы, особенно чуткой к переживаниям чувств, обостренным страданиям юной души. Вместе с тем в поэзии старших современников Гейне традиционные представления о человеческих чувствах преобладали над индивидуальными неповторимыми переживаниями. От читателя требовалось домыслить поэтические строки и включить личный опыт в русло общечеловеческих размышлений о природе страстей. Гейне резко сократил дистанцию между всеобщим и личностным, между истолкованием любви и влюбленности. Дело не в том, что лирика Гейне была откликом на непосредственную юношескую любовь, которую он испытывал к своей кузине Амалии или роковой романтической красавице Зефхен — о чем рассказано в его мемуарах. Важнее то, что Гейне отбрасывал устаревшие поэтические условности, говоря о своих чувствах без риторики и патетики, а временами позволял себе даже иронизировать над пылкостью своей страсти. Простота, естественность, импровизационность его поэзии покорили тогдашнего читателя. Гейне, несомненно, способствовал «опрошению» лирики, с космических высот и неоглядных далей он перенес поэзию в бюргерскую гостиную, но от этого она не перестала быть искренней и жизненно важной. Без любви нет счастья, без счастья невозможна жизнь — вот кредо лирического героя «Книги песен» Гейне. Его максимализм волновал, вызывал сострадание и наводил на мысль о том, что не только отвергнутая любовь создавала непреодолимый разлад лирического героя с окружающим миром. Лирические стихи Гейне насыщены приметами повседневности, романтическое чувство проявляется на фоне реальности. Автор «Книги песен» в

стихи вводит подробности, которые усиливают достоверность происходящего, заставляют поверить в истинность и искренность чувств.

Особого внимания заслуживает ироническая интонация Гейне, постоянно прорывающаяся сквозь лирическую взволнованность. Герой «Книги песен», сколь ни был счастлив, всегда помнит, что это только миг, а не вечное блаженство. Как бы он ни был разочарован и низвергнут, он находит в себе силы, чтобы улыбнуться, жить дальше и любить вновь. Благодаря иронии Гейне несколько отделяется и отдалается от своего лирического героя, автор всегда мудрее того, о ком он пишет, даже если этот герой — он сам.

Названием «Книга песен» Гейне обозначил жанр и традицию своей лирики. Поэт в первой своей поэтической книге следовал традициям немецкого фольклора. Он взял отдельные темы и мотивы из устного народного творчества, форма его многих стихотворений близка песне. Подобно немецкой песне стихи Гейне представляют собой зачастую лирический монолог, а явления природы и чувства героя образуют параллель:

В чудеснейшем месяце мае
Все почки раскрылись вновь,
И тут в молодом моем сердце
Впервые проснулась любовь.

(Пер. П. Вейнберга)

Жанровое определение «песня» обозначает свободу поэтической формы, и автор этим охотно пользуется. Вместе с тем в «Книгу песен» включено не мало стихотворений, написанных в строгих канонических жанрах сонета, баллады, романа.

Это объясняется тем, что молодой Гейне стремился испытать свои способности в различных жанрах, соответствующим изменчивости настроения лирического героя.

«Книга песен» состоит из четырех разделов. Открывают «Книгу песен» «Юношеские страдания». Это самый романтический ее раздел.

«Юношеские страдания» вызваны к жизни муками неразделенной любви. Лирического героя они повергают в отчаяние, сон и явь, жизнь и смерть смещаются в его сознании. Двойник поэта воспринимает свою трагедию как единственную в мире. Его страданиям сопутствуют порой явно театральные мизансцены, когда буйство чувств он охлаждает на кладбище.

Однако уже в «Юношеских страданиях» Гейне в романах «Дон Рамиро», «Два брата», «Бедный Петер» и ряде других, разрабатывая тему несчастной любви и воплощая ее в поэтических гиперболах, подводит лирического героя к мысли, что все это уже издавна заставляло страдать влюбленных. Ощущение, что герой переживает «старую, но вечную историю», пронизывает и второй раздел «Книги песен» — «Лирическое интермеццо». Уныние сменяется светлой печалью. К этому циклу относится сти-

хотворение о сосне и пальме, широко известное русскому читателю по переводу М. Ю. Лермонтова.

В лермонтовском переводе исчезла любовная устремленность, выраженная благодаря тому, что в немецком языке «сосна» — мужского рода, а «пальма» — женского. Однако в переводе Лермонтова романтический контраст приобрел более широкое звучание: образы разведенных далями пространств сосны и пальмы символизируют трагическую разобщенность и одиночество людей. Сосна и пальма олицетворяют вместе с тем далекое друг другу культуры, в стихотворении Гейне отразился интерес европейцев в романтическую эпоху к Востоку. Неслучайно и Лермонтов выбрал для перевода это стихотворение, уезжая из северной столицы на Кавказ.

В третьем разделе, названном «Возвращение на родину», любовные переживания юности предстают с временной дистанции, минувшее волнует, но заставляет скорее осмыслить его, нежели пережить вновь. Гейне использует традиционный мотив путешествия: разочарованный лирический герой покинул родные места и теперь смотрит на привычное просветленным взглядом. Юношеские страдания ему дороги как воспоминания.

В цикл «Возвращение на родину» входит самое знаменитое лирическое стихотворение Гейне, посвященное сказочной рейнской красавице Лорелее. Его, наряду с другими двенадцатью стихотворениями этого цикла, перевел в 1909 г. А. А. Блок:

Не знаю, что значит такое,
Что скорбью я смущен;
Давно не дает покою
Мне сказка старых времен.

Поэтический сюжет о красавице, которая завораживает всех, кто плывет по Рейну близ скалы Лор Лей, возник в балладе Клеменс Брентано. Но именно Гейне придал ему настолько широкую известность, что его стихотворение стало народной песней.

В отличие от романтиков Гейне трактует образ Лорелен не как таинственную реальность, а как прелестный вымысел. В первых двух циклах «Книги песен» возлюбленная изображалась коварной и жестокосердной. В третьем цикле, начиная с этого стихотворения, восприятие страсти меняется. Лорелея воплощает губительную силу любви, которой она наделена вопреки своей воле. Не возлюбленная виновата в сердечной боли, а сама любовь — чувство сложное, непостижимое, загадочное. В этом поэт приближается к прозе критических реалистов, воссоздавших в романе диалектику чувств.

Психологический анализ душевного состояния лирического героя «Возвращения на родину» усложняется. Поэт постигает двойственность, противоречивость чувства. Недавно пережитая трагедия оказывает благодатное, умиротворяющее воздействие. А то, что еще вчера представлялось театральной игрой, обретает подлинность и глубину:

Довольно! Пора мне забыть этот вздор!
Пора мне вернуться к рассудку!
Довольно с тобой, как искусный актер,
Я драму разыгрывал в шутку!

Интересно происхождение русского перевода этого стихотворения. В конце романа И. А. Гончарова «Обрыв» его главный герой Райский задумал написать роман обо всем пережитом. В качестве эпиграфа к роману «Вера» он берет стихотворение Гейне в подлиннике, а затем в переводе. По просьбе Гончарова это стихотворение перевел на русский язык А. К. Толстой. Как перевод Райского оно было включено в текст «Обрыва».

В «Книге песен» переживания лирического героя всегда подвигаются авторскому осмыслению. Это свойство лирической поэзии Гейне было отмечено в 1858 г. П. А. Добролюбовым на страницах журнала «Современник»: «Мысль является у него чувством и чувство переходит в душу так неумовимо, что посредством холодного анализа нет возможности передать это соединение».

Постепенно от цикла к циклу аналитическое начало поэзии Гейне усиливается, становясь доминирующим в последнем разделе «Книги песен» — «Северном море». Поэт использовал в нем для передачи своих умонастроений форму верлибра. Нерифмованный стих со свободным ритмом как нельзя более подходит для подведения первых жизненных итогов лирического героя, пережившего разочарования, потери и стремящегося отныне обрести новый смысл существования в единстве с природой. Жить одной жизнью с природой, ощутить себя малой, но необходимой частью вселенной — к этому стремится лирический герой Гейне. Ему кажется теперь бессмысленным пустое умствование, он избавился от романтических грез и видений:

Надежда и любовь — все, все погибло!
И сам я, бедный обнаженный труп,
Изверженный сердитым морем,
Лежу на берегу,
На диком, голом берегу!

Символично уже название этого стихотворения — «Кораблекрушение». Его, как и ряд других стихотворений немецкого поэта, перевел Ф. И. Тютчев, который дружески общался с Гейне в Мюнхене в 1828 г., т. е. вскоре после выхода в свет «Книги песен».

Тютчева привлекли поэзия Гейне и сам поэт как незаурядная личность. Он первым представил немецкого лирика русской публике.

Одно из последних стихотворений цикла «Северное море» названо Гейне «Вопросы». Поэт насмехается над мучительными вопросами бытия, которые задает морю романтически настроенный юноша. Они кажутся автору бессмысленными, тайну жизни открывает для себя каждый сам. Символом вечно изменчивой и вместе с тем постоянной жизни у Гейне выступает Северное море, на берегу которого он стремится обрести покой.

«Книга песен» имела огромный успех у читателя. Только при

жизни автора она выходила двенадцать раз. Само название первого большого поэтического сборника оказалось пророческим, многие стихи из него стали песнями и романсами. На стихи из «Книги песен» создавали музыку Ф. Шуман, Ф. Шуберт, И. Брамс, Р. Штраус, Г. Вольф, а также русские композиторы: П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Бородин и др.

«Путевые картины». Осенью 1824 г. Гейне совершил пешеходное путешествие по Гарцу. Впечатление от него вылилось в путевой очерк. Предприняв поездки по городам Германии, побывав в Англии и Италии, Гейне продолжил свой путевой эпос. Так постепенно складывалась прозаическая книга «Путевые картины», завершенная окончательно в 1830 г.

В отличие от своих предшественников, обращавшихся к жанру путевого очерка, Гейне сравнительно мало внимания уделяет местному колориту и историческим достопримечательностям. Дорожные впечатления дают ему стимул для размышлений на исторические и литературные темы. Гейне мастерски передает внутреннее движение через внешнее.

В «Путевых картинах» автор знакомится с жизненным укладом стран, находившихся в ту пору на разных стадиях общественного развития. Сопоставив буржуазные законы британской столицы с патриархальными обычаями германских затерянных в горах селений или старинными нравами итальянских городов, Гейне делает зримым исторический прогресс, замечая при этом не только технические усовершенствования, но и нравственные потери.

Путешествуя, Гейне предается детским и отроческим воспоминаниям, размышляет о судьбе Наполеона и отраженном ее в литературе, его волнуют творения Шекспира, Гете и Байрона, он создает живописные пейзажные зарисовки. Побывав на рудниках в Гарце, Гейне с сожалением пишет о застывшем жизненном укладе рудокопов и их семейств, о тяжком труде горняков и об их социальной приниженности.

Гейне-прозаик нашел доверительную форму повествования, он делает читателя своим собеседником, стремится превратить его в единомышленника. Автор легко переходит от одной темы к другой, не стремясь подробно аргументировать свои выводы, а лишь давая ход читательской мысли.

Его проза ассоциативна. Вершины Брокена заставляют его вспомнить легенду о докторе Фаусте, а солнечные площади Вероны вызывают образы прославленных шекспировских влюбленных.

В «Путевых картинах» развернулся во всем блеске юмористический талант автора. Вот как, например, аттестует он знаменитый университетский город: «Город Геттинген, прославленный своими колбасами и университетом, принадлежит королю Ганноверскому, в нем имеются девятьсот девяносто девять домашних очагов, разнообразные церкви, один родительный дом, одна обсерватория, один карцер, одна библиотека и один винный погребок,

где отличное пиво... Сам город красив, но он лучше всего, если станешь к нему спиной».

Пародируя путеводители, Гейне перечисляет достопримечательности, выдвигая на первый план самое несущественное, а об университете, его профессорах-схоластах и незадачливых студентах судит как бы между прочим и весьма уничижительно.

Насыщая описание мнимой статистикой, он создает иллюзию объективности, своего отношения к светочу философского познания, а произнеся пространное похвальное слово, остроумный автор не забывает в конце добавить к панегирику отрицание.

Гейне в Париже. Отдыхая летом 1830 г. на острове Гельголанд в Северном море, Гейне узнал об Июльской революции во Франции. Вспоминая об этом счастливом известии, поэт писал: «Исчезла моя жажда покоя. Теперь я снова знаю, чего хочу, что должен, что обязан делать... Я весь радость и песнь, я весь миг и пламя!» 14 мая Генрих Гейне приезжает в Париж. Отныне и навсегда Франция становится его второй родиной.

Во Франции Гейне интересуется идеями утопического социализма, сближается с последователями Сен-Симона, посещает их собрания. Немецкий поэт дружески общается с крупнейшими французскими писателями: Оноре де Бальзаком, Александром Дюма, Жорж Санд, Теофилом Готье, Жераром де Нервалем. Он посещает концерты Ференца Листа и Гектора Берлиоза. На выставках восхищается полотнами Эжена Делакруа.

Начиная с 30-х гг. Гейне выступает посредником между французской и немецкой культурой. В Германии в различных изданиях он помещает статьи обо всем значительном, что происходит в политической и художественной жизни Франции. Во французских изданиях он публикует работы, посвященные немецкой литературе и философии: «Романтическая школа» (1833) и «К истории религии и философии в Германии» (1834).

Мышление Гейне поражает своей конкретностью, в восприятии писателя любая идея выступает персонифицированно, он спорил всегда не с самими идеями, а с носителями этих идей. В его прозаическом и поэтическом творчестве важную роль играет перифраза цитаты, пародия, шаржированный портрет идейного противника, диалог с оппонентом.

Формулируя свой символ веры, Гейне действует от противоположного. Он опровергает иную мысль и тем самым выражает свое кредо, заявляет о своей идейной позиции. Именно об этом свидетельствуют два его произведения начала 40-х гг.: «Людвиг Берне» (1840) и «Атта Тролля» (1843).

Эти произведения явились итогом десятилетнего периода жизни вне Германии. В них Гейне высказался по кардинальным проблемам времени, заявил о своем несогласии с тем, кто отводил искусству роль иллюстратора утилитарных истин. Гейне должен был заявить о своей позиции в литературной борьбе, которая в ту пору была неотделима от борьбы общественной.

Книга о Берне, это искренняя исповедь поэта, выстраданная

и тщательно продуманная. В ней сформулирована концепция человеческой личности и развития общества. Гейне выступает против догматизма и аскетизма. Его идеал — свободный жизнерадостный человек, и в этом поэт видит смысл поступи истории.

Поэма «Атта Тролля» была задумана автором также острополюемической. Гейне демонстрирует исключительно эстетические цели своего сочинения: в пику сторонникам тенденциозной литературы провозглашает эстетическую самоценность своего творения:

Летней ночи сон! Беспельна
Песнь моя и фантастична,
Как любовь, как жизнь, беспельна,
Как творенье и творец!
Лишь собою вдохновенный,
То песется, то летает
В царство вымыслов чудесных
Мой возлюбленный Пегас.

(Пер. Н. Гумилева)

Гейне словно чурается серьезных тем, он предпочитает рассказывать забавные небылицы о приключениях косолапого медведя Атта Тролля, пляшущего на рыночной площади вместе со своей мохнатой супругой Муммой на потеху предстанным испанкам и их галантным кавалерам. Что это, сказка или басня? Животный эпос или назидательная аллегория? Ни то ни другое и все вместе понемножку, вперемешку. Это свободный полет фантазии поэта, не скованный ни жанровыми рамками, ни привычными нормами, ни откровенной тенденцией.

Гейне выступает против уравниательства, которое столь импонирует Берне и его последователям и опасность которого убедительно раскрыл потом Карл Маркс.

Почти дословно цитируя Прудона, Атта Тролля пускается в рассуждения о недопустимости права личной собственности:

Собственность! Права владения!
Воровство они и ложь!
Так силести обман и глуность
Человек лишь мог презренный.

Собственности не творила
Бескарманная природа:
Без карманов в наших шубах
Мы являемся на свет.

(Пер. Н. Гумилева)

Медвежьи наивные рассуждения обнаруживают утопический антинаучный характер прудонизма, «нищету философий» — по оценке К. Маркса — мелкобуржуазного социализма.

Продолжая гневаться на тех, кто прикрывает свое тело чужой шерстью, Атта Тролля додумался до спасительного выхода. Необходимо животным объединиться против человека! Пусть все представители четвероногого царства побратаются:

Основным законом будет
Равенство всех божьих тварей

Без различия их веры,
Или запаха, или шкуры.

Гейне вовсе не спорит с идеями медведя Атта Тролля, он только наглядно воплощает умозрительные представления в живые образные картины и показывает тем самым абсурдность и уж, во всяком случае, несовременность такого рода рассуждений. Мыслитель из берлоги предлагает учредить всеобщее равенство. Прекрасная идея, но и ее Атта истолковывает на свой, медвежий лад:

Слава равенству! Осел
Будет главным в государстве,
И на мельницу рысцою
Будет лев таскать мешки.

(Пер. Н. Гумилева)

Идея всеобщего равенства, по сути, у такого рода уравнилелей оборачивается всеобщим унижением, потому что они готовы заставить действовать всех наперекор логике и природе. И еще один любопытный момент есть в рассуждениях этого единомышленника Берне. Он берет на себя право даровать это равенство, он присваивает тем самым возможность распоряжаться, жаловать и угрожать. Он, еще не преподнеся животному сообществу равных прав, уже присваивает себе — пока только мысленно — верховное право быть над другими, повелевать их судьбами, быть «равнее» других, а проще говоря право стать тираном.

Гейне высмеял национализм, показал опасность насильственного уравнилельства, обнаружил в левых радикалах претензии на диктаторство, которые заметно просматривались в идеологических построениях Берне и его последователей, а затем должны были реализоваться и в политической системе.

Политическая поэзия 40-х гг. В 1844 г. после значительного перерыва Гейне опубликовал новый поэтический сборник «Современные стихотворения». Он создавал политические произведения, не имевшие примеров в прошлом. Главное же новаторство Гейне заключалось в том, что он ополчился на карликовых феодальных властителей не с общечеловеческой позиции, а самолично, один против всех коронованных ничтожеств, вооруженный метким словом и едкой прощай.

Гейне сочувствовал общей направленности тенденциозной поэзии, ему близко стремление пробудить обывателя от спячки, от вековой закостенелости. Но он одновременно и пародировал поэзию, озабоченную лишь тем, как бы в строку вместить побольше патетических восклицаний:

Пой, труби, греми тревожно,
Гнев к тирану лей до дна
И в стихах держись при этом
Общих мест — насколько можно!

(Пер. Вс. Рождественского)

Гейне в этом стихотворении, подчеркнуто назвав «Тенденция», обращаясь к Гервегу и его единомышленникам, нагромож-

дает целую вереницу восклицаний, их избыток создает впечатление холостых выстрелов. В последней строке проницательная рекомендация держаться общих мест отражала недостатки этой поэзии: в тенденциозных стихах было немало и абстрактной восторженности, ходульных образов.

Сила Гейне-поэта в конкретности его политического видения. Общая картина складывается из реальных деталей, четко и зримо обрисованных примет и понятий.

В стихотворении «Доктрина» в качестве лирического героя поэта выступает бравый барабанщик, который бьет зарю и будит от сна людей. Он воплощает необходимость действия, которое должно прийти на смену пассивному философствованию:

Бей в барабан, и не бойся беды,
И маркитантку целуй вольней!
Вот тебе смысл глубочайших книг,
Вот тебе суть науки всей.

(Пер. Ю. Тынянова)

Политическая направленность творчества Гейне особенно ярко проявилась в поэме «Германия. Зимняя сказка» (1844). Осенью 1843 г. поэт совершил поездку в Германию. Встреча с родиной после столь долгого перерыва оказала на него сильное воздействие. Впечатления от поездки дали творческий импульс к написанию поэмы. По возвращении из Германии в декабре 1844 г. произошла встреча Генриха Гейне с Карлом Марксом. У поэта установились тесные дружеские отношения с молодым политическим мыслителем. У них обнаружилось немало совпадающих точек зрения на роль философии в развитии общества, близким было отношение к религии, сходными были оценки ряда событий в истории Германии. Постоянные беседы с Марксом в этот период несомненно отразились на содержании поэмы «Германия. Зимняя сказка». По просьбе Гейне Маркс опубликовал большой фрагмент из политической поэмы в газете «Вперед», которую он в то время редактировал.

Образ родины Гейне рисовал в четких временных и пространственных измерениях. Пространство поэмы — это территория Германии, пересекаемая поэтом, каждая новая глава — обычно новое место, одновременно реальное и условное.

Время дано Гейне в трех измерениях, постоянно сменяющих одно другое. В центре авторского внимания — время настоящее, как он сам подчеркивал «современность». Но на равных выступают рядом недавнее прошлое — наполеоновская эпоха — и старина, уже оформившаяся в мифы и легенды.

Гейне едет из новой Франции в старую Германию. Две страны постоянно соотносятся между собой, иногда контраст определяет самое построение глав. Наконец, столкновение противоположных чувств характерно для самоощущения поэта. «Германия» не только сатирическая поэма, но и лирическая, запечатлевшая радость, гнев, боль автора, его «странную» любовь к отчизне.

Первая глава — своего рода пролог поэмы, который обнажа-

ет противоборство авторских чувств, порожденных встречей с родиной:

И только к границе я стал подъезжать,
Почувствовал я: встрепенулось
Что-то в груди, а на глаза
Даже слеза повернулась.

(Пер. Ю. Тынянова)

И сейчас же — впечатление иного порядка, вызывающее протест. Поэт слышит девочку-арфистку, поющую с истинным чувством и страшной фальшью старую песню смирения и терпения:

И пела она о юдоли земной,
О радостях преходящих,
О мире ином, где тает душа
В блаженствах настоящих.

(Пер. Ю. Тынянова)

Песня маленькой арфистки становится идейной завязкой всего произведения. В сердце поэта из боли и гнева рождается новая, лучшая песня, в которой будущее нарисовано конкретно, с юмором, чуть заземленно:

Хотим мы счастливыми быть на земле,
Довольно в бедности жили;
Пусть не глотает лентяйская пасть,
Что руки трудом добыли.

Достаточно хлеба растет на земле,
Хватит на всех понемножку
И роз, и миртов, и красоты,
И сахарного горошка.

(Пер. Ю. Тынянова)

Последняя шутивая деталь снимает патетичность с новой песни, которая от этого не теряет своей подлинной серьезности, а становится камертоном всего последующего повествования.

В новой песне Гейне просматриваются идеи Сен-Симона, одного из великих утопистов прошлого века, имевшего большое влияние на поэта. Но столь же очевидно отражение в новой песне вековой сказочной народной мечты о счастье.

Настоящее, лишь намеченное в сцене с девочкой-арфисткой, постепенно разворачивается во всей своей неприглядности через сатирическое изображение Аахена, когда-то бывшего столицей империи Карла Великого, а ныне ставшего заурядным городишком. Германия предстает конгломератом маленьких государств с их жалкими королями и князьями. И Гейне находит яркий образ для воссоздания их жалкой претензии быть государями:

Ты очень ошибся, о Дантон,
И был наказан за промах!
Отечество можно унести
На подошвах, на подъемах.

Почти полкняжества Букенбург
К моим сапогам прилепилось,

По более вязким дорогам ходить
Мне в жизни не приходилось.

(Пер. Ю. Тынянова)

Поэт не видел родину 13 лет, но, кажется ему, в Германии немного изменилось за эти годы, на всем лежит печать отживших средневековых законов, верований и обычаев.

Гейне выбирает те эпизоды из прошлого Германии, которым суждено было стать опорными точками в мирозерцании рядового немца. Таковы: история возведения Кёльнского собора, сражение в Тевтобургском лесу, завоевательные походы Фридриха Барбароссы, наконец, недавняя борьба с Францией за Рейн. Каждая из национальных святынь осмысливается по-гейновски иронично, парадоксально, полемически. Автор создает исторический образ Германии, отличный от канонических сочинений официальных историков и литераторов. Естественно, что открытая и скрытая оппозиционность становится главной приметой повествования.

Так, Кёльн и для Гейне — величественный город, но у него нет трепета перед громадой Кёльнского собора и он ничуть не сожалеет о том, что храм не достроен. Ведь сама немецкая история, начиная с Лютера, оспорила необходимость завершения этой «Бастилии духа», где церковные фанатики мечтали сгноить немецкий разум.

Центральные главы поэмы посвящены Фридриху Барбароссе. Гейне замахнулся на легендарного кайзера и во всеуслышание заявил, что от монарха никакого проку не было и не будет. Образ Барбароссы возникает в сне поэта. Этот веселящийся старичок хлопотливо сует дукаты своим спящим рыцарям в ржавых доспехах. Он благодушен, но впадает в ярость при рассказе о гильотинировании французского короля и королевы.

В сатирических финальных строфах поэмы, где поэт совместно с покровительницей города Гамбурга богиней Гамонией прогнозирует будущее, логика авторской мысли такова: Германию, признающую варварское прошлое нормой, а жалкий прогресс в настоящем — благом, может ждать в будущем только мерзость. Прошлое грозит отравить будущее. Очиститься от скверны прошлого страстно призывает поэт на протяжении всей «Зимней сказки».

Принципиально важно, что последняя глава рисует иное будущее, переключаясь с новой песней:

И новое племя растет теперь,
Без всяких грехов, лицемерья,
Свободна их радость, свободен дух,
К нему обращаюсь теперь я.

(Пер. Ю. Тынянова)

«Обращаясь теперь я...» Авторское «я» прямо заявляет о себе. Это органично для «Зимней сказки», но уже как лирической, исповедальной поэмы с героем-поэтом. Кроме портретов родины, постепенно вырисовывается в поэме и портрет поэта. С ним входит своя тема — тема искусства и человека-творца. Гейне рисует

поэта как личность глубоко эмоциональную, ранимую, но не жалящую обнаружить свои чувства перед людьми.

Нарочитая легкомысленность — лишь внешняя манера поведения поэта, подлинного борца, принципиального и смелого, умного и самокритичного. Поэт в аллегорической форме признается, что иной раз ему приходилось идти на компромиссы, что он порой во время ненастья укрывался овечьей шкурой, но по своей природе он волк, и сердце, и зубы у него волчьи. Гейне позаимствовал этот образ из древнегерманской мифологии. Волк в системе символов Гейне по контрасту с рабами-овцами означает те мятежные силы, которые сметут и уничтожат несправедливый мир. Очевидно, для Гейне грядущие силы истории представлялись гуманно и, несомненно, в жестоком ореоле. Тем не менее он считал необходимым заявить о своей приверженности к волчьей стае, а не к овечьему стаду.

Более отчетливо революционные силы Германии представлены поэтом в стихотворении «Силезские ткачи» (1844). Восстание ткачей, произошедшее летом 1844 г., всколыхнуло всю Германию. Это событие нашло свое отражение в творчестве таких поэтов, как Г. Веерт, Ф. Фрейлиграт и др. Авторы этих произведений стремились вызвать сочувствие к ткачам, поднявшим голодный бунт.

Как смелый мыслитель подошел к изображению этого события Гейне. В его стихотворении ткачи представлены могущественной, грозной силой. Изображению их трудового процесса поэт придал смысл метафорический. Рабочие, сидящие за ткацкими станками, держат в своих руках нить будущего. Гейне, как никто из поэтов его времени, сумел впечатляющими поэтическими средствами выразить мысль, что именно человек труда является движущей силой истории.

Последнее десятилетие жизни он провел, по его собственным словам, в «матрачной могиле». Болезнь прогрессировала, паралич сопровождался мучительными болями. Но и в этих условиях Гейне продолжал создавать стихи. Узнав о поражении революции 1848 г., поэт написал ряд сатирических произведений, в которых издевался над присмиревшим немецким обывателем.

Даже будучи тяжелобольным, Гейне не утрачивал душевную бодрость и чувство юмора. В одном из последних своих стихотворений он обращался к господу богу дерзко и непочтительно:

Прости, но твоя нелогичность, господь,
Приводит в изумленье.
Ты создал поэта-весельчака
И портишь ему настроение!

(Пер. В. Левика)

Похоронен Генрих Гейне в Париже на Монмартском кладбище.

И. С. Тургенев назвал Генриха Гейне «самым популярным чужеземным поэтом». Действительно, известность в России произведений немецкого поэта была в XIX в. огромна. Открытый русскому читателю Ф. И. Тютчевым, он стал популярен благодаря

переводам М. Ю. Лермонтова, А. А. Григорьева, А. Н. Плещеева, А. К. Толстого, А. А. Фета, М. Л. Михайлова, чей вклад в русскую дореволюционную «гейнеану» был самым значительным. М. Л. Михайлов создал первый биографический очерк о Гейне, перевел более ста его стихотворений. Перевод Михайлова баллады Гейне «Гренадеры» стал явлением нашей отечественной поэзии.

А. Н. Майков, один из самых восторженных ценителей Гейне, предварял свои переводы из немецкого поэта таким стихотворным прологом:

Давно его мелькает тень
В садах поэзии родимой,
Как в роце трестный олень,
Врагом невидимым гошимый.
И скачем мы за ним толпой,
Коней ретивых утомляя,
Звоня уздечкою стальной
И криком воздух оглашая.
Олень бежит по ребрам гор
И с гор кидается стрелой
В туманы дремлющих озёр,
Осеребренные луною...
И мы стоим у берегов...
В туманах — замки, песни звуки,
И благовопия цветов,
И хохот, полный адской муки...

Гейне очень широко читался русской публикой в 60-е гг. прошлого века. Это нашло отражение в произведениях Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Писемского. Упоминания произведений Гейне не раз встречаются на страницах тургеневской прозы. В «Отцах и детях» Катя, увидев, что Аркадий читает Гейне, тут же реагирует:

«— Я не люблю Гейне, — заговорила Катя, указывая глазами на книгу, которую Аркадий держал в руках, — ни когда он смеется, ни когда он плачет: я его люблю, когда он задумчив и грустит.

— А мне нравится, когда он смеется, — заметил Аркадий.
— Это в вас еще старые следы вашего сатирического направления...»

Катю нетрудно понять. Аркадий увлечен Катей, и она полагает, что у него самые серьезные намерения. Ей вовсе не хочется, чтобы он, подобно насмешнику Гейне, все свел к шутке. Нет, Катя, конечно, может импонировать только грустный, задумчивый поэт, глубоко переживающий любовные юношеские страдания. Так всего несколько реплик о Гейне проясняют психологию, оттеняют отношения двух влюбленных.

Однако при чрезвычайном интересе к лирике Гейне его поэмы не сразу нашли талантливых переводчиков. Препятствовала их изданию и цензура. Перевод поэмы «Атта Троль» в 1858 г. напечатал в журнале «Русское слово» Д. И. Писарев, в 1880 г. в журнале «Живописное обозрение» — М. Н. Шелгунов. Отрывок

из поэмы «Германия. Зимняя сказка» опубликован в 1859 г. в журнале «Полярная звезда», издаваемом в Лондоне А. И. Герценом и Н. П. Огаревым, которые очень высоко ценили творчество Гейне. Появившиеся в 60-е гг. переводы «Зимней сказки» были в большинстве неудачны. Лучшим был признан перевод В. М. Михайлова, который под псевдонимом «Заезжий» смог опубликовать его только за границей.

В 30-е гг. нашего столетия, когда фашисты бросали в костер книги Гейне, в нашей стране его произведения широко издавались. Поэма «Германия. Зимняя сказка» почти одновременно была опубликована в переводах Ю. Тынянова, Ю. Рубановича, К. Пеньковского и В. Левика.

Переводы произведений Гейне или использование отдельных его мотивов встречаются у многих выдающихся русских поэтов XX в.: А. Блока, В. Маяковского, В. Брюсова, С. Черного, Н. Гумилева, О. Мандельштама, М. Цветаевой, М. Светлова.

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Новые явления в немецкой литературе 30—40-х гг. 2. Публицистика Л. Берне. 3. Деятельность «Молодой Германии». Оценка «младогерманцев» Ф. Энгельсом. 4. Новаторство революционной поэзии Г. Гервега. 5. Тема революции 1848 г. в поэзии Ф. Фрейлиграта и Г. Веерта. 6. «Книга песен» Гейне. Свообразие лирики Гейне и ее русские переводчики. 7. Почему Гейне назвал себя последним поэтом немецкого романтизма и его первым критиком? 8. Поэзия и проза Гейне в контексте общественно-литературного развития 30—40-х гг. 9. Поэма «Германия. Зимняя сказка». Образ Германии. Сатира Гейне. 10. Восприятие поэзии Гейне в России.

ВЕНГЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 30—40-х гг.

Первая половина XIX в. — время, когда складывается национальная венгерская литература, лучшие достижения которой вошли в сокровищницу мировой культуры. Этот период истории и культуры венгерского народа часто называют эпохой «национального Возрождения». Особенности развития венгерской литературы на данном этапе в значительной степени были обусловлены тем, что борьба за утверждение капиталистических отношений сочеталась с национально-освободительным движением против австрийского ига. Оказавшись с конца XVII в. под властью австрийских монархов Габсбургов, Венгрия подвергалась национальному угнетению, которое вызывало сопротивление венгерского народа.

Большую роль в усилении национально-освободительного и антифеодального движения в Венгрии сыграли события Великой французской революции, которые вызвали сочувственный отклик

передовой венгерской общественности и ускорили развитие просветительских идей и национального самосознания.

Зачаточной формой борьбы за национальное возрождение стало движение за обновление языка и литературы, развернувшееся в конце XVIII в. под руководством видного писателя-просветителя Ф. Казинци. Будучи просветителем, много сделавшим для становления венгерской литературы, Ф. Казинци оставался аристократом и по своему происхождению и по убеждениям. Он был сторонником классицистского высокого стиля в литературе, не верил в возможности народного языка и фольклора как средства обновления венгерской культуры.

Более демократические позиции занимали последователи Ф. Казинци: Я. Бачани, М. Чоконан, М. Фазекаш, в творчестве которых отчетливее, чем у Ф. Казинци, выражены антифеодальные идеи. Эти просветители, опираясь на традиции народного творчества, отходят от классицистских канонов, в их творчестве появляются ростки реализма.

Традицию обращения к фольклору продолжили поэты-романтики (Ф. Кёльчеи, К. Кишфалуди, М. Вёрёшмарти, И. Байза). В народной поэзии они искали яркий, колоритный поэтический материал, многообразные и свежие жанровые формы для своих поэтических творений. Обращение к истокам народной культуры отвечало задачам развития национального самосознания и формирования национальной литературы, родоначальниками которой стали поэты-романтики.

Своеобразие венгерского романтизма объясняется тем, что он, в отличие от западноевропейского варианта, не был реакцией на буржуазную революцию, но складывался как художественная система в период подготовки буржуазно-демократической революции в Венгрии. Поэтому некоторые исследователи говорят о симбиозе просветительского и романтического художественного сознания как характерной черте венгерской литературы первой половины XIX в. Венгерские романтики еще не почувствовали враждебности духовному миру человека, рождающегося на их глазах буржуазного строя. Они, подобно западноевропейским просветителям XVIII в., еще верят в буржуазный «золотой век». Их разочарованность и пессимизм — результат неудовлетворенности медленными темпами буржуазного развития Венгрии, а не очевидными результатами этого развития.

Преодоление романтизма и зарождение реалистических тенденций в венгерской литературе связано с именем Ш. Петёфи, творчество которого является вершиной венгерской литературы XIX в.

После поражения буржуазно-демократической революции в Венгрии 1848—1849 гг. реалистические традиции Ш. Петёфи продолжает Я. Арань. Новый этап развития венгерской литературы, представленный творчеством Я. Араня, И. Мадача, М. Йокан, характеризуется усилением трагических мотивов, ощущением без-

времени и бессилия в произведениях писателей различных направлений, что явилось закономерной реакцией на разгром революционного движения.

ШАНДОР ПЕТЕФИ (1823—1849)

Место Ш. Петёфи в литературе первой половины XIX в. Ш. Петёфи прожил очень недолгую жизнь. Всего 7 лет продолжалось его творчество, но за этот небольшой срок Петёфи вошел в историю венгерской литературы как одно из самых значительных ее явлений, как создатель национальной поэзии, поэт — гражданин и революционер. В поэзии Ш. Петёфи активное, деятельное начало органически сочетается с большим лирическим дарованием.

Ш. Петёфи — основоположник своеобразной национальной формы реализма в венгерской литературе¹. Реализм Петёфи теснейшим образом связан с фольклорными традициями, а также с традициями просветительской литературы Венгрии (Ф. Казинци, Я. Бачани, М. Чоканан). Реалистическое творчество Петёфи до конца сохраняет черты революционно-романтического искусства, лучшие представители которого оказали сильное влияние на поэта (М. Вёрёшмарти, И. Байза, Д. Байрон, П. Шелли).

Среди своих любимейших поэтов Петёфи называл Беранже и Бернса, демократизм которых он унаследовал. Не только поэзия, но и сама жизнь венгерского поэта была служением народу. Петёфи принял активное участие в подготовке буржуазно-демократической революции 1848—1849 гг. и погиб 31 июля 1849 г. в битве под Шегешваром.

Оценивая вклад Ш. Петёфи в мировую прогрессивную литературу, А. В. Луначарский писал: «Среди предшественников международной пролетарской поэзии звезда Петёфи, конечно, горит самым ярким блеском».

Начало творческого пути. Шандор Петёфи родился в Кишкереше, в крестьянской семье. Его родители были словаками. С пятнадцати лет начал писать стихи. Увлечение юноши поэзией не встретило поддержки у отца, который вскоре увозит сына в столицу Венгрии Пешт, где Петёфи страстно увлекся театром. Разорение отца заставило Петёфи прервать учебу. Некоторое время он скитается по стране, а в 1839 г. идет в солдаты. Но через два года увольняется из полка по болезни, и снова начинаются скитания по стране, теперь уже в составе бродячей театральной труппы. Эти годы были трудными для будущего поэта: он влачит жалкое существование, театральное предприятие терпит крах, и Петёфи поселяется в Дебрецене. Живет переводами, пишет стихи.

¹ Вопрос о творческом методе Ш. Петёфи получил различное толкование как в советском, так и в венгерском литературоведении. Более подробно о творческом методе Ш. Петёфи и его эволюции см.: Европейский романтизм. — М., 1973. — С. 7—89; Гершкович А. Шандор Петёфи. — М., 1961.

В 1844 г. он отправляется в Пешт с намерением опубликовать свои стихи, но не находит издателя. Большую помощь молодому поэту оказал известный поэт-романтик М. Вёрёшмарти, и в 1844 г. выходит первая книга стихов Ш. Петёфи, которая сразу делает его имя известным.

В своей первой книге Петёфи обращается к жанрам народной песни, пейзажным и любовным стихотворениям, жанровым картинам. Он порывает с условностями классицистской поэзии, противопоставляя им простоту и естественность народной песни. Петёфи не просто заимствует отдельные фольклорные мотивы, ритмику и образный строй народной песни, как это делали поэты-романтики, но проникается духом народной поэзии, становится выразителем народных дум и чаяний, народного взгляда на действительность. Некоторые из ранних стихотворений Петёфи воспринимались народом как часть фольклорной культуры («Торг», «Раз на кухню залетел я...»). Стихотворение «Торг» строится как диалог бедняка с богачом, в котором обнаруживается человеческое достоинство и сила чувства простого бедного паренька.

«Глянь-ка, парень, сколько денег, — не считай!
У тебя кухню я бедность. Продаешь?
Я за бедность кошелек весь отдаю,
Но в придачу дай мне девушку свою.
«Если б это лишь задаток был от вас,
Да на выпивку б мне дали во сто раз,
Да весь мир еще в придачу заодно, —
Я бы девушку не отдал все равно!»

Героями многих стихотворений Петёфи становятся простые люди: крестьяне, батраки, пастухи, часто изображаемые на фоне широких степей. Мир природы у Петёфи, как у многих поэтов-романтиков, — царство свободы, которой поэт не может найти в обществе. Тема природы приобретает в поэзии Петёфи патристическое звучание. Показательно в этом отношении стихотворение «Альфельд»:

Альфельд изменный — другое дело:
Тут я дома, тут мое раздолье.
Заглянусь в степную беспредельность,
Вырываюсь, как орел, на волю.

Из арсенала романтической поэзии Петёфи заимствует образы разбушевавшейся природы стихии: моря, бури, грозы, ветра («Бушующее море», «Смолкла грозная арфа бури», «Ветер», «Тисса»), которые передают не субъективное душевное состояние поэта-романтика, но часто символизируют силу народного духа, скрытые возможности народного характера. Между тем демократичной и народной поэзии Петёфи на данном этапе еще недостает ясного осознания необходимости революционных перемен. Так, в стихотворении «Песня» поэт пишет:

Кричит во мне, по-детски плачет боль,
Меня гнетет.
Я песни ей слагаю и пою, —
Пусть ухнет.

Основные тенденции раннего творчества Ш. Петёфи наиболее полно выражены в его эпических поэмах «Слепой молот» и «Витязь Янош» (обе — 1844). В ироикомической поэме «Слепой молот» Петёфи, описывая незначительное событие — драку в корчме, использует высокий, напыщенный стиль рыцарской поэзии, что создает комический эффект и позволяет поэту высмеять сторонников консервативной эстетики, литературной условности и манерности.

Фольклорно-сказочная поэма «Витязь Янош» — рассказ о простом крестьянском парне и его сказочных приключениях. Герой побеждает великанов и колдуний, находит живую волю и обретает счастье в «стране мечты», которая символизирует будущее народа. Петёфи еще далек от революционных идей, но демократизм поэта, его убежденность в необходимости перемен, вера в будущее народа, простота и выразительность формы приближают поэму к подлинно народному эпосу.

1845—1846 гг. отмечены усилением кризисных явлений в поэзии Ш. Петёфи. К этому времени относится написание лирического цикла «Тучи», в котором главное место занимают мотивы мировой скорби в духе Байрона. Поэт остро ощущает дисгармонию мира и сомневается в возможности обрести гармонию, не знает путей ее достижения.

Расцвет творчества Ш. Петёфи. Нарастание национально-освободительного движения в Венгрии и предчувствие надвигающейся революции помогают Петёфи выйти из кризиса и занять революционно-демократические позиции, отвергнув политическую и эстетическую программу буржуазных либералов. Новый этап в творчестве Петёфи характеризуется приближением поэта к реализму. В одном из программных стихотворений этого периода «Поэтам XIX века» 1847, Петёфи излагает свое представление об эстетическом и общественном идеале:

Пророки лживые твердят,
Что мы пришли в предел желанный,
Что здесь окончен долгий путь
И мы — в земле обетованной.
Ложь! Говорю вам: это ложь!

Когда любой сумеет брать
От счастья полными горстями,
Когда за стол закона все
Придут почетными гостями
И солнце мысли, восслав,
Над каждым домом загорится,
Мы скажем: вот он, Ханаан,
Пришла пора остановиться.

Стихотворение подчеркнуто полемично. По своей структуре — это как бы спор поэта со своими идейными противниками, с теми, кто сест утешительные иллюзии в народе, ничего не меняющие в его реальном бедственном положении. Отвергая лживые идеалы, Петёфи утверждает свое представление о достойной жизни, которое для него неразрывно связано с принципами Равенства и

Справедливости. Для Петёфи прекрасны лишь та жизнь и тот человек, которые озарены светом мысли. Гуманистический по своему содержанию, нравственно-эстетический идеал поэта в качестве важнейшего элемента включает Разум как необходимое условие красоты и гармонии. Эстетический и общественный идеалы Петёфи сохраняют существенные черты просветительского идеала, обогащая его на новом этапе исторического и литературного развития революционным пафосом, теснее сближаясь с жизнью.

1848 год — вершина творческой эволюции Петёфи, который становится одним из вождей венгерской революции и признанным поэтом-революционером. В поэзии Петёфи усиливаются гражданские мотивы, поэт сознательно отдает свою лиру восставшему народу («К нации», «На виселицу», «Венгерский народ»). Петёфи предрекает гибель старому миру («Королям», «К свободе», «Магнатам»). Стихотворение «Национальная песня», в котором поэт призывает свой народ сбросить рабское иго и «Никогда не быть рабами, // Никогда!», стало гимном революции.

Стихотворение «1848» характерно для нового этапа в творчестве Петёфи. В нем поэт осмысливает суть происходящих революционных событий, их историческое значение. И хотя в стихотворении присутствуют элементы и приемы романтической образности (живописность, метафоричность поэтического языка, образы разбушевавшейся стихии и одинокого безумного кормчего), между тем ясно понимание путей освободительной борьбы народа («Не с молитвой, а с кровавой жертвой! // Обратимся нынче к небу!»), закономерностей исторического процесса сближает его с реалистической лирикой. В стихотворении переосмысливается традиционный для романтиков образ моря, меняется его идейно-художественная функция в поэтической структуре реалистического целого. Земная твердь, окружающая поэта бурная действительность уподобляются в стихотворении морю:

Твердь земная, что с тобой?
Почему вздымасьшь валами
Величайшего прибой?

Не внутренний мир поэта, а объективная действительность в центре внимания Петёфи, причем действительность воспринимается в ее революционном брожении, развитии:

Нынче мир — сплошное море битвы,
Все с оружием, все солдаты!

Последним крупным произведением Ш. Петёфи является философская символическая поэма «Апостол» (1848), в которой впервые в венгерской литературе главным героем становится сознательный революционер. Герой поэмы Сильвестер проходит нелегкий путь революционной борьбы. В поэме используются романтические приемы для выражения революционно-демократического содержания.

Трагические события 1849 г., когда венгерская революция

была близка к поражению, не вызывали у поэта разочарования или подавленности. Петёфи ширит в победу и мечтает о свободной Венгрии («Я говорю, что победит мадьяр»).

Имя Ш. Петёфи окружено легендой. Хотя до сих пор остается неизвестным точное место гибели поэта, не найдена его могила, но имя Петёфи хранится в благодарной памяти венгерского народа и всего прогрессивного человечества, которое чтит его как великого человека и поэта.

Восприятие Петёфи в России. При жизни Петёфи его творчество не было известно в России, хотя имя поэта уже зазвучало в пределах Российской империи в связи с революцией в Венгрии в 1848—1849 гг. Первой в России публикацией о поэте стала статья «О венгерской литературе в последние три года», напечатанная в журнале А. А. Краевского «Отечественные записки» за 1853 г. В марте 1861 г. в журнале «Русское слово» появилась развернутая статья С. Н. Палаузова «Александр Петёфи, венгерский поэт». Палаузов был известным в то время ученым и общественным деятелем, разделявшим взгляды Н. А. Добролюбова на задачи искусства. Творчество Петёфи было охарактеризовано с прогрессивных, демократических позиций. В России в это время складывалась революционная ситуация, и, естественно, прогрессивная общественная и литературная мысль обратилась к грозным, трагическим событиям в Венгрии и к тем представителям венгерской культуры, которые в своем творчестве с наибольшей полнотой и силой таланта выразили идеи венгерской революции, прежде всего к Ш. Петёфи. Талант венгерского поэта помогал русским писателям и критикам революционно-демократического лагеря в их борьбе с теорией «искусства для искусства». Поэтому в 60-х гг. произведения Петёфи приобретают известность почти исключительно в слоях передовой русской интеллигенции.

Первым переводчиком Петёфи на русский язык был поэт М. Л. Михайлов, который в своих переводах подчеркивал социальное звучание его поэзии, ориентируясь на задачи русской освободительной борьбы. Известно два перевода из Петёфи, принадлежащих перу М. Л. Михайлова: «Песня» и «В кабаке» (оба — 1861).

Иначе подошел к переводам стихотворений Петёфи на русский язык поэт либерального направления В. Бенедиктов. Для него Петёфи — главным образом лирик, прекрасный пейзажист, судя по той подборке стихов, которую переводчик опубликовал в «Литературной библиотеке» в 1867 г. Бенедиктов прошел мимо наиболее значительной части творческого наследия Петёфи — его гражданских и революционных стихов.

К поэзии Ш. Петёфи в XIX в. обращались в качестве переводчиков А. Н. Плещеев, А. К. Шеллер-Михайлов, О. Чюмина. Народность стихотворений Петёфи привлекала Н. А. Некрасова, который был хорошо знаком с его поэзией.

Первым советским переводчиком Петёфи был А. В. Луначар-

ский. Стихотворения венгерского поэта переводили известные советские мастера поэзии и поэтического перевода В. Инбер, Л. Мартынов, Б. Пастернак, Н. Тихонов.

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Особенности периода «национального Возрождения» в венгерской литературе. 2. Ш. Петёфи — крупнейший поэт в литературе Венгрии XIX в. 3. Основные мотивы поэзии Петёфи. 4. Восприятие поэзии Петёфи в России.

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 30—60-х гг.

В английской литературе критический реализм утвердился как ведущее направление в 30—40-е гг. Расцвет его совпал с наивысшим подъемом чартистского движения в 40-х гг. Именно в это время были созданы такие романы, как «Домби и сын» Диккенса, «Ярмарка тщеславия» Теккерея, «Джен Эйр» Ш. Бронте, «Мэри Бартон» Гаскелл. В эти же годы выступила плеяда чартистских поэтов, публицистов и критиков, наиболее известным среди которых был Э. Джонс. В поэзии и прозе этих лет отразились настроения широких народных масс, их протест против социальной несправедливости.

Критический реализм впитал в себя достижения культуры предшествующих эпох, достижения просветительского реализма, художественные открытия романтиков. Вместе с тем его развитие было связано со становлением новой эстетики, новых принципов изображения действительности. Выявляется связь между человеком и конкретно-историческими условиями его существования, особенности личности раскрываются в их обусловленности социальной средой. Социальный детерминизм, сочетающийся с историзмом, становится основополагающим принципом критических реалистов, показавших своих героев включенными в общественную структуру современной им Англии.

Критические реалисты обращаются к проблемам большой социальной значимости, пробуждают у читателей мысли о бесчеловечности и несправедливости существующих в буржуазном обществе порядков. Не являясь сторонниками революционных методов борьбы, Диккенс, Теккерей, Бронте и Гаскелл утверждали идеи гуманизма и демократизма. Своекорыстно буржуазных дельцов они противопоставляют нравственную чистоту, трудолюбие и стойкость простых людей. «Блестящая плеяда современных английских романистов, — писал К. Маркс в 1854 г., — которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые, дала характеристику всех слоев буржуазии, начиная с «весьма благородного» рантье и капиталиста, который считает, что заниматься каким-нибудь делом — вульгарно, и кончая мелким торговцем и клерком в конторе адвоката. Какими изображали их Диккенс и Теккерей, мисс

Бронте и мистрис Гаскелл? Как людей, полных самонадеянности, лицемерия, деспотизма и невежества; а цивилизованный мир подтвердил этот приговор убийственной эпиграммой: «они раболепствуют перед теми, кто выше их, и ведут себя как тираны по отношению к тем, кто ниже их»¹.

В Англии — классической стране капитализма со всеми присущими ему противоречиями — уже в 30-е гг. классовая борьба приняла ярко выраженные и угрожающие формы. В не меньшей степени, чем классовые, обострились и колониально-национальные противоречия. Мощная колониальная держава, какой была Великобритания в эти годы, самой историей была поставлена перед необходимостью осознать значение выступления на общественную арену рабочего класса. Чартизм привлек на свою сторону широкие народные массы и определил характер общественной жизни страны в 30—40-е гг. В середине 40-х гг., в канун европейских революций 1848 г., политическая обстановка в Англии была особенно накаленной. В это время прозвучал призыв чартистских поэтов и публицистов к классовой борьбе. «Никто вам не поможет, спасенье в вас самих — вперед!» — писал в одном из своих стихотворений, обращенных к английским рабочим, Эрнест Джонс.

Развиваясь в едином русле с реалистическим искусством XIX в., чартистская литература восприняла и продолжила демократические традиции писателей XVIII в. (Годвин, Пейн), революционной поэзии и публицистики романтиков (Байрон, Шелли). Чартисты выступили основоположниками пролетарской литературы и эстетики в Англии.

Среди чартистских поэтов и публицистов выделяются имена Э. Джонса (1819—1869), У. Линтона (1812—1897), Д. Масси (1828—1907), Д. Гарни (1817—1897). В центре их внимания — вопрос об общественной роли литературы. Осуждая противопоставление литературы действительности, чартистские писатели и критики отводили литературе важную роль в современной социальной борьбе, в защите интересов трудящихся. Наследие мировой культуры они оценивали с позиций борющегося пролетариата. В чартистской газете «Северная звезда» публиковались статьи о творчестве демократических по своим взглядам и устремлениям писателей. В произведениях Шекспира и Рабле, Мильтона и Бёрнса, Байрона и Шелли, Пушкина и Петефи чартистов привлекали неукротимый дух борьбы, жизнелюбие, высокие идеалы гуманизма, сила революционного протеста против несправедливости. Чартистская критика высоко оценила творчество Диккенса и Теккерея.

Чартистское движение² было неоднородным; на разных идей-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 10. — С. 648.

² Выдвинутые участниками движения требования были сформулированы в документе — «Хартия» («Charter»). Движение за «Народную хартию» стало называться чартистским.

но-эстетических позициях стояли и чартистские писатели. Многие из них верили в возможность мирного урегулирования социальных противоречий и были сторонниками морального воздействия на буржуазию. В 40-е гг., когда в чартистской партии произошел раскол, выделилось правое крыло чартистов, возглавлявшееся О'Коннором, и левое, вождями которого были Э. Джонс и Д. Гарни. Джордж Гарни известен как крупнейший чартистский публицист и оратор «Северной звезды».

Левое, революционно-демократическое крыло чартистов поддерживали К. Маркс и Ф. Энгельс. Они выступали со статьями в чартистской периодике, оказывали действительную помощь участникам движения своими советами, критиковали их ошибки и заблуждения.

Силой поэтического таланта выделяется Эрнест Джонс, который известен не только как поэт, но и как публицист, романист и литературный критик. Борец за права рабочих, Э. Джонс возглавил левое крыло чартистского движения. Под влиянием общения с К. Марксом и Ф. Энгельсом Джонс пришел к идее социальной революции и отстаивал ее в своей поэзии. В 40-е гг. на страницах «Северной звезды» печатались его стихотворения, в которых он призывал завоевать «Хартию». Джонс прославляет и воспекает людей труда, «людей с честными сердцами, людей с могучими руками». Он призывает их трудиться «не для других, а для самих себя» («Наш вызов», 1846). Он противопоставляет тех, кто трудится, тем, кто потребляет плоды чужого труда. В стихотворении «Чартистский хор» (1846) Джонс пишет о «дающих» и «берущих», о рабочих и о хозяевах, которые их угнетают, поскольку не могут обойтись без их труда. Джонс выдвигает идею социального равенства.

Огромная заслуга Джонса и вместе с тем его новаторство проявились в том, что он создал коллективный образ народа-труженика и народа-борца. Этот образ возникает во многих его стихах, а в стихотворении «Наше предупреждение» (1846) образ поднимающегося на борьбу народа воспринимается как грозное предупреждение всей буржуазной Англии. «Не может быть британцем тот, кто смеет быть рабом», — утверждает Джонс в стихотворении «Ура!» (1846).

В стихах, написанных Джонсом в 1848 г. в разгар революционных событий, прокатившихся по странам Европы, звучит тема международной солидарности трудящихся. Таковы «Марш свободы» и «Марсельеза». Обращаясь к народам всех стран, Джонс зовет их объединиться, взяться за оружие и встать под знамена, обогранные кровью. Многие стихи Джонса написаны в песенных ритмах, их зачины напоминают старинные баллады. Эта переключка с народной песенной традицией сделала стихи Джонса особенно близкими простым людям Англии.

Подавив чартистское движение, власти расправились с его руководителями. Эрнест Джонс был арестован и приговорен к двум годам тюремного заключения. В одиночной камере, лишенный

возможности пользоваться книгами, поэт начал писать поэму «Восстание Индостана, или Новый мир» (1851—1857). Биографы Джонса отмечают, что это произведение было написано между строк молитвенника графиним пером, занесенным в тюремное окно порывом ветра. «Новый мир» — аллегорическая поэма о прошлом, настоящем и будущем. События происходят в Индостане, но имеется в виду Англия, которую Джонс называет залитым кровью островом. Речь идет об освободительной борьбе народа, существование которого в условиях буржуазного общества невыносимо. Мощное движение народных масс охватывает не только Англию, но и ее колонии. Оно завершается свержением власти угнетателей. В финале поэмы создана картина бесклассового общества будущего.

В опубликованном в 1851 г. стихотворении «Боннивар» Джонс обращается к образу швейцарского республиканца XVIII в., который был воснет и Байроном. Однако трактовка образа Боннивара Джонсом отличается от байроновской. Боннивар Джонса не одинок и не сломлен. Он ощущает свою связь с народом, и это придает ему силы. «Весь мир любит Боннивара» — эти слова завершают поэму.

Сторонником социальной революции Джонс оставался на всем протяжении 50-х гг. В эти годы он выпускает газету «Заметки для народа», на страницах которой печатались некоторые статьи К. Маркса. В 60-е гг., когда рабочее движение переживало упадок, Джонс отошел от него и сблизился с буржуазно-радикальными парламентскими кругами Англии. Это десятилетие прошло для него под знаком углубляющегося творческого кризиса.

Новаторство революционной чартистской поэзии, публицистики и критики проявилось в создании образа пролетария-борца, сознающего свои классовые интересы. Произведения писателей-чартистов отличаются политической страстностью, в них звучит призыв к борьбе ради социальной справедливости, призыв к международной солидарности трудящихся. Эстетический идеал чартистов сливается с социальным, получая выражение в образе общества будущего, основанного на принципах свободы и равенства.

К теме тяжелого положения трудящихся обращались и многие другие поэты, которые не были связаны с чартизмом и не являлись сторонниками социальной борьбы. Среди них следует назвать Томаса Гуда (1799—1845) и Элизабет Баррет-Браунинг (1806—1861). Сочувствуя страданиям народа, «получники чартизма» ограничивались призывами к филантропической деятельности, но их лучшие произведения получили широкую известность в народной среде. Таковы «Песнь о рубашке» (1844) Т. Гуда и «Плач детей» (1843) Э. Баррет-Браунинг, посвященные теме жестокой эксплуатации женского и детского труда на фабриках.

Стихотворение «Песнь о рубашке» написано в ритме безостановочно стучащей машины, над которой склонилась швея; вся жизнь ее — непрерывный тяжелый труд:

Работай! Работай! Работай!
От боя до боя часов!
Работай! Работай! Работай!
Как каторжник в тьме рудников.
(Пер. М. Л. Михайлова)

В работе «Положение рабочего класса в Англии» Ф. Энгельс называет Т. Гуда «человеком с очень чуткой душой», а его «Песнь о рубашке» — «прекрасным стихотворением».

В XIX в. стихи Томаса Гуда были известны не только в Англии, но и в России. На русский язык «Песнь о рубашке» была переведена в 1860 г. Михайловым. М. Л. Михайлов был известным писателем, публицистом и революционным деятелем, входившим в кружок «Современника». В 1861 г. в первом номере журнала «Современник» была опубликована статья М. Михайлова «Юмор и поэзия в Англии. Томас Гуд», в которой освещалось творчество Гуда, начиная с его юмористических стихов 20—30-х гг., которые поэт сопровождал при публикации своими собственными карикатурами.

Эта сторона деятельности Т. Гуда была также отмечена Ф. Энгельсом, назвавшим его «самым талантливым из всех современных английских юмористов».

Большой интерес передовой русской общественности к творчеству Т. Гуда проявился и в том, что строки из его стихотворения «Стансы» приводятся на страницах романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?», когда речь идет о грядущей свободе.

Значительный резонанс в русской поэзии получило стихотворение Э. Баррет-Браунинг «Плач детей», в котором говорится о непосредном детском труде на ткацких фабриках. По его мотивам Н. А. Некрасов написал в 1860 г. свой знаменитый «Плач детей». «Это стихотворение принадлежит в подлиннике одной английской писательнице, — сообщает Н. А. Некрасов, — и пользуется там известностью, вроде как «Песнь о рубашке» Т. Гуда, — конечно, гораздо меньшею... Я имел подстрочный перевод в прозе и очень мало держался подлинника: у меня оно наполовину короче. Я им очень дорожу»¹. Стихотворение Некрасова не является переводом произведения Баррет-Браунинг, оно навеяно его мотивами и образами, созвучными настроениям русского поэта. Существенно отличается оно от английского подлинника своим объемом: в нем 40 строк, в то время как стихотворение Баррет-Браунинг включает 156 строк. Тем не менее сам Некрасов назвал литературным источником своего произведения «Плач детей» Баррет-Браунинг.

Строки некрасовского стихотворения вошли в сознание русских читателей, опосредованно восприняв образы своего первоисточника:

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. стихотворений и писем: В 15 т. — Л., 1981. — Т. 2. — С. 366.

Равнодушно слушая проклятья
В битве с жизнью гибнущих людей,
Из-за них вы слышите ли, братья,
Тихий плач и жалобы детей?

Для формирования эстетики английского критического реализма существенное значение имела литературно-критическая деятельность Томаса Карлейля (1795—1881). Карлейль известен как писатель и литературный критик, как моралист и философ, как историк и переводчик. Он был одним из крупнейших антивикторианских мыслителей, критиковал буржуазные порядки, его творчество содействовало радикализации английской литературы XIX в. В своих книгах («Чартизм», 1840; «Прошлое и настоящее», 1843) подверг критике социальное неравенство, бесчеловечность власти капитала, «духовный паралич» буржуазного общества. К. Маркс и Ф. Энгельс высоко оценили критический пафос произведений Карлейля о рабочем классе. Они отметили, что он раньше других писателей-викторианцев¹ понял антигуманистический характер буржуазной идеологии и выступил против буржуазии в то время, когда ее представления, вкусы, идеи полностью подчинили себе всю официальную литературу, причем его выступления носили иногда даже революционный характер. Однако критику буржуазных порядков Карлейль осуществлял с позиций «феодалного социализма», призывая к возрождению навсегда ушедших в прошлое порядков. Он выступал как защитник романтических идеалов. После поражения чартизма в его мировоззрении обозначились реакционные тенденции.

Определенное влияние на английских реалистов оказали суждения Карлейля об искусстве и роли художника в обществе, изложенные им в трудах о немецкой литературе и об английских писателях — В. Скотте и Р. Бёрнсе. Карлейль рассматривает литературу как важнейший элемент истории, как выражение жизни народа. Идеалом Карлейля является Р. Бёрнс. С его образом он связывает свои представления об истинно великом писателе, смысл деятельности которого состоит в служении правде и защите справедливости. Эстетика и нравственность для него неразрывны. Эстетический идеал Карлейля — в единстве правды, добра и красоты.

Эти принципы Карлейля, связанные с эстетикой романтиков (Вордсворт, Китс), близки взглядам Диккенса, получившим воплощение в его творчестве.

Утверждение нравственной природы прекрасного, содержащееся в трудах Карлейля, оказало воздействие на английскую эстетическую мысль XIX в. Оно близко учению об этической природе искусства Джона Рёскина (1819—1900), который последовательно отстаивал идею единства добра и красоты. Основываясь

¹ «Викторианцами» называют современников правления королевы Виктории, находившейся на троне с 1837 по 1901 г.

на достижениях просветителей и романтиков, Джон Рёскин как писатель, как историк и теоретик искусства шел к утверждению реалистических принципов художественной изобразительности. Значение его трудов («Современные художники», «Политическая экономия искусства», «Камни Венеции» и др.) определяется развиваемой в них культурологической теорией, которая предусматривала рассмотрение искусства в связи с философией и социологией, во взаимодействии его видов (литература, живопись, архитектура). Выступая защитником народных интересов, Д. Рёскин создавал произведения, проникнутые антибуржуазным пафосом. Как литературный критик он высоко оценил творчество Диккенса, уделив специальное внимание таким романам, как «Оливер Твист» и «Тяжелые времена».

В английском критическом реализме ошутимо выражено романтическое начало, с особой силой проявляющееся в творчестве Диккенса, Шарлотты и Эмили Бронте. Своими многими достижениями реализм обязан творческому восприятию и развитию традиций романтического искусства. С романтиками реалистов сближает неприятие буржуазного общества, стремление к справедливости и свободе, тема мечты, вступающей в неизбежный конфликт с реальной действительностью. Романтическое начало присутствует в идиллии Дингли-Делла в «Записках Пиквикского клуба» Диккенса, оно живет в созданных им детских образах, незамутненных порочностью окружающего мира, в мятежном духе глубоко страдающих и протестующих героев «Грозового перевала» Э. Бронте и «Джен Эйр» Ш. Бронте. В этих романах историческая конкретность сочетается с романтической символикой, а ощущение трагизма бытия — с бунтарским пафосом.

Эстетические принципы писателей-реалистов определялись их стремлением сказать правду о современном им мире, их демократическими симпатиями. Свою эстетическую программу Диккенс изложил в предисловиях к романам «Оливер Твист» и «Николас Никльби», в речах и лекциях, в письмах и очерках. Он видел долг художника в обличении социальных злоупотреблений, стремился «показать суровую правду» ради устранения социального зла. Он выступал сторонником тенденциозного искусства и четко определял свою задачу: «сослужить службу обществу». Представление о красоте неразрывно связано в эстетике Диккенса с высокими нравственными качествами человека. Красота и добро для него едины, а зло воспринимается как уродство и отклонение от нормы. Как нравственных уродов изображает он эгоистов, скупцов и лицемеров. Большое значение Диккенс придавал моральному воздействию искусства, его роли в нравственном перевоспитании человека.

Принципы реализма отстаивает в своих статьях Теккерей. Сатирические обобщения Теккерей, его смех гаят в себе большую обличительную силу, его реалистическая сатира народна в своей основе. Задачу художника он видит в раскрытии суровой правды жизни без всяких прикрас. «Пусть правда не

всегда приятна, но лучше правды нет ничего», — писал он в предисловии к роману «История Пенденниса». Прежде чем судить о писателе, считал Теккерей, следует ответить на вопросы: «Честен ли он? Говорит ли в основном правду? Вдохновлен ли желанием понять ее и выразить?»¹

Художественное мастерство Теккерей проявилось в раскрытии сложности человеческого характера. Он не склонен изображать человека ни отъявленным негодяем, ни существом идеальным, он избегает счастливых концовок, полемизируя по этому вопросу с Диккенсом.

Цель романиста он видит в создании истории общества. Наиболее подходящей формой для этого он считает роман и строит «Ярмарку тщеславия» как широкую панораму современной ему действительности.

Английский критический реализм развивался в обстановке напряженной идеологической борьбы. Буржуазные идеологи — Бентам, Мальтус, Маколей — выдвигали лозунги либерализма, восхваляли капиталистическую цивилизацию, доказывая неизбежность существующих порядков. Бентамовская теория утилитаризма объявляла эгоизм и культ собственности неизменными условиями буржуазного процветания. Принцип эгоистической пользы противопоставлялся просветительскому культу разума. К подавлению рабочего класса и выдвигаемых им требований призывал Мальтус, утверждая, что в увеличении нищеты повинны сами трудящиеся, поскольку они не стремятся к самоограничению и уменьшению деторождаемости, а рост народонаселения порождает бедность. С поддержкой антинародной политики английского правительства выступил Маколей, принципы утилитаризма и эгоизма отстаивал в своей этике Милль. В трудах буржуазных ученых и писателей (Дизраэли, Бульвер-Литтон) утверждалось понятие «викторианской» Англии, связанное с представлением о правлении королевы Виктории как эпохе благоденствия и процветания страны.

Иная картина возникала в произведениях писателей реалистического направления. Диккенс и Теккерей, Гаскелл и Бронте своими правдивыми романами разрушали официальную точку зрения, не соответствующую истинному положению дел. Они критиковали общественную несправедливость, государственный аппарат Англии, бюрократизм и коррупцию, процветавшие в стране, лицемерие буржуазной морали. В романе «Тяжелые времена» Диккенс раскрывает остроту противоречий между буржуазией и пролетариатом. Ш. Бронте в романе «Джен Эйр» рассказывает о борьбе простой женщины за свое человеческое достоинство.

В «Мэри Баргон» Э. Гаскелл описана жизнь рабочих ткацких фабрик Манчестера, гибель людей от голода и безработицы, страдания обитателей трущоб большого промышленного города.

¹ Теккерей У. М. Собр. соч.: В 12 т. — М., 1976. — Т. 5. — С. 6.

Во второй половине XIX в. в развитии реализма обозначились новые тенденции. В произведениях Джордж Элиот (1819—1880) и Джорджа Мередита (1828—1909) проявляется более пристальный интерес к духовной жизни героев, сквозь призму которой раскрываются конфликты действительности. Писатели обращаются к новым принципам создания характера, новым способам изображения внутреннего мира человека. Публицистическая страстность, сатирическая острота, свойственные произведениям «блестящей плеяды английских романистов» 30—40-х гг., сменяются более углубленным психологическим анализом.

В 50—60-е гг. XIX в. были сделаны многие важные научные открытия. В 1859 г. Ч. Дарвин публикует «Происхождение видов», существенные сдвиги произошли в области генетики и изучении проблем наследственности. Широкое распространение получает философия позитивизма, представленная в Англии учением Герберта Спенсера (1820—1903), его «органической теорией общества», характеризующейся стремлением объяснить общественную жизнь, исходя из понятий и терминов биологии, применяя законы эволюции к социальным явлениям. Все это, а также понимание Спенсером науки как описания фактов, а не объяснения их оказало определенное влияние на эстетику и художественные искания писателей второй половины XIX в.

Характерно в этом плане творчество Джордж Элиот (1819—1880), ставившее важные тенденции в развитии реализма 50—70-х гг. Литературная деятельность этой писательницы приходится на период, последовавший за поражением революции 1848 г. и подавлением чартистского движения. Острота социальных противоречий, получившая яркое выражение в произведениях «блестящей плеяды английских романистов», стремление к проникновению в сущность явлений уступили в литературе нового периода место преимущественному интересу к этической проблеме. Важной сферой исследования человеческая личность стала и в творчестве Элиот. И хотя моральные проблемы и психология героя продолжали представлять бесспорный общественный интерес, все же нельзя не отметить, что социальный анализ занял в романах Элиот подчиненное место по отношению к психологическому.

Разделяя взгляды Спенсера, Элиот склонялась в своем раннем творчестве («Адам Бид», 1859; «Сайлас Марнер», 1861; «Мельница на Флоссе», 1860) к биологическому истолкованию человеческого поведения, к идее предопределенности, связанной с наследственностью. И вместе с тем Элиот отмечала присущую позитивистам односторонность, и в отличие от позитивистов ей был чужд утилитаризм и проповедь эгоизма как «разумного» начала существования. Она отстаивала гуманизм и веру в человека, считая, что альтруизм совершенствует жизнь.

Эстетические принципы Элиот изложены в XVII главе ее программного романа «Адам Бид». Здесь говорится о том, что писатель должен избегать «произвольных изображений», стремиться

к предельной точности в описаниях. Она сравнивает романиста со свидетелем, дающим показания в суде, призывает к зеркальному точному отражению будней жизни. С творчеством Элиот связано понятие «обыденного», или «домашнего», реализма. Элиот критиковала Ш. Бронте за склонность к «преувеличениям», Диккенса за его пристрастие к карикатуре. «Нет, я не хотел бы, — пишет она о себе¹, — быть искусным романистом, изображающим не тот мир, в котором мы живем и работаем, спим и едим, а другой, неизмеримо лучший». Подлинную красоту она видит в фигурах «простых старух, что чистят морковь загрубелыми от работы руками»; ей дороги люди с загорелыми, изрытыми морщинами лицами, с согнувшимися от тяжелого труда спинами, люди, которые всю жизнь «исполняли черную работу мира». Социальная типичность изображаемых Элиот явлений ею не акцентируется. Применительно к раннему творчеству Элиот можно говорить о зарождающемся натурализме в литературе Англии. Однако реалистическое начало одержало верх и стало преобладающим в романах «Феликс Холт, радикал» (1866) и «Мидлмарч» (1872) — лучшим и наиболее известном произведении писательницы.

ЧАРЛЗ ДИККЕНС (1812—1870)

В дневнике Ф. М. Достоевского за 1873 г. имеется такая запись: «...мы на русском языке понимаем Диккенса, я уверен, почти так же, как и англичане, даже, может быть, со всеми оттенками; даже, может быть, любим его не меньше его соотечественников. А, однако, как типичен, своеобразен и национален Диккенс!»²

Диккенс — один из наиболее известных и любимых в нашей стране иностранных писателей. Когда в середине прошлого века переводчик И. Введенский писал Диккенсу о том, что его книги «пользуются в России громкою известностью» и их «читают с большим усердием от берегов Невы до самых отдаленных пределов Сибири», то в этих словах не было преувеличения. Придя в английскую литературу как писатель-новатор, Диккенс был воспринят в России как «брат Гоголя», как писатель гоголевского периода русской литературы, принимавший самое непосредственное и деятельное участие в утверждении реализма.

Демократические идеалы и гуманизм Диккенса, великолепие его юмора во всем богатстве и многообразии градаций — от мягкого смеха до беспощадного обличения — находили широкий отклик далеко за пределами Англии. О том новом, что было внесе-

но Диккенсом и писателями его поколения в литературу, писал в 1844 г. Ф. Энгельс: «...характер романа за последнее десятилетие претерпел полную революцию (...) место королей и принцев, которые прежде являлись героями подобных произведений, в настоящее время начинает занимать бедняк, презираемый класс, чья жизнь и судьба, радости и страдания составляют содержание романов... это новое направление среди писателей, к которому принадлежат Жорж Санд, Эжен Сю и Боз (Боз — псевдоним молодого Диккенса. — Н. М.), является, несомненно, знаменем времени»¹.

В мировую литературу Диккенс вошел как замечательный юморист и сатирик, как один из создателей социального реалистического романа XIX в. Он продолжил традиции писателей XVIII в. — Филдинга и Смоллета, традиции романтиков, органически включив их в свою художественную систему. Его эстетический идеал связан с утверждением гуманизма, нравственным пафосом, действенным протестом против социальной несправедливости. Нравственно-эстетический идеал Диккенса народен в своей основе; он является выраженным народной мудрости и воплощается в образах, сливающихся с народной творческой стихией. Народные понятия о нравственности, правде, красоте и добре получают свое преломление в причудливой стихии диккенсовского творчества, проявляясь в сказочных превращениях злых и бессердечных героев в отзывчивых и добрых, в удивительных совпадениях и счастливых случайностях.

Еще недостаточно исследованы фольклорные истоки художественной образности Диккенса, его связи с народным творчеством, проявляющиеся в запоминающихся своей чистотой и ясностью образах детей, молодых людей и престарелых чудаков, чьи сердца невосприимчивы ко злу, в чудовищно-зловещих образах злодеев, в теме единоборства темных и светлых начал и торжества добра над злом.

Литературная деятельность Диккенса составляет целую эпоху в развитии национальной культуры Англии, в развитии романа нового времени.

В творчестве Диккенса выделяют четыре периода. Первый — ранний период — приходится на 1833—1841 гг. В это время написаны «Очерки Боза», «Посмертные записки Пиквикского клуба», «Приключения Оливера Твиста», «Жизнь и приключения Николаса Никльби». Во второй период — 1842—1848 гг., совпадающий со временем подъема рабочего движения в Англии, написаны «Американские заметки», «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита», «Рождественские рассказы» («Рождественская песня в прозе», «Колокола» и «Сверчок на печи»), «Домби и сын». Третий период охватывает 1849—1859 гг. Он открывается романом «Дэвид Копперфилд»; в этот же период написаны «Холодный дом», «Тя-

¹ Джордж Элиот — мужской псевдоним, взятый Мэри Эши Ивнс при публикации ее первого произведения.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Т. 21. — С. 69.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 1. — С. 542.

желые времена» и «Крошка Доррит». В последнее десятилетие своей жизни — 60-е гг. — Диккенс создает «Большие ожидания», «Наш общий друг», начинает, но не успевает завершить роман «Тайна Эдвина Друда».

Диккенс родился в предместье города Портсмута в семье чиновника морского ведомства. Здесь, а также в городке Чатеме прошло его детство. Оно рано кончилось: с десятилетнего возраста, когда семья Диккенса переехала в Лондон, а его отец за неуплату долгов был посажен в тюрьму, будущему писателю пришлось самому зарабатывать себе на жизнь. Диккенс не любил вспоминать об этой поре своей жизни — о работе на фабрике ваксы, об одиночестве в большом городе, о преследовавшем его чувстве голода, но все это вошло в его романы, среди героев которых главное место принадлежит детям. Оливер Твист, Флоренс и Поль Домби, малютка Нелл — все эти образы навсегда вошли в сознание читателей. Многие события жизни писателя преломились в романе «Дэвид Копперфилд». Обращаясь к дням детства Диккенса, его биографы писали о том, что «в лондонских трущобах он, сам того не подозревая, получал свое подлинное образование... блуждая по городу и его хмурым окраинам, он незаметно для себя добывал материал, из которого ему предстояло создавать своих героев»¹. Столкнувшись со страданиями и несправедливостью, Диккенс — и в этом сила и своеобразие его личности — не утратил присущие ему юмор и оптимизм, он нашел в себе силы преодолеть страдания и не утратил интерес к жизни и людям. Об этом очень верно писал в книге о Диккенсе английский писатель Г. Честертон: «...фабричные колеса... изготовляли ваксу и между делом они изготовили величайшего оптимиста века. Если он видел мир в розовом свете, этот взгляд родился на фабрике, где изготовляли черную ваксу. Чарльз Диккенс, проводивший в страданиях те годы, когда мы обычно счастливы, позже, взрослым радовался там, где другие плакали»².

Диккенс любил читать и мечтал учиться. Когда дела семьи поправились, он сумел закончить школу. В пятнадцать лет он стал рассыльным в одной из судебных контор, потом переписчиком бумаг и деловых писем. Он хорошо познакомился с системой английского судопроизводства, присутствуя на судебных заседаниях, слушая выступления судей и адвокатов. Молодой Диккенс был увлечен театром, мечтал о карьере актера, но тяжелое положение семьи требовало постоянного заработка. Он изучает стенографию и получает место парламентского репортера. В его обязанности входит присутствие на заседаниях палаты общин, стенографирование речей ораторов и составление корреспонденций для газет. Он приобщается к среде лондонских журналистов. Как корреспондент он побывал во многих городах Англии,

¹ Пирсон Х. Диккенс. — М., 1963. — С. 10.

² Честертон Г. К. Чарльз Диккенс. — М., 1932. — С. 36—37.

наблюдал за ходом выборов, присутствовал на всякого рода мероприятиях. Все это позволило Диккенсу познакомиться с парламентариями и их правами. В 1833 г. в одной из газет был опубликован его первый рассказ. В феврале 1836 г. вышла его первая книга — «Очерки Боза», принесшая известность автору.

Книга очерков состоит из четырех циклов: «Наш приход», «Картинки с натуры», «Лондонские типы», «Рассказы». Все очерки посвящены жизни Лондона и его обитателей. Автор так определил свою задачу: дать «зарисовки подлинной жизни и нравов». В очерках изображена жизнь обитателей бедных кварталов Лондона, уличные происшествия, содержится описание лондонских типов. Мастерство юмориста сочетается здесь с интересом к проблемам социального характера. Диккенс — не только озорной наблюдатель и остроумный рассказчик; его очерки согреты сочувствием к обездоленным, обманутым жизнью людям. Страшную картину нищеты рисует писатель в очерке «Помощник судебного следователя». Страдания несчастной матери и ее голодных детей вызывают не только сочувствие, но и возмущение социальной несправедливостью.

Со страниц книги Диккенса встает шумная и многоликая толпа — мелкие чиновники, модистки, «благородные оборванцы», актеры, скупщики подержанных вещей. Их характеры и судьбы раскрываются не только на фоне, но и в связи с жизнью огромного города, который Диккенс так хорошо знал и чувствовал. Он был певцом Лондона, писателем-урбанистом, поэтом улиц, площадей и набережных. Диккенсу-очеркисту присуще мастерство краткой выразительной характеристики персонажа и мастерство описания людской толпы. Его герои шумно веселятся в театре, с восторгом следят за проделками клоунов на ярмарке, превосходно чувствуют себя в уличной сутолке. И вместе с тем многие из них одиноки в многолюдной толпе. «Удивительно, с каким равнодушием относятся в Лондоне к жизни и смерти людей. — пишет Диккенс в «Мыслях о людях». — Человек не вызывает ни в ком ни сочувствия, ни вражды, ни даже холодного любопытства; никто, за исключением его самого, им не интересуется. Когда он умирает, нельзя даже сказать, что его забыли — ведь никто не вспоминал о нем при жизни».

В первой книге Диккенса — многие темы и образы его последующих романов. «Очерки Боза» — пролог к творчеству Диккенса-романиста. Судьбы простых людей, контрасты нищеты и богатства, парламент и суд, театр и быт актеров, закоулки и улицы Лондона — все это вновь возникнет и будет развернуто на страницах его романов.

Славу Диккенсу принес его первый роман «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1836—1837). Не совсем обычна история его создания. Роман возник из юмористических подписей, которыми Диккенс по договору с одной из издательских фирм сопровождал рисунки художника Роберта Сеймура.

В начале XIX в. в Англии издавалось довольно много всякого

рода «историй в рисунках с продолжением». Обычно это были комические сценки, сопровождавшиеся юмористическим текстом. В таких изданиях участвовал и Сеймур. На этот раз он задумал создать шутивную историю о приключениях членов охотничьего клуба, изобразить чудаковатых джентльменов, занимающихся рыбной ловлей, охотой, наблюдающих за явлениями природы. Что касается Диккенса, то ему надо было сочинить текст к серии смешных картинок. Однако обстоятельства неожиданно изменились. Внезапная смерть прервала работу Сеймура, успевшего сделать лишь семь гравюр. Необходимо было искать другого художника. Среди претендентов оказался молодой Теккерей, но его рисунки не понравились Диккенсу. Выбор пал на Хэблота Брауна, который под псевдонимом «Физ» на протяжении двадцати с лишним лет, начиная с 1836 г., иллюстрировал последующие произведения Диккенса. Роли переменялись: теперь уже писатель следовал за художником, а Физ следовал за Диккенсом, передавая в рисунках общую атмосферу возникающей под его пером комической эпопеи и своеобразие созданных им персонажей. Диккенс отказался от первоначального плана построения произведения как серии комических зарисовок и сцен. Роман обретает определенную сюжетную линию, в основу которой положена история судебного процесса, возбужденного против Пиквика его квартирной хозяйкой миссис Бардль. Столкновение Пиквика с судебскими чиновниками Додсоном и Фоггом, его пребывание в тюрьме, знакомство с ее обитателями определяют сюжетный стержень романа.

«Записки Пиквикского клуба» издавались отдельными ежемесячными выпусками — с марта 1836 по октябрь 1837 г. Каждый новый выпуск привлекал все большее количество читателей, и по мере того, как интерес к похождениям Пиквика и его друзей возрастал, росла известность Диккенса. Создавая «Записки Пиквикского клуба», Диккенс формировал и завоевывал читательскую аудиторию.

Фигура Пиквика по мере развития действия романа перестает быть только комической. Диккенсовский герой привлекает к себе сердца читателей своей непоколебимой честностью, неистребимой доверчивостью к людям, неслыханной добротой и нежеланием мириться с несправедливостью. Он поставлен в положение человека, который на собственном опыте, правда, весьма небольшом, познает некоторые темные стороны жизни. Он попадает в смешные и нелепые положения, что объясняется полным несоответствием между его представлениями о жизни и людей и реальной действительностью. Слепая доверчивость Пиквика делает его жертвой проходивца Джингля, хитрой миссис Бардль, возжелавшей женить его на себе, и многих других. Честность Пиквика приводит его в долговую тюрьму, потому что он не может и не хочет дать взятку Додсону и Фоггу. Пиквику чужд дух расчетливости, буржуазные практицизм и лицемерие, и поэтому он привлекает симпатии читателей. Над ним нельзя не смеяться, как

над человеком, совершенно не знающим жизни, но ему нельзя не сочувствовать.

Яркую струю искрящегося веселья вносит в роман образ Сэма Уэллера, которому присущи те качества, которых так не хватает мистеру Пиквику. Сэм Уэллер трезво смотрит на жизнь; у него ясный ум человека из народа; он находчив, ловок, деловит, циничен, он весел и остроумен. Этот чистильщик обуви в лондонской гостинице «Белый олень» впервые предстает перед читателями и Пиквиком, облаченным в «полосатый жилет с синими стеклянными пуговицами и черные коленкоровые нарукавники, серые штаны и гамаши. Ярко-красный платок обвивал его шею, а старая белая шляпа была беззаботно сдвинута набекрень». Его остроумие неиссякаемо, находчивость в любых жизненных обстоятельствах вызывает восхищение, а оптимизм действует покоряюще. Красноречие Сэма удивительно. Он обладает способностью изрекать каламбуры, вызывающие смех присущей им паразитностью и вместе с тем точностью наблюдений. Многие из его изречений были подхвачены современниками, перешли со страниц книги в жизнь, получив название «уэллеризмов»: «Дело сделано, и его не исправить, как говорят в Турции, когда отрубят голову не тому, кому следует»; «Очень сожалею, если причину личные неудобства, сударыня, как говорил грабитель, загоня старую леди в растопленный камин»; «Очень жаль, что приходится прерывать такие приятные разговоры, как сказал король, распуская парламент»; «Это уж я называю прибавлять к обиде оскорбление, как сказал попугай, когда его не только увезли из родной страны, но заставили еще потом говорить по-английски»; «Здесь и правда довольно тепло, как сказал мальчишка, свалившийся в камин».

Пиквика и Сэма Уэллера часто сравнивают с такой классической парой, как Дон Кихот и Санчо Панса. Действительно, герои Диккенса — Пиквик и согласившийся стать его слугой Сэм Уэллер — напоминают неразлучную пару из бессмертного романа Сервантеса. Правда, вместо идальго Дон Кихота, восседающего на Росинанте и облаченного в рыцарские доспехи, в романе английского писателя перед нами — коротенький джентльмен во фраке, шляпе и гетрах. Но Пиквика роднит с Дон Кихотом главное — стремление к добру и справедливости, искреннее удивление неустроенностью жизнью, желание изменить все к лучшему.

Пиквик — один из первых чудаков в галерее диккенсовских героев. В создании его образа проявилась характерная закономерность — стремление раскрыть истинную человечность, присутствующую внешне смешному, нелепому, наивному Пиквику. Он странно выглядит на улицах Лондона со своей подзорной трубой в кармане пальто и записной книжкой в руках, но проходит время и чудаковатый Пиквик вызывает уже не только смех, но и глубокую симпатию. Вполне объяснима прочная дружба между ним и Сэмом: их сближают честность и нежелание подчиняться несправедливости. Сэм добровольно разделяет с Пиквиком заклю-

чаще в тюрьме, он делает это не из желания угодить хозяину, а потому, что понимает Пиквика и сочувствует ему.

В романе звучат социальные мотивы. В главах о выборах в городке Итонвилле Диккенс осмеивает буржуазный парламентаризм, обман, подкупы и шантаж, сопутствующие буржуазным выборам в парламент. Он описывает суд и установленные в нем порядки, создает портреты судейских чиновников — взяточников и крючкотворов. Острыми по своему социальному звучанию являются эпизоды, связанные с пребыванием Пиквика в тюрьме. Роману в целом свойствен мягкий и жизнерадостный юмор. Идиллический его финал. Блестящий юмор Диккенса проявился в обрисовке всех действующих лиц романа — трусливого Уинкля и влюбчивого Тапмена, романтического Снодграсса и сонливого «толстого парня» по имени Джо, глухой старой леди и забываемого Уэллера-старшего, отца Сэма.

Роман «Записки Пиквикского клуба» Л. Н. Толстой относил к числу лучших произведений мировой литературы. Он писал об этом в статье «Что такое искусство?», выражая свое восхищение мастерством Диккенса-юмориста.

В конце 30-х гг. выходят романы Диккенса «Приключения Оливера Твиста» (1838) и «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1839). В этих романах Диккенс обращается к вопросу о взаимоотношении личности и общества. Произведения написаны в форме жизнеописания героев. В истории Оливера Твиста и Николаса Никльби отражена судьба многих обездоленных. Диккенс ставит и вполне определенно решает проблему положительного героя. Герои Диккенса — простые люди, познавшие бедность, социальную несправедливость и выдержавшие тяжелые жизненные испытания. Их добрые сердца, отзывчивость, благородство и честность, их стойкость привлекают к ним сердца читателей. В ранних романах Диккенса добро торжествует над злом. Писатель верит, что хотя социальное зло велико, а царящая в мире несправедливость ужасна, но зло можно исправить и путь к этому лежит в моральном воздействии на людей. Он апеллирует к совести и добрым чувствам читателей. Комическая стихия романов Диккенса сливается с решением проблем, глубоко волновавших его современников, среди которых на первый план в романах 30-х гг. выступают проблемы положения бедняков, состояния школьного воспитания и судьбы ребенка в современном обществе. Этому и посвящены «Оливер Твист» и «Николас Никльби», создававшиеся в период обострения классовых противоречий и политической борьбы в Англии.

В конце 30-х гг. Диккенс побывал в ряде крупных промышленных районов Англии — в городах Северного Уэльса, в Бирмингеме и Манчестере, где знакомился с условиями жизни и труда рабочих. Он вновь посещает бедные кварталы Лондона, многие из которых так хорошо знакомы ему с детства. Он приходит сюда, чтобы оживить свои воспоминания, рассказать об увиденном в книгах. Если Пиквик и его друзья проходят по жизни, не ис-

пытывая подлинных мучений и бедствий, если их злоключения вызывают улыбку, но не сострадание, то маленький Оливер Твист и юный Николас Никльби познают и голод, и одиночество, и боль унижения. Они — не наблюдатели жизни, а ее участники, не только свидетели существующей несправедливости, но ее жертвы, сумевшие выстоять, сохранив свое человеческое достоинство. Правда, и тому и другому герою помогает счастливый случай, неожиданно подаренная судьбой встреча с добрыми людьми, однако те испытания, через которые они прошли, говорят о многом. Диккенс провел своих героев через притоны нищеты, познал с жизнью воров и преступников, он рассказал о глухих окраинах города, о жестоких и диких нравах, процветающих в частных школах, о страданиях детей-сирот, он выступил защитником обездоленных, не ограничиваясь только жалостью. В простых людях писатель видит не только объект сострадания; их моральные принципы и нравственные качества он ставит высоко, противопоставляя их лицемерию богатых и знатных.

В 1834 г. в Англии был издан «закон о бедных»; существовали рабочие дома, которые рекламировались буржуазией как вполне устроенные благотворительные учреждения для престарелых рабочих и детей-сирот. Туда определяли бедняков, обратившихся за пособием. Суровый режим этих заведений мало чем отличался от тюремного, и люди боялись их: попасть в рабочий дом означало гибель.

В «Оливере Твисте» Диккенс рассказал правду о рабочих домах, в одном из которых появился на свет герой этого романа. Маленькому Оливеру пришлось столкнуться здесь с унижениями, незаслуженными обидами, голодом. Надзиратель Бамбл и приглядывающая за детьми миссис Мэн — воплощение бесчеловечности и жестокости. Дети или умирают от побоев и недоедания, или превращаются в жалкие и запуганные существа. Детство Оливера проходит в среде таких же, как и он, несчастных сирот, «необремененных ни излишком пищи, ни излишком одежды» и ухитрившихся существовать на «наивозможно меньшее количество ивовозможно менее питательной пищи». Оливер «занял свое место — сироты из работного дома, смиренного голодного бедняка, проходящего свой жизненный путь под градом ударов и пощечин, презираемого всеми и нигде не встречающего жалости». Ни один ласковый взгляд, ни одно доброе слово «не озарили унылых младенческих лет» Оливера. «И сознание своего одиночества в великом и необъятном мире впервые проникло в сердце ребенка».

Тема одиночества маленького беззащитного существа в жестоком и несправедливом мире, начиная с «Оливера Твиста», займет важное место в творчестве Диккенса, умеющего как никто расказать о страданиях ребенка. Страдает несчастный Оливер, умирает малютка Нелл (роман «Лавка древностей»), погибает Поль Домби («Домби и сын»), до последней степени отчаяния доведен Смайк («Николас Никльби»). Дети страдают, но самый

беззащитный и самый одинокий — Оливер Твист — находит в себе силы действовать. «Он был совсем ребенок, — пишет Диккенс, — впал в отчаяние от голода и стал безрассудным от горя», но когда было решено, что дополнительную порцию каши у надзирателя придется просить ему, Оливер сделал это. Просьба о дополнительной порции каши воспринимается надзирателем как бунт, опасный и недозволенный в стенах работного дома. В связи с этим событием собирается «совет», члены которого принимают решение о невозможности дальнейшего пребывания Оливера в стенах работного дома. Почтенные джентльмены предлагают, что «мятежник» непременно окончит свою жизнь на виселице.

Оливер становится учеником гробовщика. Этот новый этап его жизни омрачен необходимостью посещать вместе с хозяином дома умерших бедняков, терпеть незаслуженные обиды и оскорбления. Дух протеста вновь побуждает Оливера к решительным действиям: он решает бежать от хозяина, и это решение Диккенс, который называет себя биографом Оливера и утверждает, что его герой не научился, несмотря ни на что, быть покорным судьбе, считает «очень важным эпизодом в истории Оливера, который повлек за собой существенную перемену во всех его делах и видах на будущее». Оливер Твист добирается до Лондона, попадает в трущобы города, становится членом воровской шайки Фейджина, жертвой злодея Сайкса. Встреча с добрым мистером Браунлоу меняет его судьбу: он находит приют у добрых людей, у него появляются друзья, он узнает тайну своего происхождения, и все завершается благополучно. Но погибает Нэнси, которая стремилась вырвать Оливера из окружения воров и преступников. Она нарушает законы преступного мира, и Сайкс убивает ее. Страшная сцена убийства Нэнси оставляет неизгладимое впечатление.

В «Предисловии к «Оливеру Твисту», написанному через три года после первого издания романа, Диккенс писал, что главная задача его книги — показать «суровую правду», изобразить мир воров и преступников без прикрас. Он противопоставляет свой роман произведениям, в которых жизнь преступного мира изображалась в ложно-романтическом свете, как нечто заманчивое и привлекательное. Диккенс верен жизненной правде в описаниях лондонских трущоб и их обитателей; он не боится утаить от читателей «ни одной дырки в сюртуке Плуто, ни одной папилютки в растрепанных волосах Нэнси». Он описывает «холодные, серые ночные лондонские улицы, в которых не найти пристанища; грязные и вонючие логовища — обитель всех пороков; притоны голода и болезни; жалкие лохмотья, которые вот-вот рассыплются».

Среди своих предшественников Диккенс называет, помимо писателей XVIII в., английского художника Хогарта, «в великих произведениях которого будет вечно отражаться и век, в котором он жил, и человеческая природа всех времен». Хогарт был первым урбанистом в английской живописи. Он воссоздал многоликий облик Лондона. Картины, гравюры и рисунки Хогарта пред-

варяют в искусстве Англии описания Лондона в романах Филдинга и Диккенса, развивая традиции Дефо, который первым среди романистов XVIII в. изобразил малящее и отталкивающее лицо большого города (романы «Молль Флендерс», «Полковник Джек»).

Диккенс — один из крупнейших писателей-урбанистов. Величайшим поэтом улиц, набережных и площадей называет Диккенса его биограф Х. Пирсон. «Диккенс — это сам Лондон. Он слился с городом воедино, стал частицей каждого кирпичика, каждой каплей скрепляющего раствора»¹. Лондон — не только место действия романов Диккенса, но и главный герой многих его произведений. Без него нельзя себе представить ни приключений пиквикистов, ни судьбы Оливера Твиста, Николааса Никльби, Поля и Флоренс Домби; с Лондоном связаны «жизнь и приключения» и многих других диккенсовских героев. Метафорический образ «холодного дома» — это образ самой Англии.

Новым и важным периодом в творчестве Диккенса стали 40-е гг. Расцвет творчества писателя связан со временем наивысшего подъема чартистского движения в Англии и революционной борьбы в европейских странах. Углубляется реализм Диккенса. Со всей силой проявился его талант публициста и очеркиста. Важную роль сыграли впечатления, полученные писателем во время поездки в Америку, в период его жизни во Франции, путешествия по Италии и Швейцарии. «Американские заметки» (1842), «Картины Италии» (1846), цикл «Рождественских рассказов» (1843—1845), романы «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» (1844) и «Домби и сын» (1848) — таковы основные произведения второго периода творчества Диккенса.

Приглашение посетить Соединенные Штаты Диккенс получил от Вашингтона Ирвинга. Английского романиста встречали торжественно и восторженно, но он ехал в Америку не ради почестей, хотя принимал их с радостью, он ехал за океан с надеждой увидеть страну, населенную истинно свободной республикой, не Америка представлялась ему благоденствующей республикой, не похожей на монархическую Англию. Но по мере знакомства с Соединенными Штатами его иллюзии рассеивались. Он побывал во многих городах, посетил многие учреждения. «Я в самом деле разочарован, — писал Диккенс своему другу актеру Макриди. — Не такую республику я надеялся увидеть. Это не та республика, которую я хотел посетить; не та республика, которую я видел в мечтах... И даже наша старая Англия, со всеми ее грехами и недостатками, несмотря на миллионы своих несчастных граждан, выигрывает в сравнении с этой страной... Свобода мнений! Где она?» Он возмущается продажностью прессы, существованием рабства, неравноправием негров.

Результатом пребывания в США явились «Американские за-

метки», вызвавшие бурю негодования в американской прессе. Диккенс выступил в них как публицист и смелый обличитель негативных сторон в жизни «республики его воображения». Документальный характер «Американских заметок» придал им особую силу воздействия.

Американская тема прозвучала и в романе «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита», однако речь здесь идет не только о Соединенных Штатах, но и об Англии, а вывод, который вытекает из всего, о чем повествуется, таков: любая форма буржуазной государственности — будь то республика или монархия — не обеспечивает подлинной свободы и демократии. Власть золота калечит людей. Под личной лицемерия скрывается чудовищное в своем корыстолюбии лицо буржуа. В романе именно в таком плане создан сатирический образ Пексифа, чье имя стало нарицательным для обозначения лицемерия и ханжества, таящихся под маской благопристойности.

Диккенс волновал вопрос о путях усовершенствования общества. Не разделяя устремлений чартистов, он предлагает свою программу нравственного перевоспитания власть имущих, веря в возможность их морального перерождения. Однако существование классовых противоречий для него вполне очевидно и желание помочь людям велико. В среде простых людей находит он подлинную человечность, доброту и отзывчивость. Убеждения Диккенса — их сильные и слабые стороны — отразились в его произведениях 40-х гг.

Это проявилось в цикле «Рождественских рассказов», наибольшую известность среди которых завоевали «Рождественская песня в прозе», «Колокола» и «Сверчок за очагом». Используя традиционную форму святочного рассказа, в котором обыденное переплетается с волшебным и фантастическим, Диккенс поставил в этих произведениях важные проблемы о положении народа и социальной справедливости. В рассказе «Колокола» впервые в творчестве писателя появляется образ рабочего, который не может молчать, сталкиваясь с несправедливостью. Трудолюбивый и честный Вилли Ферн произносит речь в защиту бедняков. Но его протест — это апелляция к хозяевам, выражение надежды на их отзывчивость. Речь Вилли Ферна перекликается со словами самого Диккенса, произносившимися им не раз перед многолюдной аудиторией в промышленных городах — в Ливерпуле и Бирмингеме в середине 40-х гг. Он призывал «честных людей, принадлежащих к различным слоям общества», к взаимопониманию, он убеждал власть имущих войти в положение рабочих и откликнуться на их нужды. «Нельзя допустить, чтобы те, кто трудится изо дня в день, сами превратились в машины», — говорил Диккенс. Призывая промышленников и фабрикантов к добросердечию, он видел и осуждал пороки правящих классов.

Важно отметить, что в чартистской прессе тех лет были опубликованы статьи о «Рождественских рассказах», в которых они оценивались самым положительным образом. Один из чартистских

критиков писал: «Если когда-либо писатель заслуживал гордого названия «Поэта Бедняков», то Боз поистине достоин его».

В «Рождественской песне в прозе» создан великолепный по силе воздействия на читателя образ скряги Скруджа. Скрудж воплощает в себе эгоизм, скардность, бессердечие буржуазного владельца. Он замкнут в кругу интересов своей конторы и денежных дел. Его жизнь проходит в одиночестве, но Скрудж вовсе не страдает от этого. «Это был не человек, а камень. Да, он был тверд и холоден, как камень, и еще никому ни разу в жизни не удалось высесть из его каменного сердца хоть искру сострадания. Скрытый, замкнутый, одинокий — он прятался как устрица в свою раковину». Он проводил дни в холодной конторе, а вечера в своем холодном доме. «Душевный холод заморозил изнутри старческие черты его лица, заострил крючковатый нос, сморщил кожу на щеках, сковал походку, заставил посинеть губы и покраснеть глаза, сделал ледяным его скрипучий голос... Он всюду вносил с собой эту ледяную атмосферу. Присутствие Скруджа замораживало его контору в летний зной, и он не позволял ей оттаять ни на полпра-дуса даже на веселых святках». Но вот в рождественскую ночь происходит нечто удивительное: к Скруджу являются три Духа — прошлого, настоящего и будущего. Они показывают Скруджу всю его жизнь от детства до самой смерти в холодном одиноком доме. Под влиянием увиденного скряга Скрудж преображается в доброго и отзывчивого дядюшку Скруджа, который, купив индейку, отправляется в дом своего племянника на празднование рождества. Ему и самому становится хорошо и радостно от происшедших в нем перемен.

«Рождественская песня в прозе» стала прологом к роману «Домби и сын», в котором вновь зазвучат мотивы «каменного сердца» и «душевного холода», но в отличие от рождественской истории в романе предстает перед нами сама жизнь, воплощенная в своих сложных взаимосвязях и переплетениях, в захватывающе причудливых образах.

Роман «Домби и сын» Диккенс писал в 1846—1848 гг. Он работал над ним в Англии, Швейцарии, Франции. Он завершал роман весной 1848 г., когда выступления чартистов достигли наибольшей силы. В один из апрельских дней в Лондоне происходила мощная демонстрация. Диккенс был ее свидетелем. В накаленной общественной атмосфере европейской жизни 40-х гг. XIX в. было создано одно из лучших произведений английской классической литературы, раскрывающее антитему антитему буржуазных отношений.

«Торговый дом Домби и сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт» — таково полное название романа Диккенса. В нем рассказывается о семье владельца торговой фирмы, коммерсанта Домби, о судьбе его детей — дочери Флоренс и сына Поля, о смерти его первой жены и об уходе из дома второй — красавицы Эдит. Но это не «семейный роман», потому что с его страниц встает сама Англия, представленная множеством лиц и характеров, много-

образом противоречий, контрастов, событий. Через семейные отношения в доме мистера Домби, фирма которого ведет торговые дела в Англии и ее колониях, раскрывается характер связей и отношений людей в современном Диккенсу обществе. Здесь показана связь и взаимодействие между отдельными сторонами и явлениями жизни, что свидетельствует о прекрасном знании ее автором.

Вспомним слова русского современника Диккенса драматурга А. Н. Островского, содержащиеся в его заметке о романе «Домби и сын», с которым он познакомился в конце 40-х гг., работая над комедией из жизни московского купечества «Свои люди — сочтемся»: «Для того, чтобы быть народным писателем, мало одной любви к родине, — любовь дает только энергию, чувство, а содержания не дает; надобно знать хорошо свой народ, сойтись с ним покрепче, сродниться. Самая лучшая школа для художественного таланта есть изучение своей народности, а воспроизведение ее в художественных формах — самое лучшее поприще для творческой деятельности»¹. Знание своего народа и любовь к нему соединились в романе Диккенса.

Если свои прежние романы Диккенс строил как цепь сменяющихся эпизодов, то в «Домби и сыне» все устремлено к единому центру, с ним связано и подчинено раскрытию его сущности. Таким идейно-художественным центром романа становится фигура мистера Домби, особенности характера и денежные интересы которого влияют на судьбы других людей. Он и сам ощущает себя центром вселенной. «Земля была создана для Домби и сына, дабы они могли в ней вести торговые дела, а солнце и луна были созданы, чтобы озарять их своим светом... Реки и моря были созданы для плавания их судов... звезды и планеты двигались по своим орбитам, дабы сохранить нерушимой систему, в центре которой были они». Впрочем, речь здесь идет не столько о Домби, сколько о фирме «Домби и сын». И это не случайно. В своих близких Домби видит лишь послушных исполнителей его воли, покорных служителей фирмы. Он и сам уже давно перестал быть человеком, а превратился в деловой механизм. Если что-то и способно пробудить его интерес, то это — деньги. Лишь богатство способен он ценить и уважать. «Деньги являются причиной того, что нас почитают, боятся, уважают, заискивают перед нами и восхищаются нами», — считает Домби.

Домби лишен внутреннего тепла, он источает холод. В его мрачном доме царит атмосфера ледящего холода. Используя прием гиперболы, Диккенс с присущим ему мастерством развивает тему «холода», раскрывая суть такого явления, как Домби. Это типично английский буржуа с присущим ему снобизмом, стремлением проникнуть в аристократическую среду, презрительно относящийся ко всем, стоящим ниже его на общественной лестнице.

Он самоуверен и чопорен. Домби не замечает страданий и слез своей дочери. Он относится к Флоренс как к «фальшивой монете, которую нельзя вложить в дело». В его окаменевшем сердце не получают отклика обращенные к нему слова, в нем «не было ни намека на нежность или жалость. Не было ни проблеска интереса, отцовского признания или сочувствия». В своем маленьком сыне он не видит ребенка. Для него Поль — наследник и продолжатель «дела». Слабый и нежный ребенок, нуждающийся в заботе и ласке, разлучен с любящей его Флоренс и определен в пансион «превосходной людоедки» миссис Пипчин, а потом в школу чудовищного мистера Блимбера. Поль погибает. Уходит из дома Домби его жена Эдит, чью любовь, покорность и преданность, чью красоту он надеялся приобрести за деньги. Гордая Эдит не пожалела стать жертвой торговой сделки. Дом отца покидает и Флоренс. Уверенность Домби в несокрушимости его могущества рушится. Он остается в одиночестве.

А. Н. Островский очень точно писал о том, что пагубность отчуждения от истинной человечности раскрывается в судьбе Домби «в соприкосновении с другим началом — с любовью в различных ее проявлениях». Нравственно-эстетический идеал Диккенса связан с людьми, противостоящими миру Домби и «имеющими сердце». Это кочегар Тудл — «полная противоположность во всех отношениях мистеру Домби», его жена миссис Тудл, капитан Катл, Уолтер Гей, горничная Сьюзен Ниппер, Сол Джилс, нелепый, смешной и бесконечно добрый мистер Тутс. В среде этих людей, которым чужда алчность, но свойственно чувство собственного достоинства, доброта и отзывчивость, Флоренс находит приют и понимание. А те, кто «не имеет сердца» или подавляет в себе его порывы, противопоставят Флоренс и ее окружению. Это майор Бегсток, миссис Пипчин, Каркер и Блимбер, миссис Чик.

Мир Домби противопоставлен в романе миру простых людей. Это имеет вполне определенный социальный смысл, и вместе с тем такое противопоставление основано на свойственном Диккенсу представлении о прекрасном как о единстве правды, добра и любви. Утверждаемый в романе нравственный идеал объединяет в себе черты социального и эстетического идеала писателя.

Роман имеет счастливую концовку. Домби становится любящим отцом и добрым дедушкой. Насколько убедителен такой финал? Закономерно ли такое превращение? Вряд ли. Но, исходя из общей концепции творчества Диккенса в период создания романа «Домби и сын», он объясним. В предисловии ко второму изданию книги Диккенс писал о неоднозначности характера Домби: «В мистере Домби не происходит никакой резкой перемены ни в этой книге, ни в жизни. Чувство собственной несправедливости живет в нем все время». Характер Домби лишен одноплановости, присущей образам таких персонажей романов 30-х гг., как Сквирс или Ральф Никльби. Домби эгоистичен и одинок, он горд и жесток, но его страдания, связанные с потерей Поля, велики, а неизбежность возмездия, которое постигнет его, предсказана задолго до

¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. — М., 1952. — Т. XIII. — С. 197.

развязки. Предсказание грядущего звучит в словах, звучащих лейтмотивом в тексте романа: «Ему суждено вспомнить об этом в той самой комнате в грядущие годы. Дождь, льющий по крыше, ветер, стонущий снаружи, быть может, предвещали это своим меланхолическим шумом. Ему суждено вспомнить об этом...»

В романе «Домби и сын» выражена мысль о том, что развивающаяся буржуазная «механическая» цивилизация убивает человечность. Антигуманный характер общества, основанного на власти золота, проявляется в эгоизме Домби, жестокости и лицемерии Каркера, в бездушии миссис Чик. Понимая неотвратимость происходящих перемен, Диккенс создает вместе с тем зловещий образ железной дороги и мчащегося по ней поезда — торжествующего чудовища, несущего смерть: «Будь проклят этот огненный грохочущий дьявол, так плавно уносящийся вдаль, оставляющий за собой в долине отблеск света и зловещий дым».

В романе «Домби и сын» могучая сила творческого воображения писателя соединилась с художественным анализом жизни современного ему общества, романтический полет фантазии слился с мощной силой реалистического изображения действительности. Ярко и верно нарисованные типы врезаются в память, оставаясь в ней навсегда. В очерке «Мое первое знакомство с Диккенсом» В. Г. Короленко рассказал о впечатлении, произведенном на него в детстве романом «Домби и сын», передал ощущение «присутствия Диккенса» в жизни человека, соприкоснувшегося с художественным миром этого писателя: «Я вдруг живо почувствовал и смерть незнакомого мальчика, и эту ночь, и тоску одиночества и мрака, и уединение в этом месте, обвеянном грустью недавней смерти... Я стоял с книгой в руках, ошеломленный и потрясенный... Все стало необыкновенно интересно, каждое лицо зажило своею жизнью, каждое движение, слово, жест врезывались в память»¹.

В обзоре «Русская литература в 1847 году» появление романа «Домби и сын» В. Г. Белинский назвал замечательным явлением в литературе. Он определил «Домби и сын» как «превосходный роман, далеко оставивший за собой все прежние произведения Диккенса» (X, 353). А в письме к В. П. Боткину русский критик восклицал: «Это что-то уродливо, чудовищно прекрасное! Такого богатства фантазии на изобретение резко, глубоко, верно нарисованных типов я и не подозревал не только в Диккенсе, но и вообще в человеческой натуре» (X, 445—446).

В 40-е гг. смех Диккенса утрачивает свою безобидность, иной становится идейно-эмоциональная и эстетическая оценка действительности. Юморист, мастер смеха, Диккенс с самых первых шагов в литературе подмечал комические стороны жизни и высмеивал их. Он весело хохотал над наивным Пиквиком, вызывал у читателя улыбку сочувствия и сострадания, знакомя его с Оливером Твистом и Николасом Никльби, возмущался несправедливо-

стью, смеялся над нелепостями жизни, над всем ничтожным, мелким и низким. Смех Диккенса, звучащий в его романах 30-х гг., — это выражение его оптимизма, уверенности в том, что высмеиваемые недостатки могут быть устранимы, преодолены. Он верит в то, что зло не опасно, его можно побороть. В единоборстве светлых и темных сил добро побеждает зло. В 40-е гг. градации смеха обогащаются интонациями гневного осуждения, в еще большей степени усиливающимися в социально-сатирических романах последующего десятилетия.

50-е годы — новый этап в творчестве Диккенса, ознаменованный значительными художественными достижениями. В 1853 г., выступая в Бирмингеме с речью на чествовании, которое было устроено в связи с присвоением ему звания национального писателя Англии, Диккенс говорил об ответственности литературы перед народом: литература «обязана быть верной народу, обязана страстно и ревностно ратовать за его прогресс, благоденствие и счастье». Вера в народ и понимание своей ответственности перед ним определили характер его творчества 50—60-х гг. «Моя вера в народ беспредельна» — эти слова писателя, которые всегда были близки его сердцу и разуму, теперь прозвучали как выражение смысла и цели его литературно-общественной деятельности.

В романах 50-х гг. «Холодный дом», «Тяжелые времена», «Крошка Доррит» писатель, обращаясь к важнейшим проблемам эпохи, развивает тему народа. Он пишет о рабочих забастовках в «Тяжелых временах», о несчастных судьбах обитателей Подворья Разбитых Сердец в «Крошке Доррит», в образе подметальщика улиц мальчика Джо в романе «Холодный дом» повествует о горестном уделе множества обездоленных и гонимых бедняков. Смех Диккенса приобретает страстные и гневные интонации, сатира преобладает над юмором, а единство смеха и гнева говорит о глубоком понимании противоречий действительности. Смех Диккенса несет в себе не только критическую, но и созидательную силу, утверждает высокие гуманистические идеалы. Эта особенность творчества Диккенса ставит его в один ряд с крупнейшими сатириками XIX в. — Гоголем, Теккереем, Гейне, в смехе которых, как писал Д. И. Писарев, слышатся грустные и серьезные ноты.

В 50-е гг. шла Крымская война, в которой Англия выступала против России, Диккенс был одним из тех, кто в полной мере отдавал себе отчет в том, что тяжесть положения народа усугубляется военными расходами. «Война вызывает у меня самые противоречивые чувства, — писал Диккенс в 1854 г. — Когда я думаю о Патриотическом фонде, с одной стороны, а с другой — о той нищете и тех бедствиях, которые породила у нас холера, в одном лишь Лондоне жестоко и бессмысленно уничтожившая неизмеримо больше англичан, чем может погибнуть за все время войны с Россией, мне кажется, что какая-то сила отбросила мир на целых пять столетий назад». В бедствиях народа и войнах он обвинял правящие классы. Политической остротой отличались его выступления и речи. Он бывал во многих промышленных центрах, посещал ра-

¹ Короленко В. Г. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1954. — Т. 5. — С. 368—370.

бочие митинги, слушал выступления ораторов. Эти впечатления легли в основу его романов. Начиная с 1850 г. Диккенс выпускает журнал «Домашнее чтение», вокруг которого группируются известные и начинающие литераторы. Он играет в любительских спектаклях, и возглавляемая им труппа выступает с неизменным успехом во многих городах Англии. Событиями большой общественной значимости становятся знаменитые «диккенсовские чтения», на которых он знакомит слушателей со своими произведениями, покоряя их актерским мастерством. В многочисленных статьях Диккенс обращается к острым социально-политическим проблемам. И все же его программа противоречива, классовая борьба его страшит, искреннее желание помочь народу соединяется с призывом к взаимопониманию «высших и низших». Однако в одном он непоколебим: «твердо стоять за явную правду и бороться с явной неправдой». В статье «К рабочим людям» Диккенс писал: «Рабочий должен понять, что если он не поможет себе сам, ему никто не поможет»; «пусть рабочий вспомнит, что он рожден Человеком, пусть он решит: «Я больше не согласен терпеть такое, я положу этому конец».

Автобиографический характер имеет роман «Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим» (1850). Он написан в форме жизнеописания, повествование ведется от лица рассказчика. Многие эпизоды воспроизводят события жизни Диккенса, и все же эта книга — не автобиография. Это роман о становлении писателя, о формировании его личности. По сравнению с прежними произведениями, Диккенс стремится показать характер героя в его развитии, представить жизнь в ее постоянном движении, которое он сравнивает с вечно струящейся рекой, неслышно несущей свое воды от детства к юности и годам зрелости. Герой романа, пройдя через многие испытания, не разочаровывается в жизни. Он сохраняет нравственную чистоту, доброту и отзывчивость сердца, веру в людей, что отличает его от молодых людей — героев Стендаля, Бальзака и многих других современников Диккенса.

Романы Диккенса 50-х гг. отличаются смелостью обобщений и многообразием форм сатирической типизации. Писатель использует острые в социальном отношении сопоставления и символические параллели, гиперболизированные образы, нарочито лишённые индивидуальных черт и передающие наиболее характерные черты государственных учреждений и лиц, представляющих правящую верхушку. Это Канцлерский суд и символизирующий Англию образ холодного дома в романе «Холодный дом», образы Казначейства, Цвета Адвокатуры, Столпа Церкви, Министерства Волкиты в «Крошке Доррит». В «Тяжелых временах» парламент сравнивается с мусорной свалкой.

В романе «Тяжелые времена» (1854) Диккенс обратился к теме рабочего класса и основному конфликту эпохи — противоречиям между буржуазией и пролетариатом. Многие современники оценили это произведение как явление огромной важности. Английский публицист, историк и теоретик искусства Джон Рёскин считал

этот роман величайшим произведением Диккенса, имеющим непреходящее национальное значение. В России о «Тяжелых временах» писал Н. Г. Чернышевский: «Тяжелый переворот совершается на Западе; во Франции он уже прошел несколько медленнее, мучительных кризисов, до основания потрясших благосостояние всего народа; кто хочет убедиться, что то же совершается в Англии, может прочесть хотя бы «Тяжелые времена» Диккенса (роман этот переведен и на русский язык), если не хочет читать монографий о хартизме¹. Нигде обличение буржуазного общества не получило у Диккенса такого обобщенного, всеобъемлющего характера, как в этом романе, где он пишет не об отдельных явлениях социальной жизни, а о буржуазной системе в целом. Не принимая идею революции, он раскрывает причины, неизбежно приводящие рабочих к возмущению: они заключены в тяжелых условиях их жизни и труда. Идея классового мира уже не внушает писателю такого доверия, как прежде. Общий тон повествования суров и сдержан, лишен жизнерадостного юмора.

Бездушные буржуазной системы воплощено в образе фабричного города Кокстауна — «города машин и высоких труб», где все стандартизировано и обезличено, где больница похожа на тюрьму, а тюрьма на ратушу, где люди не видят солнца, двигаясь во мраке раннего утра к воротам фабрики и в вечерней темноте после длинной рабочей смены возвращаясь домой, где дух практицизма и утилитаризма пропитал все поры жизни, навсегда лишив людей радости. Фабрикант Баундерби и попечитель школы Гредграйнд соединяют в себе наиболее отталкивающие черты антигуманной системы.

Томас Гредграйнд — «человек очевидных фактов и трезвых расчетов», как он сам себя рекомендует, исходящий из правила, «что дважды два — четыре, и ни на йоту больше», одетый в «прямоугольный скортук», обучает детей, подавляя их волю и умерщвляя живость их разума. Его воспитательная система основана на принципах «практической пользы» и «философии фактов». Ему чужды эмоции, воображение, и он истребляет их в учениках. Убожество взглядов Гредграйнда, нищета его философии становятся очевидными при столкновении с простыми, человеческими и ясными взглядами на жизнь маленькой девочки Сисси Джуп, дочери циркового артиста. Великолепно описание урока в школе Гредграйнда, в «похожем на склеп неуютном, холодном классе с голыми стенками», где сидят ученики — «сосудики, куда надо было влить как можно больше фактов». Учитель называет их по номерам, а не по именам. Он поощряет тех, кто может перечислить факты, и порицает детей, наделенных фантазией и воображением. Такова Сисси. «Как раз воображать-то и не надо. В этом вся суть! Вы должны всегда и во всем руководствоваться фактами и

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. — М., 1948. — Т. 4. — С. 738.

подчиняться фактам... Мы надеемся в недалеком будущем учредить министерство фактов, где фактами будут вестись чиновники, и тогда мы заставим народ быть народом фактов, и только фактов. Забудьте самое слово «воображение». Оно вам ни к чему». В школе Гредграинда работает учитель по имени Чадомор, что означает «душитель детей». Он из тех школьных учителей, «которых в количестве ста сорока штук недавно изготовили в одно и то же время, на одной и той же фабрике, по одному и тому же образцу, точно партию ножек фортепиано. Его прогнали через несметное множество экзаменов, и он ответил на бесчисленные годоволомные вопросы. Орфографию, этимологию, синтаксис и прологию, астрономию, географию и общую космографию, тройное правило, алгебру и геодезию, пение и рисование с натуры — все это он знал, как пять своих холодных пальцев... Не многовато ли, мистер Чадомор? Ах, если бы он чуть поменьше знал, насколько лучше он мог бы научить неизмеримо большому!»

Диккенс, всегда придававший огромное значение воспитанию, с присущей ему сатирической силой осмеивает и осуждает «педагогические принципы» Гредграинда. Верный себе, он противопоставляет теплоту человеческого сердца холодной расчетливости разума, вскормленного механизированными методами Чадомора и ему подобных. Доброе сердце Сисси оберегает ее от губительного влияния воспитательной системы Гредграинда. Зато жертвами ее становятся многие другие дети. Краса и гордость школы ученик Битцер, точно знавший количество зубов у лошади и принципы их классификации — «двадцать четыре коренных, четыре глазных и двенадцать резцов», становится закоренелым эгоистом. Усвоенная премудрость не воспитала в нем отзывчивость, не пробудила сострадания, и когда обстоятельства заставили Гредграинда обратиться к своему бывшему ученику за помощью, Битцер не откликнулся. «Есть ли у тебя сердце?» — спрашивает педагог. Битцер отвечает: «Без сердца, сэр, кровь не могла бы обращаться. Ни один человек, знакомый с фактами, установленными Гарвеем относительно кровообращения, не мог бы усомниться в наличии у меня сердца». Трагически складывается судьба сына и дочери Гредграинда. Луиза глубоко несчастна в доме Баундерби, женой которого она становится; Том совершает преступление. На упреки отца он отвечает: «На известное количество порядочных людей всегда приходится некоторое количество негодяев — таков закон статистики. Ты утешал этим законом других, попробуй теперь утешиться сам».

Гредграинд «воспитывает» детей, фабрикант распоряжается судьбами работающих на его предприятии людей. Диккенс глубоко сочувствует рабочим, он изображает их мужественными и честными людьми, по своим нравственным качествам они стоят много выше хозяев. Рабочие готовятся к забастовке, понимая, что другого выхода у них нет. В романе раскрыта закономерность выступления рабочих на борьбу за свои права, и это важно. Незажившая их протеста вызвана непосильным трудом, безысход-

ной нуждой, унижением. В действиях рабочих проявляется логика самой жизни. В самой структуре романа, его трехчастной композиции обоснован итог происходящего. Поэтика названий частей романа отражает движение от причины к следствию: «Сев», «Жатва», «Сбор в житницы». И подобно тому как плоды воспитания в школе Гредграинда дают себя знать в поступках и судьбах бывших учеников, так и происходящие в Кокстауне события непосредственно связаны с условиями жизни людей труда. Народное возмущение — результат эксплуатации рабочих. И вместе с тем Диккенс не верит в эффективность революционных выступлений, они пугают его. Чартист Слекбридж изображен как опасный демагог, увлекающий рабочих на неверный путь. Ему противопоставит сторонник «моральной силы» рабочих Стивен Блекпул. В этом проявилось недоверие Диккенса к левому крылу чартистов.

Стивен отказывается от участия в забастовке, но и он возмущен несправедливостью и бедственным положением рабочих. В главе «Рабочие и хозяева» он прямо говорит о страданиях труженников Кокстауна: «Сколько людей родится здесь лишь для того, чтобы всю жизнь, от колыбели до могилы, только и делать, что ткать, прясть и кое-как сводить концы с концами... Что впереди? Одна смерть». Тихий и богобоязненный Стивен берет под защиту Слекбриджа и других чартистов. «Не они причина неурядиц, сэр, — говорит он фабриканту Баундерби, грозящему рабочим каторгой. — Не они их затевают. У меня к ним душа не лежит, но напрасно вы думаете, что можно оторвать этих людей от их дела — и не надеетесь. Погрузите вот те часы на корабль и отправьте их на остров Норфолк¹, а время-то все равно будет идти. Вот так и со Слекбриджем». Само движение времени, история требовали разрешения противоречий между рабочими и хозяевами.

В 1857 г. вышел роман «Крошка Доррит». Заслуживает специального внимания одно событие в жизни Диккенса, относящееся к периоду работы над этим романом. В июне 1855 г. Диккенс выступил с речью в защиту ассоциации по проведению реформы управления страной. Это было сильное и смелое выступление, осуждающее бюрократизм и апатичный характер деятельности парламента. В этой речи сформулирована общественно политическая позиция писателя. Диккенс, заявляя о себе как о противнике классовой борьбы, говорит о своем стремлении исполнить свой пражданский долг средствами литературы. Он поднимает свой голос против общественной несправедливости и стремится содействовать ее искоренению. И главное, он говорит о необходимости привлечь к деятельности Ассоциации по проведению реформы управления страной рабочих. Осуждая парламент, который «лишь очень редко и приблизительно выражает общественное

¹ Норфолк — остров в Тихом океане, куда отправляли осужденных на каторжные работы.

мнение и сам, очевидно, к общественному мнению не прислушивается», Диккенс видит правильный путь для исправления со- здавшегося в стране положения в том, «чтобы народ пробудился, чтобы народ сказал свое слово, чтобы объединился, вдохновлен- ный патриотическими и лояльными чувствами, для достижения великих мирных конституционных перемен в управлении собственными делами».

В «Крошке Доррит», как и в «Холодном доме», судьбы героев невидимыми нитями связаны с механизмом государственных уч- реждений, в которых правят бюрократизм и коррупция. Рассказа- зывая о деятельности Министерства Волокиты — этого сатириче- ского изображения английского парламента, Диккенс раскрывает антинародный характер *политической системы* Англии. Министер- ство Волокиты становится в его изображении воплощением кос- ности и застоя, тормозом прогресса, западней для творческой мысли, для научных и технических открытий, которые могли бы принести пользу людям. «Это славное учреждение появилось на свет тогда, когда государственные мужи открыли один великий и непревзойденный принцип, исчерпывающий все трудное искусст- во управления страной. Оно первым сумело усвоить этот благо- детельный принцип и с успехом стало руководствоваться им в своей официальной деятельности. Как только выяснялось, что нужно что-то сделать, Министерство Волокиты раньше всех дру- гих государственных учреждений изыскивало способ *не делать* того, что нужно» (курсив мой. — Н. М.).

В долговой тюрьме Маршалси двадцать три года вместе с членами своей семьи провел Уильям Доррит. Здесь появилась на свет его дочь Эми, называемая всеми Крошкой Доррит. В свое время Министерство Волокиты содействовало заключению Уильяма Доррита в тюрьму. Потом о нем и его деле забыли. По- нытки Артура Кленнема, стремящегося помочь семейству Доррит и разобраться в запутанном вопросе, ни к чему не ведут: никому нет никакого дела до обитателя Маршалси. Пробить стену, отделяю- щую Министерство Волокиты от жизни, от людей и их насущных нужд, очень трудно.

В романе создана галерея сатирических образов многочислен- ных членов семейств Полипов и Чваннингов, правящих страной. Эти два самых влиятельных дома (Диккенс имеет в виду парла- ментские партии тори и вигов), владея огромными богатствами, захватили в свои руки все должности. В их руках власть, они вершат судьбой государства. «Дело Полипов — присасываться к государственному кораблю и держаться за него как можно креп- че. Бесчисленные и безликие, но наделенные властью Полипы тя- нут корабль ко дну, прекрасно понимая при этом, что Министер- ство Волокиты есть лишь хитроумное приспособление для того, чтобы разными политическими и дипломатическими уловками по- мочь жирным обороняться против тощих».

Полипов много: Децимус Тит Полип, имеющий титул лорда и стоящий во главе Министерства Волокиты, и Полип младший,

Уильям Полип и миссис Тит Полип, урожденная Чваннинг, Тю- дор Чваннинг и целый выводок других парламентских Полипов. Колония Полипов огромна. «Чтобы навести на корабле чистоту и порядок, — пишет Диккенс, — облегчить его ход, надо было бы прежде всего оторвать от него полипов; но оторвать их от него не так-то легко; а если корабль, облепленный полипами, пойдет ко дну, так это уж его забота, а не их». В этих словах заключен глубокий смысл.

В «Крошке Доррит» нравственный идеал писателя воплощен в образе главной героини — Эми Доррит. Трудолюбивая и доб- рая Крошка Доррит — опора отца, сестры и брата. Она становит- ся поддержкой для каждого, кто нуждается в ее опеке и помощи. Благодаря ей обретает себя Артур Кленнем, попавший в плен иллюзорной надежды на то, что счастливым его может сделать богатство. Свое истинное счастье Артур находит в любви к Эми, в ее ответном чувстве, в ее мужестве и мудрости, проявившимся в добровольном отказе от богатства ради достойной жизни.

Последний период творчества Диккенса относится к 60-м гг. И на этом этапе связь с народом и вера в народ продолжают пи- тать его творчество. В это десятилетие созданы романы «Боль- шие надежды» (1860), «Наш общий друг» (1864), начат роман «Тайна Эдвина Друда». Писатель обращается к важным пробле- мам, пишет о невозможности для простого человека осуществить свои надежды на счастье, если он связывает их с идеалами «об- щества джентльменов» («Большие надежды»), обращается к теме наследства, создает сатирические образы корыстолюбивых и алч- ных людей, сделавших деньги кумиром своей жизни («Наш об- щий друг»). Общий тон поздних романов определяется звучащи- ми в них нотами прусты. Все труднее было сохранять веру в воз- можность осуществления своего идеала в море зла, лжи и бесче- ловечности буржуазного мира. Но свою веру в людей, в преобра- зующие возможности их высоких нравственных качеств он сохра- нил до конца своей жизни.

Своеобразие творчества позднего Диккенса с особой силой проявилось в романе «Большие надежды». Здесь рассказана исто- рия жизни и крушения надежд молодого человека Филипа Пир- рипа, призванного в детстве «Пип». От его лица и ведется по- вествование.

Деревенский мальчик-сирота благодаря помощи беглого ка- торжника Мэгвича становится обеспеченным лондонским джентль- меном. Однако деньги, окрашенные кровью и отмеченные печатью преступления, как со временем убеждается в этом Пип, не могут принести счастья. Ожидания героя не суждено сбыться.

Крушение надежд Пипа обосновывается глубоко. Дело не только в том, что его покровителем оказывается такой человек, как Мэгвич. Причины несчастий и разочарований Пипа связаны со всем порядком жизни «процветающей доброй Англии», кото- рая при ближайшем знакомстве с нею Пипа оказывается вовсе не доброй и не процветающей. В романе звучат исполненные на-

смешки слова автора: «Как раз в то время мы, британцы, окончательно установили, что и мы сами, и все в нашей стране — венец творения, а тот, кто в этом сомневается, повинен в государственной измене». Диккенс осмеивает официальный оптимизм, опровергает насаждавшуюся буржуазными экономистами и историками легенду о благоденствии страны и ее обитателей. Открывающаяся перед Пипом действительность убеждает его в обратном. Жизнь сталкивает его с несправедливостью и несчастьями.

Мир джентльменов связан в романе с миром преступников. Эти миры дополняют друг друга. Герой Диккенса, ощущая эту связь, постепенно постигает ее неизбежность при существующем порядке вещей. Общество джентльменов, среди которых оказывается Пип, все эти Компсоны, Драмлы, Покеты — это преступное общество, антигуманное по самой своей сути. Оно калечит и уродует людей, отправляет их на каторгу и виселицы. Именно так складывается судьба несчастного Мэгвича. История Абеля Мэгвича — это история постепенного падения и гибели человека под бременем несправедливости, установленной лицемерным обществом джентльменов. Ожесточившийся и загнанный человек, Мэгвич стремится взять реванш в жизни. Орудием исполнения его желаний становится Пип — единственное существо, пожалевшее некогда Мэгвича и оказавшее ему столь необходимую помощь. Не сумев завоевать себе места в обществе джентльменов, как он об этом мечтал, Мэгвич решает сделать «истинным джентльменом» Пипа, обеспечить ему безбедное существование, оградив его тем самым от несчастий, которые пришлось пережить ему самому. Однако деньги Мэгвича не делают Пипа счастливым. Деньги не приносят счастья и Эстелле, чья судьба и чей характер изломаны мисс Хэвишем. Заставляя свою воспитанницу жить по законам общества джентльменов, мисс Хэвишем лишает ее человечности. Слишком поздно осознает мисс Хэвишем свою вину перед Эстеллой: «Украла у нас сердце и на место его вложила кусок льда». Блестящая и гордая красавица Эстелла оказывается связанной с преступным миром: ее отец — каторжник, мать — убийца.

Сложные судьбы героев раскрывают природу буржуазного общества — двуличного и анархичного, преступного в своей основе. Нравственно-эстетический идеал Диккенса воплощен в образах простых людей. Деревенский кузнец Джо Гарджерр, Бидди, Герберт Покет, порвавший со своим несчастным семейством, являются подлинными друзьями и опорой Пипа. Но понять и оценить этих людей по достоинству Пип смог далеко не сразу. Многие пришлось ему пережить, прежде чем он почувствовал доброту и отзывчивость Джо и Бидди. Преображение Пипа из честолюбивого молодого джентльмена с большими надеждами на наследство в человека, способного на сострадание и деятельную помощь ближнему, содействовало и его общение с Мэгвичем. Страдания Мэгвича тронули сердце Пипа, пробудили в нем сочувствие и жалость.

Жизнь и взгляды кузнеца Джо — это своего рода жизненная программа, которую предлагает Диккенс, сопоставляя ее с ошиб-

ками и заблуждениями Пипа. Джо видит смысл жизни в труде, приносящем ему радость. Он спокойно и просто смотрит на жизнь, будучи убежден, что только правдой можно добиться своего, а «кривдой никогда ничего не добьешься». Джо хочет остаться самим собой, быть верным своим убеждениям. Он мечтает о единении всех простых людей: «...оно, пожалуй, и лучше было бы, кабы обыкновенные люди, то есть кто попроще да победнее, так бы и держались друг за дружку».

Любимые герои Диккенса находят счастье в семейной жизни и мирном труде. Но верил ли сам Диккенс на исходе своей жизни в возможность такого идиллического счастья? Такой веры у писателя уже не было. Глубокой грустью и болью овеваны страницы «Больших надежд», тихая печаль определяет тональность заключительных страниц романа, хотя Диккенс и приоткрывает для своих героев — Пипа и Эстеллы — некоторую надежду на перемену в их судьбе.

Диккенс умер 9 июня 1870 г. День его похорон — 14 июня — стал днем национального траура. Великий романист погребен в Уголке поэтов Вестминстерского аббатства в Лондоне.

Восприятие Диккенса в России — важная и интересная страница в истории русско-английских литературных связей. Идеино-художественные принципы Диккенса, его демократические идеалы, интерес к судьбе простых людей, униженных и оскорбленных, сочувствие обездоленным, возмущение социальной несправедливостью, великолепие юмора, обличительный смех находили отклик у русских читателей и были созвучны пафосу творчества писателей гоголевского периода русской литературы, когда и происходило знакомство России с английским романистом.

В русской периодической печати переводы из Диккенса начали появляться с 1838 г. В этом году в «Сыне отечества» и в «Библиотеке для чтения» публиковались переложения некоторых глав «Записок Пиквикского клуба» без указания имени переводчика. Затем русские читатели познакомились с очерками и «Николасом Никльби», но лишь с появлением в 1841 г. перевода «Оливера Твиста», осуществленного А. Горковенко, сумевшего донести до читателя юмор и социальную остроту романа, творчество Диккенса привлекло к себе пристальное внимание критики. Значение Диккенса, его место и роль в литературном процессе XIX в. были раскрыты во всей полноте революционно-демократической критикой. В обзоре русской литературы за 1841 г. Белинский называет «Оливера Твиста» среди «лучших переводных романов». В статье «Русская литература в 1843 году» он говорит о Диккенсе как «первом теперь романисте Англии». Он отмечает жизненность истоков в произведениях английского писателя и его умение через единичное показать общее. Отмечая мастерство Диккенса в создании «живых человеческих лиц, живых характеров», Белинский упрекает его в склонности к идеализации и счастливым концовкам. Знакомство с «Мартинотом Чезлвитом» позволило критику писать о «необыкновенной зрелости таланта автора», вос-

хищаться его слогом и юмором. Вершиной творчества Диккенса Белинский считает роман «Домби и сын». В своем последнем обзоре «Взгляд на русскую литературу 1847 года» критик называет этот роман «выдающимся произведением современной литературы». Белинский утвердил взгляд на романы Диккенса как на произведения, в которых решение важных общественных вопросов соединяется с высокой художественностью, он рассматривал их в контексте европейской литературы, в связях с русской. Такой подход был воспринят и продолжен критикой последующих десятилетий.

Н. Г. Чернышевский, отстаивая в «Очерках гоголевского периода русской литературы» реалистические завоевания последователей Гоголя, неоднократно ссылаясь на Диккенса. «Из всех европейских писателей только один Диккенс может быть поставлен наряду с автором «Ярмарки тщеславия» или выше его», — писал он. Романы Диккенса (прежде всего «Тяжелые времена») привлекали Чернышевского глубиной и правдивостью изображения общественных процессов современности. Он видел в Диккенсе защитника народа, карателя лжи и лицемерия, рассматривал его социальный критицизм в органическом единстве с присущими английскому писателю гуманизмом и художественно-эмоциональной силой воздействия на читателей.

Интерес Диккенса к социально-общественным проблемам отмечал и Д. И. Писарев, поставивший имя романиста Англии в один ряд с крупнейшими сатириками (Гоголем, Гейне, Теккереем).

Критики консервативно-либерального толка, сторонники «чистого искусства» осуждали усиление обличительного начала в творчестве Диккенса. Так, А. В. Дружинин высказал сожаление по поводу тех изменений, которые произошли в творчестве Диккенса после «Записок Пиквикского клуба» — «самого ясного, светлого изображения светлых сторон великобританской жизни». Что касается романов 50-х гг., то они представлялись Дружинину «чем-то вроде политико-экономического трактата». Имела место в русской критике и односторонняя оценка Диккенса как певца всеобщего примирения, домашнего очага.

В среде русских писателей Диккенс признан величайшим романистом. Он был одним из самых любимых писателей Л. Н. Толстого. Биограф Толстого Д. П. Маковицкий записал слова Толстого о том, что он читает Диккенса «с чрезвычайным интересом, с умилением, с радостью, почти наивной, особенно в тех местах, где Диккенс описывает детей». Известны слова Толстого: «Прочтите мировую прозу, останется Диккенс, просейте Диккенса, останется «Давид Копперфильд», просейте Копперфильда, останется описание бури на море». Работая над автобиографической трилогией «Детство», «Отрочество», «Юность», Толстой не раз перечитывал «Давида Копперфильда». Общность интересов писателей проявилась в пристальном внимании к внутреннему миру ребенка, к проблемам воспитания. Интересен и такой факт: во

время своего посещения Лондона Толстой присутствовал на лекции Диккенса о воспитании. Об этом есть запись в его дневнике от 18 марта 1861 г.

Толстого восхищало мастерство Диккенса-юмориста. Чтение «Записок Пиквикского клуба» вслух он считал величайшим удовольствием.

Тайну прелести юмора Диккенса он видел в умении передавать тончайшие оттенки настроений. Толстой считал Диккенса «настоящим учителем литературного языка».

Важный аспект восприятия Диккенса в России связан с творчеством Достоевского. Тема бедных людей, несчастного ребенка, вступающего в жизнь молодого мечтателя роднит ранние произведения Достоевского с романами Диккенса. У многих критиков и читателей образы обездоленных детей у Достоевского вызвали ассоциации с героями Диккенса. Их типологическая общность определяется гуманистическими устремлениями писателей, близостью эстетических устремлений. Обращает на себя внимание использование темы тайны, преступления, мотивов детективного характера для раскрытия преступной сущности мира, в котором живут герои, а также впечатляющая сила созданных Диккенсом и Достоевским урбанистических пейзажей. Редактируемый Достоевским в начале 60-х гг. журнал «Время» отметил Диккенса как самого значительного среди иностранных писателей. В 1859 г. Достоевский с восхищением отзывался о «Крошке Доррит». «Что за чудный роман», — писал он брату.

В русской периодической печати обращалось внимание и на общественную деятельность Диккенса, отмечалось значение его публичных выступлений с чтением своих произведений. «Я присутствовал на трех чтениях Диккенса, — писал в 1863 г. П. В. Анненков. — Какая веселость, грация и глубина! Этого передать невозможно».

Издававшийся Диккенсом журнал «Домашнее чтение» пользовался признанием в России. Публиковавшиеся в нем произведения представляли важные явления литературной жизни других стран. В 1855 г. в четырех номерах диккенсовского журнала были опубликованы четыре рассказа из «Записок охотника» И. С. Тургенева.

Эта публикация сопровождалась статьей, имя автора которой не названо. В статье говорится о гуманизме Тургенева, о том, что в «Записках охотника» правдиво показана жестокость крепостного права. Николай I назван «злейшим врагом человечества». Публикация в «Домашнем чтении» рассказов «Бурмистр», «Петр Петрович Каратаев», «Льгов» и «Певцы», разумеется, стала известна Тургеневу. В 1862 г. он послал Диккенсу экземпляр «Записок охотника», переведенный на французский язык, с надписью, сделанной по-английски: «Чарльзу Диккенсу от одного из его самых больших почитателей. Париж. 1862».

Дань мастерству английского писателя отдали А. Н. Островский, А. Ф. Писемский, Н. С. Лесков, В. М. Гаршин, В. Г. Ко-

роленко. И. А. Гончаров назвал Диккенса «общим учителем романистов».

В русском обществе конца XIX — начала XX в. был проявлен интерес к освещению проблем воспитания в творчестве Диккенса. Известный специалист в области образования Кирпичников выступил в 1880 г. в Харьковском университете с речью «Диккенс как педагог»¹. Кирпичников отметил, что Диккенс глубоко знает детское сердце и никто лучше него не рассказал о положении дел в английских школах и всякого рода учебных заведениях. Для него важно не только, чему учить, но и как учить.

Важным вкладом в освоение диккенсовского наследия явились статьи А. В. Луначарского, обратившегося к творчеству английского писателя в начале XX в. Луначарский заложил основы советской школы изучения зарубежного искусства. В этой связи его оценка Диккенса имеет принципиально важное значение. Луначарский пишет о Диккенсе как «величайшем представителе реализма в Англии и одном из родоначальников его во всей мировой литературе»², как о «величайшем юмористе, какого знает мировая литература»³. Он подчеркивает непреходящее значение английского классика. «Чарльз Диккенс! Каскад блестящих картин и типов, раскаты здорового, доброго смеха, неисчерпаемая выдумка, чародейство несравненного рассказчика, вспышки пафоса... атмосфера, которая окутывала все его произведения, является любовью! Его смех — смех сквозь ласку, его негодование — чистейшее порождение любви»⁴.

В 1917 г. М. Горький, принимавший участие в организации издательства литературы для детей, включил Диккенса в число первых иностранных писателей, которые должны войти в круг детского чтения. В статье «Беседы о ремесле» Горький называет Диккенса в ряду крупнейших писателей мира, чьи книги «предстают перед нами как изумительно обработанные в образе и слове сгустки мысли, чувства, крови, горьких и жгучих слез мира сего».

Особый интерес представляет поэтическая диккенсана. Образ Диккенса, его герои, атмосфера диккенсовского Лондона воссозданы во многих поэтических произведениях. К образу Оливера Твиста обратился в стихотворении «Русь бесприютная» С. Есенин:

Товарищи, сегодня в горе я,
Проснулась боль в ужасном скандалисте.
Мне вспомнилась
Печальная история —
История об Оливере Твисте.
Я тоже рос,
Несчастный и худой,

¹ См.: Кирпичников П. Д. Педагогические очерки. — М., 1890.

² Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1964. — Т. 4. — С. 300.

³ Там же. — С. 301.

⁴ Там же. — Т. 5. — С. 198.

Средь жидких,
Тягостных рассветов.
Но если б встали все
Мальчишки чередой,
То были б тысячи
Прекраснейших поэтов.

Стихи о Диккенсе есть у Антокольского («Диккенс»), Асеева («Тайна Эдвина Друда»), Мандельштама («Домби и сын»), С. Соловьева («Тени Диккенса: Крошка Доррит. Стирфорс»), Л. Иванова («Диккенс»), Маршака («Холодный дом»), Алигер («Большие ожидания») и др.

«Несомненно, — писал академик М. П. Алексеев, — что Диккенс воспринят был у нас как один из наиболее родственных русской литературе иностранных писателей и что этим в значительной степени объяснялась устойчивость его славы и влияния в России».

УИЛЬЯМ МЕЙКПИС ТЕККЕРЕЙ (1811—1863)

«В настоящее время, — писал Н. Г. Чернышевский в 1857 г. — из европейских писателей никто, кроме Диккенса, не имеет такого сильного таланта, как Теккерей. Какое богатство творчества, какая точная и тонкая наблюдательность, какое знание жизни, какое знание человеческого сердца, какое светлое и благородное могущество любви, какое мастерство в юморе, какая рельефность и точность изображений, какая дивная прелесть рассказа»¹.

Эта высокая оценка творчества Теккерей русским критиком не могла не обратить на себя внимания. Она важна и потому, что прозвучала в статье, посвященной роману «Ньюкомы», который, по мнению Чернышевского, уступал его лучшему творению — «Ярмарке тщеславия», однако и здесь творчество Теккерей определяется как явление замечательное, стоящее в одном ряду с художественными достижениями Диккенса.

Мнение Чернышевского совпадает с суждениями многих других литературных критиков, писателей, читающей публики. Теккерей получил признание в России сразу же после появления в 1850 г. двух переводов на русский язык «Ярмарки тщеславия». Один из них был сделан И. И. Введенским и печатался в «Отечественных записках»; другой без имени переводчика публиковался в том же 1850 г. в «Современнике». «В какой восторг мы приходили от Теккерей!»² — пишет Л. П. Шелгунова, выражая в этих словах отношение передовой русской интеллигенции начала 50-х гг. XIX в. к автору «Ярмарки тщеславия».

«Романист знает все», — утверждал Теккерей на страницах «Ярмарки тщеславия». И действительно, в своих произведениях

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. — М., 1948. — Т. 4. — С. 521.

² Шелгунов Н. В., Шелгунова Л. П., Михайлов М. Л. Воспоминания. — М., 1967. — Т. 2. — С. 53—54.

он сумел сказать удивительно много не только о своей эпохе и современном ему обществе, но и о жизни, нравственной природе человека, о движении времени. Социальный обличитель, сатирик и философ слились в нем воедино. Его творчество отразило настроение народных масс, хотя сам он не был сторонником идеи социальной революции; его сатирические обобщения имели вполне определенный социальный смысл, они антибуржуазны по своему характеру.

Уильям Мейкпис Теккерей родился в Индии, где его отец служил в колониальной администрации. Здесь, в Калькутте, прошли самые ранние годы жизни будущего писателя. Осиротев в шестилетнем возрасте, он был отправлен на попечение деда в Англию. Оставленное в наследство состояние отца позволило учиться в привилегированной школе Чартсрхауз, а затем поступить в Кембридж. Но университетского курса Теккерей не кончил, его влекли живопись, литература, и он мечтал стать художником. Уже в ранние годы проявился его дар карикатуриста. Рисунки Теккерей появлялись на страницах школьных и студенческих журналов, а в последующие годы он сам иллюстрировал многие свои произведения. Некоторое время Теккерей занимался живописью во Франции. Совершил путешествие по Европе, побывав в Германии и Италии. Из Парижа он посылал статьи в английские газеты и журналы, а вернувшись в Лондон, стал заниматься журналистикой. Однако теперь литературные занятия стали для него уже не только удовольствием, но и необходимостью. Он избрал их своей профессией, поскольку, разорившись, вынужден был зарабатывать себе на жизнь.

Теккерей вступил в литературу в 30-е гг. и завоевал известность в 40-е. Это были годы общественно-политической и классовой борьбы, выступления чартистов, отстаивающих права рабочих. В общественном движении своего времени Теккерей принял участие как писатель-сатирик, критик буржуазного общества, его морали и нравов. Он писал о характере связей между людьми современного ему мира, основанных на «бессердечном чистогане», на магической власти денег, и он создал метафорический образ вселенской ярмарки, на которой все продается и все покупается. Теккерей стремился к раскрытию суровой правды жизни без всяких прикрас, к изображению людских характеров во всей их противоречивости и многогранности. «Истина не всегда приятна, но истина лучше всего»; «надо изображать верно, иначе не стоит и показывать»; «изобразить человека в натуральном виде» — вот основные принципы его эстетики, к воплощению которых писатель и шел в своем творчестве.

Теккерей начинал как журналист. Ранний период его творчества, охватывающий 1829—1845 гг., связан с сотрудничеством в ряде журналов и в том числе в сатирическом «Панче», который в 40-е гг. имел демократическую направленность и объединял на своих страницах таких блестящих юмористов и сатириков, как Томас Гуд и Дуглас Джерралд. Демократическую направленность

имели и публикации Теккерей. Молодой писатель неизменно остроумен и смел в своих выпадах против буржуазного общества. Он обращается к важным проблемам международной и внутренней политики Великобритании, осуждает милитаризм и поднимает голос в защиту угнетенной Ирландии, осуждает ни к чему не ведущую борьбу парламентских партий вигов и тори.

Известность и признание молодому Теккерей принесли пародии. Создавая их, он искал свой путь в искусстве, осмеивая эпитетов романтизма, противопоставлял им свои реалистические принципы, пародируя труды буржуазных историков, размышлял над проблемами историзма. Большим успехом пользовались пародии Теккерей на «салонные романы» и произведения так называемой «ньюгейтской школы»¹, в которых преступный мир изображался в ореоле романтики, в идеализированном виде. В таком плане написаны первые повести Теккерей — «Из записок Желтоплоша» (1840), «Кэтрин» (1840), «В благородном семействе» (1840), «История Сэмюэля Титмарша и знаменитого бриллианта Хоггарта» (1841).

В 1844 г. был написан первый роман Теккерей «Записки Барри Линдона» (1844), в котором речь идет об авантюристе и проходимце, претендующем на звание джентльмена и добывающего места в верхах общества. Барри многолик и изворотлив. Он предстает перед читателем в обликах шулера, дезертира, рекрута, лакея и шпиона. Он преуспевает, поняв основное в механизме современной ему жизни — силу денег и отказ от нравственных принципов. Выгодная женитьба приносит ему состояние и положение в обществе. События романа происходят в XVIII в., но воссозданная здесь атмосфера передает особенности XIX столетия, а герой наделен чертами буржуазного хищника современной писателю эпохи. В «Барри Линдоне» Теккерей обратился к теме, которая звучит в творчестве крупнейших реалистов его времени — Бальзака и Диккенса, к теме власти денег и преступности «мира джентльменов».

В журнале «Панч» печатались юмористические «Лекции мисс Тиклтоби по истории Англии» (1842), в которых проявилось насмешливо-неуважительное отношение Теккерей к традиционным авторитетам английской истории и вместе с тем его принципиальное несогласие с официальными версиями о том, что историю творят короли и герои. «Лекции» были иллюстрированы самим автором, и карикатуры Теккерей усиливали сатирическое звучание текста. Теккерей использует прием двойного пародирования: он осмеивает манеру «лекторши» — ее многословие, нагромождение фактов и их поверхностное освещение, и вместе с тем здесь пародируются исторические романы и труды историков, утверждающих «культ героев». Теккерей вступает в полемику с Вальтером Скоттом и Карлейлем как автором труда «Герои, культ героев и

¹ Ньюгейт — название лондонской тюрьмы.

историческое в истории» (1840). В «Лекциях мисс Тиклтоби осуждалась войны, несущие бедствия народам. О военных сражениях «приятно читать», но они «не так приятны в действительности», поскольку оборачиваются гибелью множества людей. Напоминание об этом звучит в лекции об Эдуарде III. Эта лекция оказалась последней, так как публикация сатиры Теккерея была приостановлена.

Социальная сатира Теккерея направлена на привилегированные слои английского общества, включая венценосных особ. В стихотворении «Георги» нарисованы портреты королей — четырех Георгов, ничтожных, алчных и невежественных. Этот сатирический квартет завершают строки о Георге Последнем:

Он предавал и убеждения и друзей.
Невежда, грамоту он одолеть не мог,
Зато в портняжном понимал искусство
И мастер был по кулинарной части.
Воздвиг он Брайтонский дворец, а также
Бекингемский,
И за такие достижения был
Восторженною знатью именован
Он «первым джентльменом всей Европы».
(Пер. Э. Линецкой)

Если в трудах буржуазных историкографов возвеличивались мнимые добродетели и подвиги королей, то сатирическое перо Теккерея изобразило правителей Англии совсем в ином плане. Георг I «литературу презирал, искусства ненавидел», Георг II «сквалыжничал, жадничал, деньги копил», Георг III «умом был слабват, но англичанин с головы до пят».

Среди публикаций молодого Теккерея обращает на себя внимание очерк «Как из казни устраивают зрелище» (1840). Теккерей пишет в нем о простых людях Лондона, о мастеровых и рабочих, противопоставляя их здравый смысл неразумию власти имущих, а также членов парламентских партий. Он советует «достопочтенным членам обеих палат» побольше общаться с простыми людьми, чтобы оценить их по достоинству. Теккерей пишет о возросшей силе и сознательности английского народа, о том, что пока парламентарии «кричали и спорили, народ, чьим имуществом распоряжались, когда он был ребенком, рос себе помаленьку и наконец дорос до того, что сделался не глупее своих опекунов». В людской толпе, собравшейся на площади, писатель выделяет некоего «парня в пиджаке с продранными локтями» и пишет о нем следующим образом: «Поговорите-ка с нашим оборваным приятелем. Быть может, в нем нет того лоска, как в каком-нибудь члене Оксфордского или Кембриджского клуба, он не учился в Итоне¹ и никогда в жизни не читал Горация, но он способен так же здраво рассуждать, как лучшие из вас, он умеет так

¹ Итон — привилегированное учебное заведение в Англии.

не убедительно говорить на своем грубом языке, он прочитал массу разнообразных книг, выходящих за последнее время, и немало почерпнул из прочитанного. Он ничуть не хуже любого из нас; и в стране еще десять миллионов таких же».

В изображении писателя образ «простого парня» олицетворяет трудовой народ Англии. В очерке звучит предупреждение о том, что в недалеком будущем уже не десять, а двадцать миллионов встанут на сторону «простого парня».

В форме очерков написана «Книга снобов» (1846—1847), подготовленная ранними сатирическими произведениями Теккерея и являющаяся своего рода прологом к «Ярмарке тщеславия». Каждый очерк воспроизводит конкретное явление общественной или частной жизни, в своей совокупности они составляют картину жизни современной писателю Англии.

Еще будучи студентом, Теккерей сотрудничал в рукописном журнале «Сноб». Слово «сноб» и понятие «снобизм» имеют в творчестве Теккерея вполне определенный социально-критический смысл. Писатель определяет сноба как человека, смотрящего с обожанием вверх и с презрением вниз. Слово «сноб» передает характерное для английского буржуа раболепное преклонение перед аристократией и презрительное отношение к находящимся на нижних ступенях социальной лестницы. Но только этим понятие «снобизм» не исчерпывается. Оно включает в себя все многообразие буржуазных пороков — хищничество и корыстолюбие, лицемерие и тщеславие, чванство и ханжество. Каждый претендует на то, чтобы казаться человеком более высокого положения, чем он является на самом деле. Лакейская психология возводится до уровня общественного явления. «Сноб — это лягушка, которая стремится раздуться до уровня быка»; сноб — это тот, «кто подло преклоняется перед подлым явлением».

Снобы существуют во всех слоях общества: есть снобы-аристократы, есть снобы-военные, снобы-клерикалы, снобы обитают в литературной среде, в сфере политики, в университетских кругах. И всю эту многоступенчатую пирамиду венчают «державные снобы». В очерке «Царственный сноб» вновь возникает образ Георга IV, только здесь он назван Георгием. Теккерей предлагает поставить статую этого короля в лакейской и изобразить его за любимым занятием — за кройкой, ибо в этом искусстве «он не знал себе равных». И еще он прославился как «изобретатель мараскинного пушища и особой пряжки для башмаков».

В «Книге снобов» отразились настроения народных масс в канун событий 1848 г. Современное ему общество Теккерей называет «проклятым снобским обществом», он говорит о том, что из раздувшихся непомерно снобов надо «выбить безумные претензии». Писатель создает в «Книге снобов» образ движущегося времени, и в самой неизбежности этого движения заключено многое. «Мир движется. Великий поток времени движется вперед».

Следующим шагом в творческой эволюции Теккерея было создание «Ярмарки тщеславия» (1847). Этот роман прославил имя

его автора, став одним из лучших произведений английского классического реализма и поставил Теккерея рядом с Диккенсом. Английский критик-марксист А. Кеттл писал о «Ярмарке тщеславия»: «Широта охвата действительности, яркость изображаемой картины, жизненность образа Бекки, богатство и красочность комических персонажей и ситуаций — все эти достоинства берут начало в проницательности, с которой Теккерей сумел заглянуть в сущность буржуазного мира, и в той честности, с которой он живописал его».

Название романа имеет свою историю. Глубинные истоки произведения Теккерея — в фольклоре, в средневековом «Видении о Петре Пахаре» Ленгленда, в веселых и дерзких представлениях кукольного театра Панча, происходивших на ярмарочных площадях в балаганах, в аллегорическом повествовании английского писателя XVII в. Джона Беньяна «Путь паломника» (1678). В книге Д. Беньяна, где человеческая жизнь изображена как поиски высшей правды, герой, преодолевая множество искушений и опасностей, попадает на Ярмарку тщеславия, где все продается и все покупается — дома, почести, титулы, высокие звания и удовольствия. Здесь торгуют людскими душами и драгоценностями.

Ярмаркой тщеславия, а точнее — Базаром Житейской Суеты назвал свой роман и Теккерей, сравнивая буржуазно-аристократическую Англию с огромной ярмаркой, где «едят и пьют без всякой меры, влюбляются и изменяют, кто плачет, а кто радуется; здесь курят, плутуют, дерутся и пляшут под пилликанье скрипки; здесь шатаются буяны и забияки, повесы подмигивают проходящим женщинам, жулье шныряет по карманам, полицейские глядят в оба, шарлатаны... бойко зазывают публику; деревенские олухи таращатся на мишурные наряды танцовщиц и на жалкие густо нарумяненные старикашек клоунов, между тем как ловкие воршшки, подкрывшись сзади, очищают карманы зевак».

В романе Теккерея ощутима сатирическая традиция художественной прозы XVIII в., традиция «великих юмористов», как называл он Свифта, Аддисона и Стиля, Смоллета и Филдинга.

Действующих лиц своего романа Теккерей сравнивает с марионетками, а себя — с кукольником, приводящим их в движение. Кукольник комментирует происходящее, оценивает поступки героев, высказывает свои суждения. В игре послушных воле кукольника марионеток отражены реальные отношения и нравы людей. Возникает обобщенно-аллегорический образ бытия человеческого — Базара Житейской Суеты, где среди шума и гама под музыку времени исполняют танец жизни люди-марионетки. Тема ярмарочного балагана, мотив театральной игры, сценических подмостков, на которых появляются и исчезают шуты и комедианты, создают, как замечает сам кукольник, впечатление «скорее грустное, чем веселое», побуждая склонного к раздумью читателя погрузиться в мысли, «не чуждые сострадания к человеку». Сатирический роман Теккерея — важный этап в развитии философско-аллегорического романа.

«Кто из нас счастлив в этом мире? — спрашивает кукольник, окончив представление. — Кто из нас получает то, чего жаждет его сердце, а получив, не жаждет большего?» Звучащая в романе тема «суеты сует» не создает ощущения безысходности, хотя Теккерей часто упрекали за мрачность созданной им картины и называли мизантропом. Теккерей убежден, что те, о ком он рассказывает в романе, вполне достойны понесенного ими наказания, так как они «эгоистичны и жадны до суетных вещей».

На страницах «Ярмарки тщеславия» разворачивается широкая панорама жизни и нравов Англии первой половины XIX в. в их историческом движении, развитии. События происходят в столице Британской империи, в пригородах Лондона, в поместьях; они переносятся в Бельгию, Францию, Германию, Италию; говорится об Индии и Африке. Среди действующих лиц люди разных социальных слоев — буржуазные дельцы и аристократы, члены парламента, чиновники, помещики, биржевые маклеры, военные, дипломаты, гувернантки, учителя, лакеи, экономки. Все они живут по законам Ярмарки, где достоинство человека определяется величиной капитала, где «титул и карета четверней — игрушки более дорогие, чем счастье». Создан обобщенный образ буржуазного общества, реалистический символ мира, основанного на несправедливости. Теккерей определяет его как «место суетное, злое, несправедливое, сумасбродное, полное всяческих надувательств, фальши и притворства». В этой среде писатель не мог найти героя, который смог бы занять достойное место в романе. Проблема положительного героя, воплощающего идеал писателя, представляла для Теккерея неразрешимую трудность. «Ярмарка тщеславия» имеет подзаголовок — «Роман без героя».

Композиция романа двупланова. Рассказывается о судьбе Эмили Седли, принадлежащей к буржуазным кругам, и история Ребекки (Бекки) Шарп, не имеющей средств и стремящейся приблизиться к верхам общества. Их жизненные судьбы переплетаются, расходятся, вновь перекрещиваются, что позволяет автору проникнуть в различные сферы общества — в дом биржевого маклера Седли в дни его процветания и оскудения, в богатый особняк преуспевающего коммерсанта Осборна, в поместье Питта Кроули, в среду аристократических снобов, возглавляемых маркизом Стайном.

Теккерей проявил себя знатоком человеческих характеров и мастером в раскрытии диалектики их индивидуальных особенностей. В изображении Теккерея человек предстает во всем противоречивом многообразии его природы. Он отмечает свойственные персонажам его романа побуждения как к добру, так и ко злу; он не стремится к преувеличениям и избегает гиперболизации. Свою задачу он видит в том, чтобы «суметь по возможности точно воспроизвести ощущение правды». Добродетельная и добропорядочная Эмилия эгоистична и ограничена. В описании этого «ангелоподобного существа» звучит подчас нескрываема ирония.

Величайшим достижением Теккерея-реалиста является образ

Бекки Шарп. «Пусть это роман без героя, — пишет Теккерей, — но мы претендуем по крайней мере на то, что у нас есть героиня». Однако и эти слова проникнуты проницанием. Бекки обладает умом, энергией, обаянием, силой характера, красотой и находчивостью, но от ее зеленых глаз и неотразимой улыбки становится страшно. Бекки коварна, лицемерна, корыстолюбива. Она любой ценой добивается богатства, положения в обществе. Стремясь к своей цели, она приводит в движение ярмарочную карусель, но подлинной героиней в человеческом, нравственном плане Ребекка Шарп быть не может.

Единственным человеком, кто сохраняет в круговороте Ярмарки доброту и отзывчивость, самоотверженность и скромность, остается капитан Доббин, «добрый Доббин», самоотверженно любящий Эмилию, спешащий на помощь тем, кто в ней нуждается. Теккерей симпатизирует ему, но не считает и не может считать его своим героем. Доббин не противопоставляет Ярмарке тщеславия, ему не свойственно героическое начало, связанное с пафосом протеста и отрицания. Как и все остальные, образ Доббина связан со звучащей в романе темой «суеты сует». Любовь Доббина оказалась обманутой, она не принесла ему счастья и была отдана женщине эгоистичной, его стремления пусты и суетны, постигшее его разочарование неизбежно.

Колоритны сатирические образы членов аристократического семейства Кроули — невежественный и грубый Питт Кроули, его сыновья и брат Бьют Кроули, престарелая мисс Кроули, обладающая огромным состоянием, за которое грызутся, ожидая наследства, ее родственники. Ради денег каждый из Кроули готов перегрызть горло любому конкуренту. Семейство Кроули — это скопище враждующих монстров.

Выделяется фигура сэра Питта Кроули — «философа с пристрастием к тому, что называется низменными сторонами жизни». Он жесток и жаден, не умеет писать и никогда не стремился что-либо читать. Однако он «весьма щепетильно охраняет свое достоинство и редко выезжает иначе как на четверке цугом». «Багровая лапа Питта Кроули готова была полезть в любой карман, только не в его собственный».

Как человек с темным прошлым и воровскими замашками предстает на страницах романа знатный вельможа маркиз Стайн. Размеры его состояния соответствуют степеням его подлости.

В роман «Ярмарка тщеславия» включены исторические события. Судьбы действующих лиц связаны с исходом битвы под Ватерлоо, которая произошла 15 июня 1815 г. и в результате которой армия Наполеона I потерпела поражение под натиском англо-голландских и прусских войск. Наполеон был вынужден вторично отречься от престола. Муж Эмили была убит. Бытовые сцены романа чередуются с военными эпизодами, тема войны и тема мира оказываются связанными. «Наш рассказ неожиданно попадает в круг прославленных лиц и событий, — пишет Теккерей, — и соприкасается с историей». И вместе с тем он заявляет: «Мы не пре-

тендуем на то, чтобы нас зачислили в ряды авторов военных романов. Наше место среди невоюющих».

Является ли «Ярмарка тщеславия» историческим романом? Этот вопрос неоднократно поднимался исследователями. В связи с этим следует выяснить, как сам Теккерей понимал задачи романа, каковы его взгляды на историю и в чем состоит художественный историзм его творчества.

Для Теккерей роман — это история нравов определенной эпохи. Его интересует воздействие исторических событий на социальную, политическую и частную жизнь. Как реалист он использует принципы исторического и социального детерминизма при изображении нравов и характеров. Он считал историческими такие произведения, которые соответствуют духу эпохи, раскрывают ее своеобразие, содержат правдивые картины жизни общества, дают верное и яркое представление об обычаях и морали своего времени. Именно в этом смысле он считает историческими романы Филдингга, Смоллета и Диккенса. В таком плане историческим романом является и «Ярмарка тщеславия».

Принципиально важным, что внес Теккерей в развитие исторического романа, является новое направление психологизма. Личные судьбы своих героев, строй их внутренней жизни он связывает с эпохой и мировой историей. Он изучает человека в его связях с общественно-исторической ситуацией времени. Для Теккерей события частной жизни приобретают не меньшее значение, чем крупные баталлы, поскольку в них отражена история. Описание частной судьбы ничем не выдающегося человека может сказать об определенной эпохе больше, чем описание деяний великих полководцев. И потому, обращаясь к событиям 1815 г., он и определяет свою позицию как «место среди невоюющих»: его интересуют не столько батальные сцены, сколько то, что происходит в тылу. Как «летописец» он уделяет свое основное внимание людям, которые непосредственными участниками великих событий не являются, но связаны со всем происходящим всей своей жизнью, судьбой, мыслями.

В таком плане развивается в романе линия Эмили и других персонажей. Скромную и неприметную Эмилию Теккерей включает в круг событий, причины которых она не понимает и понять не может. Но «маленькая Эмилия» становится «невинной жертвой войны». Битва при Ватерлоо, в которой убивают Джорджа, разрушила ее счастье.

Батальные сцены и предшествующие им эпизоды написаны в сатирико-проницательном плане. Таковы картины увеселительных балов и развлечений, которым бездумно предаются в Брюсселе знатные господа и дамы накануне решительной битвы, таково и лаконочное описание самой битвы, а также едко-насмешливые замечания о военачальниках. Вместе с тем Теккерей последователен в своем осуждении бесчеловечности и неразумия войны, ее губительных последствий. Характерно противопоставление мирного пейзажа — зеленых полей и тучных пастбищ Бельгии — во-

енным планом Наполеона: он «подготавливал нападение, которое должно было ввергнуть этих мирных людей в пучину ярости и крови и для многих из них окончиться гибелью». Одной из многих жертв войны становится Джордж Осборн, начинавший свой воинский путь с романтических иллюзий и представлявший войну увлекательной забавой. «Кровь стучала у него в висках, щеки пылали: начиналась великая игра — война, и он был одним из ее участников. Какой вихрь сомнений, надежд и восторгов! Как много поставлено на карту! Что были в сравнении с этим все азартные игры, в которые он когда-то играл». Джордж погибает. Его судьбу разделяют тысячи других людей. «Пройдут столетия, — комментирует автор, — а мы, французы и англичане, будем по-прежнему бахвалиться и убивать друг друга, следуя самим дьяволом написанному кодексу чести». В этих словах выражена мысль о том, что война — один из законов «дьявольского кодекса» мира Ярмарки тщеславия.

В произведении использован новаторский прием включения и систему образов романа образа автора, наблюдающего за происходящим и комментирующего события, поступки, суждения действующих лиц. Авторский комментарий, звучащая в нем ирония помогают выявить все достойное осмеяния, уродливое, нелепое и жалкое, что происходит на подмостках театра марионеток. Авторские отступления служат задаче обличения социальных и нравственных пороков буржуазного общества; во многих из них проявилось присущее Теккерееву скептическое умонастроение.

Мастерство Теккереева-реалиста проявляется и в его романах 50-х гг. — в «Истории Пенденниса» (1850) и «Ньюкомах» (1855), в исторических романах «История Генри Эсмонда» (1852) и «Виргинцах, повести из жизни прошлого столетия» (1857—1859). К 50-м гг. относятся лекции Теккереева «Четыре Георга» (1855—1856) и «Английские юмористы» (1851, опубл. 1853).

В романах 50-х гг. Теккерей стремится найти положительного героя в той самой среде, которой прежде он отказывал в самой возможности такого героя выдвинуть. В форме семейной хроники написан роман «Ньюкомы. Записки весьма respectable семейства». Историю Ньюкомов писатель раскрывает в связи с жизнью буржуазно-аристократического общества, представителей которого в прологе к роману («Увертюре») Теккерей сравнивает с героями эзоповских басен: «Все типы, все характеры человеческие длинной процессией проходят через старые басни и сказки: трусишки и хвастуны, притеснители и их жертвы, мошенники и простаки; длинноухие ослы, облаченные в львиные одежды, тартофы под маской добродетели; влюбленные и все их мытарства, их ослепление, дурачество и постоянство...» Полковник Ньюком и его сын — художник Клайв — главные герои повествования. Клайв — честный, но бездеятельный человек, не имеющий в жизни большой определенной цели. Отец и сын Ньюкомы — люди разных эпох и разных поколений. На характере и судьбе Клайва — печать тех настроений, которые были характерны для рубе-

жа 40—50-х гг., когда писался этот роман. Это были годы, следовавшие за поражением революций 1848 г. в странах Европы.

Анализируя роман «Ньюкомы» в статье, опубликованной в 1857 г. в журнале «Современник», Н. Г. Чернышевский отметил сильные и слабые стороны этого произведения. Русский критик говорит об огромном таланте Теккереева, с особой силой проявившемся в создании образа полковника Ньюкома. В нем видит он «лицо, достойное самого Шекспира». Чернышевский отмечает свойственное английскому романисту знание жизни, богатство наблюдений, великолепное мастерство изображения. Но вместе с тем Чернышевский упрекает Теккереева в неверном выборе героя — молодого художника Клайва Ньюкома. Статья «Ньюкомы» В. Теккереева создавалась в период, непосредственно предшествовавший реформе 1861 г. Это был период общественного подъема в русском обществе, и Чернышевский именно с этих позиций не мог принять и не принял теккереевского героя, лишённого инициативы, цели, устремленности в будущее. «С литературной точки зрения, — писал Н. Г. Чернышевский, — «Ньюкомов» погубил герой (...), он своею мизерною судьбою и своими жиденькими ощущениями отвлекает наше внимание от других лиц, истинно интересных, он хочет быть не только центром, но и двигателем романа, — ну, это ему не по силам, — и роман движется — не то, чтобы медленно, это бы еще ничего, — но вяло, движется к целям вовсе не интересным».

В романе «История Генри Эсмонда» события происходят в начале XVIII в., во времена королевы Анны, последней из династии Стюартов. У Анны нет наследников; после ее смерти престол должен перейти к ганноверскому принцу, но придворные круги ведут борьбу за то, чтобы преемником королевы стал ее родной брат Карл Стюарт, находящийся в изгнании во Франции. На стороне Карла выступают и военные круги. Вместе с ними и главный герой романа полковник Генри Эсмонд.

Роман написан в форме мемуаров Эсмонда. С массой исторических реалий и бытовых подробностей воспроизведена жизнь Эсмонда, начиная с детских лет, проведенных в семье лорда Кестлвуд. Описаны университетские годы героя, подготовка к духовной карьере, которой решает посвятить себя Эсмонд. Участие в дуэли приводит его в тюрьму. Затем он сражается в войне за испанское наследство, входит в политические и литературные круги Англии. Генри Эсмонд — смелый, бескорыстный и обаятельный человек, совершающий благородные поступки, способный на сильные чувства. Карьера Эсмонда завершается неудачной попыткой возвестить на престол Карла Стюарта. После этого он принимает решение покинуть Англию и переселяется в Америку, в Виргинию. В романе «Виргинцы» рассказывается история внуков Эсмонда, родившихся и выросших в Америке.

Историческая тема разрабатывалась Теккереем в полемике с официальной буржуазной историографией, представленной трудами Гизо и Маколея. Теккерей критикует правящие парламента-

ские партии, английскую конституционную монархию, осуждает колониальные и захватнические войны, пишет о враждебности интересов правящих кругов интересам народа. Вместе с тем и сам Теккерей, и его герой Генри Эсмонд убеждены в неизбежности того пути, по которому идет Англия. Потому после многих лет участия в политических событиях Эсмонд занимает стоическую позицию примирения.

В историю литературы Теккерей вошел как создатель своего лучшего творения — «Ярмарки тщеславия».

ШАРЛОТТА БРОНТЕ (1816—1855)

Перу Ш. Бронте принадлежат романы «Джен Эйр» (1847), «Шерли» (1849), «Городок» (1853) и «Учитель» (1847, опубл. 1857). Известность и признание писательнице принес роман «Джен Эйр», поставивший имя Бронте рядом с именами крупнейших английских реалистов XIX в. На русский язык этот роман был переведен в 1849 г. и стал одним из наиболее любимых и широко читаемых в нашей стране произведений английских писателей.

Романы Бронте привлекли к себе внимание современников значительностью проблематики, связанной с обличением социального неравенства, защитой женского равноправия, своеобразном художественном мастерстве, одной из особенностей которого является соединение реалистического начала с романтической традицией. Герои Бронте наделены твердыми нравственными принципами, сильными страстями, отвагой и смелостью. Роман «Джен Эйр» был воспринят как манифест борьбы за права женщины. «Шерли» и «Городок» закрепили это представление.

Непродолжительное по своим временным рамкам творчество Бронте динамично: в нем просматривается линия, соединяющая романтическое искусство начала XIX в. (Байрон, Шелли) с критическим реализмом 30—40-х гг. (Диккенс, Теккерей) и с художественными открытиями реализма на новом этапе его развития во второй половине XIX столетия (Дж. Элиот, Дж. Мередит). Это движение просматривается от «Джен Эйр» к «Шерли» и роману «Городок». Роман «Учитель», уступая остальным в художественной зрелости, предвзвешивает мотивы и образы последующих произведений писательницы.

Трудно представить себе судьбу, менее благоприятную для писательской деятельности, чем жизнь Бронте, протекающая в глухом уголке Средней Англии в бедном пасторском доме, затерянном среди болот и пустошей. Ее отец — священник Патрик Бронте был человеком суровым и замкнутым. Рано умерла мать, оставив шестерых детей сиротами. Одна за другой погибли от туберкулеза две старшие сестры, не выдержав тяжелых условий жизни в сиротском приюте для детей бедного духовенства. Под названием Ловудской школы он описан в «Джен Эйр». Остальные дети росли дома и были предоставлены сами себе. Они все были

талантливы: три сестры Бронте — Шарлотта, Эмилия и Анна — стали писательницами, их брат Брэнвилл мечтал стать художником. Романы Эмилии Бронте («Грозовой перевал») и Анны Бронте («Агнес Грей») были изданы в 1847 г. Однако ранняя смерть прервала их удачно начавшийся путь в искусстве. Вскоре умер и Брэнвилл. В тридцать девять лет оборвалась жизнь и Шарлотты Бронте.

В книге «Роман и народ» (1937) известный английский критик Ральф Фокс писал: «Мысли и чувства, рожденные искалеченной, одинокой жизнью сестер Бронте, Шарлотта выразила в возвышенной любви Рочестера и Джен Эйр, в захватывающей истории Люси Сноу»¹. Трагическую историю сестер Бронте, запертых, «как в тюрьме, в открытом ветрам пасторском доме на болотах Вест-Райдинга», Р. Фокс связывал с устоями жизни «средневикторианской Англии».

Несколько раз за свою жизнь Ш. Бронте покидала дом в Хуорте. В 1831 и 1832 гг. она училась в школе в Роэхеде, а в 1835—1838 гг. работала там же учительницей. В 1839 г. в течение нескольких месяцев была гувернанткой. Самые сильные впечатления были связаны с поездкой в Брюссель, где в 1842 г. вместе с Эмилией Шарлотта обучалась в пансионе, а в следующем году, получив место учительницы, преподавала там же английский язык. Все эти события получили отражение в романах «Джен Эйр» и «Городок».

Став после выхода «Джен Эйр» известной, Ш. Бронте бывала в Лондоне, встречалась с писателями. Она познакомилась с Теккереем и Гаскелл. В 1851 г. она присутствовала на лекции Теккереем об английских юмористах XVIII в. Автора «Ярмарки тщеславия» Бронте считала лучшим романистом своего времени. Ему она посвятила свой первый роман. Теккерей высоко оценил талант Бронте. Свообразие ее художественной манеры он увидел в соединении «чистого чувства с исповедальной искренностью». Теккерей привлекли в этом произведении любовь к истине и возмущение несправедливостью, смелость суждений и простота повествования. Автора «Джен Эйр» он назвал «строгой маленькой Жанпой д'Арк».

Новаторский характер романа «Джен Эйр» состоит в том, что его героиней выступает женщина, смело отстаивающая свое человеческое достоинство, право на самостоятельную трудовую жизнь и любовь. Она активна и деятельна. Образ свобододобивой и мятежной женщины, серьезно размышляющей о жизни, в полный голос заявляющей о своих стремлениях и чувствах, был новым явлением в английском романе того времени. В образе Джен Эйр писательница воплотила свои представления о современной женщине, способной определить свою жизнь, стать не только женой, но и достойной подругой мужчины. В условиях викторианской

¹ Фокс Р. Роман и парод. — М., 1960. — С. 121.

Англии такая постановка проблемы была воспринята как проявление крайней смелости взглядов писательницы. Образа, подобного Джен Эйр, не было ни у кого из современников Бронте — ни у Диккенса, ни у Теккерея, ни у Гаскелл, хотя она и перекликалась с Бронте в трактовке женских характеров.

Роман написан эмоционально, глубина чувств сочетается с конкретностью описаний и остротой социального содержания. Автобиографическое начало подчинено задаче изображения типичных явлений английской действительности. Таковы, например, сцены в Ловудской школе, где проходят детские годы героини. В них заключена большая глубина обличения. Система воспитания в Ловудском пансионе основана на подавлении воли воспитанниц, на искоренении духа непокорности и протеста. Суровый режим, жестокие наказания имеют своей целью сделать детей безропотными и покорными. Из девочек готовят гувернанток в дома богачей. Их приучают к смирению. Многие воспитанницы погибают, оставшиеся в живых оказываются сломанными морально. Такова судьба одаренной и умной Элен Барнс.

Джен Эйр находит в себе мужество для борьбы и сопротивления. Она не желает мириться с оскорблениями и насилием, не верит лицемерным проповедям попечителя приюта пастора Броклхерста. В Джен Эйр живет дух протеста и независимости. «Когда нас бьют без причины, — говорит она Элен Барнс, — мы должны отвечать ударом на удар — иначе и быть не может, — притом с такой силой, чтобы навсегда отучить людей бить нас!» Духовный мир Джен Эйр богат, побуждения искренни, слова правдивы. Она превосходит знатных гостей, собирающихся в доме Рочестера. Ее взгляды на брак и любовь противоречат общепринятым в буржуазно-дворянском обществе представлениям. Джен Эйр отвергает мысль о браке как выгодной сделке.

В одном из критических отзывов, появившихся в Англии после выхода «Джен Эйр», этот роман был назван «антихристианским произведением». Для этого имеются основания, хотя сама Бронте не была атеисткой, она была верующей христианкой, но смело выступила против религиозного фанатизма и бесчеловечности церковников, призывавших бедняков покорно смириться со своей участью. В романе обличается лицемерие и ханжество служителей церкви. Мальтузианец Броклхерст и фанатик Сент-Джон Риверс изображены в отрицательном плане.

Смело прозвучал в романе призыв к равноправию женщин. Вопрос о политическом равноправии женщин здесь не поднимается: во времена Ш. Бронте о нем не писали даже чартисты. Писательница отстаивает право женщины на равенство в семье и трудовой деятельности. Для того времени такое требование было весьма существенным.

В написанном в период подъема чартистского движения романе «Шерли» Бронте обратилась к изображению социальной борьбы, народного возмущения, вызванного социальной несправедливостью и эксплуатацией рабочих. События романа происхо-

дят на широком общественно-историческом фоне. Время действия — 1812 год. Для Англии — это период войны с Наполеоном, период континентальной блокады¹ и выступления луддитов. Рабочие волнения начала XIX в. показаны в романе с учетом чартистского движения 40-х гг.

Конфликт романа связан с борьбой рабочих с фабрикантом Робертом Муром, который, приобретая для своей ткацкой фабрики новые машины, лишает тем самым рабочих заработка. «Нищета рождает ненависть», начинаются волнения рабочих. Фабрикант Мур и безработный Вилли Фаррен — люди разных классов, их интересы выражают стремления буржуазии, с одной стороны, и пролетариата — с другой. Мур — делец, у него одна цель — обогащение. Жестокость Мура по отношению к рабочим не знает предела. Он эксплуатирует детский труд, оплачивая его по самой низкой цене. Мур расчетлив и проинцателен, ловок и хитер. Он предает любящую его Каролину ради возможности жениться на богатой помещице Шерли Килдар. Фабрика Мура расположена на земле, принадлежащей Шерли. Женившись на ней, Мур становится таким образом и владельцем необходимого ему земельного участка. К своей женьитьбе он относится как к деловой сделке.

Принципиально важное значение имела прозвучавшая в романе Бронте тема пробуждения классового сознания рабочего. Эта тема связана с образом Вилли Фаррена, в сердце которого пробуждается не только ненависть к угнетателям, но и понимание того, что «бедным людям могут быть истинными друзьями только бедные люди». Фаррен не желает принимать подаяния благотворителей, когда он имеет «силу и охоту трудиться». Он заинтересован в работе и понимает, что подлинная солидарность возможна только между рабочими...

Однако такая постановка сил в романе, верно отражающая классовые противоречия, не завершается логически вытекающей развязкой. Финал романа не вытекает из его содержания: в идиллических тонах изображен процветающий фабричный город, где труд и быт рабочих разумно организованы совместными усилиями Мура и Шерли Килдар.

Наиболее глубоким в психологическом отношении является образ Шерли. Это яркая и деятельная натура, способная преодолевать жизненные трудности. Шерли наделена многими достоинствами: она умна, обаятельна, красива, не разделяет многих предрассудков своего класса, обладает большой силой духа и решительным характером. Вместе с тем Шерли — деловая женщина, умело ведущая все операции, связанные с арендой фабрики, получением заказов, ведением счетов. Она тщательно следит за своими доходами и оберегает свою собственность. «На мою

¹ Континентальная блокада, объявленная Наполеоном, закрывала доступ английским товарам в страны Европейского континента.

собственность покушаются, и я буду защищаться, как тигрица», — говорит Шеран.

Ш. Бронте не была сторонницей революционных преобразований. Она считала, что улучшение положения народа может быть достигнуто разумной деятельностью буржуазии. Потому в финале романа она и выступила с явно утопической программой преобразования общества.

В романе «Городок» рассказывается история молодой англичанки Люси Сноу, рано осиротевшей, оказавшейся в полном одиночестве, без средств и поддержки. Она покидает Англию и уезжает в Брюссель (в романе он описан как Villette — Городок). Здесь она работает в пансионе сначала воспитательницей, а затем учительницей английского языка. Люси приходится преодолеть много трудностей, столкнуться с лицемерием, несправедливостью, пережить утрату иллюзий и надежд на счастье. Но в борьбе за существование и свое человеческое достоинство формируется и укрепляется ее характер, «способность к ясному мышлению и непоколебимому самообладанию». Люси обретает себя как личность.

В широком плане роман «Городок» — это «роман воспитания». Он связан с традициями английского романа XVIII — начала XIX в. — от Филдинга до Остен. Среди современных ему романов «Городок» может быть сопоставлен с романами Диккенса и Теккерея («Дэвид Копперфильд» и «История Пендленса»).

В романе отстает мысль о том, что удел женщины не должен и не может быть сведен только к замужеству и семейной жизни. Для Люси труд является не только источником существования, но и неотъемлемой частью ее существа. Потому она и находит в себе силы жить и трудиться после гибели любимого ею Поля Эмануэля.

Люси Сноу наделена способностью смотреть правде в глаза и трезво судить о жизни. «Всегда и всю жизнь мою я любила правду, — говорит она. — Я бесстрашно встречаю ее грозный взгляд... Увидеть и узнать худшее — значит победить Страх».

Ш. Бронте настаивает на сосуществовании двух начал в природе человека — здравом смысле и воображении. Здравый смысл помогает твердо стоять на ногах; воображение в способности к фантазии помогают постигать и создавать жизнь. Рассуждая о жизни и о самой себе, Люси Сноу говорит о том, что Благоразумие и Воображение в одинаковой мере необходимы ей, как и всем остальным. Благоразумие позволяет видеть жизнь такой, какая она есть; Воображение поддерживает и обнадеживает нас, «щедро дарит надежду и силу». Включение категории воображения в систему ключевых понятий, определяющих структуру романа, структуру характера и особенности мировосприятия героини, позволяет говорить о связи творческих принципов Ш. Бронте с эстетикой романтизма.

Жизнеутверждающие мотивы переплетаются в романе «Городок» с трагедийными. Судьба Люси Сноу глубоко драматична.

Драматизм изображенных в романе жизненных ситуаций во многих случаях сближается с трагедией. Люси понимает, что жизнь организована не по законам истинной человеческой справедливости. Ее собственная жизнь — цепь утрат. Но преодолевая утраты и трудности, Люси становится другой. Завершающее роман описание бури предвещает не только гибель надежд Люси на счастье, но и продолжение жизни, отданной своему призванию и исполненной деятельного труда.

ЭЛИЗАБЕТ ГАСКЕЛЛ (1810—1865)

Творчество Э. Гаскелл — существенный вклад в развитие социального романа в Англии. Лучший роман писательницы «Мэри Бартон» посвящен жизни и борьбе английского пролетариата. Он вышел в 1848 г. (русский перевод — 1860).

Э. Гаскелл жила в Манчестере, который был одним из крупнейших промышленных городов Англии и центром чартистского движения. Здесь Гаскелл познакомилась с тяжелыми условиями жизни и труда рабочих, стала свидетельницей их борьбы за свои права. В своих произведениях писательница рассказала о печально-тяжелой жизни манчестерских ткачей, о гибели рабочих семей от безработицы и голода, о безвременной смерти женщин и детей, измученных постоянными лишениями, о мрачных трущобах большого промышленного города. Сочувствуя положению народа, Гаскелл верила в возможность классового мира, призывала хозяев и рабочих к взаимопониманию и примирению. Демократизм ее творчества сочетается с очевидной религиозной тенденциозностью. В 50—60-е гг. Гаскелл находилась под влиянием идей христианского социализма.

В творчестве Э. Гаскелл выделяются два периода. В первый (1847—1857) написан ее лучший роман «Мэри Бартон. Манчестерская повесть», романы «Крэнфорд» (1853), «Руфь» (1853), «Север и Юг» (1855) и книга «Жизнь Шарлотты Бронте» (1857). Во второй период (1857—1865) созданы романы «Поклонники Сильвии» (1863) и «Жены и дочери. Обыденная история» (1865).

Гаскелл — убежденная сторонница реалистических принципов изображения действительности, ее интересуют темы, выдвинутые современностью. К ним Гаскелл и обратилась в романах первого периода. Она пишет о чартистском движении и создает образы рабочих вожаков («Мэри Бартон» и «Север и Юг»), в социальном плане трактует тему «падшей женщины» («Руфь»), раскрывает общественные причины гибели членов семьи Бронте («Жизнь Шарлотты Бронте»).

В романах второго периода социальная тема звучит глухо, однако изображение жизни обитателей английской провинции, их быта и нравов, данное в ироническом плане, отличается неизменной верностью действительности.

Важное значение для Гаскелл имели ее творческие связи с Ш. Бронте и Диккенсом. В 1850 г. Гаскелл начала печататься в

издаваемом Диккенсом журнале «Домашнее чтение». Несомненно влияние, оказанное на Гаскелл Диккенсом. Созданные ею образы во многом перекликаются с диккенсовскими. Обличая лицемерие и жестокость буржуазных дельцов и выражая настроения простых людей Англии, Гаскелл идет за автором «Домби и сына» и «Колоколов». Фабриканты Карсон в «Мэри Бартон» и Торнтон в романе «Север и Юг» заставляют вспомнить о мистере Домби; рабочий Джоб Лег («Мэри Бартон»), верящий в доброту и отзывчивость власть имущих, напоминает Вилли Ферна из рождественского рассказа Диккенса. В свою очередь для Диккенса как автора романа «Тяжелые времена» важную роль сыграл роман Гаскелл «Мэри Бартон».

«Мэри Бартон» — главная книга Гаскелл, давшая основание причислить ее к великой плеяде английских романистов XIX в. В этом романе писательница обращается к описанию большого промышленного города, к изображению трагедий, происходящих в рабочих кварталах Манчестера. Она пишет об «измученных людях», обреченных «тяжко работать, борясь с нуждой», об «отношениях, сложившихся между нанимателями и нанимаемыми», «о состоянии умов рабочих Манчестера». В предисловии к роману Гаскелл пишет, что рабочие «уже не верят, что слезы и жалобы могут чему-нибудь помочь»; их «губы сжаты, готовые проклинать, кулаки стиснуты и занесены для удара». Вместе с тем она хочет своим романом предупредить растущее недовольство рабочих и уповает на эффективность новых законов и «милосердие» частных лиц.

События разворачиваются на мрачных улицах города, «где нет цветов», где серый рассвет едва проникает в темные подвалы, где черная копоть покрывает все и никакой дождь не в состоянии смыть ее («улицы были мокрые и грязные, крыши — мокрые и грязные, люди — мокрые и грязные»). Жилища рабочих — мокрые зловонные подвалы. В периоды безработицы на улицах звучит голодный плач, люди мрут прямо на мостовых или, забываясь в подвалы, ждут там смерти, как избавления. И в то же время «по улицам по-прежнему ездят кареты, на концертах по-прежнему полно чистой публики, в дорожные магазины по-прежнему приезжают покупатели... Контраст слишком велик». Социальная несправедливость порождает гнев и ненависть в сердцах рабочих, толкает их на решительные действия.

Рабочие показаны в романе Гаскелл не как безликая страдающая масса. В простых людях труда писательница увидела большие возможности, отметила присущие многим из них одаренность и незаурядные способности. Она пишет о ткачах, читающих труды Ньютона, о «простых рабочих, ничем не примечательных с виду», которые интересуются математическими проблемами и погружаются в их изучение. Среди тружеников Манчестера есть певцы и музыканты, ботаники и энтомологи. Рабочие объединяются в союзы, участвуют в митингах, предъявляют экономические требования хозяевам. Наиболее сознательные приоб-

щаются к политической борьбе, включаются в чартистское движение.

Важно и то, что Гаскелл показывает своих героев непосредственно в процессе труда, вводит в роман тему промышленного производства. В одной из глав романа есть такая картина: «...в питейной на всем лежал зловещий кровавый отблеск огня: в пламенной печи грозно ревели пламя. Вокруг, как тени, стояли, похаживая на демонов люди, дожидаясь минуты, когда тонны чугуна расплавятся, превратятся в огненную жидкость, которая с тяжелыми, приглушенным всплеском польется в готовые принять ее хрупкие формы из черного песка...» Такого рода описания были новым явлением в английской литературе.

Новым и важным было изображение рабочего вожака — Джона Бартона, характер и взгляды которого показаны в процессе его развития. В молодости Бартон не помышлял о борьбе. Он работал и верил, что сможет прокормить свою семью. Но, потеряв работу, он погрузился в безысходную нищету. Его сын умирает от голода, и сердце Бартона наполняется жаждой мщения. Он примыкает к чартистам, становится деятелем профсоюза. Работники посылают Бартона своим представителем в парламент. Вместе с делегатами из Ноттингема, Глазго и Шеффилда он должен вручить чартию членам парламента. Джон Бартон верит, что слова рабочих будут услышаны и получат отклик. Но парламентарии не приняли делегатов рабочих. С этого дня Бартон поклялся никогда не забывать о том, как обошлись с рабочими, как их не захотели выслушать. Бартон осознает причины социальных противоречий. «Делит ли богач со мной свои избытки, — рассуждает он. — Мы их рабы, когда можем работать, своим потом мы создаем им богатство, и все же мы живем точно в разных мирах».

Герой Гаскелл приходит к важному выводу о несовместимости интересов хозяев и рабочих. Ненависть и возмущение побуждают его действовать. Он совершает террористический акт — убивает сына фабриканта Карсона. Этим он мстит за смерть своего сына. Джон Бартон убивает молодого Карсона, не зная о том, что он пытался соблазнить его дочь — Мэри Бартон.

Во второй части романа повествование переключается из социального плана в план детективно-мелодраматический. Ведутся поиски убийцы. Подозрение падает на рабочего Джема Уилсона, который любил Мэри и пригрозил Карсону отомстить за оскорбление чести девушки. Бартон раскаивается в совершенном им злодеянии и, умирая, примиряется с отцом убитого им Гарри Карсона.

Реалистический роман завершается проповедью всепрощения. В этом проявились особенности мировоззрения Гаскелл, не лишаящие, однако, роман «Мэри Бартон» большого общественно-художественного значения.

Творчество Э. Гаскелл, как и Ш. Бронте, вызвало особый интерес у Ф. М. Достоевского. Известно, что, находясь в заключении в Петропавловской крепости в 1849 г., Достоевский читал роман

«Джен Эйр», который произвел на него сильное впечатление. Имея в виду это произведение Ш. Бронте, в сентябре 1849 г. он написал брату: «В Отечественных записках английский роман чрезвычайно хорош». Вернувшись из сибирской ссылки и готовясь к изданию журнала «Время», Достоевский среди ряда других произведений, которые он подобрал для публикации в первых номерах, остановил свой выбор на «Мэри Бартон» Гаскелл и сам указал перевод этого романа Е. Г. Бекетовой, которая была уже хорошо известна как переводчица Диккенса, Теккерея, В. Скотта и Бальзака. Русский перевод «Мэри Бартон» публиковался в 4-9-м номерах «Времени» за 1861 г. Достоевский сопроводил эту публикацию следующим примечанием: «Печатаем этот интересный роман потому, что в нем живо очерчены быт и страдания рабочего класса в Англии»¹. Роман Гаскелл привлек внимание Достоевского своим гуманистическим звучанием, озабоченностью судьбой пролетариев, сильно и смело прозвучавшей в нем темой пауперизма, о котором он писал как о «страшной, повсюду зияющей теперь язве»².

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Эстетика английского критического реализма. 2. К. Маркс о «блестящей школе английских романистов». 3. Новаторство чартистской поэзии, публицистики и критики. 4. Поэзия Э. Джонаса. Проблема эстетического идеала в его творчестве. 5. Стихотворения «Песнь о рубашке» Т. Гуда и «Плач детей» Э. Баррет-Брауниг в контексте русской литературы 60-х гг. 6. Новые тенденции в развитии английского реализма второй половины XIX в. и творчество Дж. Элиот. 7. Ч. Диккенс — великий английский писатель-юморист. 8. Периодизация творчества Диккенса. 9. «Очерки Боза» — пролог к творчеству Диккенса-романиста. 10. История создания, композиция и герои «Записок Пиквикского клуба». 11. «Оливер Твист». Образ ребенка и тема детства в творчестве Диккенса. 12. «Домби и сын» — одна из вершин английской классики. 13. Социально-сатирические романы Диккенса 50-х гг. 14. «Тяжелые времена». Проблемы воспитания в творчестве Диккенса. 15. Нравственно-эстетический идеал и его воплощение в творчестве Диккенса. 16. Диккенс и гоголевская школа в русской литературе. 17. Русская революционно-демократическая критика о Диккенсе. 18. Диккенс в оценке Достоевского. 19. Л. Н. Толстой о Диккенсе. 20. А. В. Луначарский и Максим Горький о Диккенсе. 21. Поэтическая диккенсиана. 22. Теккерей-сатирик. 23. Литературные пародии Теккерея. 24. «Книга снобов» и понятие снобизма в творчестве Теккерея. 25. «Ярмарка тщеславия» — вершина реалистического мастерства Теккерея. 26. Является ли «Ярмарка тщеславия» историческим романом? 27. Романы Текке-

рей 50-х гг. 28. Чернышевский о Теккерее. 29. Роман Ш. Бронте «Джен Эйр» в контексте английской литературы 40-х гг. 30. Идеи и образы романов Ш. Бронте «Шерли» и «Городок». 31. Своеобразие реализма Ш. Бронте. Романтическое начало в ее творчестве. 32. Вклад Э. Гаскелл в развитие социально-реалистического романа. Изображение рабочих в «Мэри Бартон». 33. Оценка романа Э. Гаскелл Ф. М. Достоевским.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 50—60-х гг.

1850—1860 гг. во Франции — особый период как в политической, духовной, так и в литературной жизни. Корни всех этих явлений лежат в событиях 1848 г. Революция 1848 г. стала всеобщей необходимостью. Народ, победивший в феврале 1848 г., веривший в свои силы, еще видел в буржуазии союзника. Однако пять революционных месяцев убедили его в предательстве буржуазии. Расправа над восставшими генерала Кавеньяка была предельно жестока. Русский путешественник П. В. Анненков писал о ней: «Суд над взятыми и новыми пленниками, беспрестанно захватываемыми в домах, подвалах и на улице, происходит всеобщий: одну часть их сошлют в колонии, другую, вероятно, расстреляют. В окрестностях бродят те из них, которые успели спастись, но за ними гоняются, как за зверями». «...Все это страшно, отвратительно. Во всех домах глубокая скорбь — тяжелое чувство подавляет всех». Восставший народ не смог победить, ибо он при всем его героизме не был вооружен теоретически; идеи утопического социализма, столь широко распространенные до 1848 г., не выдержали проверки практикой.

В. И. Ленин писал: «Революция 1848 года наносит смертельный удар всем этим шумным, пестрым, крикливым формам до-марксовского социализма»¹.

1848 год нанес удар и по иллюзиям о «надклассовом» буржуазном демократизме, породив различные формы скептицизма. Скептицизм усилился после контрреволюционного переворота в 1851 г., когда во главе государства стал ставленник буржуазии Наполеон III. Вторая империя, просуществовавшая до 1870 г. и завершившаяся франко-прусской войной, отмечена не только безраздельной властью буржуазии, ее постоянными заигрываниями с народом и самыми низкими финансовыми аферами, но и ростом самосознания рабочего класса, распространением идей марксизма. Стачки рабочих стали особенно часты во второй половине 60-х гг. Правительство отвечало ужесточением репрессий. Характеристику режиму дал В. И. Ленин: «Бонапартизм есть лавирование монархии, потерявшей свою старую, патриархальную или феодальную, простую и сплошную, опору, — монархии, которая принуждена

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. — Л., 1979. — Т. 19. — С. 211.
² Там же. — С. 212.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 23. — С. 2.

эквilibрировать, чтобы не упасть, — заигрывать, чтобы управлять, — подкупать, чтобы нравиться, — брататься с подонками общества, с прямыми ворами и жуликами, чтобы держаться не только на штыке¹. В этих условиях стала широко развиваться литература, поддерживаемая правительством, призванная прославлять добродетели буржуа. Она получила еще в 40-е гг. название «школы здравого смысла». Правительственная политика сказывалась и в том, что в Академию выбирали в основном представители этой школы: в 1855 — Понсара, в 1857 — Ожье, в 1858 — Сандо — того самого, в соавторстве с которым Ж. Санд написала свой первый роман. Они проповедовали ту систему «ценностей», о которой Ш. Бодлер писал В. Гюго: «...люди позволяют отупить себя идеей исключительной утилитарности».

Бальзаковское направление в искусстве нашло одно из своих продолжений в литературе «реализма». Этот «реализм» складывается во второй половине 40-х гг., наиболее активно развивается в 50-х гг. Течение связано с именами писателей Шанфлера (псевдоним Жюль Юссона, 1821—1889), Луи-Эмиля Дюранти (1833—1880) и художника Гюстава Курбе (1819—1877). Вокруг Шанфлера и Курбе группировались писатели и художники, вышедшие из демократических слоев общества. У них не было единой мировоззренческой и эстетической платформы, но их объединяло неприятие современного государства, «школы здравого смысла» и романтизма. Они считали себя последователями Бальзака. В Курбе, отказавшемся впервые в живописи от литературных и классических сюжетов и обратившемся к повседневной жизни простого народа Франции (картины «Каменщики», 1853; «Похороны в Орнае», 1853; «Мастерская», 1855), они видели выразителя своих идей. В живописи к Курбе близок Оноре Домье (1808—1879) — автор политической карикатуры и знаменитой картины «Прачки»; героем его стал трудовой и восставший народ Парижа. Мещанство, политиканы и буржуазия представляли в картинах Курбе и Домье чудовищами в своей тупости и эгоизме. «Реалисты» считали, что искусство должно воспроизводить всю неприкрытую правду действительности, как бы безобразна она ни была, при этом в основе отражения мира должно быть не воображение, а наблюдение. Писать, считали они, можно только о пережитом, поэтому в их произведениях так значительна роль автобиографического элемента, поэтому же они отвергали исторический роман как лживый. В основе их эстетики лежит требование искренности; Шанфлер рекомендовал: «Давите ваше сердце и, как губку, выжимайте его в чернильницу». Искренность требовала правдивости в передаче впечатлений от наблюдаемого, поэтому произведения «реалистов» передают необыкновенно сильно сочувствие к беднякам и ненависть к современным мещанам и буржуа. Искренность предполагает, что искусство должно быть

«наивным, личным и независимым». Независимость — это свобода от следования традициям, которые вносят в искусство ложь. «Личное» в искусстве понималось как передача собственного чувства, собственного понимания. И наконец, «наивность» предполагала освобождение от изысканности изображения; в этом последнем особенно силен был протест против обостренного внимания к форме романтиков, парнасцев и Флобера. «Реализм» не оставил после себя значительных произведений литературы, но он стал переходным этапом, связавшим бальзаковский период с Флобером и дал название методу, созданному Бальзаком. Само слово «реализм» появилось во французской критике в 1834 г., но терминологическое значение у него возникло впервые в 1850 г. в статье Шанфлера о Курбе. Литературное направление, действительно развивавшее традиции Бальзака, видоизменилось: глобальность бальзаковских обобщений уступила место исследованиям более частных случаев жизни, характеры героев стали более мелки и обыденны, но научность подхода к явлениям действительности, выявление причинно-следственных связей при анализе условий места и времени действий персонажей остается главенствующим признаком реализма середины XIX в. Истинным наследником Бальзака стал Г. Флобер. Насаждаемой правительством утилитарности в середине века противопоставляется аморализм и отказ от изображения реальных будней. Но этот «аморализм» по существу являлся отражением страдания от того, что попрана истинная человечность, и вызовом современной действительности, которая есть постоянное пресмыкательство мещан перед властью и догмами всех родов. Эти формы неприятия действительности явились причиной возникновения «чистого искусства», или «искусства для искусства», сторонники которого объединились в группу «Парнас».

Парнасцами стали называть себя поэты Шарль Леконт де Лиль (1818—1894), Теофиль Готье (1811—1872), Жозе-Мария де Эредиа (1842—1905), Теодор де Банвиль (1823—1891), выпустившие три сборника «Современный Парнас» (1866, 1871, 1876), когда оформилось единство их эстетических и мировоззренческих принципов. Само название «Парнас» свидетельствует о желании уйти от обыденности и ее тревог. Свою эпоху они рассматривали как эпоху упадка, враждебного искусству. Не понимая и боясь растущего движения масс, воспринимая его как вариант того же утилитаризма, они утверждали свободу искусства от тенденции, понимая под тенденцией социальную направленность. Социальным идеалам они противопоставляли философские и эстетические искания, порой их поэзия проникалась бунтарским пафосом; их откровенность вызывала возмущение буржуа, которому она казалась проповедью аморальности. Парнасцы унаследовали от романтизма его стремление к экзотике, его ненависть к современному продажному миру, страдания одиночества. Однако их пессимизм чаще всего был лишен бунтарской силы романтизма. Та эстетизация безобразного, которая возникала в их стихах, вызы-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 17. — С. 273—274.

вала не восторг и ужас, как у романтиков, но отвращение и умеренность, сконцентрировавшие в себе отношение художников к современности; особое внимание к форме превращало их стихи в холодные, лишённые живого чувства изделия искусства. Однако художественное совершенство произведений, стремление открывать новые поэтические миры и воплощение одной из трагических сторон эпохи превратили их творчество в значительное явление. Презирая морализованное «школы здравого смысла», они утверждали, что нравственность содержится в самом высоком искусстве. В продажном мире они отстраняли культурную ценность поэтического труда, смотрели на своё творчество как на подвижничество, будучи заранее готовы к непониманию со стороны толпы. Старшим среди них был поздний романтик Теофиль Готье, который в 1830 г. в красном жилете принимал участие в битве за «Эрнани» Гюго, а в 1835 г. провозгласил лозунг «искусство для искусства», утверждая: «Прекрасно только то, что ничему не служит; все полезное — уродливо». Его сборник «Эмали и камни» (1852) представляет собой богатейшую по разнообразию оттенков словесную живопись, он может уловить и передать словами переливы полутонов («Симфония в белом мажоре») и как бы предвосхищает импрессионизм; его живописность всегда рождается благодаря виртуозному использованию образов, создаваемых строгим отбором словесного материала, рифм и ритма. Своё отношение к искусству и роли художника, а также своё холодноватое восприятие мира он отразил в стихотворении «Искусство», где вечная жизнь произведения искусства противопоставлена кратковременности существования человека:

Проходит все. — Одно искусство
Творить способен навсегда.
Так мрамор бюста
Переживает города.

(Пер. В. Брюсова)

Ш. Леконт де Лиль, пережив увлечение фурьеризмом и разочарование после поражения революции 1848 г., «возненавидел свою эпоху из естественного отвращения к тому, что нас убивает», и замкнулся в своей «башне из слоновой кости», почти отождествляя искусство с наукой в подходе к материалу и в его обработке. Автора привлекает древнеиндийская философия, утверждающая, что смерть — это блаженный переход в единственно подлинное и вечное бытие, по сравнению с которым наше существование — временное и суетное. Особенно характерно его стихотворение из сборника «Античные поэмы» (1852) «Смерть Вальмики»¹. Оно состоит из шести строк по тринадцати строк, передающих объективную картину мира, и шести однострочных «вкраплений, отражающих прежде всего состояние Вальмики. Его «жизнь полна, увенчан подвиг трудный», «ему земные скучны

¹ Вальмики — легендарный поэт Индии.

тронца». Он поднялся на вершину Гималаев, ибо его «заточенный дух, томясь в окопах тлена, // Стремится вырваться из призрачного плена». Смерть предстает как освобождение от плена жизни и ее страданий. Сама смерть Вальмики передается как картина объективно отвратительная, но грандиозная в своей скульптурной объемности — это его способ эстетизации безобразного. Последняя строфа воспроизводит уничтожение земного облика Вальмики полчищами муравьев и приближение поэта к вечности:

Большие муравьи, влача седые брюха,
Волнами близятся к замершему, князя,
Спадая, шевелясь, вздымаясь и шурша,
Как кипение встающей в море пены.
Покрыли бедра, грудь, обволокли все члены,
Кусают, гложут плоть, в глазах пшца прокол
Туда, где черепа изогнут мощный свод.
Толпами лезут в рот, разверстый и лиловый,
И вот на высоте стоит костяк суровый
Над долиной мглой, как бог над ладаном жрецов,
Тот, кто был некогда Вальмики, царь певцов,
Чья звучная душа живит земные тени
И будет вечно петь устами поколений.

(Пер. М. Лозинского)

Четырехстопный амфибрахий подлинника (в переводе ямба с пирриями) передает торжественность совершающегося великого перехода от материального безобразного бытия к вечному — духовному.

Реальность рождает в воображении де Лиля картины гибели мира, заставляющие вспомнить «Тьму» Байрона. В «Solvat seclum»¹ (сб. «Варварские поэмы», 1862—1878) поэт предрекает: «Ты смолкнешь, темный гул, о голос бытия!», а вслед за тем изображает гибель земли:

Когда наш шар, еще насытый,
Сорвавшись со своей чудовишной орбиты,
Бессмысленный, слепой в последний раз рыца,
Свой непомерный груз все иступленной мча,
Об мир какой-нибудь, огромный сгусток праха,
Несчастной скорлупой ударится с размаха...

(Пер. М. Лозинского)

Скульптурность видения и отражения сделала де Лиля блестящим поэтом-анималистом. Шлевром считается стихотворение «Слоны» (сб. «Варварские поэмы»), где поэту удалось передать неподвижность и удушливость атмосферы, томительные и зловецкие краски, безмолвие, создаваемое полдневным зноем пустыни, населенной ленивыми и пресыщенными львами, боа, с его «спинной червлёной», и тяжелую поступь громадных слонов — «неспешных бродяг», которым подвластны и расстояния и все обитатели этого почти сказочного и вместе с тем зримого и слышимого пространства:

¹ Solvat seclum — разрушается век (лат.).

Как скалы темные из сини вырастая,
Они идут вперед, взметая красный прах,
И, чтоб не утратить свой верный путь в песках,
Уверенной пятой уступы дюн ломая,
Вожак испытанный идет вперед. Как ствол
Столетний дерева, его в морщинах кожа,
Его спина на склон большой горы похожа,
Его спокойный шаг неспешен и тяжел.

(Пер. В. Брюсова)

Жозе-Мария де Эредиа выпустил всего один сборник «Трофеи» (1893), куда вошли его искусно сделанные сонеты, передающие мифологические, археологические и географические черты различных стран и эпох. В скульптурности и объективности описаний, в строгой отделке сонетов чувствуется влияние Леконта де Лиля. Мифологический сюжет лег в основу сонета «Бегство кентавров», где они,

Сорвавшись с дальних гор гудящую лавиной,
Бегут в бреду борьбы, в безумье мятежа.
Над ними ужасы проносятся, кружа,
Вичами хлещет смерть, им слышен запах львиный...

(Пер. М. Волошина)

Мир французских поэтов-парнасцев был открыт в России в конце века символистами, увидевшими в них родственное мироощущение и близкие поиски в области эстетики. Особенно значительна здесь роль В. Брюсова, ставшего одним из первых переводчиков и написавшего о них тонкие по анализу очерки, которые он предпосылал своим переводам.

К парнасцам примыкал Ш. Бодлер, их ненависть к пошлости современного мира и скептицизм разделял Г. Флобер. В. Гюго, не принимая эстетической платформы парнасцев, выражал одинаковое с ними отвращение к современному государству, когда писал Ш. Бодлеру, что их лозунг Искусства и его — Искусство для Прогресса — «в основе своей равнозначны», ибо «Вперед! это слово Прогресса; это также и клич Искусства». Официальная Франция понимала объединяющий их дух бунтарства, когда подвергала преследованиям Гюго, Бодлера и Флобера.

ШАРЛЬ БОДЛЕР (1821—1867)

Шарль Бодлер вместе с лучшими из своих современников понял, что у него не может быть ничего общего с утилитаристским обществом буржуа и мешаи. Революция 1848 г. увлекла его возможностью разрушить старый мир. Ле Вавассер — его современник-литератор — вспоминал, что в это время «поэт был отважен и готов принять смерть». Однако сам поэт весьма скептически позднее оценивал свой порыв: «Мое опьянение 1848 года. Какого же свойства оно было? Вкус к мести. Естественное удовольствие от разрушения. Литературное опьянение, воспоминание о прочитанном». Однако бесспорно то, что он был на баррикадах восставшего Парижа вместе с поэтом-революционером Пьером Дю-

поном, бесспорно и то, что раздел его «Цветов зла», названный «Мятеж», стал неотъемлемой частью французской революционной поэзии, хотя Бодлер, как и многие писатели его поколения, пережив разочарование в революционности буржуазии, не понял революционности пролетариата и уделом своим поневоле избрал безысходное одиночество в государстве, которое, по словам поэта, «проходило фазу вульгарности», а его столица являла собой «центр излучения всемирной глупости». Отвращение к современному государству, его лживой морали и продажным сочинителям внушило ему мысль о противоположности морали искусству.

В 1859 г. он объяснял свою позицию: «...в то время, когда мир удаляется от искусства с таким ужасом, когда люди позволяют отупить себя идеей исключительной утилитарности, я считаю, что не кроется большего вреда в том, чтобы несколько преувеличить противоположный смысл». Он признавал мораль, но не приспособленную мешанам к своим потребностям. Не случайны поэтому его симпатии к Гюго, Стендалю, Бальзаку. Не только писатели старшего поколения реалистов привлекали Бодлера, но и его современники, Флобер среди них. В 1857 г. Бодлер одним из первых приветствовал его роман «Госпожа Бовари» и написал о нем глубоко взволновавшую автора рецензию. Искусство мысли вызывало симпатии поэта. Он хорошо осознавал, что является поэтом высокого «интеллектуального уровня» и что именно это необходимо современной поэзии, равно как и правдивость воспроизведения действительности. Первый русский переводчик «Цветов зла» революционер П. Якубович отметил одно из важнейших открытий поэта: его стихи не столько логичны и рассудочны, но более призваны внушить читателю не названные автором, но вытекающие из созданных им картин идеи. Именно это и имел в виду поэт, когда писал о «вдохновенной морали, скользящей невидимо в поэтической теме». Но эта мораль не лежит на поверхности, ее извлечение требует проникновения в суть системы поэта и приближения к его мировосприятию.

Писать Бодлер начал в 1845 г. — тогда появились его первые статьи о живописи. Тогда же произошло знакомство с творчеством Э. По, в котором французский поэт обнаружил родственную душу. Замысел основной его книги «Цветы зла» складывался на втором этапе творчества — с 1848 по 1852 г. В основу его легла мысль Данте, автора «Ада»: Бодлер хотел показать круги современного ему ада — реальной действительности. Однако эта реальная действительность должна быть показана в предельно личных, исповедальных стихах, вместе с тем повествующих не только о личности поэта, но и о его эпохе. Окончательно замысел книги сложился на третьем этапе творчества — с 1852 по 1856 г. «Цветы зла» имели два прижизненных издания (1857, 1861), третье (1868) было почти полностью подготовлено автором, но после его смерти претерпело изменения. «Цветы зла» — целостное произведение, где все части и отдельные стихотворения связаны органически. Книга имеет посвящение, Вступление и состоит из раз-

делов: «Сплин и идеал», «Парижские картины», «Вино», «Цветы зла», «Мятеж», «Смерть»; в ней 136 стихотворений, не считая Вступления. Перед Вступлением находится прозаическое посвящение всей книги Теофилю Готье, поэту-парнасцу. Дань эстетике и мировоззрению «Парнаса» будет отдана в книге, но эпиграф, взятый из «Трагических поэм» Агриппы д'Обинье, вступает в противоречие с теорией искусства для искусства:

Дурное, гадкое — мне часто говорили —
Старайся позабыть, предай его могиле,
Чтоб воскресенное в твоих писаньях зло
Потомков правственность испортить не могло.
Но может ли порок в науках угнездиться,
А добродетельность — в неведенье развиться?
(Пер. В. Левика)

Вся книга, как симфония, построена на столкновении и развитии лейтмотивов и образов, связанных со сплинном и идеалом, с прекрасным и безобразным в их этическом и эстетическом значении. Первая философски-эстетическая часть «Сплина и идеала», казалось бы, развивается под знаком «Парнаса». Создается образ поэта непонятого, проклятого, противостоящего толпе. Тема одиночества поэта становится главной в сонете «Альбатрос», представляющем собой символическое противопоставление «царя небесной лазури» «огромного альбатроса» обезумевшим от безделья матросам. Последняя строфа сонета содержит в себе прямую аналогию, раскрывающую смысл символического сопоставления:

Поэт, вот образ твой! Ты также без утешья
Леташь в облаках, средь молний и громов,
Но исполненные тебе менают крылья
Внизу ходить, в толпе, средь шанканья глупцов.
(Пер. П. Якубовича)

Поэт в «Соответствиях» предстает как некий жрец, который может в храме природы улавливать «обрывки смутных фраз» мира символов, окружающего смертных. В этом мире все взаимосвязано и переходит одно в другое, здесь

Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слянью.
(Пер. В. Левика)

Здесь поэт заставляет воспринять запах через цвет («Он зелен точно сад»), звук свирели и даже комплекс ощущений, «как плоть ребенка, свеж». Содержание сонета могло быть навеяно идеями восточной философии или рассуждениями немецких романтиков о взаимосвязи всех явлений мира. Последователи Бодлера видели в «Соответствиях» путь к символистскому искусству с его принципами непознаваемости мира, с представлениями о художнике как посреднике между непознаваемым миром вокруг человека и миром вечных сущностей. Мысли Т. Готье о красоте, стоящей над миром, диктующей ему законы, безличностной и вечной, получили

наиболее полное отражение в сонете «Красота», где она представлена «подобной веществу, предвечной и немой», «сфинксом непостижимым». Презируя суету, движение, слезы и смех, все обыденное, она закабальет поэта «сиянием вечности» в своих «глазах бессонных, где все прекраснее, чем в чистых зеркалах». Гимны искусству, красоте резко сменяются циклом, навеянным увлечением Жанной Дюваль (№ 22—39). «Мой бог, мой Вельзевул», — называет ее поэт («Одержимый»), она «и темная, и брызжащая светом» («Призрак»). О счастье и мечте, даримой возлюбленной, он пишет в стихотворении «Волосы», ставшем гимном реальному и поэтическому чувству:

Пусть меня унесут эти косы, как волны!
Я в тебе, море черное, грезами полный,
Вижу длинные мачты, огни, паруса...
(Эллис)

Величие и вечность чувства, его способность пережить преходящую красоту нашли необычное по форме и образам отражение в стихотворении «Надаль». Поэт заставляет возлюбленную вспомнить отвратительную картину — разлагающийся труп лошади:

Сидела на ирришество, жужжащей тучей мухи
Над мерзкой грудой вилась,
И черви подзали и копошились в брюхе,
Как черная густая слизь.

Образы распада поэт воспринимает не только как отвратительное — он эстетизирует их в духе принципов Парнаса: куски скелета у него «большим подобны цветам». Его любовь включается в движение самой вселенной и представляется способной пережить тление, встать над безобразием смерти и разложения, ибо в любви может на века сохраниться память о красоте человека:

Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй.
(Пер. В. Левика)

Г. Флобер говорил Бодлеру, что он обновляет романтизм. Сила переданного им чувства превосходила романтическое по своей искренности, непосредственности и связанности с реальной жизнью. Но это чувство не было романтическим по существу и форме. В его передаче сохранялся контраст, но передавал он неразрешимое столкновение, с одной стороны, отвратительного и утилитарного, с другой — сочетание трагического с прекрасным. Если стихи к Жанне Дюваль содержат в себе и сплин и идеал, то цикл Аполлонии Сабатье (№ 40—48) ближе всего к идеалу. Стихи его полны переданного и светлого чувства, возлюбленная для него Муза и Мадонна. «Вы ангел счастья и радости, и света», — пишет о ней поэт. Цикл Мари Добрен (№ 49—57) передает более спокойное, чем к Жанне Дюваль, но снова противо-

речивое чувство. В этих трех циклах перед нами не только сам поэт, но и три женских типа: страстная, полная противоречий Жанна, поэтичная Аполлония, загадочная Мари. Эти циклы, рожденные чувством к вполне реальным женщинам, не столько автобиографичны, сколько передают философию любви. Завершается раздел философскими стихотворениями, в которых нарастает трагизм. Здесь Бодлер впервые называет себя «проклятым поэтом» («Погребение проклятого поэта»), говорит о себе, что он «труп меж трупами, в ком все давно мертво» («Веселый мертвец»), сравнивает себя со старым колоколом, «на смерть раненым» («Старый колокол»). Четыре стихотворения с одинаковым названием «Сплин» передают безысходное отчаяние одинокого и никому не нужного, никем не понимаемого человека, страдающего от неразрешимости противоречий. «Я словно царь страны, где дождь извечно льет», — пишет он о себе (№ 76). В стихотворении «Крышка» создается гротескный образ мира, «где всюду тайною раздавлен человек»: «Ты крышка черная гигантского котла, // где человечество горит, как груды праха». Трагедия личности еще и в том, что страдающий человек не может принять ту мораль, которой подчиняются все, не может примириться с окружающей его действительностью: «Не хочу!» — отвечает он на все требования любить людей («Непокоренный»). И вместе с тем это человек, который несет в себе страдания всего мира, его боль отражена в стихотворении «Гэутоитиморуменос» (сам себя истязующий — преч.):

Я оплеуха и щека,
Я рана — и удар булатом,
Рука раздробленная катом,
И я же — катова рука!
Мне к людям больше не вернуться,
Я — сердца своего вампир,
Глядящий с хохотом на мир
И сам бессильный улыбнуться.

(Пер. И. Лихачева)

Завершается цикл стихотворением «Часы» — все оно пронизано упрямствами совести, трагическим ощущением того, что время проходит бессмысленно, что он упускает радость бытия, но ничего ему не остается, кроме трагических воспоминаний.

Более спокойные «Парижские картины» открывают Бодлера-урбаниста, который считал любовь к природе проявлением тупости. Вот его Париж:

Люблю глядеть во мглу, лишь улицы притихнут,
И в окнах огоньки, а в небе звезды вспыхнут,
Змеятся по небу из труб идущий дым,
И ворожит луна сияньем золотым.

(«Пейзаж». Пер. В. Левика)

«В мансарде с небольшим оконцем» он любит «в соседстве с тучами впитывать колоколам», «а в мешанине стен и кровель городских // то церкви узнавать, то колоколен шпиль, // как мачты

и марева из копоты и пыли». Поэзия возникает у него из созерцания обыденного, но преображенного воображением. Однако Париж Бодлера — это не идиллия. Он знает «мятеж на площади»; он видит «людской муравейник Парижа» («Семь стариков»), где

...как в узких каналах пахучая жижа,
Тайны, тайны по всем закоулкам ползут.
(В. Левик)

«Старушки» продолжают тему «Семи стариков», но без их протективности и фантастических наваждений. Здесь в полную силу раскрывается лирический талант поэта, его высокий и неназойливый гуманизм. Он с болью и гордостью пишет:

Под холодным пальтишком, в дырявом жакете
Есть живая душа и хромых и кривых.

В этих изгоях современного мира он видит родственные себе и всему человечеству существа:

Вы, стыдась за себя, за свои униженья,
Робко жметесь вдоль стен, озираясь с тоской.
(В. Левик)

«Старушки», как и «Семь стариков», были посвящены и посланы Ш. Бодлером В. Гюго. Именно эти стихи дали возможность русским читателям 30-х гг. видеть в Бодлере «французского Некрасова»: народники сближали его с автором «Убогой и нарядной» и «Рыцаря на час». К шедеврам цикла принадлежит «Лебедь», и «Рыцаря на час». К шедеврам цикла принадлежит «Лебедь», тоже посвященный В. Гюго, навеянный его образом и вместе с тем — глубоко личный для Бодлера. Образ лебедя — белокрылого гиганта, погибающего на улицах Парижа, соотнесен с образом несчастной вдовы Гектора Андромахи: им обоим, созданным для прекрасного и возвышенного, было суждено унижение. Стихотворение обращено ко всем, «к чью сиротскую жизнь иссушила беда»:

И душа моя с вами блуждает в тумане,
В рог трубит моя память и плачет мой стих
О матросах, забытых в глухом океане,
О бездомных и пленных, — о многих других...

(В. Левик)

«Лебедь» Бодлера был спрятан на груди французского коммуниста-литературоведа Жана Прево, расстрелянного фашистами.

Париж Бодлера, «во взорах ласковых» которого «застыли безвыходность и страх», рождает раздел «Вино» как неизбежное следствие. И здесь автор помнит о том, что есть страдающие бедняки — «огромного Парижа изверженья», для которых вино — средство на миг забыть страдания («Вино тряпичников»).

Логическим следствием трех первых разделов является названный, как сама книга, — «Цветы зла». Это то уродливое и противонатуральное, что порождено современным обществом. Разделу предпослан «Эпиграф к осужденной книге», который мог бы предварять и всю книгу целиком. Автор обращается к «невин-

ному, честно-близорукому читателю благонравных книг» — своему благополучному современнику:

Когда у Сатаны в науке
Ты совершенства не достиг,
Брось! Не поймешь ты этот крик
Скажешь: он блажит со скуки.

Читателю этой книги, по мысли автора, надо обладать трезвым умом и понимать, что изображенное автором отнюдь не является предметом восхищения, эти страшные картины возникают в воображении поэта потому, что они заставляют его страдать. Это таяны его души и его общества, которые он обнажает, следуя завету Агриппы д'Обинье. Раздел «Цветы зла» — это не только крик страдания, но и поиск сочувствия проклятого поэта:

Брат, пиущий в наш век железный,
Как я, в свой рай негорный путь,
Жалей меня.. Иль проклят будь!

(И. Лихачев)

Страдания и ужас мира должны получить исход. Первый видится в восстании — раздел «Мятеж» включает в себя лишь три стихотворения. В «Отречении святого Петра» поэт обвиняет бога в жестокости и лицемерии. В «Авеле и Каине», переосмысливая библейскую легенду почти по Байрону, видит в племени Авеля тех, кто всем доволен, их много: «Словно лесные клопы вы без счета!» Племя Каина — это униженные и страдающие. Их поэт призывает к борьбе:

Каина дети! на небо взберитесь!
Сбросьте неправого бога на землю!

(В. Брюсов)

Стихотворение было написано под впечатлением событий 1848 г. Бог для Бодлера — синоним угнетения. Последнее стихотворение раздела — «Литании Сатане»; поэт обращается за помощью к Сатане: «Сатана, помоги мне в безмерной беде!» (пер. В. Левика). Эта строчка повторяется после каждой строфы. Сатана может успокоить душу поэта «под дном познания» — единственным прибежищем поэта. Поэт, ставший революционером в 1848 г. из жажды разрушения старого мира, не мог найти исхода в мятеже, поэтому книгу завершает раздел «Смерть». Тема смерти, кладбища, могильных червей, разрушающих гниющее тело, не раз возникала во всех разделах книги. Последнее стихотворение последнего цикла «Плавание» представляет собой рассуждение поэта о вечном стремлении к недостижимой мечте, о бесчисленных обманах на пути жизни. Трагическая прощия звучит в его строках. Исходом является только смерть, а что там он найдет — различно:

Мы жаждем, обозрев под солнцем все, что есть,
На дно твою нырнуть — Ад или Рай — единой —
В неведомую глубь — чтоб новое обрести!

(М. Цветаева)

«Цветы зла» Бодлера, как и «Госпожа Бовари» Флобера, были осуждены в 1857 г. за безнравственность и, как было сказано и приговоре, за реализм. Но именно реализм дал книге жизнь, и он же привел к тому, что в России в 70-е гг. отдельные стихотворения Бодлера переводили поэты-демократы Д. Д. Миннаев и Н. С. Курочкин. Первый, еще не полный перевод «Цветов зла» сделал революционер-народник П. Ф. Якубович в 1895 г. Особое внимание к его стихам возникло в конце XIX — начале XX в., когда его переводили В. Брюсов, К. Бальмонт, Эллис, позднее — И. Анненский, М. Цветаева. М. Горький еще в 1896 г. в статье «Поль Верлен и декаденты» отмечал, что Бодлер «жил во зле, добро любя», и погиб, «оставив Франции свои мрачные, ядовитые, звучащие холодным отчаянием стихи...».

ГЮСТАВ ФЛОБЕР (1821—1880)

Вся жизнь и все творчество Флобера были противопоставлены миру буржуа, которые живут, по его меткому определению, «зажав сердце между собственной лавочкой и собственным пиццвареннем». Взгляды писателя сформировались к середине 40-х гг.

В основе воззрений Флобера лежит освобожденный от идеи бога пантеистический монизм Спинозы. Флобер утверждал: «Никто не знает, что значат эти два слова: душа и тело, где оканчивается одно и начинается другое. Мы чувствуем силы, и только. Материализм и спиритуализм все еще тяготеют над наукой о человеке». Пантеизм Спинозы примиряет, по Флоберу, противоречие между духом и материей, постоянно тревожащее писателя и создающее неразрешимые конфликты в характерах его героев; пантеистическое мироощущение рождает и роскошные картины Востока в его романах и письмах. Учение Спинозы привлекало Флобера также идеей всеобщей, естественной причинности, постоянным чередованием причин и следствий, не зависящим от человеческой воли и не целенаправленным. В воззрениях Флобера возникал своеобразный фатализм, он писал: «Мой фатализм утвердился во мне (...). Я отрицаю личную свободу, потому что я не чувствую себя свободным; что же касается человечества, то прочитайте историю и вы увидите, что с ним не всегда происходит то, чего оно хотело бы».

Фатализм Флобера — это своеобразный механистический детерминизм. Идеи Спинозы о детерминизме сочетаются в сознании Флобера с мыслями Вико¹ об отсутствии социального развития общества. Так возникает флоберовская теория, отрицающая буржуазный прогресс и ориентированная на духовные возможности личности. При этом презрение к буржуазному обществу и правительству превращается в недоверие ко всякому общественному

¹ Итальянский историк рубежа XVII—XVIII вв.

движению, что приводит к тому, что Флобер не понял и не принял революции 1848 г. и Парижской коммуны, хотя считал себя «скептическим и раздраженным республиканцем». Отношение ко Второй империи писатель выразил вполне однозначно: «...политическое состояние страны подтвердило мои старые априорные взгляды о двуногом беспером животном, которого я считаю вместе коршуном и индюшкой» (индюшка для французов — воплощение глупости). Сочетание индюшки с коршуном свидетельствует о том, что современники для писателя отнюдь не были безобидными тварями. Безобразному миру буржуа, где «богатство заменяет все, даже уважение» («Лексикон прописных истин»), писатель, казалось бы, противопоставлял башню из слоновой кости — поэтический символ романтика А. де Виньи: «Пусть себе утверждается Империя, — писал Флобер, — закроем свою дверь, поднимемся на самый верх нашей башни из слоновой кости, на самую последнюю площадку, как можно ближе к нему. Правда, там иногда бывает холодновато. Но не все ли равно? Там ты видишь сверкающие звезды и не слышишь индюков» (опять — индюки!). Решительно меняется у него представление о счастье. Флобер пишет: «Счастье — обман, поиски которого причиняют все житейские бедствия. Но зато есть безмятежный покой, который похож на счастье, даже лучше него». Но покой Флобера заполнен активнейшей работой души, напряжением мысли: лишь духовные ценности непреходящи. Он интересовался историей, искусством, медициной, археологией, философией и пр. Стремление писать правду заставляло его, когда он начинал работу над книгой, исследовать луды материала. Лишь для последнего, незаконченного романа «Бувар и Пекюшс» Флобер перечитал более 1500 томов.

Сложной была концепция искусства у Флобера, изверившегося в общественном значении деятельности человека и ориентировавшегося лишь на нравственно-эстетические ценности. Он прекрасно понимал, что живет в эпоху, «когда разрушена всякая связь между людьми (...), когда плотские и умственные интересы отрываются друг от друга и воют в стороне точно волки». Он видит, как смещены все ценности, одну из причин «моральной» слабости XIX в. относит к «преувеличенному опозитизированию женщины»; его задачей становится раскрыть истину, а для этого — проникнуть в тайны человеческой личности, в историю ее становления, обнаружить все возможные побудительные причины действий и мыслей, раскрыть причинно-следственные связи явлений. Превознося Красоту как основной принцип Искусства (он писал это слово с заглавной буквы), Флобер всегда задавал себе вопрос: «к чему это?» Ответ был один: для объяснения человека и мира: «Художник должен уметь все возвысить; он подобен насосу, кишка которого доходит до недр вещей, до самых глубоких русл. Он впитывает и гигантскими снопами выбрасывает к солнцу то, что было распластано под землей и что не было видно».

Флобер не принимал официальной литературы «школы здра-

вого смысла» (об их стремлении во всем видеть практический смысл он писал, что они способны засадить вершину Олимпа картофелем). Его восторг вызывали стихи Леконта де Лиля, но Флобер считал, что де Лиль выражает в преувеличенном виде его идеи. Внимание писателя привлекают произведения натуралистов Гонкуров и Золя, ему нравятся книги И. Тэна, но Флобера-реалиста не устраивает их исходная позиция — сугубо биологическая. Он не может видеть в наследственности повторение только биологических черт.

К 1850 г. к Флоберу пришло небывалое ранее ощущение смелости исторических эпох. Смерть Бальзака стала для него своеобразным рубежом, он воспринимал его как «человека сильного и дьявольски достигнувшего свою эпоху». Но вместе с тем Флобер очень ясно понимал, что наступило новое время, поэтому «другие песенки нужны теперь». Что же это за «песенки»? В духе времени он считал, что материал для искусства содержится «во всем и везде», нет более запретных, неэстетических тем. Изображая мир, следует «все более и более приближаться к науке». Наука же предполагает, с одной стороны, беспристрастность изображения, а с другой — глубину исследования и широту. Поэтому писатель, по мысли Флобера, «должен быть созвучен *всему* и *всем* (выделено автором. — Г. Х.), если он хочет понимать и описывать». Литература, как и наука, должна стать не дидактической (дидактизм Флобер считал недостатком), а наглядной. Под наглядностью искусства он понимал новый принцип отражения мира, который он сам назвал объективным. Он утверждал: «Надо писать *картины* (выделено мной. — Г. Х.), показывать природу такой, какова она в действительности, но картины исчерпывающие, в них надо показать и лицо и изнанку». Стремление к полноте картины мира, правдивой и всесторонней его передаче постоянно звучит в высказываниях Флобера на разных этапах его творчества, начиная с работы над романом «Госпожа Бовари», т. е. с того времени, когда сформировался его талант.

Принцип безличного, объективного искусства рожден не отсутствием авторской позиции, но ориентацией на читателя, активно воспринимающего произведение искусства. Об этом он писал Ж. Санд: «...в моем представлении об Искусстве художник должен скрывать свои чувства и обнаруживать свое присутствие в произведении в той же мере, в какой бог проявляется в природе». Но это «самосоккрытие» дается путем напряженного труда художника, которому надо «хорошенько думать», «чтобы хорошо писать». Флобер был убежден: «...чем больше личного в нашем творчестве, тем оно слабее».

Объективная картина в произведении Флобера — это не фотография мира, но осмысленное автором, творчески переработанное его воспроизведение, стимулирующее восприятие читателя. При этом в соответствии со своими принципами искусства новой эпохи писатель стремится избежать драматических эффектов и случайностей; он мечтает создать «книгу ни о чем, книгу без внешней

привязи, которая держалась бы сама собой, внутренней силой своего стиля, как земля, ничем не поддерживаемая, держится в воздухе, — книгу, которая почти не имела бы сюжета или, по меньшей мере, в которой сюжет, если возможно, был бы почти невидим». Содержание такой книги, в которой будет «описана обыкновенная жизнь, как история или эпопея», может быть раскрыто по мысли автора, при помощи мастерской композиции и иронии, создаваемых соотношением изображенных картин.

Чтобы извлечь поэзию из обыденных характеров, Флобер предъявлял особые требования к правдивости в изображении связей личности и обстоятельств. Здесь начинал действовать тот фатальный закон, который он почерпнул из философии Спинозы. Верность психологии, по Флоберу, — одна из основных задач искусства. Поэтому хороши «Первая любовь» и «Накануне» Тургенева, «Война и мир» Толстого, «Жермини Ласерте» Гонкуров, «Падение Плассана» и «Нана» Золя. Типы психологического анализа в названных произведениях различны, хотя при безличном повествовании преобладает подтекст, но для Флобера важно то, что это исследование человеческой личности со всей возможной в данной ситуации полнотой. А эта полнота приводила к тому, что читатель получал как бы интеллектуальный импульс, побуждающий его самого включиться в исследование мира. Именно такой путь избирала литература второй половины XIX в., это путь, указанный Г. Флобером одним из первых. Флобер — писатель второй половины XIX в., когда вопросы формы приобретают особое значение. Стремясь к совершенству стиля, к достигнутой Красоте, он жаждал прежде всего Истины, которая в подлинном искусстве неотделима от совершенной формы. Еще в 1846 г. он утверждал, что «нет прекрасных мыслей без прекрасной формы, и наоборот. ...нельзя отнять форму у Идей, ибо Идея существует только в силу формы». Стремление к совершенству формы у Флобера — это не формализм, а желание создать гармоничное произведение, которое отразит мир и заставит задуматься о его сущности, не только лежащей на поверхности, но и скрытой, изнаночной.

Роман «Госпожа Бовари» (1856) стал новым словом во французском и европейском искусстве. Это книга о будничной жизни, где сюжет «почти невидим». У романа есть многозначительный подзаголовок — «провинциальные нравы». Это важно в концепции мира Флобера. Писатель словно перефразирует слова одного из интересовавших его историков — Мишле: «нет провинций — есть только Франция». Для Флобера сама Франция середины XIX в. стала провинцией. В романе, начатом вскоре после смерти Бальзака — в 1851 г., он развивает его принципы: история главной героини, по имени которой названо произведение, дает возможность увидеть зависимость ее характера от воззрений и обычаев среды, а также самую среду, имеющую в романе не меньшее значение. То, что это роман о нравах, подтверждает и композиция: начавшись с рассказа о Шарле Бовари, он завершается рас-

сказом об аптекаре Оме. Эмма появляется только во второй главе, а после описания ее смерти следуют еще три главы, где автор рисует лицемерие церковников, пустоту церковного обряда, самодовольство и карьеризм аптекаря Оме, а Шарль, ничтожный в своей зависимости от внешних форм жизни, усвоенных от Эммы, после ее смерти возвышается над всеми своим умением искренне любить и глубоко страдать.

Дюранти в журнале «Реализм» упрекал Флобера за то, что его роман «напоминает чертеж — в такой мере он сделан при помощи циркуля, кронциркуль, рассчитанно, обдуманно». Дюранти хотел приписать значение романа, указывая на то, что в авторе «сказывается большой знаток математики», но он «лишен чувств». Его слова могли бы служить похвалой автору, который действительно строго рассчитывал, какими средствами можно изобразить характеры через «разговор людей предельно пошлых», сохраняющих при этом заученную вежливость выражений и поступков. Он ставил перед собой труднейшую задачу «передать пошлость точно и в то же время просто». А для этого изменял тип композиции, сложившейся в романе до него. Особенно большое место он отводил экспозиции — 260 страниц, на основное действие отводил всего лишь 120—160 страниц, а на заключительную часть — на описание смерти Эммы, ее похорон и печаль мужа — 60 страниц. Таким образом, «описательная» часть занимала примерно 320 страниц — в два раза больше, чем изображение событий. Это было вызвано задачей создать теснейшую связь причин и следствий в поступках персонажей. В экспозиционную часть описания входит изображение условий воспитания Шарля и Эммы. В Шарле сразу намечаются душевная инертность и тупость восприятия. Воспитание Эммы много сложнее, оно включает монастырь и первый период после замужества, куда входит и посещение бала в замке. Здесь автор намечает все то, что позднее обязательно проявится в поступках и характере героини. Особую роль Флобер отводил монастырскому воспитанию, видя его основную развращающую роль. Неестественная изоляция от реальной жизни развивала в этой здоровой от природы деревенской девушке мистическую томность, романтическую меланхолию и экзальтацию. Тяга к реальности выражалась в чтении книг, где «только я было, что любовь, любовники, любовницы, преследуемые дамы, падающие без чувств в уединенных беседках, почталыоны, которых убивают на всех станциях, лошади, которых загоняют на каждой странице...». Отрыв этого чтения от реальной жизни, неестественность чувств и ситуаций автор подчеркивал упоминанием о лошадях, которых «загоняли на каждой странице». Но его героиня не замечала неестественности, иронически подчеркнутой авторским стилем.

Этот набор фальшивых красот и лишенное смысла соединение несоединимого, возникшее в сознании Эммы, привело к противоестественному восприятию реального страдания — смерти матери: горе первых дней очень скоро сменилось тем, что

«Эмма в глубине души была очень довольна, что сразу поднялась до того изысканного идеала безрадостного существования, который навсегда остается неостижимым идеалом для посредственных сердец». Давая смещение представлений в сознании Эммы, Флобер подготавливает читателя к тому, что его героиня переставила местами форму и содержание: для нее главным стало внешнее, подменившее собой сущность, а это и есть основа пошлости. Вся жизнь Эммы превратилась в стремление подтянуться до внешней формы. Париж привлек ее романами Э. Сю, которого Флобер считал самым бездарным писателем своего времени, аристократическим Булонским лесом, описаниями изящной мебели, зеркал, бархата и кружев на модных туалетах. «Остальной же мир, — писал автор, — как-то терялся, не имел точного места и словно бы вовсе не существовал». И продолжал: «В своих желаниях Эмма смешивала чувственные утехы роскоши с сердечными радостями, изысканность манер с тонкостью души». Стремясь к любви, о которой читала в романах, после поездки с Родольфом в лес она радуется тому, что у нее есть любовник, не замечая разницы понятий любить и иметь любовника. Ей кажется, что и сама любовь может возникнуть, если бы она могла «облокотиться на балкон швейцарского домика или заключить свою печаль в шотландском коттедже, укрыться там вместе с мужем и чтобы на нем был черный бархатный фрак с длинными фалдами, мягкие сапожки, остроконечная шляпа и кружевные манжеты». Внешнюю форму ей удастся найти: у Родольфа были и мягкие сапожки и бархатный фрак, но он с самого начала смотрел на Эмму, как на временную игрушку, и с первого свидания думал о том, как от нее потом избавиться. Флобер показывает постепенное нравственное падение своей героини, которой уже предлагают уплатить долг, став любовницей займодавца.

Если вначале Флобер заставил Шарля поразиться «открытому, смелому и доверчивому взгляду» юной Эммы, то в конце «вся ее жизнь превратилась в сплошную ложь. Ложь стала для нее потребностью, манней, наслаждением». Из ее любви — основной цели жизни — постепенно исчезали всякие признаки духовности. Однако Флобер совсем не собирался изобразить нравственно падшее создание: его Эмма единственная в романе не может смириться с узостью провинциализма, лишь у нее одной есть идеалы, которые ей не могут принести практической пользы. Однако ее трагедия в том, что пошлой жизни она противопоставляет пошлые идеалы, не понимая их пошлости.

Будучи писателем второй половины XIX в., Флобер, стремясь включить читателя в процесс творчества, начинает прибегать к символам. Символичной становится в романе песенка нищего-калеки, которого Эмма встречает каждый раз, возвращаясь из Руана. Нищий сам по себе отнюдь не символическая фигура, борьба с ним аптекаря Оме вполне реально передает уость взглядов и жестокость этого местного наполончика. Встречи нищего с Эммой и его песенка несут более глубокую нагрузку. Пер-

вый раз автор упоминает о нищем, рассказывая об одном из обращений героини после встречи с любовником; тогда описана его отвратительная внешность и дано только начало песенки: «Ах, летний жар волнует кровь, // Внушает девушке любовь...» После этих строк автор от себя продолжает песню: «А дальше шли птички и солнце, зеленые листья», т. е. то, что виделось самой Эмме в ее новом увлечении. Второй раз песня звучит уже полностью, когда Эмма умирает, когда движение ее жизни становится совершенно ясным: «Ах, летний жар волнует кровь, // Внушает девушке любовь... // Проворный серп блестит, трудясь, // И ни-ву зрелую срезает; // Наветта, низко наклонясь, // Колосья в поле собирает... // Проказник ветер крепко дул // И ей юбочку завернул». Смысл фривольной песенки как бы выявляет сущность трагедии Эммы, движение ее жизни от мечты о красоте и любви к низким обманам, нравственному падению.

Тема утраченных иллюзий, столь характерная для французской литературы, здесь снижается и опошляется. Флобер — психолог и исследователь жизни общества был глубоко убежден, что не все мысли и особенно чувства могут быть выражены словами, не все причины и следствия следует подвергать тонкому словесному анализу: писатель считал необходимым использовать, как он называл, «подсознательную поэтику». Она создавалась целым рядом стилизованных особенностей: возвращением внимания читателя к истокам характера, повторным обыгрыванием ранее названных деталей или сцен: борзая на картинке и в жизни Эммы, туфли с загнутыми носами в кипсеках и в гостинице в Руане, шелковые занавески в мечтах и на окнах гостиницы, мечты Эммы о мягких сапогах возлюбленного и гордость Родольфа тем, что он явился перед Эммой в мягких сапогах — все это каждый раз, указывая на сходство реальных, подчеркивает несоответствие мечты и действительности и выявляет авторскую мысль о том, что вещи, т. е. внешнее, не могут заменить чувств, духовного содержания, т. е. внутреннего, истинного. Уделяя особое внимание вещам своих героев, Флобер вскрывает пошлость современного ему мира, его мещанскую сущность.

Связь причин и следствий автор стремится неназойливо обнаруживать и в психологии героев.

Психологизм Флобера несколько иной, чем психологизм первой половины века: писатель считает, что начинать исследование необходимо с ощущения; эмоция, которая у Бальзака и Стендаля порой подчинялась законам движения мысли, у Флобера базируется не только на впечатлениях зрительных, слуховых, но и на чисто физических состояниях. Именно это приводит к тому, что в романе немалое внимание уделяется физиологии. Человек в искусстве середины XIX в. мыслится как нерасторжимое объединение физиологического, эмоционального и рационалистического начал. Поэтому и сама физиология входит в причинно-следственные отношения, создающие флюберовскую героиню Эмму Бовари. Критика враждебно восприняла роман во многом из-за физиоло-

гических его элементов, видя в этом прославление безнравственности; для Флобера это было лишь стремление полнее исследовать личность. Само внимание к уродству калеки-нищего, к сценам умирания Эммы, которые могут быть отнесены к эстетизации безобразного, по существу вызваны тем же желанием воссоздать полнее картины жизни. Флобер перешагивает тот порог, который отделяет реализм начала века от натурализма конца его, но натурализм не становится, ибо не считает возможным лишь в физиологии видеть основные причины действий и состояний людей, социальное остается для него главным. Меняется и портрет персонажа. Он может быть и традиционным, как портрет Шарля в начале романа. Иногда автор, меняя внешность, показывает изменение духовной сущности: так, он отмечает, что вскоре после женитьбы на Эмме Шарль «начал толстеть, и казалось, что его пухлые щеки прижали и без того маленькие глаза к самым вискам». Комментарий здесь уже не нужен: нарастающая бездуховность видна во внешнем облике. Особенно интересны портреты-характеристики Эммы, которые автор особенно тщательно дает три раза, при этом каждый раз — через восприятие ее другим человеком. Первый раз — Шарлем; она удивительна и простодушна; второй — Леоном при первой их встрече: она романтична; третий — Родольфом; она физически притягательна и провинциальна. Своеобразная импрессионистичность помогает автору не только указать на разные стороны личности героини — все замеченное действительно присуще Эмме, — но и характеризовать одновременно самих воспринимающих: провинциальную наивность Шарля, юношескую восторженность Леона, цинизм Родольфа.

Роман имел сенсационный успех. Власти увидели в нем «оскорбление общественной морали, религии и добрых нравов», автор и его издатель были привлечены к суду. Официальный обвинитель был по-своему прав: писатель действительно выступал против общественной морали, религии и нравов, но эту мораль он представил живой, религию — безнравственной и бездуховной, нравы — самыми низкими. Приветствовали роман известный критик Сент-Бёв, увидевший в нем новое слово в искусстве, обратившемся к научному анализу действительности; Ж. Санд, отмечавшая, что Эмма — типичнейшее порождение провинциальных нравов; высоко оценили роман Золя и Мопассан. По мнению Флобера, вернее всего понял его Ш. Бодлер.

Ненависть к торжествующему буржуа, который презирал эрудицию «как признак узости кругозора» («Лексикон простых истин»), увлечение Востоком и мыслями Спинозы о единстве духовного и физического, человека и природы обратили взор писателя к историческому роману из эпохи Пунических войн. Уже в 1857 г. Флобер собирал материал для романа «Саламбо», который он окончил в 1862 г. «Башня из слоновой кости» звала поэта к себе. Он вспомнил свои впечатления от путешествия по Египту и Нилу. «Мне нравится, — писал он, — в нем (Востоке. — Г. Х.) неосознанное величие, гармония несвязных явлений. <...>

И вспоминаю Яффу, где сразу по прибытии мне ударил в нос грубый запах и запах лимонных деревьев; на кладбище виднелись полуистлевшие скелеты, а над нашими головами, на зеленых деревьях, качались золотые плоды».

В «Саламбо» возникают завораживающие картины жизни и быта древнего Карфагена, полные «гармонии несвязных явлений», автор, как романтик, упивается буйством картин и красок юга, но, как всегда, перед ним стоит задача правдивого воспроизведения действительности, психологической достоверности характеров. Причинно-следственные связи находит он и в воссоздаваемом им мире III в. до н. э. «Саламбо» — роман исторический, приступая к работе над ним, Флобер перечитал сотни томов специальной литературы. Он называл свое произведение даже археологическим. В романе он изобразил катастрофический момент в истории Карфагена, используя при этом достижения В. Скотта, и одновременно он воспроизвел переломный этап в развитии сознания правителей Карфагена, выступив как реалист-аналитик. Все это он подчинил «единству колорита» и верности психологии, чего не было у его предшественников. Свои отступления от исторических источников он принципиально считал возможными — не потому ли была избрана столь далекая и мало известная эпоха? Главной идейной задачей автора стало опять, как у романтиков, воспроизведение извечной борьбы в мире добрых и злых начал. В романе они представлены как культ богини Танит, покровительницы жизни и любви, и культ Молоха — бога войны и разрушения. Не смог и не захотел писатель-реалист уйти от изображения низости политических деятелей: в романе о далеком прошлом члены Совета Республики, бесчестные, коварные, корыстолюбивые и жестокие, списаны с современных Флоберу деятелей.

В центре этого романа, как и в центре предыдущего романа о современности, — фигура женщины, но если все чувства Эммы были извращены стремлением к подражанию, а мысль способствовала только появлению искаженных представлений о мире, то Саламбо представляет собой существо столь чистое и естественное, что даже само чувство любви к Мато она не называет этим словом, но умирает, не будучи в состоянии пережить гибель любимого. Все большее место в романе занимает воспроизведение безобразного, которое в системе эстетики середины века призвано передать отвратительную сущность и омерзительный внешний облик неприемлемого мира. Флобер с присущим ему мастерством рисует портрет заживо разлагающегося суффета Ганиона, сцены каннибальства загнанных в расселину рабов, трупы львов, распятых земледельцами, казнь Мато. Эстетически прекрасно выполненные, они контрастируют с изысканно прекрасными одеждами Саламбо, волшебным великолепием покрывала Танит. Флобер, не раз выступавший против романтического великолепия и «исторического реквизита» романов В. Скотта, превзошел в этом романе и французских и английских авторов романтической прозы. Однако его роман по названным выше особенностям стиля и

по важной для автора проблематике не может быть отнесен к романтизму, он вписывается в систему литературных тенденций середины XIX в.

Современность становится основным содержанием третьего романа — «Воспитание чувств» (1869), где писатель показывает духовную опустошенность современной ему молодежи. Он писал об этом поколении: «Безнравственные герои Бальзака, мне кажется, многим вскружили головы. Немошное поколение, которое сейчас суетится в Париже вокруг власти и славы, почерпнуло в этих романах дурацкое восхищение перед каким-то мещанским аморализмом, которого оно хочет достигнуть. (...) Теперь уже хотят быть не Вертером или Сен-Прё, а Растиньяком или Люсьеном де Рюампре. Впрочем, все эти знаменитые практические и деятельные молодцы, познавшие людей, презирающие восторги, стремящиеся к основательному, шумливые, беснующиеся, как каторжники, и т. д., — все эти хитрецы просто жалки...» Именно такими персонажами полон этот роман.

Несколько выделяется из этой массы неудавшихся Наполеонов Фредерик Моро — он умеет любить. И еще Фредерик отличается от своих товарищей и сверстников тем, что он не может делать карьеру, забывая о нравственности. В конце романа Фредерик и его товарищи подводят итоги жизни. Как самое яркое событие они вспоминают неудавшееся посещение называвшегося заведением Турчанки публичного дома, куда они в юности шли с букетом цветов, но войти туда у них не хватило смелости. Воспоминание и его восприятие приобретают символические черты: тем, кто знает содержание романа, заведением Турчанки кажется вся продажная Франция. Авторская ирония пронизывает эти финальные воспоминания героев. Это тоже роман об утраченных иллюзиях, но герои, в отличие от своих предшественников из начала века, не обладают ни яркими характерами, ни подлинными талантами; революция 1848 г., во время которой происходят события, остается на периферии как романа, так и сознания персонажей: Флобер не верит в возможность поступательного развития общества.

Франко-прусская война, приведшая к тому, что его родное Круассе было занято немецкими солдатами, падение империи Наполеона, возникновение новой республики, которая не была принята писателем, вызвали необходимость философского осмысления мира и положения в нем человека. Именно поэтому в 1870 г. Флобер начал работать над третьей редакцией «Искушения святого Антония» (первая редакция — 1848, вторая — 1856). В 1872 г. по совету И. С. Тургенева, которому произведение очень понравилось, оно было напечатано. Эта символическая драма возникла под впечатлением от картины Питера Брейгеля Адского, увиденной в 1843 г. Философский смысл всех трех редакций почти не различается, но в последней редакции философские вопросы лишаются абстрактности первых редакций и решаются более в психологическом плане.

Основная идея «Искушения» — антирелигиозная. Религиозному аскетизму противостоят радость жизни, слияние человека с природой, освобождающее личность от эгоизма. Эгоистическое существование представлено здесь как основа мещанского догматизма и ложной сентиментальности. Отмечая огромное значение этой книги Флобера, А. М. Горький писал: «Поразительно мощный, направленный против церкви и религии удар в колокол скептицизма».

«Искушение» сразу было признано «парнасцами», Тэнном, Ренаном. Особый успех оно имело в Германии, чему способствовала рекомендация И. С. Тургенева Ю. Шмидту — переводчику и рецензенту книги. В России Тургеневу не удалось напечатать не только перевод, но и французский оригинал. Перевод 1879 г., сделанный С. П. Якубовичем, был сожжен в 1880 г. по решению цензуры как оскорбляющий религию. Однако новый, урезанный цензурой, перевод был все-таки издан в 1880 г.

Теснейшим образом с «Искушением» связан и последний, незаконченный роман «Бувар и Пекюше». Основная его мысль заключена в том, что дилетантизм в науке чреват неисчислимыми опасностями. Мысль о профанации науки в современном ему мире появлялась у Флобера еще во время работы над романом «Госпожа Бовари», когда был задуман образ аптекаря Оме.

В 1876 г. Флобер создал необычное для себя произведение — повесть «Простая душа». Сам он писал о нем: «История простой души» это не более как рассказ о незаметной жизни бедной крестьянской девушки, богомольной и мистически настроенной, преданной без всякой экзальтации и нежной, как свежий хлеб. Она последовательно любит мужчину, детей своей хозяйки, племянника, старика, за которым ухаживает, затем попугая. Когда попугай погибает, она заказывает его чучело и, умирая, смешивает его со святым духом. В этом нет никакой иронии, как вы предполагаете, наоборот — все это очень печально и очень серьезно». Это сказано через неделю после похороп Ж. Санд, которая была другом Флобера и на похоронах которой он плакал. Отрицание иронического подтекста могло быть вызвано этим настроением. Однако ирония есть в самом авторском пересказе, она есть и в повести, особенно там, где в сознании умирающей героини попугай соединяется с ангелом. Но здесь ирония автора лишена насмешки, как было в его романах о современных мещанах и буржуа. Он действительно изображает очень печальную историю исключительно доброго человека с неразвитым умом, едва умеющего писать. Здесь выражена не новая для Флобера мысль, что для истинного чувства не нужно развитого ума и образованности. Примеры тому: отрицательный — мадам Бовари, положительный — Саламбо. Однако воспринимать Фелисите как обретенный автором идеал едва ли можно: его идеал человека обязательно включал в себя образованность, высокую культуру, умение ценить и понимать искусство, одного простодушия для этого мало. Фелисите противостоит бездуховности мира мещан и буржуа.

В этом качестве она вписывается в систему образов, созданных Флобером, не признававшим дидактики, идеальных или просто положительных героев. Связи Флобера с Россией оказались особенно тесными благодаря И. С. Тургеневу, его близкому другу и единомышленнику в вопросах искусства. Тургенев собирался писать большую статью о Флобере в 1874 г.; в 1877 г. в «Вестнике Европы» вышел его перевод «Иродиады» с предисловием, где он называл Флобера «главой французских реалистов и наследником Бальзака». Тургенев содействовал появлению переводов «Искушения святого Антония» и «Простой души», передав повесть Е. И. Бларамберг в 1876 г. Русский читатель был уже знаком к этому времени с переводами «Госпожи Бовари» (Библиотека для чтения. — 1858) и «Саламбо» (Отечественные записки. — 1863). «Воспитание чувств» («Сентиментальное воспитание») было впервые переведено Е. Г. Бекетовой в 1897 г. Тургенев писал, что читателя надо специально воспитывать для понимания этого романа и «Искушения святого Антония». Русскую аудиторию знакомил с Флобером Э. Золя в «Парижских письмах» для «Вестника Европы». Эти статьи были написаны по совету Тургенева.

Контрольные вопросы для самостоятельной работы

1. Литературное движение во Франции 50—60-х гг. 2. Реализм середины века. 3. Поэты-парнасцы. 4. Бодлер. Эстетические взгляды поэта. 5. «Цветы зла» Бодлера. Композиция; развитие основных мотивов. 6. Философские и политические взгляды Флобера. 7. Эстетические принципы Флобера. 8. «Госпожа Бовари» как новый тип реалистического психологического романа. 9. Исторический роман «Саламбо» Флобера. 10. Тема утраченных иллюзий в «Воспитании чувств». 11. Философская и научная проблематика «Искушения святого Антония» и «Бувар и Пекюше». 12. Проблема нравственного идеала в повести «Простая душа». 13. Восприятие творчества Флобера в России.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНЫХ ЛИТЕРАТУР В XIX В.

Одной из важнейших особенностей мирового литературного развития в XIX в. явилось оживление и укрепление межнациональных связей. Литературы различных стран и даже континентов с начала нового века вступают между собой в активное творческое взаимодействие, которого не знали предыдущие периоды. Именно теперь формируется и формулируется само понятие всемирной литературы. Впервые эта идея была высказана И. В. Гете, «величайшим из немцев», как прозрение будущего и одновременно программный тезис: «Сейчас мы вступили в эпоху мировой литературы, и каждый должен содействовать тому, чтобы ускорить появление новой эпохи» («Разговоры Гете с Эккерманом», 31 января 1827 г.). Вскоре затем ее научно обосновали К. Маркс и Ф. Энгельс в «Манифесте Коммунистической партии»:

«Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература».

В числе межнациональных контактов, которые интенсивно развивались в XIX в., одно из важнейших мест по праву принадлежит крепнущему взаимодействию русской литературы с литературами европейскими. И не только с ними, но также и с молодой литературой американского континента — с литературой США, и с гордыми своей древностью литературами Востока. Характер этих взаимоотношений, весьма сложных и многообразных с самого начала, включавших в себя как прямые творческие контакты и вытекающие из них творческие споры, влияния и заимствования, так и типологически родственные процессы, порождаемые родственностью переживаемых Европой и Россией исторических сдвигов, во многом определяется особенностями русского национального характера и своеобразием исторического развития России.

Д. С. Лихачев в работе «Заметки о русском» называет в качестве определяющей черты русского национального характера и русской культуры их открытость: «Да и вся история русской культуры показывает ее преимущественно открытый характер, восприимчивость и в массе своей отсутствие национальной спе-

ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА В XIX В.

Литература XIX в. предоставляет особое право говорить о ней как о процессе, ибо она впервые осознается как таковой самими ее создателями и их современниками. Историзм, на пути к которому был сделан шаг и просветителями и романтиками, становится важнейшим завоеванием реалистического периода.

Приходит осознание национальной неповторимости судьбы каждого народа, а следовательно, и его культуры, понимаемой как выражение его характера. Однако особенное и индивидуальное с развитием исторического мышления находят себе место и достигаются в картине гораздо более общей, охватывающей не только отдельные регионы мировой истории, но и всю ее как единство, вне которого непостижима судьба каждой нации.

Иными словами, если достоянием романтического историзма стало ощущение различия, понимание исторического и местного колорита, отличного для каждой страны и каждой эпохи, то следующим этапом исторического мышления было понимание сходства в различном, умение улавливать связь в меняющемся.

В XIX в. именно такое открытие было совершено во многом благодаря сначала историческому, потом социальному роману, благодаря «исторической критике», как начали определять подход к культуре, воспринимаемой не в области развития чистой духовности, а в связи с условиями, ее формирующими.

На всем протяжении собственно романтического периода (первая треть века) в литературе все более отчетливо обозначается необходимость пересоздания реальности, и даже сам вариант ухода от нее мыслится как возможность изменения по крайней мере собственного индивидуального бытия. В кажущейся возможности подобного выхода сказывается еще недостаточная развитость исторического сознания, дающая ему возможность, вслед воображению, вырывать человека из его среды. Правда, и удаленный от нее герой романтиков, в какие бы экзотические или фантастические условия он не бывал перенесен, остается тем, чем он был — «сыном своего века» (выражение, тогда же и вошедшее в широкое употребление), и неизбежно заключает в себе тот опыт, от которого он хотел бы бежать.

Литература критического реализма, наиболее полно и развернуто проявившая свое понимание мира в романе, не только овладевает социально-конкретным знанием действительности, всегда находящейся в процессе своего исторического становления, но и приходит к утверждению двунаправленной связи человека со своей средой. Человек, его характер и его сознание формируются

всей совокупностью жизненных условий, однако и сам он в этих условиях выступает как сила исторически активная, способная сознательно участвовать в изменении общества.

Романтизм и реализм представляют собой две стадии в эволюции историко-литературного процесса XIX в. Эти стадии, хронологически сменяя, следуют друг за другом. Однако такого рода стадияльное представление о двух принципах художественного мышления недостаточно, ибо в то же время и романтизм и реализм есть два основных направления, равно рожденных новой исторической реальностью и отмеченных повышенным вниманием к ней в литературе. Первая, романтическая, реакция хотя и была преимущественно негативной, сказавшейся неприятно, уже побудила поставить вопрос об отношении к действительности с небывалой ранее степенью сознательности, поставив в зависимость от него и решение собственно эстетических вопросов.

Таким образом, разделенный на две последовательные стадии или представленный в сложном взаимодействии двух направлений литературный процесс в XIX столетии обладает определенной цельностью мышления, в основе которой лежит убеждение в существенном несовершенстве современного мира, требующего исторических перемен. Осуществлены эти перемены могут быть лишь путем сознательного вмешательства человека. На смену романтической идее бунта, все сметающего для того, чтобы затем начать созидать заново, постепенно приходит желание пристальнее изучить условия и законы общественного устройства, требующие обновления.

Романтический вариант отношения к действительности, личности героя, а следовательно, и самого романтического искусства в разнообразных его проявлениях продолжает существовать до конца века. Однако преобладавшее в первой его трети, именно тогда явившееся формой открытия нового мировоззрения романтическое искусство утрачивает свою ведущую позицию. С одной стороны, романтические открытия усваиваются и развиваются в сменяющем его реалистическом типе творчества, а с другой — романтизм конца века еще более обособляется, углубляет характерное для него противопоставление идеала действительности до их полной трагической несовместимости. В этом случае нарастает чувство бессмысленности самой жизни, обреченности человека и его безысходного одиночества — складывается духовный комплекс, который связан с ощущением «конца века» и искусством декаданса.

В XIX в. в ходе его общественного развития окончательно осознаются в своей специфичности и обособляются различные виды деятельности, в том числе и литература. Именно теперь она окончательно обретает профессиональный характер, превращается в профессию, выбор которой заставляет задуматься о целях, ради которых человек себя ей посвящает, становясь литератором. Вопрос о целях и задачах литературы, об общественной роли писателя приобретает в этом свете особую остроту.

С отчетливой целью решения основного вопроса эстетики — об отношении искусства к действительности — формируется и новая литературная теория. Именно теперь окончательно преодолевается нормативный характер эстетики, что было целью, поставленной уже романтиками, но ими не до конца осуществленной. Их бунт мог увенчаться успехом лишь после того, как был бы осознан и принят новый критерий эстетического суждения, со всей последовательностью выдвинутый только теоретиками реализма: известное со времен античности требование верности природе сменяется требованием более исторически конкретным — верности сегодняшней социальной действительности. Именно в ее преломлении предстояло увидеть вечное и общечеловеческое литературе XIX в., развитие которой совершалось под знаком возрастающего чувства историзма.

БИБЛИОГРАФИЯ

Библиография содержит список работ, рекомендуемых студентам по курсу «Зарубежная литература XIX века». Помимо литературы к разделам настоящего учебника, в список включены монографии, учебники и учебные пособия по национальным зарубежным литературам XIX в., не представленным в данном издании, что позволит студентам при желании шире познакомиться с материалом изучаемого курса.

Библиография состоит из двух частей, которые включают в себя разделы и подразделы.

В первой части представлены труды классиков марксизма-ленинизма, литературные манифесты и работы по эстетике, принадлежащие перу зарубежных писателей изучаемого периода, издания классиков русской литературы, в которых затрагиваются вопросы зарубежной литературы XIX в., их статьи и очерки, посвященные западноевропейским писателям прошлого века. В этой же части дан список наиболее авторитетных академических изданий по истории отдельных национальных литератур, а также учебников и учебных пособий для студентов. Завершается первая часть списком работ советских исследователей общетеоретического характера, в которых обосновывается современная концепция построения истории всемирной литературы. В первой части библиографии первый и третий разделы построены по хронологическому принципу, все остальные разделы — по алфавитному.

Вторая часть библиографии содержит список монографий и статей, посвященных как общим теоретическим проблемам изучаемого курса, так и частным вопросам зарубежных национальных литератур, творчества отдельных писателей. Структура этой части соответствует структуре настоящего учебника. В каждом подразделе о литературе той или иной страны сначала даются работы общего характера, затем персоналии. Работы внутри каждого подраздела следуют в алфавитном порядке.

В библиографию не включены иностранные источники, за исключением нескольких переводных работ.

ЧАСТЬ I

Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: В 2 т. — М., 1976 (см. именной и предметный указатели в конце 2-го тома).
Ленин В. И. О литературе и искусстве. — М., 1979 (см. именной указатель).

* * *

Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М., 1980.
Литературные манифесты французских реалистов. — М., 1935.
Памятники мировой эстетической мысли. — М., 1967. — Т. 3.
Серия «История эстетики в памятниках и документах», выпускаемая издательством «Искусство» (Эстетика раннего французского романтизма. — М., 1982; Труды Ф. Шлегеля, 1983; С. Т. Кольриджа, 1987; Дж. Леонарди, 1978; Дж. Маццини, 1976, Эстетика американского романтизма. — М., 1977, и др.).

* * *

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — М., 1958. — Т. 7 (статьи: «О г-же Сталь...», «О драмах Байрона», «О переводе романа Б. Константа «Адольф», «Об Альфреде Мюссе», «Начало статьи о В. Гюго», «Байрон», «О романах Вальтера Скотта»).

Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. — Л., 1979 (см. именной указатель).

Гоголь Н. В. Мертве//Собр. соч.: В 7 т. — М., 1979. — Т. 6. — С. 381—382.

Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М.: Л., 1953—1959 (статьи: «Граф Монте-Кристо». Роман Александра Дюма...». — Т. 9; «Двадцать лет «Кот Мур». Повесть. Соч. снустя». Роман Александра Дюма...». — Т. 10; «Кот Мур». Повесть. Соч. снустя». Роман Александра Дюма...». — Т. 10; «Мельник» — роман Жоржа Санда». — Т. 9; Э. Т. А. Гофмана...». — Т. 4; «Мельник» — роман Жоржа Санда». — Т. 9; Э. Т. А. Гофмана...». — Т. 4; «Мельник» — роман Жоржа Санда». — Т. 9; «Роман Эжена Сю...». — Т. 8; «Романы Вальтера Скотта». Том третий...». — Т. 9; «Сгелло, или Голубые бесы»... Соч. графа Альфреда де Виньи». — Т. 2; «Темные рассказы опрокинутой головы. Соч. Бальзака». — Т. 2 и др. См. указатели в т. 13).

Герцен А. И. Соч.: В 9 т. — М., 1955—1958 («Письмо из Франции и Италии». — Т. 3; «Былое и думы», ч. 5, гл. 37; ч. 6, гл. 2, 3. — Т. 5, 6; «Предисловие к «Похождениям Грибуля» Жорж Санда». — Т. 7).

Добролюбов Н. А. Стихотворения Беранже//Собр. соч.: В 3 т. — М., 1956. — Т. 1.

Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. — М., 1939—1953 (статьи: «Бальзак». — Т. 3; «Жизнь Жоржа Санда. Предисловие». — Т. 4; «Ньюкомы. В. М. Теккерея». — Т. 4).

Писарев Д. И. Соч.: В 4 т. — М., 1955—1956 («Генрих Гейне». — Т. 4).

Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. — М., 1982 (см. именной указатель).

Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1965 (статьи: «Байрон». «Александр Петёфи», «Флобер. Общая характеристика», «Стендаль. Общая характеристика». — Т. 5).

Блок А. А. Эдгар По//Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1962. — Т. 5.

Ахматова А. А. «Адольф» Бенжамена Константа в творчестве Пушкина// Соч.: В 2 т. — М., 1986. — Т. 2.

Чуковский К. И. Мой Уитмен. — М., 1969.