Татьяна Зырянова

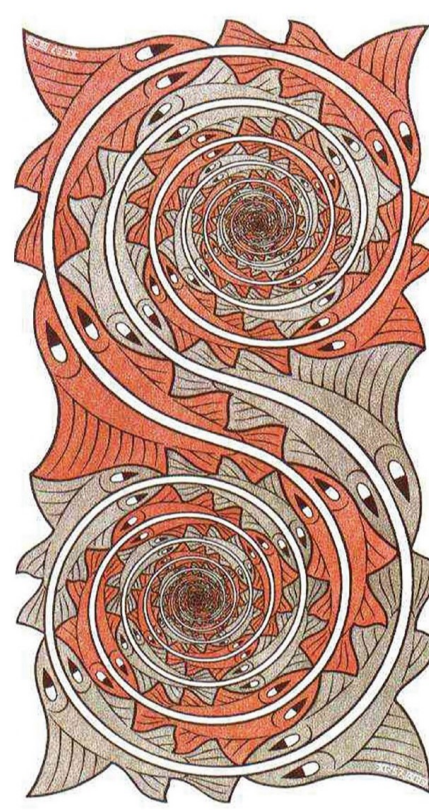
Западноевропейская литература Нового времени



2026 г.

В монографии осмысляется развитие литературы Западной Европы периода XVII-XIX веков как единого ментального целого, что позволяет открыть ряд новых закономерностей, свойственных не только этим векам, но и инвариантных в истории в целом (так же в античном, средневековом периодах и в XX веке).

Основу ментально-циклического метода исследования мировой литературы (искусства в целом) составляет теория вложенных циклов Н.Н. Александрова. Теория эта вполне может называться мегатеорией, потому что, упорядочивая, структурируя, приводя в стройную систему любые отрасли гуманитарного (и шире – социогуманитарного) знания, она создаёт, таким образом, общую платформу, способствуя формированию единой картины мира, формированию понимания и обогащению рефлексивной культуры в прочтении художественного текста.



Для студентов, аспирантов, преподавателей, научных сотрудников и всех, кого интересуют новые подходы в гуманитарной сфере.

Татьяна Зырянова

Западноевропейская литература Нового времени

монография



2026

Проект оформления книги: *Т. Зырянова*
Художник: *Е. Левинская*

Зырянова Т.

Западноевропейская литература Нового времени : монография / Татьяна Зырянова.

Татьяна Зырянова, 2026

ВСТУПЛЕНИЕ

Краткий экскурс в контекст ментально-циклического осмысления развития мировой литературы

Включение в платформу метода современного междисциплинарного научного комплекса — эстетической системогенетики — позволяет представить историю литературы (и искусства в целом как ядра культуры) *историей последовательно и закономерно сменяющихся* (доминирующих) стилей. Обеспечивает понимание зависимости генезиса культуры в целом от менталитета через данную фокусировку сформированная ментально-циклическая концепция [1; 2; 23].

Известно, что развитие общества отображается в искусстве, особенно — в литературе, в образной форме. Ведущая гипотеза состоит в том, что образно-смысловой код литературы как высшего вида искусства может быть расшифрован (декодирован), и такая, герменевтическая, расшифровка (декодирование) литературных произведений позволяет получить ту совокупность смыслов, что содержится в менталитете общества в период создания литературного произведения [1; 18; 19].

Изложим кратко ряд тезисов по этому поводу.

1. Искусство выступает в форме общественного сознания и имеет собственные механизмы развития и механизмы воздействия.

2. Менталитет общества в любой момент его развития может быть описан определённой ведущей (аксиологической, в частности эстетической) категорией.

3. Из определяющей категории может быть развёрнута система рядов эстетических модификаций в несколько уровней, позволяющих детально выявить менталитет того или иного общества в любой исторический период.

4. На основе герменевтического анализа литературных произведений конкретно данной эпохи могут быть реконструированы её ментальные модели общества.

Напомним: ещё со времён первых трактовок Гомера именно на основе текстов реконструировался менталитет (совокупность ключевых представлений, понятий, символов эпохи) прошлых обществ — здесь мы идём проторённой дорогой [4], обновив инструментарий включением *ментально-циклической логики*. И это обновление значительно облегчает задачу **понять закономерности** литературного развития, как и развитие любого вида искусства.

Предлагаемый набор графических схем основан на едином исходном инварианте, что упрощает их восприятие и использование, обеспечивая понимание наиболее эффективно, поскольку наглядность всегда способна повысить его качество и является достоинством предлагаемого подхода.

Первый его аспект — системность. В чём преимущества ***системности***? Вместо изучения бессвязного набора произведений и неизвестно как возникших стилей, описанных в учебниках, мы ***формируем понимание искусства через стройную систему эстетических способов выражения***. Система предстаёт как единство компонентов и связей. Здесь минимально используются три компонента и устанавливаются связи между ними. Система имеет три яруса, на каждом из них мы можем, используя язык графических моделей, показать план порождения и план существования системы, и это — самый крупный план. Например, оперируя троичностью, показываем происхождение основных категорий:

а) через способ порождения модусов (компонентов системы) из метакатегории (единого):

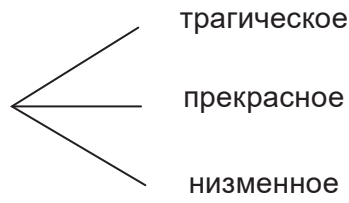


Рис. 1. *Эстетическое: категории, порождаемые метакатегорией*

б) через способ демонстрации набора компонентов системы (три основные эстетические категории как данность на онтологической плоскости — срез бытия в пределах цикла, например, 100-летнего):



Рис. 2. *Оперирование троичностью в пределах 100-летнего цикла*

Способ порождения компонентов системы, модусов — через таксономические построения (а); способ мыслительного упорядочения набора компонентов системы (б) — через варианты классиологических моделей: троично-шестеричные и четверично-восьмеричные. Четверичные — позволяют в нашем поле деятельности (преподавание литературы и мировой художественной культуры) эффективно демонстрировать морфологию искусства.

Следующий ярус эстетических модификаций — ярус более тонких различений:

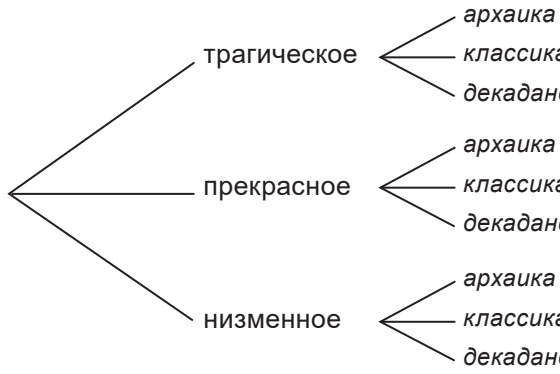


Рис. 3. *Единая логика развития внутри любой из трёх категорий*

Логику данных стилей выражает гегелевская триада «становление — расцвет — деградация»: архаике соответствует **становление**, классике — **расцвет**, декадансу — **деградация**. Эстетическое выражение каждого из стилей определяется характером той или иной категории. Подчеркнём важнейшее: девять градуированных эстетических состояний, которые мы рассматриваем в 100-летнем цикле, представляют собой *выразительные модусы в эстетическом поле.* **Различение их — самоцель, потому что умение распознать в каждом стиле устойчивые признаки культурного явления есть признак *эстетически развитой личности*.** Например, мы анализируем *три века литературы Нового времени (или трёхсотлетие русской литературы),* что включает 27 модификаций выразительности. Такова система эстетических способов выражения в трёхуровневом виде. На деле она более градуирована, следовательно, способна ещё более плодотворно воздействовать на понимание, обеспечивая постижение смыслов литературного развития от общего — через особенное — к частному.

Три основные категории, которые фигурируют у нас в качестве компонентов, связаны между собой генетически. И это — второй аспект метода.

Итак, **генетика**. Если выражаться языком циклической динамики, то три основные категории — трагическое, прекрасное, низменное — характеризуют волну, например, волну 100-летнего цикла [1–2; 49]. Точно так же три основные категории характеризуют волну 300-летнего цикла или 1000-летнего. Преимущество генетического осмысления любого процесса — в открытии заложенного в нём сценария из трёх этапов, последовательно реализуемых во времени.

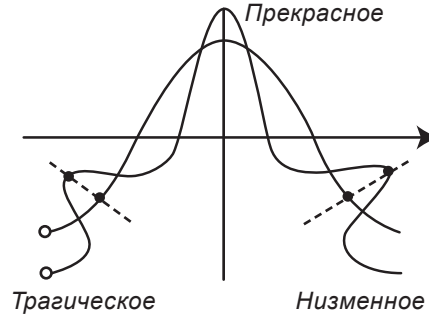


Рис. 4. *Восходящий и нисходящий векторы волны в цикле любой длительности (33, 100, 1000 лет и т. д.)*

Воздействие каждой эстетической **категории** внутри 100-летнего цикла длится примерно 33 года [1–2; 18–25]. Эстетические **стили** градуируют 33-летнюю волну на более мелкие, со сроком воздействия в 11 лет [49], и способствуют тем самым возможности дифференцировать нюансно, т. е. **различать** (мы исходим в данном случае из трактовки понимания К. Д. Ушинским: ***понимать — значит, различать).*** Культуру человека можно оценить степенью овладения им

способностью к различению уровней альтитуды* в историческом развитии искусства (литературы как его вида — в том числе). **Умение проанализировать произведение искусства по представленным параметрам формирует системное мышление**: мир предстаёт как классифицированный — во-первых; как закономерно развивающийся (циклический и уровневый) — во-вторых.

Как это происходит по шагам? Мы приняли за основу преподавания искусствоведческую систему исследования художественного текста. Понятие эстетического хронотопа, введённое М. М. Бахтиным, сочетается с системогенетическим принципом в обучении предметам эстетического цикла [5; 1–2; 18–20] — анализируются ***четыре маркёра*** той или иной эстетической категории (трагического, прекрасного, низменного), проявленной в 100-летнем цикле через художественное произведение. Назовём эти маркёры:

1) время — хронологический маркёр: «будущее — настоящее — прошлое»;

2) пространство — топологический маркёр масштаба: «беспредельно великое — нормальное, сомасштабное человеку — беспредельно малое»;

3) соотношение свободы личности и свободы общества — социологический маркёр: «Мы — Мы и Я, с мужской доминантой; двое: мужчина и женщина — Я, с женской доминантой»;

4) композиционное напряжение — выразительный маркёр, указывающий на степень напряжённости изображённого мира и проявления героев в нём: «максимальное

---

* **Альтитуда** (лат. altitudo — вышина, высота, глубина) — у философа-системогенетика А. И. Субетто используется как мера высоты, глубины при построении, анализе многоуровневой вертикали, входящей в систему.

напряжение — норма — минимальное напряжение, вплоть до абсолютного расслабления».

Пять известных исторических ментальных формаций в развёртке демонстрируют проживание каждой из них в трёх фазах, названных Гегелем как *становление, расцвет, деградация*. Эта последовательность рассмотрена в привязке к этапам конкретной истории культуры Европы (и России).

Им даны следующие характеристики: историческая (по датам); содержание менталитета (по калокагатическим* индикаторам, суть которых излагается в последовательном анализе заявленной литературной темы); устройство культурных механизмов; применяемые средства и приёмы выражения в искусстве (по доминантам — на материале конкретной истории разных видов европейского искусства).

На всех уровнях данный набор показывает движение пар от доминанты А к доминанте В. В совокупности уровневые закономерности складываются (накладываются друг на друга). Например, в паре индикаторов «Мы — Я» история содержит траекторию движения от полного подчинения человека обществу до его полной свободы от влияния общества. В пространстве это выражается как движение от одномерного до трёхмерного и четырёхмерного пространств. Во времени это выражается как движение от социального времени (будущее — прошлое) к человеческому (настоящее).

---

* **Калокагатия** — термин западный, а понятие — всеобщее (древнегреч. — «красивый» + «добрый»): в древнегреческой философии совершенство — гармоничное сочетание внешних и внутренних достоинств как идеал воспитания. В ментально-циклическом контексте калокагатия есть принцип органичного единства этического и эстетического, не сводимого только к уровню теоретическому или к уровню пользы.

Осуществлённый синтез маркёров переводит на новый уровень исследования — уже через систему **индикаторов**, т. е. примет, характерных черт, через проявления конкретно данного исторического периода в художественном тексте.

27 модификаций — не предел: ведь три основные категории и три уровня есть минимальный обучающий набор. Развитая эстетическая личность способна освоить пять эстетических категорий и большее, чем три, количество уровней. Это значительно расширит её эстетический диапазон и, как следствие, обогатит её культуру. А в культуре, как резонно заметил Ю. М. Лотман, «нет и не бывает «лишнего» (нельзя быть «слишком культурным», как «слишком умным или добрым»). Преодоление наукобоязни — этой, к сожалению, распространённой болезни — важнейший шаг на пути к той школе, создать которую требует от нас время» [36, 3].

В тезаурус нашего подхода включены помимо основных категорий и *дополнительные, переходные*: от трагического переход к прекрасному следует в 100-летнем цикле через *возвышенное*. Так же *комическое*, после прекрасного, является своеобразным мостиком к категории низменного. Основные категории имеют в циклическом следовании свой срок влияния: 33 года. Другие три *(возвышенное, комическое, безобразное)* — не имеют своей «временной площадки» в цикле, отсюда — их наименование: **дополнительные**. Зато включение **дополнительных категорий** помогает проследить постепенную утрату содержания, присущего той или иной основной категории, проступающей в конкретном литературном произведении, если оно написано в такие — промежуточные — периоды.

В отношении эстетических категорий (в любом 100-летнем цикле) в процессе исследования выявлены чётко проступающие сроки. Для трагического — с 20-го по 53-й годы; для прекрасного — с 53-го по 86-й годы,

для низменного — с 86-го по 19-й годы*. Циклы во временной привязке установил философ Н. Н. Александров.

В своём исследовании он обнаружил сходство проявленных признаков в различных областях гуманитарной, а шире — социогуманитарной, сферы. То же касается и градуированных состояний-фаз внутри каждого цикла, сроком в 11 лет [49], фаз, соотносимых с эстетическими стилями, включая и переходные (промежуточные).

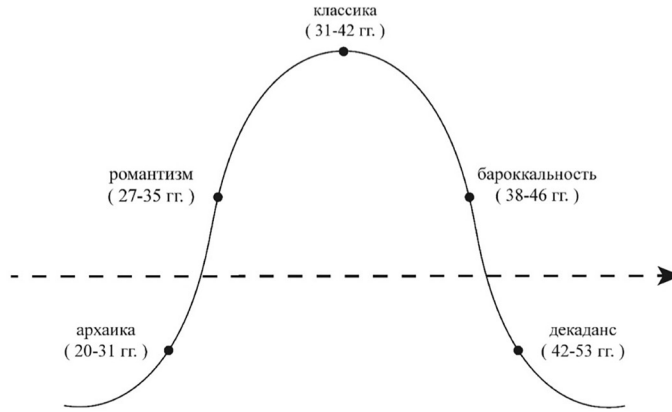


Рис. 5. *Сроки влияния основных и переходных стилей на примере фазы становления, соотносимой с категорией трагического (с 20-го по 53-й гг.)*

Отмечаем сходный характер, сходную причину сменяемости в логике последовательного чередования не только эстетических категорий, но и стилей внутри каждой категории в цикле. Всего стилей — пять (три основных, а между ними — два

* Обозначение временных рамок даётся в тексте без указания полных дат — с целью акцентировать для читателя границы воздействия эстетических категорий (и стилей) *в любом веке.*

переходных): **архаика** — основной стиль, переходный — романтизм, **классика** — основной стиль, переходный — бароккальность, **декаданс** — основной стиль. Определяющая характеристика для основных и дополнительных стилей — одна: в привязке во времени, в сроке влияния.

Внутри каждого цикла в 33 года наблюдается влияние основных стилей, и каждый, повторим, ментально воздействует в течение 11 лет.

Романтизм и бароккальность не имеют «временной площадки», но определён срок их проявления внутри основных стилей: «+/–4 года». Например, **архаика** (трагического, прекрасного, низменного) в течение 11 лет проступает неоднородно: постепенно утрачивает силу своих черт. Эта постепенность становится заметной после семи лет её нарастающего доминирования, т. е. ключевой её значимости, при появлении романтических примет времени. Так, известно, что А. С. Пушкин работал над романом «Евгений Онегин» более семи лет — с 1822 по 1831 гг. [36]. А это значит, что роман несёт на себе печать трёх стилей трагического: архаики, романтизма, классики. Динамика их сменяемости повлияла на картину внутреннего разнообразия и даёт нам, читателям, возможность постичь ***три грани трагического*** XIX века при погружении в ментально-циклический контекст осмысления этого шедевра.

Точно так же проступающая классика ещё четыре года несёт в себе примету романтизма любой основной категории, прежде чем установится её ключевой признак расцвета. ***Для категории прекрасного срок влияния романтизма выпадает на 60-й–68-й годы любого столетия***. Те же временные рамки, «+/–4», у ***архаики низменного: с 93-го по 01-й годы***, на рубеже столетий. Соответственно, бароккальность наращивает свои приметы при переходе прекрасного к низменному: ***с 82-го года по 90-й годы в любом столетии*** — окрашивая

ментально время. (Здесь уместна аналогия с цветами спектра, основными: красным, жёлтым, зелёным, синим — и дополнительными: оранжевым и фиолетовым.) При завершении 100-летнего цикла в проявленных признаках категории низменного барокальность заявляет о себе примерно с 15-го года каждого столетия. Её влияние в новом ментальном цикле (с 20-го года любого века) ослабевает в силу квантового скачка в обновлении менталитета, но всё же инерция наблюдается до 23-го года, постепенно вырождаясь в безобразное. ***Категория безобразного*** — это шестая эстетическая категория; она не имеет «временной площадки» в циклическом развитии. Однако она всегда проступает в данный период, сопровождая деградацию культуры, тем самым убеждая в необратимости происходящего разрушения в угасающем 100-летнем цикле при переходе к другому столетию, причём она растворена в искусстве на весь срок последнего 33-летнего цикла (с 86-го по 19-й гг.). Особенно впечатляет эта тенденция упадка с наступлением нового календарного века, в течение двух десятилетий (с 00-го по 19-й гг.) — усилением доминанты декаданса в целом вплоть до 20-го года. Вполне достаточно для иллюстрации напомнить о творчестве А. А. Блока в эти годы в XX веке. У него в поэзии мир окрашивался в этот период фиолетовым, превращаясь в лейтмотив катастрофы. И здесь предлагаем аналогию с цветовым спектром, в котором фиолетовый как раз выступает последним.

Остаётся добавить, что влияние ***переходных, или промежуточных***, стилей потенциально, иначе говоря — не обязательно: любой автор вправе выбирать ту выразительность, что более соответствует его времяощущению. Для примеров можно обратиться к творчеству Виктора Цоя (1962–1990), Игоря Талькова (1956–1991), у которых напрочь отсутствует барокальность прекрасного, зато проступают

черты архаики низменного и даже предвосхищён романтизм низменного: (с 93-го по 01-й гг.). Интересен в этом плане и тот факт, что в творчестве В. С. Высоцкого (1938–1980) воплощены все эстетические модусы, актуальные и потенциальные, что позволяет сравнивать его с достижениями А. С. Пушкина в контексте выразительности.

Следует обратить внимание на одно обстоятельство: термином «бароккальность» назван повторяющийся в каждом цикле стиль, который завершает срок влияния той или иной эстетической категории: с 38-го по 46-й гг., с 82-го по 90-й гг., с 15-го по 23-й гг. Стиль этот, ***бароккальность***, не является историческим, в отличие **от стиля «барокко»,** известного в искусстве, но имеет тот же корень благодаря эстетически сходной главной черте исторического стиля барокко: в свойстве нарастания формальной перегруженности — при постепенной утрате содержания. (Иногда **в контексте данного ментально-циклического исследования** могут встречаться варианты «бароккальность» и «барокко» как обозначение одного и того же явления — автор посчитал это допустимым.)

Подведём итоги акцентированному рассмотрению художественного в акмеологическом* ракурсе [34].

---

* Слово «*akme*» (греч.: *«akme» — «высшая степень чего-либо, вершина, цветущая сила»*) существенно влияло на творцов всех времён, считавших для себя ценностным достижение вершин в своём развитии и творчестве. И влияет до сих пор, если учесть, к примеру, факты исследования в этой сфере и академию акмеологии в Санкт-Петербурге, основанную академиком Н. В. Кузьминой [34] в конце XX века. Существует специальность «Психология развития, акмеология», сформированы различные направления акмеологии в данное время (педагогическая, военная, социальная, школьная, медицинская), вплоть до совершенно далёких от сфер образования и науки, имеющих целью достижения в бизнесе и т. п.

1. Акмеологическое измерение художественного начала герменевтики состоит в том, что понимание произведения искусства принципиально возможно, достижимо как адекватное, оптимальное — в силу научной, системогенетической, фокусировки, через определение менталитета, через конкретный набор эстетических примет, которые в каждой конкретной фазе (например, архаика трагического, классика прекрасного, декаданс низменного) проявляются в определённом соотношении (максимум — норма — минимум). Таким образом, к многомерности не допускается спекулятивное отношение, отрицающее возможность эталона — ориентированности на норматив (критерий точности в искусстве — соблюдение культурной нормы); выражается оно подчас в обывательской форме: «Всяк понимает по-своему».

2. Акмеологическое измерение художественного начала герменевтики состоит и в том, что, ориентируясь на многомерный анализ произведения искусства, мы защищаем незыблемые культурные нормы, изучая циклическую закономерность мировой культуры, её логику проявления в творчестве гениев, призванных воплотить ту или иную эпоху, со всеми её узнаваемыми особенностями (поскольку критерий гениальности в искусстве есть умение передать характерные штрихи времени, понимать, чувствовать своё время, а мы располагаем инструментарием для изучения менталитета любого исторического периода).

Акмеологическое измерение художественного начала герменевтики состоит и в том, что основой метода является **синкретизм**, гарантирующий формирование **целостной картины мира**, творческий подход к решению проблем и полноценную готовность к деятельности в любой сфере для всех, кто приобщается к процессу постижения

ментальных закономерностей развития искусства, в частности литературы.

В любой сфере, оперирующей избранным методом исследования, есть понятийно-терминологический аппарат, освоение которого открывает суть и даже тайны изучаемого предмета. И наш подход к теме «Мировое искусство», подразумевающей все ***восемь его видов*** (пространственные: ДПИ, живопись, скульптура, архитектура — и временные: хореография, актёрское искусство, музыка, литература, — а также синтетические его виды и прикладные), оснащён инструментарием, кратко здесь рассмотренным.

В числе основателей этого плодотворного научного взгляда на искусство среди первых следует назвать Н. И. Круковского — минского философа, логика, эстетика [33]. Его заслуга в том, что он действительно навёл порядок в эстетическом плане. И это не метафора. До него эстетика располагала аморфным набором эстетических категорий, которые у разных авторов настолько множились, что невольно создавали впечатление какого-то внутреннего состязательного азарта: кто больше назовёт. Именно Н. И. Круковский пресёк эту нездоровую свободу, а правильнее сказать — эклектическую необязательность, компрометирующую научный подход. Прежде всего он указал на несостоятельность аморфного определения эстетического набора. Далее он изложил свои наблюдения, сделав вывод о том, что в искусстве есть повторяемость, и она закономерна, поскольку не выходит из этого, условно говоря, круга, более того — повторение привязано к временным границам, которые важно выявить. Эстетические наблюдения и выводы позволили сделать учёному логическое заключение. Эстетически выражая историческое время, искусство отзеркаливает художественным образом смену вех.

Эту смену ярче всего можно представить через гегелевские стадии проживаемых состояний: становление, расцвет, деградация. Масса примеров тому в подтверждение: жизнь в фазах — «детство, зрелость, старость»; сутки в течение 24 часов с началом, полуденным временем и сумерками; времена года и т. д. При этом легко заметить, что не может детство сразу перейти в зрелость, как ночь — смениться днём. Иными словами говоря, есть и **промежуточные** состояния. У возраста — молодость, у ночи — утро, у зимы — весна (у локального цвета — ослабление интенсивности) и т. д. При этом учёный подчёркивает, что последовательность строго очерчена: если новый цикл начинается трагически, а сменяется прекрасным, то никак это не может поменяться местами. И это столь же закономерно и очевидно, как человек, родившись, сначала переживает период становления: становление, равно трагическое, всегда предшествует дальнейшему расцвету, выражаемому в эстетике категорией прекрасного.

Итак, сфокусируем внимание на отмеченной строгой последовательности категорий: прекрасное предваряется трагическим и завершается низменным, но не наоборот. В связи с этой логикой чередования друг за другом наметились те эстетические категории, которые способны исчерпывающе представить законченный круг, а другие — те, что в этот круг не входят — попросту не отвечают критерию эстетической проверки. Напомним: категории, чётко следующие друг за другом и никогда не меняющиеся местами, были выявлены в трудах минского учёного: это — **трагическое, прекрасное, низменное**.

В качестве **дополнительных** — логично вписывается между трагическим и прекрасным возвышенное **(категория возвышенного)**, а прекрасное, изживая себя в процессе,

прежде чем уступить место низменному, сменяется комическим (**категория комического**). Любой из нас наблюдал, как бывают осмеяны идеалы уходящего времени. Повторим: есть ещё одна промежуточная стадия. Это конец низменного — её крайняя фаза может быть представлена **категорией безобразного**. Иными словами говоря, исчерпывающе полно проходит жизнь конкретного явления, прежде чем возобновится новый этап с теми же узнаваемыми приметами — становлением, расцветом, деградацией. И наблюдаемая последовательность характерных периодов объясняется объективным дисимметричным свойством времени — его необратимостью. ***Всякое начало соответствует категории трагического, расцвет — категории прекрасного, завершение — категории низменного.*** Гёте заметил, что порядку всегда предшествует беспорядок, обосновывая ***романтизм как преддверие классики***. Остаётся напомнить, что прекрасное, изживая себя, утрачивает своё содержание, избыточно усложняясь — на этом переходе к завершению — формальными изысками: таков по существу эстетический признак ***барокальности***.

Своим набором индикаторов-доминант, или выразительных модусов, метод открывает при анализе художественного текста происходящее в 100-летнем цикле накопление существенных ментальных признаков того или иного исторического периода. Эти признаки можно группировать по степени важности — во-первых. Во-вторых, в данном контексте становится очевидным факт изменения их качества в каждом малом временном витке (сроком в 33 года). Например, благодаря ментально-циклической логике можно отчётливо увидеть, что искусство демонстрирует нам снижение масштаба доминант: в архаике преобладает духовное, в классике — жизнь души, в декадансе — материальность.

Примечателен в этом плане вопрос академика Н. П. Бехтеревой, заданный в конце XX века в одной из телепрограмм ведущему. Она спросила: «А возможна ли в пространстве культуры классификация закономерностей, явлений, творческих работ, как это было сделано в мире естествознания по образцу классификации животного мира Карла Линнея, или же культурный мир существует спонтанно и от всего остального как раз и отличается непредсказуемостью своего развития и ни в какую классификацию не укладывается»?

Да, возможна, утверждает наш метод, основанный на ментально-циклической логике, которая позволяет упорядочить весь поток культурных явлений и артефактов. Когда мы используем в анализе опорные точки менталитета в трёх основных его фазах — становление (с 20-го по 53-й гг.), расцвет (с 53-го по 86-й гг.), деградацию (с 86-го по 19-й гг.), — мы узнаём в артефактах искусства и других сферах закономерный отпечаток времени, а когда рассуждаем без опоры на **причинность**, то принимаем предмет или явление как случайное, единичное либо имеющее поверхностное объяснение, не выстраивающее наше понимание системно. Знать (а тем более — **понимать**) многое, набирая из разных подходов, представляется нереальным, особенно в эпоху нарастания скорости информационного потока. Только структурирование способно навести порядок в любой сфере. Для гуманитарной (и даже шире — социогуманитарной) — такая возможность есть благодаря ментально-циклическому подходу.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

«Век барокко», разделяющий два периода в мировом искусстве

Если характеризовать барокко, подчёркивая его отличие от эстетики Возрождения и классицизма, необходимо взять во внимание несколько существенных черт.

Барокко уже отрицает основную идеологию Возрождения — идеологию целостности, устойчивости, гармонии, что базируется на человеке.

Для барокко ключевым понятием становится **изменчивость**, и это — важнейший его ***ментальный признак***.

Исчезает историческая перспектива. С этим обстоятельством связано пессимистическое мироощущение. Отсюда — неспособность человека побороть зло, доходящая до фатальности. Мир здесь дисгармоничен. Вот почему в произведениях барокко яркие части — важнее целого: целое для человека эпохи барокко есть хаос. Фатальному злу и порочным страстям человек пытается противостоять силой разума, но в этом проявляется уже римский стоицизм в новом обличье (стоики вновь популярны в данный период).

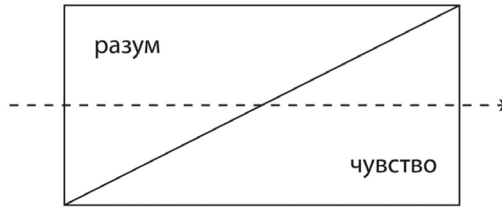


Рис. 6. *Контраст, свойственный барокко*

Как следствие отмеченных особенностей, художественный метод во всех своих проявлениях демонстрирует **особенности барокко**: предельный динамизм,

предельную экспрессию, резкие контрасты, основанные на эклектике и на подчёркнутом совмещении высокого и низкого, трагического и комического, возвышенного и низменного.

Поскольку эстетика барокко заключает в себе представление о мире как о хаотичном и непознаваемом, вместо аристотелевского подражания природе на первый план она выдвигает субъективное воображение художника. Таким образом, если не считать Возрождение и барокко одним явлением, обнаружатся все художественные индикации, доказывающие правоту такой позиции.

В центре Возрождения — общество, общественные интересы, аристотелевская эстетика подражания природе, опора на рационализм в познании и в художественном методе (Галилей, Леонардо, Микеланджело: геометрия, основания — в конструкциях; Рафаэль: репрезентация) [11; 14; 48].

Барокко, наоборот, составляют предельный иррационализм, субъективизм, прославление интонирования (например, М. Мантенья своим творчеством иллюстрирует эстетическую контрастность Возрождению: картина «Мёртвый Христос», ок. 1500).

Следовательно, можно сделать вывод: **менталитет барокко есть прямая реакция на менталитет Возрождения, но вместе они представляют единое целое. Это** — ***последняя фаза средневекового менталитета.***

Полную ясность вносит тот факт, что Возрождение завершается ***маньеризмом (маньеризм — распад гармонии).*** Это — декаданс Ренессанса, ещё содержащий некоторые его черты. Недаром Вёльфлин свою самую знаменитую работу озаглавил как «Ренессанс и барокко» (1888). Он видел в них фундамент, на котором вырастает впоследствии всё искусство Нового времени.

Однако на примере Франции эпохи Ришелье можно видеть, что это происходит за счёт отрицания, в первую очередь — ментального.

И здесь нужно ввести очень важное различение, определяющее собой всё, а именно: **понять, как относились к античности творцы в эпоху Возрождения и в эпоху классицизма.** ***Классицизм искал в античности всеобщие законы долженствования, в то время как эпоха Ренессанса — понятие гармонии человека.***

Таким образом, классицизм базируется на свободе общества, он смотрит на античность извне, **объективно и рационалистично**, обнаруживая тем самым признаки нового нарождающегося менталитета. (Заметим: они — те же и в эпоху сталинизма в XX веке, потому что таково **начало** большого ментального цикла.)

Возрождение, повторим, ищет внутреннюю гармонию — гармонию рационального и иррационального, репрезентации и интонирования, поскольку оно исходит изнутри человека. Однако важно помнить, что **Возрождение тоже средневековое**, — оно не вышло за пределы равновесного средневекового менталитета. Вот почему не происходит в период Возрождения абсолютизации индивидуализма, который станет приметой уже Нового времени. Это — две совершенно разные культуры, обладающие внешним сходством: культура Возрождения и классическая буржуазная культура XVII–XIX веков. Новое обращение к барокко и его эстетике мы видим лишь в конце Нового времени у романтиков — это для них будут привлекательны абсолютизация художественной воли субъекта, и иррационализм, и игра, её самоценность.

В начальной фазе ***ментального*** столетия (с 20-го по 53-й гг.), предрасположенной к теоретизированию, барокко

и классицизм были нормативно осмыслены. Весьма знаменательно в этом плане совпадение: выход в 1647–1648 годы книг на одну тему. В Испании был опубликован окончательный вариант трактата «Остромыслие, или Искусство быстрого ума» (1648). Его автор — Бальтасар Грасиан, теоретик искусства, — изложил основные требования к искусству **барокко**, сформулированные на основе уже существовавшей художественной практики. (Позже, в 1655 году, итальянский теоретик Эмануэле Тезауро в трактате «Подзорная труба Аристотеля» разовьёт аналогичные идеи, но более подробно и абсолютизируя, с художественной позиции, метафору — как важнейшее средство реализации «остромыслия» в словесном искусстве.) В 1747 году во Франции Н. Буало издал трактат «Поэтическое искусство». Это — **свод классицистических законов**, определивших художественную практику. Теоретическая мысль классицизма сформировала строгий свод законов и правил, обязательный для всех деятелей искусства — поэтику. Его основные фундаментальные принципы просуществовали вплоть до XIX века.

Следует обратить внимание на то, что кроме очевидной нормативности для классицизма не менее важен ***антиисторизм*** — тяготение к *вечным, неизменным абсолютным законам*, а если говорить современным языком — инвариантам.

Неудивительно, что **то** же самое будет наблюдаться в сталинской эстетике. Помимо нормативности в ней осмыслялись вечные, неизменные законы искусства, основанные на разуме. Для классицизма образцовыми были поэтики Аристотеля и Горация: «Развлекая, поучать». Но интересна трактовка классицизмом античных принципов: вещи следует изображать не такими, какие они были в реальности, а такими, какими они должны быть согласно разуму. (Это ***долженствование*** в равной мере присуще

и советской эстетике: жизнь должна отражаться в искусстве облагороженной, эстетически прекрасной, доставляющей нам эстетическое наслаждение.) Вполне очевидно, что отсюда, из этих установок, появилась живопись Пуссена и Лоррена. Однако важное состоит в том, что эстетическое наслаждение в классицизме — не самоцель, а путь к совершенствованию человеческой натуры и общества. Отсюда — парадоксальная иллюзия, которую мы встречаем ещё у Ломоносова: абсолютизм может быть просвещённым, и этим путём можно улучшить людей и общество.

Очевидно, что перед нами — раннебуржуазная, тоталитарная по направлению и средневековая по форме реальность XVII века. По сути, Франция уже могла бы стать одной из первых буржуазных республик, если бы процессы Реформации произошли в ней чуть раньше. Уже при Ришелье реальную власть имели банкиры и торговцы, которые за огромные деньги покупали у государства дворянские титулы вместе с родовыми замками и привилегиями. Но ещё целый век ушёл на то, чтобы они вытеснили с политической арены чванливую аристократию, не игравшую уже никакой серьёзной роли в абсолютистском государстве.

Вернёмся к авторским трудам Буало и Грасиана. Интересно сопоставить их по принципу дополнительности.

У испанца основные требования к искусству адресованы узкому кругу ценителей, аристократам духа. Первое требование — усложнить форму, затруднить её восприятие, чтобы избежать вульгарности и общедоступности. Критерием здесь является не правило, а вкус, основанный на интуиции и личном уме. Отсюда — остромыслие, или искусство быстрого ума как врождённое свойство артистических натур, интуитивно улавливающих и передающих с помощью неожиданных сочетаний слов и образов

глубокие и неочевидные связи между предметами и явлениями. Грасиан призывал в малом объёме раскрывать богатство мыслей и образов. Его продолжатели истолковывают идею остромыслия прежде всего через метафору, центральное звено эстетики барокко (эти идеи оказались близкими и романтизму на рубеже XVIII–XIX веков, и символизму — на рубеже XIX–XX веков, ценившим метафору под тем же углом зрения).

Отметим, что архитектура барокко и модерн эпохи символизма тоже имеют удивительное сходство в приёмах, в интересе к деталям. Формальный признак эпохи барокко состоит в обращении к *спиральной симметрии*. Впервые она наблюдалась в Древнем Риме, повторилась в барокко зодчего Франческо Борромини, а в третий раз — в модерне и конструктивизме*.

Как подчеркнул С. Г. Бочаров, великие произведения классицизма не были придворным искусством, они содержали не образное оформление государственной политики, но отображение и познание коллизий исторической эпохи [40]. «Концепцией трагедии Корнеля было поэтому не простое подчинение личного общему, страсти долгу (что вполне удовлетворяло бы официальным требованиям), — пишет В. И. Фёдоров [46], — но непримиримый антагонизм этих начал, вследствие чего внутренняя борьба в душах этих героев становилась нервом трагедии и главным источником драматизма». В данном рассуждении есть **индикатор**, абсолютно точно выражающий момент начального этапа в действии нового менталитета, с позиции

* Тему спиральной симметрии подробно исследовал Н. Н. Александров в книге «Экзистенциальная системогенетика». — АКАДЕМИЯ ТРИНИТАРИЗМА, Москва, электронное научное издание №77–6567, публ. 16416, от 06.03.2011.

триады: «общее, особенное, единичное». У Корнеля общее подчиняет частное, разум — чувство, рациональная сторона — эмоциональную, и такое подчинение представляет как слабые, так и сильные стороны классицизма. Возникают образы общечеловеческого звучания. Они очищены от всего случайного, внешнего и исторического. Они доводятся до одной типической черты характера и в силу типичности становятся своего рода масками, психологическими типами. Это указывает на достаточную удалённость от реализма и скорее напоминает научное исследование. Для последующих времён ранние произведения классицизма не имеют абсолютно никакой ценности и вызывают лишь скуку своей схематичностью.

Усиление одной главной ведущей черты в трагедиях было лишено исторической конкретности, поэтому мифологические и античные герои, по сути, заменяли дворян XVII века, а впоследствии в живописи Давида (1748–1825) за древнеримскими сценами все отчётливо видели современность.

Инвариант «вневременной характер трагедии» есть условие начальной фазы цикла (с 20-го по 53-й гг. любого века). Подобный феномен представляют собой фильмы С. А. Эйзенштейна: «Александр Невский» (1938), «Иван Грозный» (1942), выдержанные в барокальном стиле категории трагического (с 38-й по 42-й гг. любого столетия). Здесь действуют олицетворённые инварианты, а не люди. Александр Невский вроде бы известный русский герой, но это такой же инвариант, а не образ реально существовавшего человека, несмотря на очевидную историческую достоверность лиц и событий в произведении. В этих образах былинного масштаба воплощена только одна ярко

выраженная черта — они объединители и защитники земли русской.

Рационализм эстетики классицизма, никогда до того не существовавшей в истории, выразился в том, что классицисты использовали вполне научные методы упорядочения искусства с целью управления им. Так, было введено иерархическое разделение на «высокие» и «низкие» жанры, что, по сути, в научном смысле, является первым шагом к созданию морфологии искусств [3; 27; 33; 38; 40; 42; 45; 46–47]. За иерархическим распределением жанров стоит всё та же триада: «общее, особенное и единичное». Но самое важное, что «высокие» жанры — эпопея, трагедия, ода — призваны воплощать государственные или исторические события (признак приоритета свободы общества), а «низкие» — сатира басня и комедия — изображают частную жизнь простых смертных. Однако это не имеет никакого отношения к тому, что мы видели в эпоху Возрождения или барокко.

Эстетика классицизма строго регламентирует стиль и язык, соответствующий выбору жанра. Она предписывает избегать обыденных низких слов, а иногда даже конкретных наименований предметов быта. Отсюда — употребление иносказаний, описательных выражений, пристрастие к условно поэтическим штампам. Классицизм борется с вычурностью языка, выступает против надуманных метафор и сравнений, каламбуров и всего, что затемняет смысл. Таким образом, можно сказать, что единственным его устремлением является эффект, достигаемый наукой — ***ясность и однозначность смысла***. Выходит, что и в «низких» жанрах никакой свободы личности нет.

Аналогичную картину жизни мы наблюдаем в советской эстетике 30-х годов. Здесь стремление к научности

и объективности языка породило формальную школу («ОПОЯЗ — Б. М. Эйхенбаум, В. Б. Шкловский: »телеграфный стиль», Ю. Н. Тынянов и др.). Постепенно такое стремление привело к штампам, которые, например, высмеяли Ильф и Петров. Их герой-авантюрист Остап Бендер собрал целую коллекцию и продал её «в помощь журналисту» как *«Торжественный комплект»*.

В искусстве следует различать *три варианта классицизма*, которые стали конкретными историческими стилями [2].

Первым возник парадоксальный болонский классицизм братьев Карраччи на рубеже XVI–XVII веков (Италия), и проявил он себя исключительно в изобразительном искусстве [2]. Это было абсолютно выхолощенное академическое формальное проявление позднего барокко, обращённое к античной эпохе времён Рима. Отсюда и его название — «классицизм», которое можно объяснить лишь следствием перевода слова «классический», т. е. «образцовый», но никак не заимствованием самого стиля у римлян, потому что понятие «древнеримский классицизм» не выдерживает критики, оно скорее условное.

Второй — французский классицизм [2; 3; 11; 14; 38; 48]. Он был сконструирован рационалистами, изложен Буало. В ментальном смысле его можно коротко назвать *выражением категории трагического.*

Третий — классицизм, получивший развитие в эпоху Просвещения. Содержательно он уже совершенно иной, выражающий XVIII век [2; 11; 14; 15–17; 24; 32; 38]. Здесь нет необходимости конкурировать с барокко, и, по сути, он выступает как *проявление категории прекрасного* в ментальном 300-летнем цикле Нового времени: *XVIII век есть его срединная фаза*. Модификации «третьего классицизма» настолько многочисленны, особенно в изобразительном

искусстве, что во Франции он доживает до времён Наполеона, приобретая черты *ампира*. Ампир — «стиль империи», в котором классицизм снова обращается к Риму по форме. С точки зрения содержания, это — угасшее прекрасное (повторим: в ментальном контексте 300-летнего цикла Нового времени XVIII век соотносИм с серединной фазой, выраженной категорией прекрасного: 1720–1820). Парадоксальным образом ампир перекочевал в Россию и превратился в геометрический, несколько суровый русский ампир, с чертами гражданского государства и даже тоталитарного образа жизни времён Николая I [2; 11].

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Становление новой картины мира «на обломках» ренессансной гармонии и целостности

Человек XVII столетия оказывается в положении между Декартом («Мыслю — следовательно, существую») и Паскалем («Человек — мыслящий тростник»).

В литературоведении сложился вопрос: можно ли выделять в качестве самостоятельной литературу XVII века? Объясняется он полной ясностью представлений о литературе XVI века и о литературе XVIII века. Пестрота картины XVII века возникает, если говорить о Европе в целом. Но если получить представление о стране, которая лидировала в ментальной истории XVII века, то сомнения исчезают.

Наилучшее определение XVII века в масштабах всей истории Европы отражает история двух исторических стилей — классицизма и барокко, — которые в мировоззренческом плане друг друга исключают, а в реальности сосуществуют в одних и тех же произведениях искусства. Яркой иллюстрацией этого утверждения служит Версаль — королевская резиденция [48]. Версаль — уникальный архитектурный комплекс, в котором счастливым образом сочетались и вычурность барокко, и строгость классицизма. Именно Версаль называли двойной звездой, но в принципе так можно назвать весь XVII век.

При этом были государства, которые находились на периферии истории и ментально относились ещё к средневековью.

Испания, Италия, Германия дали миру образцы барокко во всех видах искусства, в том числе и в литературе.

Франция же, наоборот, предпочла идеи рационализма, став лидером в области не только политики, моды, но и литературы, а затем и философии, основанных на них.

Парадоксальное восхождение исторических лиц на французский престол было последним приступом средневековья в этой стране, хотя на самом деле то, что происходило в политической жизни, было целенаправленным устранением родовой аристократии из политики и власти. Кардинал Ришелье, правивший в этот начальный период ментального 100-летнего цикла, проводил ту же политику смещения с политической арены родового дворянства и замены его на собственных ставленников из третьего сословия.

При дворе короля культивировались все виды искусства, которые могли его возвеличить. Король покровительствовал Мольеру, благодаря королю во Франции расцвели балет и опера. Абсолютизм как форма правления был средневековым, причём его последняя стадия показала миру неограниченную власть монарха.

Что касается *рационалистических мотивов и идеала просвещённого монарха*, то они принадлежат уже Новому времени.

В начале XVII столетия возникли два ранних буржуазных государства — Голландия и Англия. Они открыли эру экспансии капитализма, резко вытеснив из колоний бывших лидеров — Испанию и Португалию. И всё-таки XVII век принадлежит не им. В Англии произошла реставрация монархии, появилась двойная форма власти, существующая до сих пор, а Голландия к концу XVII века совсем утратила своё лидерство.

Таким образом, мы можем обнаружить разные формы перехода от средневековья к Новому времени, существующие под эгидой, как правило, феодальных отношений теологической власти. В Италии под эгидой папства расцвело барокко, хотя страна осталась раздробленной и раздираемой противоречиями, а её торговые города постепенно

превратились в декорации, как, например, Венеция с её карнавалами.

Во Франции, напротив, восторжествовал абсолютизм, основания которого подготовил Ришелье. Его расцвет приходится на эпоху после кардинала Мазарини. Парадокс абсолютизма в том, что эта высшая стадия централизованной феодальной власти нашла опору в философии и эстетике рационализма, в то время как Декарт — основатель этой новой философии — так и не сумел прижиться во Франции. Он эмигрировал в Нидерланды, капиталистическую страну, а преподавать в университетах его философию начали лишь в 60-е годы, и своё прямое воздействие на литературу Декарт стал оказывать уже к концу века.

Начиная с 60-х годов, Людовик XIV доводит политику централизации до высшей стадии. Пик его реформаторства (он умер в 1715 году) совпадает с годами правления Петра I. Политика централизации пришла на смену анархии и хаосу периода религиозных войн. Атмосфера суровой дисциплины и строгой регламентации распространилась не только на общество, но и на сферы творчества. В 1632 году была учреждена французская академия, и это позволяло кардиналу Ришелье вмешиваться в литературный процесс 30-х годов.

Историческая аналогия ментального плана XX века здесь прозрачна: в 1932 году Сталин утвердил введение союзов писателей, художников, архитекторов, композиторов и других представителей творческого труда, придав союзам аналогичную функцию контроля. Учреждённые союзы выступали в качестве государственных министерств, проводивших идеологию государственной централизации. Повторим, ***у этого явления есть ментальная обоснованность,*** поскольку писатели, философы, литературные критики сами занимались выработкой системы

правил, регулирующих нравственное поведение человека, формы логического мышления, художественные принципы и приёмы поэтического творчества. Интенсивное развитие теории и практики привело к тому, что теоретическая мысль нередко опережала художественную практику. Здесь обнаруживается тот же феномен советского литературоведения 30-х годов, в котором метод социалистического реализма был искусственно сконструирован теоретиками, а затем на этой основе возникла советская литература.

Во Франции эпохи Ришелье теоретическая конструкция классицизма позволила за несколько десятилетий создать новую великую французскую литературу. Исторический алгоритм здесь на удивление одинаков, и суть — в сходстве эпох централизации, однако западная культура далее перешла к эксперименту на ментальном основании человека-индивидуалиста, в то время как сталинский эксперимент имел основанием коллективизм. В истории эти два варианта должны были испытываться, но, что интересно, у них — общая платформа: **единая идеология Просвещения**. Советский социализм не вышел за её пределы, и все его достижения основаны на том же рационализме (приметы Просвещения: опора на разум, вера в прогресс и итог — научно-техническая цивилизация).

Французский классицизм как явление мировой литературы

Итак, повторим: обращённость классицистического искусства к разуму была продиктована ментальной обоснованностью: рациональным началом, свойственным фазе становления, с характерными признаками нормирования, принятия программы развития.

Иерархия жанров и жанровое определение классицистических типов личности тоже стало явлением *своего времени*.

Кроме трагедий, которые выражают общественное преобладание, классицизм интересен также проявлением этих принципов в комедии. Комический тип в классицизме противостоял площадной традиции фарса, бурлеску.

Пьер Корнель
(1606–1684)

Деятельность французских драматургов Корнеля и Расина демонстрирует творчество, в котором очень ярко высвечивается ментальная доминанта, присущая XVII веку как времени рациональному и при этом имеющая оттенки разнообразия внутри общего рационализма.

Пик творчества Корнеля приходится на 30–40-е годы. Совокупность идей, которые он выразил, обнажает противоречие между социальностью и чувствами внутри человека. XVII век — начальная фаза цикла Нового времени, отсюда и преобладающая рационалистичность. Соответственно, герои исключительны и масштабны.

Корнель опирался на античную историю, но аналогом могла ему служить лишь римская. Во-первых, во времена абсолютизма к идеальным героям могли относиться лишь коронованные особы, а значит, греческая мифология и история не подходили. Во-вторых, классическое образование во времена Корнеля состояло в изучении латыни, римской истории и литературы. Его любимым автором был Сенека.

Пьеса Корнеля «Сид» получилась более разносторонней и глубокой по сравнению с последующими уже потому, что прошла испытание временем: она идёт в театре до сих пор, все прочие — крайне редко. Успех был связан с тем, что

Корнель написал её на основе пьесы испанского драматурга Гильена де Кастро «Юность Сида» (1618). Оригинал, созданный в Испании в эпоху декаданса и изображающий романтическую любовь рыцаря и будущего героя к дочери убитого им в поединке графа, не подразумевал каких-либо идей, однако на пьесу Корнеля он оказал сильное влияние. Он значительно упростил все романтические сложности, выпрямил основную сюжетную линию — в результате у него получилась сверхсложность, свойственная лишь пьесам Шекспира. В этом — парадоксальность «Сида», написанного Корнелем в 1637 году и обеспечившего ему триумф. Именно с постановки «Сида» началась «новая эра в истории французского театра и драматургии» [27, 74].

Акцентированный Корнелем конфликт — борьба долга и чувства. Он отступил от нескольких принятых принципов классицизма, например, от строго обязательного александрийского стиха, и применил более сложную строфическую форму чередования разностопных строк и варьированного расположения ритма. Кроме рационалистического конфликта борьбы в переживания героя были внесены лиризм и взволнованность, не свойственные стилю классицистических трагедий. К тому же замысел трактовки Корнеля получился гораздо более сложным. Герои не просто отреклись от любви во имя долга — они продолжали любить друг друга вопреки обстоятельствам. И, чтобы разрешить этот неразрешимый в принципе конфликт, Корнель ввёл высокое сверхличное начало — высший долг, перед которым должны были склониться и любовь, и родовая честь. Родриго совершает патриотический подвиг, спасая свою страну от мавров. Таким образом, фамильный долг отступает перед более высоким государственным началом. И трагедия завершается счастливой развязкой вопреки канонам классицизма.

Однако в реальной истории Ришелье отнёсся к «Сиду» настороженно и неприязненно по ряду политических причин: испанская тема в период войны с Испанией, героизация феодальной рыцарской чести, поединки в эпоху официально запрещённых дуэлей, второстепенная роль королевской власти — всё это противоречило его установкам на централизацию. Под его влиянием в 1638 году было опубликовано «Мнение Французской академии о трагикомедии »Сид» (жанровое определение пьесы, данное самим Корнелем, объяснялось прежде всего благополучным исходом, нетрадиционным «романтическим» сюжетом и тем, что главные герои не принадлежали к «высокому» разряду царей или героев). Были выявлены отклонения от правил, например, нарушение требования единства времени, безнравственность героини, нарушившие правдоподобие пьесы. «Мнение Французской академии...» стало одним из программных манифестов классической школы.

Два века спустя пьесу высоко оценили романтики, отвергавшие категорически любые классицистические трагедии. «Сидом» восхищался и Пушкин.

Между XVII веком во Франции и XX веком в России проступает определённая аналогия — прежде всего политического и эстетического свойства. Если обратиться к произведениям русских писателей, сформировавшихся в эпоху декаданса (1908–1919), но исторически вынужденных творить в категории трагического на новом ментальном витке (1920–1953), то обнаружится именно та сверхсложность, которая была присуща корнелевскому «Сиду», например, в таких знаменитых романах, как «Тихий Дон» М. А. Шолохова (1928–1940), «Белая гвардия» (1925–1927) и «Мастер и Маргарита» (1926–1940) М. А. Булгакова, «Хождение по мукам» (1922–1941) А. Н. Толстого.

Основа — декадентская, а наложена на неё идеология трагического.

Эта аналогия как приём помогает, в принципе, обнаружить ментальную доминанту и вместе с тем узнать её в обновлённом проявлении: она способствует осознанию, что в каждом новом цикле набор константных черт проступает в *развитии*, а не являет собой движение беличьего колеса по кругу.

После дискуссии о «Сиде», разгромившей пьесу, Корнель решил бросить драматургическое творчество. Он покинул Париж, однако через три года появился в столице с двумя трагедиями из римской истории: «Гораций» (во времена Корнеля называли трагедию «Гораций» и «Горации» [3, 113]), «Цинна». Обе они были поставлены в 1640 году и уже абсолютно точно отвечали установкам и формальным требованиям классицизма.

Сюжет «Горация» заимствован из наследия римского историка Тита Ливия, и моральный конфликт между страстью и долгом выражался как философия стоиков — в виде отречения от личного чувства во имя высшей государственной идеи, т. е. долг получил здесь сверхличное значение. Государство у Корнеля выступает как обобщённый принцип, требующий от отдельной личности беспрекословного подчинения: свобода личности подавлена свободой общества. Классическим примером могучей державы служил Древний Рим — и аналогия между современной Францией и классической древностью была очевидна. Здесь систему образов создают три героя, которые к тому же находятся в родственных отношениях. Они вынуждены сражаться друг с другом, так как принадлежат к разным государствам. Корнель продемонстрировал принцип противоречия между долгом и страстями в чистом виде. Это — принцип открытый, без

нюансов. В отличие от «Сида», здесь нет никаких побочных линий и дополнительных сложностей. Приём антитезы пронизывает всю художественную структуру пьесы, включая построение стиха, обычно распадающегося на два противоположных по смыслу полустишия. «Гораций» стал каноническим типом классицистической трагедии.

Пьеса «Цинна» (полное название трагедии — «Цинна, или О милосердии Августа»; сюжет заимствован из трактата Сенеки «О милосердии») развивает ту же тему: взаимоотношения государственного и личного начал. И, хотя здесь содержится больше намёков на реальную ситуацию в стране, она гораздо противоречивее и по замыслу, и по способу разрешения конфликта. Суть состоит в том, что герои — Эмилия и влюблённые в неё Цинна и Максим — устраивают заговор против Октавиана Августа на волне своих страстей и собственных интересов. Когда их разоблачили и гибель их казалась неизбежной, Август под влиянием своей жены внезапно принимает решение простить заговорщиков. Так разрешается трагический конфликт. Этим Корнель хотел сказать, что мудрость — благо, что мудрость государственного правителя заключается в милосердии. В этом — и определённая политическая выгода, потому что этот шаг способен снискать ему популярность. Противоречие здесь то же: заговорщики идут на преступление, находясь в плену своих страстей, Август же преодолевает вспыхнувшую в нём жажду мести и поступает разумно. В финале пьесы это приводит к нравственному перерождению героев, но именно оно и выглядело неубедительно. Реальная жизнь во Франции того времени была наполнена террором. Это было время печально знаменитой Фронды, в которую входили даже принцы крови.

Если обратиться к аналогии с XX веком, то можем легко обнаружить в сталинском искусстве 30-х годов те же

мотивы и те же способы их разрешения, хоть и без обращения к римской истории. Герои, поступающие согласно долгу и подавляющие собственные чувства, — это излюбленные вариации темы героической советской драматургии (например, «Любовь Яровая» К. Тренёва, 1926 и др.).

Четвёртая трагедия, составляющая «классический канон» Корнеля, — «Полиевкт» — была поставлена в 41–42-м годах. Традиционный конфликт между чувством и долгом здесь разворачивается на религиозной почве. Героем является женщина, поставленная в ситуацию выбора между прежней любовью и нравственным долгом. Она следует долгу.

С 40-х годов в творчестве Корнеля наблюдается постепенный сдвиг, который большинство исследователей связывает с влиянием стилистики барокко. С нашей точки зрения, у Корнеля просто произошла эволюция в пределах всё той же категории трагического, но уже в фазе своего заката (с 42-го по 53-й гг.) — кардинально меняются приоритеты: произведения усложняются, становятся более формальными.



***Рис.** 7. Категория трагического в цикле XVII века: 1720–1753 годы*

Соблюдая внешне правила классицистической поэтики, автор фактически взрывает её изнутри, применив усложнённые сюжеты с запутанными исходными драматическими ситуациями, тем самым способствуя тому, чтобы сценическое действие переросло в непропорционально большие словесные баталии и слово вытеснило действие, противореча природе драмы (в переводе с древнегреческого «drama» означает «действие»).

Корнель обращается теперь к исключительно иррациональным обстоятельствам, игре случаев и т. д. Например, это может быть подмена детей при рождении, соперничество близнецов, династические перевороты. Все эти мотивы и впрямь заложены в эстетике барокко, но в той же мере они есть примета любого декаданса: эллинистического, римского, ренессансного и всех, что последуют после XVII века. Иными словами говоря: если в первой фазе автор выбирал сюжеты, в которых человек оказывается в обстоятельствах закономерных, то здесь главную роль у него играет случайность. Человек становится игрушкой неведомых слепых сил, в том числе и своих страстей.

Характерно, что герои Корнеля по-прежнему сохраняют силу воли и величие души, однако эти качества служат уже не общему благу, а их собственным интересам, что оборачивается аморальностью. Центр драматической интриги переместился от внутренней душевной борьбы героев к борьбе чисто внешней — внутренний конфликт заменён сюжетом. Не удивительно, что в 50-е годы Корнель пишет комедию «Дон Санчо Арагонский» (1650). Его герой — мнимый сын рыбака — оказался сыном наследника престола в финале, он совершает боевые подвиги, пленяя сердце кастильской принцессы. Здесь заслуживает внимания попытка автора создать комедию, хоть и с высоким

персонажем — царственного происхождения, по сути, демократически изобразить людей среднего сословия. Этот очевидный переход от трагедии к комедии, от высших уровней к низшим, в плане социальной иерархии завершает путь Корнеля в литературе.

Жан Расин
(1639–1699)

Если творчество Корнеля имело своим источником латинскую историю, то Расин и по своему образованию, и по тематике своих пьес больше ориентировался на историю Древней Греции. Это точно соответствует смене парадигмы внутри XVII века: имперская римская история служила Корнелю источником для его трагедий, а демократическая греческая культура соответствовала категории прекрасного, выражением которой прославился Расин.

Начиная со второй трагедии «Александр Великий», поставленной в декабре 1665 года труппой Мольера, к Расину переходит несомненное лидерство, а его театральная карьера связывается с Бургундским отелем (так назывался официально признанный первый театр столицы). Молодой драматург продемонстрировал совсем иное, чем Корнель, понимание исторической трагедии. Несмотря на то, что он основывается на Плутархе, писатель трактует своего героя не политически, как фигуру завоевателя, а как любовника — узнаваемого героя галантных романов XVII века. Александр предстаёт учтивым, рыцарствующим и великодушным. Всегда безупречный, всегда побеждающий на поле брани и в любви — идеальный государь. Параллель между Александром и Людовиком XIV была для современников очевидной. Но недоброжелательность критиков объяснялась тем, что у Расина исчезли глубина

и масштабность. Между тем, с позиции ментальной закономерности, уже быть не могло ни пафоса политической борьбы, ни обострённого внимания к чувству долга: тенденция расширения спектра переживаний героя, ослабление конфликтного начала и напора страстей — всё это объясняется срединной фазой XVII века, периода равновесного, сглаживающего противоречия по своей ментальной природе. Отсюда — благополучная развязка пьесы: **категория прекрасного исключает контраст, трагизм в его предельном варианте.**



Рис. 8. *Ментальный 100-летний цикл XVII века, представленный эстетическими категориями: трагического, прекрасного, низменного — в хронологии*

Наступление творческой зрелости драматурга становится заметным в трагедии «Андромаха» (1667). Широко используя наследие близкого ему по духу Еврипида, он сталкивает разумное нравственное начало со стихийной страстью, несущей разрешение морали личности и её физическую гибель. Резонанс эстетических доминант мотивирован *резонансом ментальным: оба творили в срединной*

фазе и обнаружили склонность к изображению внутреннего мира человека, обуреваемого страстями.

На закате прекрасного на первый план у обоих творцов выступают в качестве героев женщины.

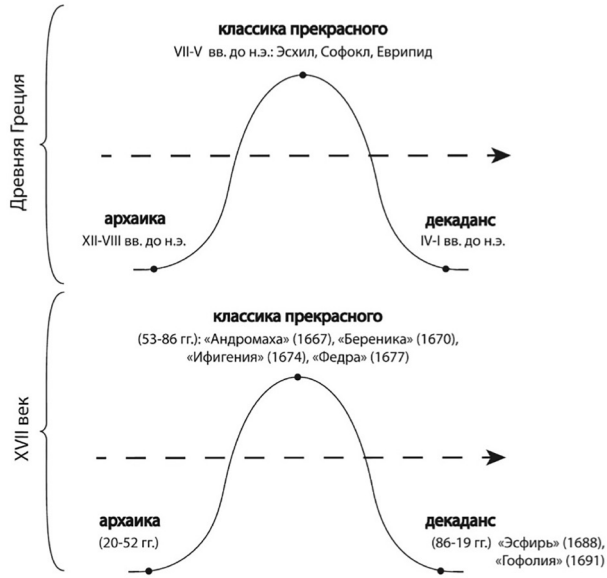


Рис. 9. *Ментальный резонанс в доминантах творчества КП*

Систему образов в пьесе «Андромаха» (1667) представляют четыре героя, трое из них — сын Ахилла Пирр, его невеста Гермиона и влюблённый в неё Орест — становятся жертвами своих страстей. Осознавая неразумность этих страстей, они оказываются неспособными их преодолеть. Проявляет себя моральной личностью четвёртая героиня — троянка Андромаха, вдова Гектора. Она побеждает страсти. Отметим, что традиционную «четвёрку» образов представляют в пьесе двое мужчин и две женщины. И композиция

выглядела бы симметрично, если бы автор не применил схему «трое — против одного». Внешне свободные и могущественные враги Андромахи на самом деле оказываются порабощёнными собственными страстями. Андромаха — бесправная пленница и жертва чужого произвола — единственная, у кого есть выбор. Судьба этих троих зависит от решения, которое она примет. Так возникает уникальная спаянность всех драматических обстоятельств трагедии, задающих её напряжённость. Абсолютно оригинальна развязка трагедии как ряд мнимых решений конфликта. Ослеплённые своей страстью герои действуют, казалось бы, вопреки разуму. Но, оставаясь сыном рационалистического века, Расин придавал исключительное значение разуму. Он представлял его нравственной нормой, присущей сознанию героев и тем самым воплотил в художественной форме идею своего современника Блеза Паскаля: сила человеческого разума заключена в осознании его слабости.

Раскрытие диалектики души в поэтике автора приобретает новые черты: простоту внешнего действия и драматизм, построенный на внутреннем напряжении: герой — в ситуации выбора. Все внешние события в пьесе поданы за рамками действия, и это станет свойством всех последующих пьес Расина. Отсюда — характерный для него лаконизм сюжета, соответствующий требованиям трёх единств. Эти особенности выдвигают «Андромаху» в ряд этапных произведений классицизма, сравнимых по значимости с «Сидом» Корнеля.

Однако именно эта пьеса вызвала ожесточённую полемику, отражением её стала комедия-памфлет Сюблиньи, который не обладал драматургическим талантом. Называлась она «Безумный спор, или Критика Андромахи» (1668) и была поставлена в театре Мольера. Такой поступок

Мольера вызвал у Расина ответное действие, и он впервые обратился к комедийному жанру. В том же году была создана — в подражание Аристофану («Осы», 422 г. до н. э.) — его весёлая комедия «Сутяги». Наполнив её выпадами против Мольера, используя сюжетные ситуации и цитаты Рабле, драматург прояснил для себя, что его призвание — трагедийный жанр, и больше не обращался к комедиям в своём творчестве.

В рамках трагедийного жанра он решился на состязание с Корнелем — на почве политической трагедии. В 1669 году был поставлен «Британик» Расина, созданный на тему римской истории.

Автора заинтересовала нравственная личность монарха, сформированная в условиях неограниченной власти. Отсюда — главный герой Нерон в освещении римского историка Тацита, послужившего источником. Пьеса до предела насыщена едва ли не дословными цитатами из «Анналов». Но художественное произведение Расина ценно тем, что он по-своему сгруппировал время и впервые в своём творчестве обратился к приёму художественного времени. Факты, поданные историком в хронологической последовательности, Расин группирует, подчиняя их своему замыслу: показать Нерона в переломный момент жизни — во время совершения им первого преступления. Далее он разворачивает эволюцию героя, высвечивая становление его личности как жестокого, страшного человека, имя которого стало нарицательным. Событийная канва в целом небогата: действие начинается с убийства Британика — сводного брата Нерона, претендента на престол и одновременно счастливого соперника в любви. Вокруг этого располагаются сведения о прошлом и речи о будущем, известном уже зрителю XVII века.

Зловещая картина нравственного растления имперского Рима достигает своего апогея в длинном монологе Агриппины, матери Нерона, которая напоминает сыну обо всех низких своих поступках, совершённых ради того, чтобы расчистить для него путь к престолу. Откровение, рассчитанное на ответную благодарность сына и возможность на него влиять, привело к обратному эффекту. В Нероне укрепляется сознание вседозволенности и неподсудности самодержца. Пророческие слова Агриппины о её собственной гибели от руки сына и о его страшном конце завершают эту исповедь.

Примечательно, что Расин выстроил прошлое, настоящее и будущее в одну причинно-следственную цепь внутри одного монолога. Оставаясь в рамках единства времени, автор вместил целую историческую эпоху, что служит приметой художественного мышления категории прекрасного в любом ментальном цикле в состоянии расцвета (срединное положение в развитии). Пик категории прекрасного приходится на 69-й год в цикле 100-летнем. Высочайший образец — «Война и мир» Л. Н. Толстого.



Рис. 10. *Категория прекрасного как период, располагающий к художественным открытиям в его наивысшей фазе расцвета*

Трагедия явно перекликалась с курсом французского абсолютизма, выраженного в формуле: «Государство — это я». Это понимали все современники Расина, однако в трагедии «Британик» прямых личных намёков или аналогов нет. Историческая дистанция и обобщённая художественная форма позволяли драматургу уходить от прямолинейных толкований.

Следующая трагедия Расина — «Береника» (1670) — также написана на тему римской истории, но по замыслу она противоположна «Британику». В ней выведен идеальный государь, жертвующий своей любовью во имя нравственного долга и уважения к закону своей страны. Идея правовой нормы, которая сохраняет силу лишь в том случае, если её будут соблюдать все, — самая важная идея для идеологии Нового времени. Это — единственная трагедия Расина, в которой традиционная проблема чувства и долга однозначно разрешается в пользу разума. В предисловии к ней автор сформулировал основной принцип: «В трагедии волнует только правдоподобное». Таким образом, мы видим намеренную противоположность утверждению Корнеля: сюжет трагедии не должен быть правдоподобным. Так, 30-е годы доминирующей категории трагического требовали исключительности, а гармоническое равновесие, пик которого приходится на 69–70-е годы, вносит коррективы, соответствующие менталитету данного периода, и прежде всего это обращение к правде жизни.

«Береника» — самая лиричная из пьес Расина, трагедия «без крови и мёртвых тел»: трагизм её развязки определяется внутренними переживаниями. Здесь изображён мир интимных человеческих чувств — высоких, чистых и выраженных простым, проникновенным языком. Трагедия лаконична, строга, равновесие определяет в ней всё — для

развития её действия оказались ненужными 24 часа, узаконенные классицизмом.

После «Береники» Расину сопутствует всеобщее признание. Следующие его две трагедии — «Баязит» (1672) и «Митридат» (1673) — по-разному связаны с темой Востока (место действия — Турция). Как говорили современники, обращение к восточной экзотике, весьма актуальное по политическим соображениям, никого не обмануло, потому что герои лишь по одежде — турки, а по чувствам и поступкам они — французы. Тем не менее Расину удалось передать восточный колорит и удачно заменить римский материал на мир восточной деспотии с его необузданными страстями, хладнокровной жестокостью и коварством. Исторически объяснить это не сложно: категория прекрасного переходит в фазу избыточности — *с 71-го по 79-й годы в любом 100-летнем цикле наблюдается барокальная фаза развития категории прекрасного. Приметой барокальности служит утрата содержательно-формального равновесия, вследствие чего наступает* ***формальное*** *доминирование.*

В «Митридате» всё же возникает пересечение с римской историей, поскольку главное действующее лицо — царь Понта Митридат (с 136-го по 68-й гг. до н. э.), который вёл с Римом длительные войны. Он наделён непременными атрибутами высокого героя — полководца и государя, сражающегося с римскими поработителями. Расину удалось создать один из сложных характеров, потому что основная, политическая, тема дополнена здесь любовной драмой. Митридату противостоят два его собственных сына, влюблённых в его невесту. Возникает эффектный контраст трёх разных характеров. Этот приём раньше допускался только в комедии — благодаря ему Расин сумел представить трагизм более глубоким, психологичным.

После четырёх исторических трагедий Расин возвращается к мифологии и пишет «Ифигению» (1674). Сюжет даёт повод вновь раскрыть конфликт чувства и долга. Успех походов древних греков на Трою, которую возглавил Агамемнон, может быть куплен лишь ценой жизни Ифигении. Боги пошлют греческим кораблям попутный ветер, но против этого восстают мать Ифигении и её наречённый Ахилл. Расин ставит нравственную проблему: стоит ли дело такой высокой цены — человеческой жизни? Кровь невинной девушки должна послужить успеху личной мести — и здесь Расин решительно отступает от Еврипида: у греческого трагика Ифигению спасает «бог из машины» («deus ex machine») — богиня Артемида, а Расин, наоборот, ввёл вымышленное лицо, которого не было у Еврипида. Это — Эрифила, дочь Елены от тайного брака с Тесеем. Она делает всё, чтобы погубить свою соперницу Ифигению, но в последнюю минуту проясняется истинный смысл слов оракула: «Жертвой, которую требуют боги, является дочь Елены».

В «Ифигении» предстаёт второе достижение Расина — категория художественного пространства: вопреки обязательному единству места в тексте трагедии — упоминание о разных областях Греции, Трои и т. д. Таким образом, соблюдая принцип трёх единств, Расин гениально разрешает проблему художественного хронотопа, для которого нет ограничений в искусстве слова. Точно так же, как настоящее с его коротким промежутком входит в сложные диапазоны и прошлого, и будущего, пространство происходящего на небольшой территории действия входит здесь в расширяющиеся пределы Греции, Средиземного моря и всей ***эйкумены*** (дословно: «обжитый мир»). К этому следует добавить иерархическое разнообразие, которое использовали ещё греки. В трагедии оно разворачивается в виде трёх миров:

божественного, земного и подземного — как иерархическая вертикаль.

Самая знаменитая трагедия Расина — «Федра» (1677), ставшая моментом наивысшего театрального успеха драматурга. И вместе с тем эта пьеса стала его личной драмой. Уже трижды премьеры его трагедий сопровождались конкурирующими постановками пьес на те же сюжеты в других театрах. В первых двух случаях Расин победил даже Корнеля, но в случае с «Федрой» он оказался жертвой тщательно подготовленной интриги: племянница кардинала Мазарини, по версии биографов Расина, заказала некоему Прадону пьесу с тем же названием. И она была поставлена в конкурирующем театре, снискав восторженные аплодисменты со стороны наёмных зрителей. В ход пошли большие затраты на покупку зрительских мест. Точно так же провалили «Федру» Расина. Но очень скоро критика единодушно воздала должное этой пьесе, в то время как драматург решил прекратить свой творчество навсегда. (Прадон вошёл в историю литературы в неприглядной роли интригана и марионетки в руках сильных мира сего — продажным писакой.)

По своей нравственной проблематике «Федра» ближе всего к «Андромахе». От первой до последней сцены пьесу пронизывает мотив смерти. Смерть и царство мёртвых постоянно присутствуют в сознании и судьбе персонажей. Грани между земным и потусторонним мирами стираются. Возникает космическая картина мира, в которой судьбы людей, их страдания, порывы, неумолимая воля богов сплетаются в один трагический клубок. Мир божественный и мир земной воплощены в пьесе без границ. Расин опирается на пьесу Еврипида «Ипполит», он переосмысляет в рационалистическом духе только одну предпосылку — соперничество Афродиты и Артемиды, жертвами которого стал

пасынок Федры Ипполит. Расин перенёс центр тяжести на внутреннюю психологическую сторону истории. Конфликт обусловлен обстоятельствами, лежащими за пределами человеческой воли. Люди осознают свою греховность, отверженность, тяжёлую нравственную вину, но у Расина они преступники поневоле. С точки зрения Буало, «Федра» стала воплощением главной цели трагедии: вызвать сострадание к преступнику поневоле, показав его вину как проявление слабости, присущей человеку вообще. Частичное этическое оправдание героини, поставленной в исключительную ситуацию, формулируется автором со ссылкой на Аристотеля.

Эту ситуацию Корнель раскрыл бы именно в плане исключительности, но Расин выдвинул на первый план правдоподобие, которое он понимает как общечеловеческое, типическое. С этой целью Расин снова ввёл для более глубокого, динамичного раскрытия душевной борьбы Федры дополнительные линии, вымышленных лиц.

После «Федры» в его драматургическом творчестве наступил длительный перерыв. В том же году (1677) драматург получает почётную должность королевского историографа, сопровождает короля в военных кампаниях и пишет исторический труд, который погиб при пожаре в XVIII веке.

Две последние трагедии («Есфирь», 1688; «Гофолия», 1691) написаны им на библейские сюжеты. Они были предназначены для ученических спектаклей в пансионе благородных девиц. Их заказала госпожа де Ментенон, в будущем жена Людовика XIV. Выбор сюжетов был обусловлен тем, что спектакли смотрели король и двор. Историю иудейской девушки Есфири, ставшей женой царя-язычника Артаксеркса и спасшей свой народ от преследований временщика Амана, Расин полностью освободил от любовных мотивов. Во время спектакля девушки пели псалмы, и это усиливало

внешний постановочный эффект. Современники нашли в пьесе намёк на репрессии против протестантов, а в главных героях узнали Людовика XIV, министра Лувуа и госпожу де Ментенон. Однако ни король, ни свита на намёк не прореагировали. «Есфирь» неоднократно ставилась в этом закрытом заведении, и с большим успехом. На открытой сцене она идти не могла — считалась собственностью данного заведения.

Для тех же (воспитательных) целей была написана и последняя трагедия Расина «Гофолия» (1691). В ней изображено возмездие, которое обрушил на тиранов бог, избравший своим орудием восставший народ. Пьеса полна реминисценций из Библии и воссоздаёт на сцене мир, исполненный трепета перед божеством и пафоса борьбы за истину. Вольтер считал её лучшей французской трагедией. Однако воспитанницы исполнили её всего два раза. И только после смерти Людовика XIV и Расина, уже в другом веке (1716), она увидела сцену.

Наибольшей популярностью «Федра» и «Гофолия» пользовались в России. В 1820-е годы эти пьесы воспринимались в преддекабристском духе. Пушкин, говоря о наследии Расина, делает вывод, что главное в его трагедиях — «человек и народ», «судьба человеческая, судьба народная».

Последние пьесы Расина написаны *в русле категории низменного (1686–1719).* Не случайно они обращены к прошлому — более древнему, чем римское: к ветхозаветным временам. Но вместе с тем драматург делает шаг к классицизму XVIII века, и Вольтер это признаёт. Действующим лицом его трагедий становится народ (не цари), иными словами говоря — снижается масштаб действующих лиц, ощущается власть иррационального начала как исполнителя воли Бога.

Расин стал выразителем категории прекрасного в истории французского классицизма. А две последние трагедии (1688, 1691) лишь доказывают неизбежность эволюции творца, если он вступает в новую фазу времени, в данном случае окрашенную доминированием примет низменного в ментальном 100-летнем цикле XVII века.

Мольер
(1622–1673)

Подлинное имя драматурга — Жан-Батист Поклен. Мольер — его сценический псевдоним. Любовь к театру определила судьбу: Мольер выбрал профессию актёра, по тем временам — позорную. Он создал вместе с группой актёров-любителей «Блистательный театр» (1643), который просуществовал менее двух лет. Причина распада заключалась в том, что у театра не оказалось подходящего репертуара, к тому же ставились исключительно трагедии, а Мольер чувствовал себя прирождённым комическим актёром.

С 1645 года Мольер и его друзья — бродячие комедианты. Несмотря на суровость испытаний, странствие по провинциям длилось тринадцать лет, обогащая Мольера жизненными наблюдениями и профессиональным опытом. Именно в скитаниях Мольер начал писать сам, чтобы обеспечить своей труппе оригинальный репертуар, к тому же его собственное творчество отвечало его актёрским запросам.

Востребованность комедии в провинции была чрезвычайно высокой: народный зритель предпочитал комедии.

Прежде всего Мольер обратился к традициям фарса — многовековому народному искусству. Фарс привлекал его на протяжении всей жизни тем, что его содержание взято из повседневного быта людей — во-первых; что повседневность давала разнообразие тем и комических ситуаций,

пестроту и жизненную достоверность — во-вторых. Немалую роль в творчестве Мольера сыграла и итальянская комедия масок (commedia dell'arte), популярная во Франции. К сожалению, многое из написанного Мольером в провинции до нас не дошло. Но важно то, что они предвосхитили поздние произведения, написанные с гораздо большим мастерством: «Вязальщик хвороста» — «Лекарь поневоле»; «Горжибюс в мешке» — «Плутни Скапена».

В 1658 году Мольер и его труппа вернулись в Париж. В Лувре перед королём был сыгран фарс Мольера «Влюблённый доктор», где он исполнял главную роль. Это был успех. В Мольере король увидел находчивого импровизатора, способного с лёгкостью и в короткий срок сочинить и подготовить к любому придворному празднику театральную пьесу — талантливо её исполнить. Покровительство короля было единственной реальной защитой от реакционных феодально-клерикальных кругов, представители которых, узнавая себя в комедиях, преследовали и травили мастера. Однако истинного значения и масштаба дарования Мольера Людовик XIV не понимал, как не понимал он и того, что Мольер — создатель социальной комедии.

Оригинальная интрига — особая примета комедии Мольера — сочеталась с другой особенностью его драматургического искусства: он использовал в своём творчестве уже разработанные сюжеты. В те времена это было допустимо. Прекрасно начитанный Мольер обращался и к римским комедиографам, и к итальянцам Возрождения, и к испанским новеллистам, драматургам, и к своим старшим соотечественникам — собратьям по перу. Вслед за Рабле Мольер осмеивал «исказителей природы»: он брал у него сюжеты, вводил в свои комедии имена героев и ситуации из «Гаргантюа и Пантагрюэля» («Школа жён», «Брак поневоле»).

Однако в творческой лаборатории Мольера знакомые сцены получали новый смысл. Общественное и сатирическое содержание его комедий было весомее, значительнее.

Мольер с самого начала своей драматургической деятельности осознавал масштаб задач социального плана комедии как жанра. «Комедия не что иное, как остроумная поэма, обличающая человеческие недостатки занимательными поучениями», — эти слова его, написанные в предисловии к комедии «Тартюф», с веским основанием можно представить как эпиграф к изложению эстетических взглядов Мастера. В них высвечены **две задачи, стоящие перед комедией: поучать и развлекать.**

Исследователь С. Д. Артамонов отмечает, что тяготение Мольера к сценической правде в её реалистическом толковании весьма очевидно, «лишь время, вкусы и понятия века не позволили ему развернуть свой талант с шекспировской широтой» [3, 145]. Отстаивание правдивого драматургического материала не только не отвечало требованиям, но и противоречило классицизму — и Расин не пожелал ставить в театре Мольера свои трагедии в знак несогласия с его методом сценического раскрытия актёрами авторского текста.

Тем не менее представления Мольера, резонируя с менталитетом его времени, абсолютно соответствовали классицистической эстетике. Кратко охарактеризуем их.

1. Тяготение к рационалистическому абстрагированию типов.

2. Соблюдение единства места, времени и действия, соответствующее, по его мнению, здравой человеческой логике.

3. Верность принципам классицистического театра при создании комедий:

а) сведение сценического действия к дискуссиям по поводу поставленной в начале пьесы нравственной,

общественной или философской проблемы; размежевание сил, борьба «pro et contra» с целью выдать в финале мнение самого автора;

б) предельная концентрация сценических средств вокруг главной идеи, главной черты характера носителя этой основной авторской идеи (лицемерие — «Тартюф», скупость — «Скупой»: имя Гарпагона стало нарицательным для обозначения страсти к накопительству, но главным образом — скупости); вне её жизнь персонажа почти не показана (Пушкин: «У Мольера скупой скуп — и только» [38, 179]).

Обратимся к творчеству Мольера в период его расцвета, подготовленного не только талантом, опытом и жизненными наблюдениями, но и гармонией, которая воцарилась между творцом и зрителем благодаря «признанию здравого смысла их общим наставником и судьёй» [9], послав драматургу импульс вдохновения и творческих сил на подготовку новых «уроков». Именно так называл пьесы Мольера Буало, восторженно отзываясь о них и поддерживая автора: «На пользу твой урок любому!», «Комический поэт, что разумом ведом, / Хранит изящный вкус и здравый смысл в смешном»*.

Да, театр — школа. С такой установкой на драматургическое искусство Мольер приступил к созданию своих лучших комедий, составивших своеобразную трилогию, объединённую философским лейтмотивом — размышлениями о самом главном в человеческой жизни: о вере и безбожии, о нравственности и доброте, о законах человеческого

* **Н. Буало.** О комедии. Эстетические учения XVII–XVIII веков. Том II. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 томах. — М.: Искусство, 1964. — С. 240.

общежития. Отсутствие этих духовных ценностей приводит человека к абсолютной деградации и, как следствие, делает его опасным для общества. Каждая из пьес трилогии посвящена определённому типу. Возросшие талант и мера обобщения позволили автору определить типы складов миропонимания — не меньше.

Авторы очерка «Комедиограф „Великого века“» — Ю. А. Гинзбург и С. И. Великовский — предложили следующую классификацию образов: Святоша («Тартюф») — Безбожник («Дон Жуан») — Моралист («Мизантроп»). Погружение в духовную жизнь соотечественников способствовало тому, чтобы Мастер увидел эти лица, воплотил их в своих «высоких комедиях» («комизм характера, комизм интеллектуальный» [27, 111]), разоблачая пороки духовенства, дворянства и буржуазии. При этом он показал «три вечных пути самоопределения человека в мире» [9], а не просто доминирующие черты в характерах.

«Тартюф» (1664–1669) — комедия, признанная величайшей в оценке исследователей: в ней Мольер изобразил узнаваемый общественный порок — лицемерие.

Целых два акта в «Тартюфе» уходят на подготовку зрительского отношения к обманщику, чтобы исключить всякую двусмыслицу в восприятии, когда он появляется на сцене самолично. Таков классицистический театр. И Мольер, говоря о своём методе работы, признавал: «Тартюфа сразу же узнают по тем приметам, которые я ему дал» [3, 155]. Он придумал имя герою от французского слова, означающего «обман». Автор истории литературы В. А. Луков в интересных подробностях отметил исключительный лаконизм Мольера в создании образа: комедия составляет 1962 строки — Тартюфу принадлежат 272 полных и 19 неполных строк. Роль Гамлета — в пять раз объёмнее. При этом Тартюф полностью

отсутствует на сцене в первом и втором актах, доминирует лишь в третьем, заметно сокращена его роль в четвёртом акте и почти исчезает в пятом. И это — главный герой! Зато идеи его наполняют содержание пьесы, а через его поступки с изображением катастрофических последствий лицемерия, через восприятие других персонажей происходит полное раскрытие сути, убеждая, что при таком авторском решении образ «не теряет своей мощи» [38, 175]. Потому что луч прожектора направлен в одну точку, всё остальное — за пределами яркого луча — остаётся в тени, невольно порождая зрительский вопрос: да есть ли оно, «остальное»? Ведя свой сценический урок, Мольер подчёркивает веру в могущество разумного убеждения и самим композиционным построением пьесы. Это — строгая собранность, которую обеспечивают соблюдение трёх единств и мерная стройность *александрийского стиха*.*

Драматург, следуя принципам своей эстетической программы — ***«поучать, развлекая»***, — смешит зрителя с использованием приёмов обнажённой клоунады. Его пьеса не пренебрегает и фарсовыми приёмами, в числе которых — оплеухи, лазание под стол, объятия, раскрытые для чужой жены и чуть не достающиеся её мужу. Полон комического эффекта диалог между Оргоном и служанкой Дориной: «Как Тартюф»? — «Две куропатки съел и съел бараний зад». —

* Важное условие поэтики классицизма — французский стих в 12 слогов с цезурой посередине и обязательными ударениями на 6-м и 12-м слогах; строки рифмуются, образуя двустишия. Происхождение названия предположительно связывают со стихотворным произведением XVII века — романом об Александре Македонском, — написанном этим стихом (12, 11): «Замучите себя вы в сокрушеньях поздних / О том, что нанесли обиду небесам, / Мне указав на дверь» (перевод М. Донского).

«Ах, бедный»! — «Проспал всю ночь, не ведая тревог». — «Ах, бедный»! — «Бутыль он осушил до дна». — «Ах, бедный»! Иное сообщает Дорина о жене Оргона: «У барыни позавчера был сильный жар...» — «Ну, а Тартюф»? — «У ней была тоска». — «Ну, а Тартюф»? — «Она совсем и не уснула». — «Ну, а Тартюф?». И т. д.

Реплики Тартюфа дают исторически отчётливое, по мнению исследователей, обоснование его образа мыслей и действий (например: «Круг совести, когда становится он тесным, / Расширить можем мы: ведь для грехов любых / Есть оправдание в намереньях благих» [14, 260]. Подобные образцы изречений Тартюфа выдают сходство с иезуитами-казуистами и другими современниками Мольера, предлагавшими исповедовать религию определёнными способами. В принципе, драматург и направил свой удар против них. Но смысл комедии (обличение демагогии и ханжества, затягивающих в сети своей паутины лицемерия доверчивых или фанатически настроенных, как правило, недалёких, людей исповедовать религию любыми способами) был настолько глубок, что комедия Мольера превратилась в выступление против феодально-католической церкви в целом — такова точка зрения С. Д Артамонова [3, 154].

Если же говорить о художественном завоевании Мольера, то следует подчеркнуть: Мольер помнил мудрое правило «уничтожать противников смехом». И если что удалось мастеру из его моралистической программы добиться этой пьесой, так это назвать зло по имени и тем помочь его опознать. Ханжа для нас и по сей день — Тартюф. Мы постоянно встречаем это имя в качестве вызывающего лицемерия в художественной, политической, публицистической литературе. Достаточно сказать: «Тартюф», — как всем

становится очевидно, что речь идёт о мерзости лжи, фарисейски прикрытой высокопарными фразами.

Гуманистическая позиция автора потрясает контрастностью с его решительным осуждением Тартюфа и проповедуемой им противоестественной морали.

Клеант — рупор идей Мольера — в финале, возражая разочарованному Оргону (перешедшему от одной крайности, слепого обожания, к другой, абсолютно недоверчивой к людям вообще), произносит замечательные слова:

Оставьте жалкого судьбе его плачевной.
Не лучше ль пожелать, чтоб, искупив позор,
Вновь к добродетели он обратил свой взор.
Чтоб горько осудил он сам свой путь бесславный,
Чтобы раскаяньем смягчил он суд державный?
(Перевод М. Донского) [10, 98].

Гуманная терпимость к слабостям человеческим и нетерпимость лишь к тому, что портит жизнь человека, — такова нравственная философия Мольера.

Известно, что Мольер создал несколько вариантов этой комедии, и все они вызывали ожесточённые нападки: столь велика была сила нравственного урока Мастера. Хотя сам он был врагом крайностей, всегда ратовал за умеренность (не случайно Мольер осудил Ларошфуко за нетерпимость к людским порокам, к недостаткам, а то и просто слабостям, создав образ Моралиста в комедии «Мизантроп», в которой Ларошфуко послужил прообразом героя [3, 169]).

Последним его произведением, постоянно напоминающим нам о трагической личной судьбе, стала комедия «Мнимый больной» (1673), в которой смертельно больной Мольер играл главную роль. Как и более ранние комедии

(«Любовь-целительница, 1665; »Лекарь поневоле», 1666), «Мнимый больной» — это насмешка над невежеством современных врачей, а также над их жертвой — Арганом. В этой комедии характеров и нравов изображён страх перед смертью, полностью парализовавший героя. Как и в других комедиях, здесь показано отклонение от общепринятых норм, которое разрушает личность. Драматург скончался после четвёртого представления пьесы: на сцене он почувствовал себя плохо, едва доиграл спектакль и в ту же ночь умер.

Мольер — самый значительный и самый характерный комедиограф классицизма. Разделяя принципы классицизма как художественной системы, он сделал подлинные открытия в области комедии: правдиво отображал действительность, предпочитая черпать из жизненных наблюдений типические характеры; создавая типические характеры, он тяготел к социальному их заострению; содержание, форма комедий Мольера, герои, их быт и нравы, язык, черты характера, юмор — всё предельно демократично и позволяет указать на народность как на главное художественное свойство творчества Мольера.

Ментальные черты в комедиях Мольера. Драматург создавал свои знаменитые пьесы в серединной фазе XVII века, обусловившей в период расцвета (с 53-го по 86-й гг.) синтез доминант (сравним: поучение как дидактическая функция, преобладающая в период становления, с 20-го по 53-й гг., — развлекательная функция как приоритет в период декаданса, заката 100-летнего цикла, с 86-го по 19-й гг.). Изображение современной жизни также продиктовано творцу менталитетом, потому что в серединной фазе эстетически значима жизнь «здесь и сейчас», а не в отдалённом прошлом. Гармоничное сочетание предельной обобщённости и жизненной

достоверности в созданных комедийных характерах подчёркивает — наряду с мастерством драматурга — его чуткость к велению времени, в котором довелось жить и писать свои шедевры.

Но отблеск категории трагического, окрашивающий ментально весь XVII век в 300-летнем цикле Нового времени (1620–1719), мы видим в факте жанрового определения его пьесы «Тартюф» как *трагикомедии*. Сюда же относится и предпочтение социальных аспектов, в том числе и внимание автора к крупномасштабной моральной проблематике.

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII ВЕКА

Джон Мильтон
(1608–1674)

Поэт, мыслитель и публицист, он стал символом наивысшего достижения в литературе Англии XVII столетия. В ранний период Мильтон пробует силы в разных жанрах: лирических, драматических.

Главная особенность творчества его начального периода — сочетание тенденций эпохи Возрождения (жизнерадостность, яркость) с пуританской серьёзностью и дидактикой (аскетизм, духовная стойкость, критика распущенности и произвола). Эта удивительная двойственность, в общем-то, взаимоисключающих начал отражается в пьесе-маске «Комус» (1637). «Комус» — пьеса аллегорического содержания, предназначенная для представления при дворе. В ней используются мотивы античной мифологии, и она включает в себя музыку и балет. Здесь он восхваляет добродетель, а в образе злого духа Комуса аллегорически

воссоздаёт первозданную стихию, присущую Возрождению. Все герои — воплощённые аллегории. Лес символизирует запутанность человеческой жизни, Леди — воплощённое целомудрие, Комус — олицетворённый порок. Тема пьесы — испытание добродетели. Вечное столкновение добра и зла.

Всем произведения Мильтона свойственны дидактизм, строгость выдвигаемых им идеалов и классическая ясность формы. Это существенно отличает его поэзию даже в раннем периоде от изощрённой усложнённости и мистики его современников — «кавалеров», — что позволяет говорить о преобладании тенденций раннего классицизма.

В 40–50-е годы Мильтон оставил поэзию, выступая как публицист. После того, как Англия стала республикой, его назначили латинским секретарём Государственного совета. От напряжённого труда у него упало зрение, а в 1652 году наступила полная слепота. Но и в этом состоянии поэт продолжал служить республике, диктуя свои сочинения. Все они пронизаны мыслью о свободе, в которой различимы три основных её вида: религиозная, частная, гражданская. Выступая за свободу веры и совести, за отделение церкви от государства, Мильтон вёл войну с американской церковью.

В частной жизни в своих памфлетах он обращался к вопросам брака, воспитания детей, свободы обнародования мыслей. Известный его трактат «О воспитании» (1944) призывает изжить схоластическое невежество варварских веков. Он требует воспитания всесторонне развитой личности, способной исполнять любые обязанности — как личные, так и общественные. В этом позиция Мильтона полностью совпадала со взглядами чешского педагога Яна Амоса Коменского. В том же, 1644, году Мильтон пишет памфлет «Ареопагитика»: это — блистательная речь в защиту свободы слова и печати. Знание, утверждает автор, не способно осквернить

добродетель, а добродетель, которую нужно охранять от дурных книг, немногого стоит. Он выступил против института цензуры: «Убить книгу — всё равно что убить человека».

В 1650 году рождается знаменитый трактат «Защита английского народа», а в 1654-м — «Вторая защита народа». Оба трактата написаны на латыни и обращены ко всему образованному миру. Мильтон защищал идею народовластия, считая, что английская республика укажет другим путь к свободе.

В конце 50-х годов он предпринял попытку изложить все взгляды: религиозные, философские, этические, а также своё понимание Библии — системно. Это был трактат «О христианском учении», впервые его опубликовали только в 1825 году. В нём просматривается идея пантеизма: Бог предстаёт Творцом, абсолютно и бесконечно непознаваемым, а мир — материальным; материю он был готов признать частью божественной субстанции. Это совпадает с философским универсализмом XVII века — идеей «моно» (единства). Поскольку XVII век, с его абсолютизмом, ещё не может выйти из теологического мировоззрения и окончательно встать на путь материализма, у Мильтона и просматривается этот дуализм.

Реставрацию монархии в 60-м году он воспринял как катастрофу. Многие его соратники были казнены, брошены в тюрьмы. Сам он подвергся преследованию и большому штрафу, многие его смелые памфлеты были сожжены. Но слепой Мильтон за последние 14 лет жизни создал произведения, которые прославили его имя в веках: поэмы «Потерянный рай» (1667), «Возвращённый рай» (1671) и трагедию «Самсон-борец» (1671).

При этом непревзойдённым шедевром в его творчестве, бесспорно, является поэма «Потерянный рай». Содержание

и смысл её Мильтон продумал ещё в студенческие годы, когда возникло решение создать эпическое произведение, которое прославило бы Англию и её литературу. Сюжет «Потерянного рая» он почерпнул из Библии. Обращение к ней именно в эпоху реакции было значимым для автора: ведь именно из Библии, по его выражению, народ заимствовал «язык, страсти и иллюзии».

Хотя у Мильтона было много предшественников во Франции и Голландии и они оказали некоторое влияние на его замысел и творческое осмысление, всё же его величественная эпическая поэма, во-первых, оригинальна, во-вторых, порождена совсем иной эпохой. **«Потерянный рай» подводит итоги всему, что до него написал Мильтон.** Он рассуждает о религии и философии, о судьбах родины и человечества, о путях его политического и духовного совершенствования.

Первое, что сразу обращает внимание на себя, — космизм. Поэма грандиозна: её действие разворачивается на фоне необозримых просторов Вселенной; её тема — Священная история, а герои — Бог, дьявол, Мессия, Адам и Ева. Человеческая история предстаёт в этом эпосе как арена многовековой борьбы добра и зла, Бога и сатаны. Мильтон живописует впечатляющие сцены битв небесных легионов, воспевает победу Бога над дьяволом, а грехопадение Адама и Евы трактует как временное торжество сатаны. Он выступает пророком грядущего спасения и трудного пути их совершенствования. Конечный его вывод о торжестве добра в мире оптимистичен. В качестве героя, исполняющего благие предначертания Владыки мира, выступает Бог-сын. Он многолик в своих проявлениях. Это и разгневанный Мессия, низвергающий мятежных ангелов в ад, и творец прекрасного мира, и заступник человека перед Богом-отцом. Наконец, он — Богочеловек,

царь Вселенной, сын Бога и человека. В нём воплощены моральные принципы, дорогие поэту.

При всём том, что образ откровенно дидактичен, схематичен и декларативен, он остаётся самым важным в литературе XVII века: это — новый герой. В противоположность ему создан образ сатаны. Он — тоже сын Бога, но он избрал путь зла. Восставший против Божьей воли и потому поверженный, некогда преопасный Люцифер-сатана духовно гибнет от непомерной гордыни. Мильтон трактует это как неоправданное стремление личности нарушить границу, установленную ей природой, подняться выше отведённого ей места в великой цепи бытия. Гордыня ослепляет и подчиняет себе разум, а это освобождает низменные страсти и порабощает личность. Вечный ад царит в душе сатаны. Его обуревает неутолимая жажда власти. У него бывают приступы раскаяния, и зависти к людям, и жалости к ним, но его могучий разум обречён вечно служить пороку и разрушению. Разум сатаны воздвигает Пандемониум, изобретает артиллерию, подсказывает ему, как соблазнить первых людей.

Хотя Мильтон не отступал от религиозной точки зрения, Шелли считал, что в его поэме содержится философское опровержение именно религиозных догматов: «Ничто не может сравниться с мощью великолепия созданного сатаны». Выходит, что поэт не приписывал Богу никакого нравственного превосходства над сатаной. Рядом с сатаной тускнеют и теряются все остальные персонажи поэмы. Титаническая страстность гордого и непокорного духа, свободолюбие и твёрдая воля, мужество и стоицизм, воплощённые в этом образе, вызвали восхищение читателей и критиков. Бог, наоборот, представлен в поэме коварным и мстительным монархом, который один царит, как деспот, в небесах. По оценке Белинского, «поэзия Мильтона явно произведение эпохи.

Сам того не подозревая, он в лице своего гордого и мрачного сатаны написал апофеоз восстания против авторитета, хотя и думал сделать совершенно другое».

Однако остановиться на такой исторической параллели значило бы упростить поэму Мильтона, которая в смысловом отношении гораздо сложнее: он её задумал как оправдание путей Божиих, но историческая канва увлекла его настолько, что полностью исказила замысел.

Мы наблюдаем здесь философско-художественное обобщение *противоречивого менталитета XVII века:* разум поднимает бунт против веры. Если оторваться от биографии Мильтона, исторических условий создания поэмы, то ценностью предстанет главная выраженная в ней мысль: мощный разум восстаёт против авторитетов прошлого и трагически пытается опираться на самого себя. Не имея никакого другого материала по масштабу и замыслу, кроме библейского, Мильтон превращает его скорее в литературный сюжет, хотя на самом деле это — **эпос, открывающий Новое время. В нём — максимально предельные характеристики хронотопа и утверждение силы разума в борьбе со столь же гигантскими противостоящими ему силами.**

Сражение титанических сил разворачивается по поводу человека. Адам и Ева изображены как совершенные существа, уже изначально помещённые на эволюционной лестнице между сверкающими высотами рая и безднами ада. Находясь в раю, они демонстрируют гармонию и идеальную всесторонность человека как лучшего творения Бога. Сатана соблазняет первых людей идеей познания, но в устах Мильтона эта идея является скорее лозунгом Нового времени. Ради этой идеи люди идут на страдания в будущем, т. е. познание сопряжено со страданием. Причём вступает на этот путь скорее Ева, Адам следует за ней из сострадания и любви. Перед тем как

людей изгнали из рая, архангел Михаил показал Адаму путь, который придётся одолеть человечеству, со всеми его кровавыми ужасами и деспотизмом, но заканчивается этот «фильм истории» (В. Я. Брюсов) пришествием Христа, после которого у людей появляется шанс стать ещё более совершенными, чем люди в раю. И это становится более высоким смыслом стремления к познанию, страдания ради него.

Мильтон ставил своей задачей создать современный эпос, и при этом он опирался на всех известных ему предшественников, прежде всего — на Гомера и Данте. Однако он ушёл в своём творчестве от обычного эпического доминирования ***к сложному синтезу эпоса, драмы и лирики. Это объясняется тем, что после вершин литературы Возрождения была ещё литература барокко с её гигантскими масштабами, контрастами, диссонансами.*** Хотя эпос является у него преобладающим в силу замысла, элементы драмы и лирики вплетаются в него весьма органично. Вообще Мильтон ставил задачу универсального жанрового и универсального стилистического синтеза в рамках прекрасного. Здесь можно провести аналогию между романом Л. Н. Толстого и подобными достижениями в других веках и странах ***под влиянием менталитета*** [24, 35–40; 25, 65–67].

Иногда пытаются оценить его достижения как синтез классицизма и барокко [27, 238], что вообще свойственно XVII веку, особенно в области архитектуры. На самом деле Мильтон создал ***произведение, не соотносимое ни с чем.*** Это не значит, что оно стоит вне литературного процесса и вне менталитета, — скорее, наоборот: оно ярче всего выражает *тенденцию начала Нового времени.* Недаром к этому произведению тянулись впоследствии совершенно противоположные по установкам авторы французского и английского классицизма, а также романтики. Байрон создал прямое

подражание, и в образе его Люцифера ощущается влияние мильтоновского образа сатаны. Шелли, который целенаправленно подражал Мильтону, считал его первым романтиком.

С авторской точки зрения, парадокс — в том, что создать произведение такого масштаба мог исключительно незаурядный **философ** с несомненным литературным даром.

Это удивительным образом доказывают последовавшие вскоре за «Потерянным раем» не самые удачные в художественном плане поэма «Возвращённый рай» (1671) и трагедия «Самсон-борец» (1671). Оба произведения вышли уже на фоне волны развлекательной литературы, иначе говоря — они существовали не в резонансе с этим временем.

Написав главное произведение, Мильтон словно пытался продлить ему жизнь, а в «Возвращённом рае» он сталкивает Христа и сатану, когда тот искушает его. Но теперь у него сатана — бледная тень, а в образе Христа он стремится сконцентрировать свой идеал, соединив нём черты человека, гражданина и пророка. Однако в итоге это выродилось в абстрактность и безжизненность поэмы в целом.

Трагедия «Самсон-борец» (1671) тоже построена на синтезе всей тройки древнегреческих трагиков. Мильтон избирает такой момент в жизни Самсона, который перекликается с ситуацией в его собственной жизни. Самсон ослеплён, находится в стане врагов, он бессилен физически и социально. Тем не менее герой не теряет мужества, воли, энергии сопротивления и находит возможность мстить своим врагам даже в этом состоянии. Таким образом, здесь выражается взгляд Мильтона на историю: он считает, что история движется неукоснительно.

И, вопреки любым возвратам (реставрация монархии), политическим предательствам, поэт утверждает: конкретные люди предают идею, но идея сама пробьёт себе дорогу.

Образ Самсона-борца служит аллегорией английского народа — **перед нами проступает явный признак начальной фазы Нового времени: обобщение классицистического образа народного героя**. Примечательно, что Мильтон соблюдает в трагедии *принцип трёх единств* и придерживается возвышенного стиля. **Впервые возвеличивается человек, который трудится, — это уже вскрывает суть Нового времени, его мировоззренческую специфику.**

Начало XVIII века — время создания колониальной империи Великобритании. На протяжении всего столетия она воевала и экономически быстро развивалась. Отток населения в колонии позволял сглаживать социальные конфликты.

Характерной чертой английской литературы периода её расцвета стала полная идентичность идейной базы писателей и философов, наиболее предпочтительным из которых был Джон Локк. Так, «Робинзон Крузо» представляет собой беллетризованную форму изложения локковских взглядов. Это — исходное равенство людей, решающая роль культуры и воспитания, влияние среды на формирование характера, мысль о том, что счастье человека зависит от него самого, утверждение, что человек может преуспеть благодаря труду.

Два последователя Локка — Шефтсбери (1671–1713) и Мандевиль (1670–1733) — развили его учение в диаметрально противоположных направлениях. Локк считал, что человек по натуре своей альтруистичен и добродетели его врождённые; он ратовал за отделение морали от религии. Мандевиль придерживался скорее точки зрения Гоббса, полагая, что человеческая природа порочна, а себялюбие выступает движущим стимулом истории, мораль для него была продуктом общественной жизни. Это важно для литературы, потому что в ней мы находим противоречивые идеи, читая произведения писателей одного и того же времени. **Срединный цикл**

показывает обе тенденции равносильными, равновесными, как и сам цикл данного века в трёхсотлетии.

В английской литературе начала 20-х годов равновесность противоречивых тенденций XVIII века выразилась в творчестве Дефо и Свифта. Дефо толковал природу человека оптимистически, а Свифт — пессимистически. **Таким образом, мы имеем возможность убедиться в специфичности срединного 100-летнего ментального цикла, демонстрирующего *два равносильных проявления его менталитета.***

Расцвет английской литературы начался с периода, когда поэт, переводчик и сатирик Александр Поуп перевёл на английский язык «Илиаду» (1715–1720 гг.) и «Одиссею» (1725–1726 гг.), адаптируя их к уровню современного читателя, а также издал все сочинения Шекспира, текстологически обработав их (первое издание — 1725 г., второе — 1728 г.). В своём творчестве Поуп был в основном представителем классицизма, блестящим сатириком, пародистом и журналистом. Он выступал как наставник-моралист, бичующий пороки отдельных людей.

Просветительский реализм представлен эпистолярными романами Ричардсона, давшего начало семейно-бытовому психологическому роману, комическими эпопеями Филдинга, социально-бытовыми романами Смолетта. Их объединяют локковский тезис: «Судьба человека зависит от него самого» — и вера в буржуазный прогресс, которая способна привести к устранению социальных пороков. В принципе, эти писатели не очень похожи друг на друга. Но они — критически умеренный Ричардсон, мягкий юморист Филдинг и мрачный сатирик Смолетт — отражают менталитет своего времени именно как реалисты.

В поздний период английской литературы XVIII века обострилась чувственность, возобладала созерцательность,

обнаружилось тяготение к природе, проявилась даже поэтизация смерти и, как следствие этого, возникла кладбищенская поэзия с мистической, меланхолической настроенностью. Идеал патриархальной жизни на фоне природы, индивидуализм и названные тенденции в XVIII веке в Англии свидетельствовали о явном кризисе цивилизационного просветительского идеала. Подчеркнём: кризис был обусловлен концом ментального века, для которого примечательны проявления декаданса (мотивы тоски, упадничества, меланхолии, кладбищенская тематика). Кроме готического чёрного романа, который называли также романом ужасов, оказались востребованными восточные мотивы (ориентализм), камерность и психологизм в литературе. (Весь ряд признаков декаданса — налицо: локальное пространство, экзотика, чувственно заострённая жизнь индивида, интерес к потустороннему миру, иррационализм, потребность пережить страх, ужас и им подобные потрясения, связанные с переживанием темы смерти.) Всё это постепенно перешло в форму предромантизма, наиболее ярко выразившись в творчестве Уильяма Блейка, но его творчество ментально принадлежит уже к другому циклу и направлению (эзотеризм).

Литература века Просвещения: всесилие разума как оружия индивидуальности в литературе XVIII столетия

Английская литература С. Ричардсон, Т. Смолетт, Г. Филдинг. Д. Свифт: новый хронотоп — и Д. Дефо: культурная доминанта

Этому столетию предшествовала Славная революция в Англии (1688–1689). Спустя век в тот же период произошла Великая французская революция (1789–1794). Таким

образом, в конце века капитализм завоевал политические позиции во всей Европе.

Английская буржуазная революция стала первой, потому что в Англии раньше созрели условия для накопления торгового капитала и развития промышленности. Новая политическая сила начала рваться к власти, но дело закончилось компромиссом — конституционным ограничением монархии и разделением властей. Возникшая двухпартийная система (тори и виги) существует в Англии до сих пор. Кризис Англии дал возможность отколоться Соединённым Штатам, что привело к образованию нового буржуазного государства.

Важнейшую характеристику XVIII века, получившего название — ***Просвещение***, представляют реальное уничтожение идеологии и власти феодализма и утверждение идеологии капитализма. Основой данной идеологии является признание законов разума и природы — главенствующими. Разум заменил веру, а природа — Бога. Некоторое время, особенно на протяжении XVII и начала XVIII веков, превалирует деизм. Даже Декарт не отрицал существование Бога, но считал, что Бог дал миру толчок и больше миром не занимался. Следовательно, независимо от того, как сотворена природа, человеческий разум способен её понять и покорить. На этой почве начали меняться доктрины в области культуры, философии, социологии, педагогики, политики, этики. Выразителем изменений стала философия, в которой лидерство постепенно перешло к Англии. В работах Д. Локка «Опыт о человеческом разуме» (1690), задающих парадигму будущего мышления, приоритетным провозглашается опыт — как источник человеческих знаний о мире, базирующийся на ощущениях и чувствах человека.

Просветители придавали большое значение идее равенства человека от рождения, а также идее воспитания,

влияния окружающих человека условий на его формирование. Природное равенство и доминирование культуры нашли отражение практически во всех крупных произведениях XVIII века. Определённым влиянием пользовался в это время также руссоизм, в котором естественный человек, с его здоровыми нравственными инстинктами и ценностями, противопоставляется человеку, развращённому неразумными общественными отношениями. Руссоизм оказался скорее реакцией на разложение феодального общества, потому что никакой позитивной программы не содержал.

Век Просвещения наполнился оптимистической верой во всесилие разума и в прогресс на его основе. Сословно-иерархическую структуру общества средневековья в нём отвергли, заменив универсальной ценностью любого человека.

Важно отметить, что взгляд на историю в XVIII веке развивался активно — простые механические модели бесконечного прогресса уступили позиции Гердера, выработавшего диалектический подход к пониманию исторических закономерностей: история полна противоречий, которые способствуют её развитию, утверждал этот философ, а каждая новая ступень снимает в себе предыдущие. Главными аспектами в исторической концепции Гердера стали индивидуальная специфика и неповторимое своеобразие каждого народа и его исторической судьбы.

Общие идейные художественные черты XVIII века обнаружились в том, что преимущественным объектом была признана современность, с акцентированием национальной и исторической специфики, а предпочтительным конфликтом в искусстве — столкновение между новыми идеалами и старым укладом жизни. Отсюда — контрастное деление персонажей на положительных и отрицательных. Но обычно такой нравственный контраст в силу общего исторического

Просвещения находил своё разрешение либо в счастливой концовке, либо в моральной победе добра над злом.

Можно назвать **три художественных направления,** которые наряду с литературой барокко развивались в XVIII веке. Это — просветительский классицизм, реализм, сентиментализм. В течение XVIII века классицизм постепенно трансформировался из *раннего*, вытекающего из эстетики XVII века, в *поздний революционный* классицизм. Если в классицизме XVII века фабула трагедии обычно представляла любовную коллизию, то у просветителей XVIII века в центре — философская проблематика. Источник трагедии — столкновение человека с враждебными ему силами общества.

Просветительский классицизм отказался от жанровых разграничений по сословному принципу (все от природы равны). Задачей трагедии стало выражение активного неприятия общественного зла. Трагедии наполнялись прямыми аллюзиями на современность (в 300-летнем цикле XVIII век занимает срединное положение — вот почему временная доминанта представлена настоящим «здесь и сейчас», а пространственная доминанта подобна древнегреческой: «человек общественный», в его полисном варианте).

Просветительский реализм был свойствен зрелому этапу Просвещения. Искусство начало достоверно воспроизводить реальность, не разделяя действительность на высокое и низкое. Художники предпочли современность, детальное описание места и времени, что явно противоречило эстетике Ренессанса и барокко. Появились новые жанры, среди них на первый план вышел синтетический роман. Его называли *эпосом частной жизни*. Это был роман, обогащённый множеством жанровых разновидностей, которые прежде существовали самостоятельно. Их синтезу как раз способствовал

менталитет срединного цикла, XVIII века в рамках Нового времени. Типичное социальное воплотилось в неповторимо индивидуальной оболочке, хотя, по замечанию Н. Я. Берковского, «человек вообще» у просветителей всё же торжествовал над человеком единичным. Очень важно, что в просветительском романе, особенно в жанре воспитательного романа, возникло динамичное освещение человеческого характера: характер героя мог, по мнению просветителей, эволюционировать под воздействием обстоятельств и среды.

Некоторый перевес рационализма к середине ментального века (1769–1770) начал компенсироваться акцентированной ролью чувств. Так заявил о себе сентиментализм. Но, вопреки расхожему мнению, сентиментализм вовсе не порывал с идеей разума — он лишь начал сомневаться в нём как в единственном критерии суждения о мире.

Таким образом, сентиментализм есть единство рационального и чувственного, что ментально точно соответствует середине срединного века.

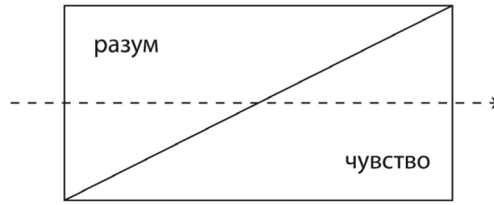


Рис. 11. *Равновесный менталитет XVIII века*

Чувство в данный период, с позиции менталитета, не является иррациональным, а выступает, как и разум, в качестве естественного проявления человеческой природы. Культ чувства не является отказом от завоевания разума. Однако равновесное состояние разума и чувства в срединном цикле означает протест против опеки разума. При этом

важно осознавать, что сентиментализм родился в Англии, которая первой вступила в ментальный век Просвещения и в середине века уже переживала своеобразный кризис (Л. Стерн «Сентиментальное путешествие», 1768). Затем это направление было подхвачено в Германии движением «Бури и натиск».

В сентиментализме героями обычно являются простые люди, которых отличают близость к природе, естественность чувств.

Рококо, возникшее ещё в XVII веке, в литературе XVIII века уже находится на периферии. Оно предназначено для аристократических салонов. Для него характерны небольшие по размеру произведения, гедонизм, галантная игра и шутка. По сути, это и есть феномен «арт-деко» (существование старого внутри нового). Здесь выстраивается иллюзорный мир, в котором авторы прекрасно понимают эту иллюзорность. Они развлекаются на краю пропасти, не принимая настоящего и с отвращением относясь к прошлому. Эфемерность и мировоззренческая тупиковость данного направления создают своеобразный трагизм в форме эстетической утопии. Вместе с тем это искусство рафинированное, наследующее всю утончённость Ренессанса и барокко. На его фоне вся просвещенческая литература выглядит несколько грубовато. Барокко (дворцы, виллы, храмовые комплексы) трансформируется в новую разновидность, перейдя в стадию салона *(рококо — искусство салонное).* Камерность — таков финал этой эстетической литературной игры, отсюда — такие жанры, как баллада, сонет, мадригал, рондо, эпиграммы.

Кризис эпохи Просвещения выразился в абсолютизации иррационального начала вопреки рациональному. Писатели обратились к средневековью, которое просветители

презирали, к фантастике, к эстетике ужасного (готический роман), к фольклору, противостоящему космополитизму и Просвещению. В творчестве отдельных писателей всё это многообразие литературных направлений XVIII века переплелось самым причудливым образом, например, у Вольтера и Прево.

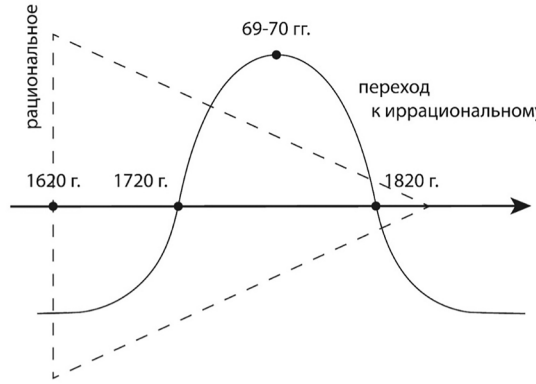


Рис. 12. *Ментальный сдвиг к противоположности*

Даниэль Дефо
(1660–1731)

Человек необыкновенно бурной судьбы и весьма противоречивых политических ориентаций, коммерсант, который 13 раз был богат и разорялся, Дефо создал образец английского негоцианта (от лат. «коммерсант») в литературе, опубликовав даже произведение с таким названием («Образцовый английский негоциант», 1727). Это был кодекс сухой и циничной буржуазной морали. Дефо был очень одарён как писатель, поэт, сатирик, публицист, живо реагирующий на политические события своего времени, что позволяло ему в течение ряда лет в одиночку выпускать

газету, выходившую три раза в неделю с огромным количеством рубрик. От критики существующего строя он перешёл к прославлению частной буржуазной инициативы, торговой экспансии экономического процветания. Дефо как газетчик обладал поразительной способностью придавать правдоподобие самым невероятным событиям и проектам.

Всё это отразилось на его знаменитом романе «Жизнь и странные, удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, описанные им самим» (1719). Писателю было в это время 59 лет.

Англию захлестнула волна произведений о путешествиях, мемуаров, дневников, путевых заметок купцов и мореходов. Используя эту форму, близкую к документу, Дефо на самом деле создаёт глубокую философскую притчу. Он помещает своего героя на 28 лет на необитаемый остров, т. е. вырывает его из цивилизации. Это — просветительский эксперимент над человеческой природой, в котором самым главным является конфликт искусственного и естественного. Цивилизованный человек — носитель культуры — даже в естественном состоянии остаётся существом социальным. Вопреки Руссо робинзонада показывает, что цивилизация имеет преимущество над первобытным состоянием. Глубинный смысл романа — в том, что этот *один человек* олицетворяет собой всех. Перед нами — новый супергерой — такой же, каким был Одиссей для античности или образ Христа в Евангелии в средневековье. Параллель имеет основания: гомеровский Одиссей тоже возник на волне начального цикла древнегреческой литературы.

Робинзон — труженик, и по складу мышления он — образцовый буржуа начала XVIII века. Живёт ради обогащения. Бережлив и практичен, старательно копит материальные

ценности, даже свой прекрасный уголок он описывает как рачительный хозяин, составляя реестр своего имущества. Робинзон обращается к Библии, а в трудные минуты — и к Богу, однако во всё остальное время он полагается на собственный опыт и здравый смысл. Прямолинейность этого образа несколько сглаживает образ Пятницы — своего рода воплощение естественного человека. Пятница своими наивными вопросами периодически ставил Робинзона в тупик, особенно тогда, когда тот вознамерился обратить его в христианство. Сконцентрировав в этом образе аллегорию всего нового в буржуазном обществе, Дефо как бы даёт совет английским колонизаторам придерживаться веротерпимости, уважать человеческое достоинство даже в дикарях, но при этом сознавать личное превосходство.

Исключительная ситуация, в которую поставлен герой, позволяет поднять его до общечеловеческого уровня пафоса познания и покорения природы, торжества свободного труда, энергии и воли к жизни. Всё это преломлено в ментальных параметрах категории трагического: Робинзон Крузо — герой-одиночка, но выражает собой всё общество на раннем этапе начального цикла.

В прочих своих произведениях, а их Дефо написал немало, даны разнообразные черты портрета века, одержимого духом предпринимательства и практичности. Дефо писал для самой широкой аудитории и до сих пор остаётся одним из любимых детских писателей, но глубину, стоящую за его простотой и безыскусностью, удаётся постичь не сразу.

Джонатан Свифт
(1667–1745)

В противоположность Дефо, Свифт относится к скептикам, но сам скептицизм его парадоксален. Писатель смотрит

как бы в конец цикла Просвещения и ужасается тем последствиям, к которым наблюдаемая им жизнь может привести. Отсюда — его необыкновенно гротескный и пародийный стиль, зачастую столь же непристойный, что у Рабле, при этом наполненный огромным количеством скрытых смыслов. Это говорит о том, что по стилистике он скорее всего принадлежит к концу XVII века, а по философской глубине иносказательного, символического содержания Свифт поднимается над всем литературным наследием Нового времени.

Интересно, что, подобно Дефо, он в течение жизни тоже менял политическую ориентацию на противоположную, однако его яростная сатира была остра в обоих случаях.

До появления «Гулливера» Свифт уже был широко известен как автор множества памфлетов, которые приносили ему большие неприятности, но после того, как он получил должность декана в Дублинском соборе святого Патрика, он смог наконец воплотить основные свои идеи в «Путешествии Гулливера» (1721–1725). Текст этой книги буквально заполнен аллюзиями, реминисценциями и явными цитатами. Вся совокупность намёков, каламбуров, пародий как бы закрыта от читателей поверхностным пластом повествования — настолько развлекающим, что эта книга до сих пор считается детской. Между тем, пакет смыслов, скрывающийся за простотой и занимательностью изложения истории, полной чудес, расшифровать порой сложнее, чем «Улисса» Джойса. (Обратим внимание: данная параллель имеет ментальное основание: роман Джойса написан в эстетике трагического, в тот же период — в 1921 году, на волне тех же особенностей менталитета, которые присущи начальному циклу любого столетия.)

Основная тема путешествия — изменчивость внешних форм, мира природы и человека, за которой открывается

неизменность одних и тех же нравов, обычаев и пороков. За счёт введения фантастических мотивов и пародий Свифт создал сатирический гротеск. Пародии притягивают к этому тексту свои источники, что для современников Свифта создаёт игру смыслов, пожалуй, недоступную нам. Но общая избыточность художественной структуры здесь такова, что сложностей, которые следует читателю постичь, хватает исследователям по сей день.

С ориентацией на лучшие образцы предыдущих эпох Свифт выстраивает чёткую сюжетную линию — схему вымышленного путешествия, которая, как прочный каркас, удерживает всё повествование. Приключенческий колорит, стилистически почерпнутый Свифтом из документального описания морских путешествий XVII века, придаёт его фантастике иллюзию реальности. Размерные пропорции, которые Свифт устанавливает между Гулливером, великанами и лилипутами, носят не только количественный характер: они соотнесены с качественной шкалой и служат показателями умственного и нравственного уровней.

Такого гротеска, обладающего иллюзией правдоподобия, не смог добиться даже Рабле: ведь он погружает читателей в сказку, а Свифт оформил свой вымысел как документ (мемуары). И только после размышлений можно обнаружить, что «Путешествия Гулливера» — это сатира на современную Англию, что в ней последовательно высмеяны и религия, и нравственность, и система управления, и даже наука.

Интересно так же, что в заключительной части «Путешествий...» появляется утопическое изложение идеального общественного устройства. Однако сам же Свифт эту утопию и высмеивает, отстраняясь от образа Гулливера и посмеиваясь над ним в качестве автора. Один из смыслов романа состоит в изображении человеческой истории:

крайними точками её являются дикари еху, похожие на людей, и вершина интеллектуальной и нравственной государственной культуры — страна гуигнгнмов.

Эта утопия — идеал Гулливера, но не Свифта, поскольку то, чего не замечает герой, замечает автор. Гулливер впадает в эйфорию энтузиазма под воздействием интеллекта лошадей и даже начинает им комически подражать, не осознавая того. Однако Свифт видит, что идеальное общество, приводящее героя в восторг, способно на тираническое рабство по отношению к другим. Таким образом, гениальность Свифта состоит в том, что он прогнозирует рационализм просветителей и испытывает его смехом; к тому же прогноз его поразительно точен: рационализм, действительно, вырождался, вызывая к жизни формы правления самого тиранического свойства. Вывод, который из этого следует, таков: человек способен мыслить, но это не означает, что он — разумное существо.

Обладание разумом и выбор между добром и злом — это основная дилемма всего XVIII века.

Характерной особенностью Нового времени в целом было изобретение научных приборов, главные из которых — микроскоп и телескоп. Другая особенность жизни этого времени, ставшая всемирно известной, — путешествия. Ко времени начала творчества Свифта рассказы о путешествиях были наполнены самыми невероятными подробностями, в основном выдуманными. *Свифт создал рефлексивную пародию, которую сегодня можно назвать* ***антиутопией****.*

Чтобы ярче продемонстрировать язвы современного английского общества, он использовал в своём творчестве приём *остранения*, изобразив это общество в микро- и в макромасштабе, тем самым остроумно продемонстрировав возможности исследования, ставшие реальными благодаря

новым научным достижениям. Важно, что сохраняется математическая пропорция между Гулливером и размерностью изображённых миров — с художественной точки зрения, это создало эффект иллюзии достоверности. Однако Свифта вовсе не восхищают достижения науки. Он открыто смеётся над ними, показывая учёных в самом неприглядном свете. Пренебрежительное отношение к людям науки вообще он объяснил тем, что они абсолютизируют мир абстракций и в своём фанатичном ослеплении научными достижениями становятся гротескными. Отметим то обстоятельство, что трезвым подходом к науке Свифт отличился именно в период, когда науку превозносили все.

Интересна в данном случае историческая параллель между аналогичными периодами XVIII и XX веков. Речь идёт о начальных фазах ментальных 100-летних циклов в том и другом случае (с 20-го по 53-й годы). Весьма показательно, что указанные периоды соотносимы и в плане конкретных творцов, создающих к тому же в силу сходных ментальных причин один и тот же жанр — антиутопию. Это — Свифт и Замятин, занимающие одно и то же место в цикле (причём их сходство обнаруживается даже в линии поведения: оба идут против течения). **Открытие аналогичного феномена позволяет сформулировать смысл сатиры в начале цикла: в этой фазе сатира становится грозным футурологическим предупреждением о том, что будет в случае, если осмеиваемые тенденции дойдут до своего завершения.**

* * *

Зрелое английское Просвещение характеризовалось активным развитием новой романной формы, которая сменила более популярную в предыдущие времена драматургию.

Хотя основателем реалистического романа считается Даниель Дефо, расцвет этот жанр получил в творчестве трёх крупнейших английских реалистов: Сэмюэла Ричардсона, Генри Филдинга и Тобайаса Смолетта.

Ричардсон, Филдинг и Смолетт представили своё творчество в разнообразных жанрах: Ричардсон — в эпистолярном романе психологической ориентации, Филдинг — в комическом эпосе в прозе, а Смолетт — в сатирических полотнах романа «большой дороги».

Сэмюэл Ричардсон
(1689–1761)

В своём первом романе «Памела, или Вознаграждённая добродетель» писатель создал назидательную историю (1740–1741). Роман состоит из писем Памелы к родителям, что позволяет раскрыть душевный мир и психологию героини. В нём столкнулись простонародные добродетели и аристократические пороки. Памела у Ричардсона — воплощение проповеди смирения. Главное достижение автора проявилось в том, что он первым показал, как много поэзии и драматизма заключают в себе обыденные события, сколько благородства и душевной глубины могут таить в себе переживания служанки. Роман имел необычайную популярность во всей Европе. Его основным достоинством, с точки зрения менталитета, было обращение к внутреннему миру героя из третьего сословия, потому что XVIII век — это век буржуа, а в литературе того времени впервые человек из третьего сословия был выведен как достойный внимания читателей. ***Срединная фаза цикла Нового времени ментально предрасполагала к переключению авторского интереса к иным героям.***

На протяжении всего XVIII века в английской литературе даёт о себе знать дидактическая линия. Впервые

появившись у Ричардсона, она обнаружила большую художественную глубину благодаря использованию эпистолярного жанра. Поскольку менталитет этого времени оптимистичен, драматические сюжетные коллизии даются в социально-этическом освещении и завершаются в традиции «хэппи-энд»: Памела вознаграждена за свою нравственную чистоту и кротость. Она не посягает на кастовую мораль современного общества, хотя роман ставил целью исправление нравов.

Ещё больший успех выпал на долю второго романа — «Кларисса, или история молодой леди» (1747–1748), в котором эпистолярная техника обогатилась многоплановостью. Всё происходящее здесь освещается через содержание писем разных людей. Ричардсон мастерски менял и манеру письма, и точку зрения на события, чтобы создать эффект достоверности включения в события многих героев: родных, друзей и знакомых Клариссы.

Назидательность, присущая XVIII веку в начальном его цикле, — голая, тенденциозная, какой обычно она и бывает в этот период, если судить по ментальным основаниям трагического (с 20-го по 53-й годы любого столетия), в романе Ричардсона предстаёт облагороженной психологически.

История Клариссы полна резких и бурных переходов. Причиной раздоров стали деньги. Заканчивается история смертью героини, однако эта смерть является её нравственной победой. Ричардсон в качестве контрастной фигуры вывел здесь Ловласа, демонического в своей коварной изобретательности, но сильной и гордой натуры. Результат был неожиданным для самого автора: на фоне несколько картонного и абсолютно благонравного образа Клариссы Ловлас покорил сердца читателей своим блеском, порывистостью

и восторженностью, дополнив отрицательные качества и тем самым придав обаяние злу.

Ричардсон, осознав свою художественную неудачу, попытался исправить ошибку и в своём последнем семитомном романе «История сэра Чарльза Грандисона» (1754) создал образец для подражания. Этот герой отвергает аристократический кодекс чести во имя новых буржуазных идеалов и просвещённой терпимости. Он поощряет развитие торговли и мануфактур, занимается филантропией и в своих родовых поместьях проводит буржуазные реформы. Однако назойливое морализаторство и отсутствие в романе значимых конфликтов не принесли произведению ожидаемой автором популярности, хотя некоторое время оно нравилось современникам.

Важно отметить, что все три произведения Ричардсона — это эпистолярные романы. Так же, как у Дефо и Свифта, мы находим здесь феномен мнимой документальности, имеющий ментальное объяснение: в XVIII веке доминирует настоящее время, а настоящее только и можно зафиксировать через документ.

Другая, не менее важная, особенность этих романов, точно соответствующая менталитету средней фазы цикла Нового времени, — изображение небольшого пространства, редко выходящего за пределы дома, усадьбы.

При всём кажущемся психологизме человек здесь — не отдельность, но уже и не социальная функция. Это — человек в группе, поэтому приём Ричардсона, найденный в «Клариссе», — изображение одних и тех же событий в письмах совершенно разных людей, — создал необходимый художественный эффект группы или, выражаясь языком системогенетики, **«полиэффект»**. С точки зрения философии, это — категория особенного, но имитация эпистолярности позволяет читателю обнаружить присутствие личности.

Главный моральный конфликт лежит в русле идей пуританизма: жизнь — это духовное паломничество, где человек самоопределяется, проходя опасности испытаний.

Невероятная слава Ричардсона в XIX веке сильно потускнела. Байрону и Пушкину его произведения казались нравоучительными и скучными, и всё же Татьяна Ларина считала создателя Клариссы «возлюбленным творцом», что свидетельствует о стремлении Пушкина, любившего свою героиню, быть объективным, ведь на русское общество Ричардсон, безусловно, оказал немалое влияние и век спустя.

Ещё одна ментальная особенность проявилась в интонации его романов: это — *трагедийный пафос*.

Однако специфика XVIII века — как равновесного — состоит в том, что он воплощён в ином жанре: не в трагедии, как в XVII веке, а в письмах, — и не в образах героев и царей, как в XVII веке, а в жизни простых, не отмеченных высоким положением в обществе людей, каких всегда можно встретить на улице. **Таким образом, именно в этом историческом отрезке времени проступила ментальная тенденция перехода от высокого к обытовлённому.**

Генри Филдинг и Тобайас Смолетт в своих романах ставили иные цели: они прежде всего стремились дать панораму современности, что также соответствовало менталитету данного — срединного — периода.

Генри Филдинг
(1707–1754)

С гневом и возмущением, с резкостью, свойственной Свифту, Филдинг описывал царство всеобщей продажности. Примечательно, что он был другом художника Хогарта: темы комедий Филдинга и живописных полотен Хогарта

перекликаются. Они были единодушны в своей негативной реакции на социально проявленный мир во всем его несоответствии требованиям разума: это — произвол правящих лиц, всеобщая коррупция, бездушие и умственная ограниченность представителей политического аппарата страны, их нравственное одичание.

Ранние комедии Филдинга, написанные в пародийно-сатирическом ключе, имели столь острую политическую направленность, что премьер-министр Уолпол ввёл закон о театральной цензуре и тем самым покончил не только с драматургической деятельностью Филдинга, но и практически на целый век уничтожил английский театр. (Обратим внимание на дату, связанную в нашей памяти с событиями «красного террора»: 1737 — это пик начальной фазы 100-летнего цикла, эстетически соотносимой с категорией трагического.)

Утратив возможность проявить себя в драматургическом творчестве, Филдинг начал издавать журналы, писать романы. По теме и стилю они были связаны с его пьесами и во многом продолжили традиции Свифта. Так, в романе «История покойного Джонатана Уайльда Великого» (1743) он описал жизнь реально существовавшего человека — знаменитого вора. Главный художественный приём состоял в создании параллельных рядов: Филдинг изобразил борьбу двух партий преступников в тюрьме аналогично борьбе двух известных партий в английском парламенте. Писатель локализовал масштаб, сохранив основные составляющие. Прежде всего разоблачались грабёж и произвол как преобладающие принципы власти. Филдинг обнажил здесь то, что маскировалось в обыденной жизни, — основу социальных процессов, определяющих жизнь страны.

Сталкивая людей чистой души с уродливой действительностью, писатель избрал иной, чем у Ричардсона, путь. Культ отвлечённой добродетели для него был неприемлем. Филдинг создал пародию на Памелу — «Историю приключений Джозефа Эндруса и его друга Абрагама Адамса» — в манере Сервантеса. По стилю этот роман можно считать романом нового образца — «комическим эпосом в прозе», в котором низменная повседневность представлена широко и многосторонне.

Вершина творчества Филдинга — «История Тома Джонса, найдёныша» (1749), демонстрирующая авторское мастерство в открытии «тайных пружин», в изображении изгибов и лабиринтов человеческой психики. Филдинг умеет предсказывать поступки людей, исходя из их характеров, он способен захватывающим образом описывать необычное. Он выступает как интересный теоретик, выдвинувший новую трактовку композиционного времени: о малозначительных событиях можно говорить коротко, а о нескольких важных днях — предельно расширенно. Эта трактовка художественного времени окажет очень сильное влияние на развитие повествовательной техники в литературе XX века.

Фабула романа — злоключение незаконнорождённого мальчика, который скитается, — позволяет показать панораму английской жизни, особенно её низов. Но Том вступает в счастливый брак, и по традиции века роман заканчивается счастливым образом.

Критика социальной действительности осознавалась Филдингом как цель сатиры. Он неутомимо разоблачал систему фальшивых моральных установок, которыми богачи прикрывались и с помощью которых пытались обосновать своё превосходство.

Писатель вывел огромное количество персонажей, обладающих яркой индивидуальностью. Следовательно, он вышел за пределы рационалистической схемы просветительского романа — его произведения предстали в равновесии разума и чувства. Но именно в этом и состояла траектория развития романа Просвещения: герой и типичен, и индивидуален, теоретические схемы построены разумным образом, однако их дополняют страсти и наблюдения, чувственные по природе. Поскольку перед нами сатира, то мы видим возможность проявиться жизни.

Позже романное творчество Филдинга уже наполнилось горечью («Амелия», 1751), хотя мудрое и проницательное остроумие и вера в целебную силу сатиры у него сохранились на всю жизнь.

Говоря о качестве психологизма Филдинга, стоит отметить, что он иллюстрировал общие законы психики, не впадая в тонкие различения чувств и настроений, чем отличались Ричардсон или последующие сентименталисты.

Тобайас Смолетт
(1721–1771)

Смолетт, молодой современник Филдинга, был гораздо менее оптимистичным писателем, не верившим в человеческую доброту. Он изображал общество, глубоко разращённое.

«Приключения Родрика Рэндома» (1748) открывают ряд блестящих его романов, где среда оказывает обратное действие на душу героя: если «Том Джонс» Филдинга — история становления души, то герои Смолетта показали историю развращения души средой. Здесь опять-таки видна главная эстетическая установка Просвещения: внешнее

воздействует на внутреннее, объективное — на субъективное, а нравственных вариантов — сколько угодно.

После вступления в полосу ментального влияния сентиментализма во второй половине XVIII века совершается переход через эту неустойчивую границу — и внутренний мир человека становится важнее внешнего.

В прочих многочисленных романах Смолетта, посвящённых приключениям и путешествиям, социальный реализм представляет собой совокупность субъективных взглядов на происходящие события. Здесь автор смело синтезирует всё, что было сделано до него и существовало рядом с ним. У него есть и письма путешественников к близким людям, но есть и острые развороты событий, а также психологизм Ричардсона и элементы нового в сентиментализме. Индивидуальная психология в его книгах сочетается со следованием психологии общественной, а в основном его произведения наследуют традиции плутовского романа.

* * *

Три крупнейшие фигуры английского Просвещения — Ричардсон, Филдинг, Смолетт — оказали влияние на всю европейскую культуру: от Ричардсона идёт линия Руссо, Гёте, Стерна, Джейн Остен, от Филдинга — линия Шеридана, Голдсмита, Скотта, Теккерея, от Смолетта — линия Бульвера, Литтона, Диккенса, Батлера.

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ

Существующие трактовки сентиментализма несколько упрощают его суть. В них обнаруживается попытка объяснить сентиментализм как проявление чувственности или

как реакцию на рационализм и дидактичность предшествующего этапа Просвещения*. Не связан сентиментализм и с идеями Просвещения, как полагают авторы статьи «Сентиментализм» в Словаре литературоведческих терминов**.

На самом деле данный этап естественен — в этом легко убедиться, обратившись к логике оппозиционных пар доминант, целенаправленно собранных нами в шкалу индикаторов.

Анализируя ментальные проявления в разных фазах единого 100-летнего цикла, можно понять способ их существования: как правило, это — стремление к своей противоположности.

Назовём наиболее характерные после пространственно-временных координат в срединном столетии Нового времени признаки менталитета:

— внешнее и внутреннее;

— объектное и субъектное;

— рациональное и чувственное.

Следовательно, никакого скачка в XVIII веке не происходит, скорее — наоборот: **внешнее, объектное, рациональное плавно переходят после момента равновесия к преобладанию второй стороны противоречия каждого из проявлений.** Вначале — малозаметно, затем — всё более и более отчётливо.

Таким образом, сентиментализм вовсе не исключает рационализма, а представляет ***ментальный сдвиг*** в сторону чувственного.

---

* **Эстетика. Словарь** / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. — М.: Политиздат, 1989. — С. 311.

** **СЛТ** / Ред.-сост. Л. И Тимофеев и С. В. Тураев. — М.: Просвещение, 1974. — С. 346.

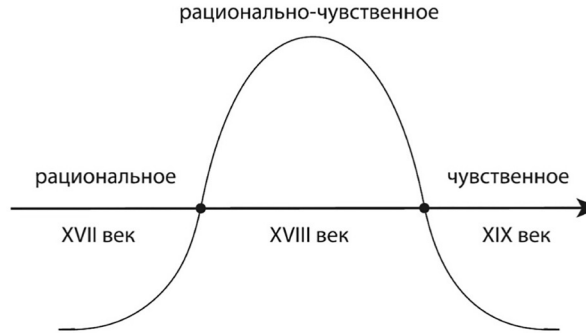


Рис. 13. *Переход доминирования индикатора внутри цикла к своей противоположности как ментальная закономерность*

Лоренс Стерн
(1713–1768)

Литературное наследие Стерна представляют два романа: «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1760–1767) в девяти книгах и «Сентиментальное путешествие Йорика по Франции и Италии» (1768), незаконченный роман, а также сборник церковных проповедей (1760–1768), собрание писем, опубликованных его дочерью уже посмертно, и «Дневник для Элоизы» (1767). Его произведения, отмеченные полемикой с традиционными просветительскими литературными представлениями, стали символом переходной эпохи, для которой важна смена художественных средств, воззрений на человека и на его взаимоотношения с обществом, — при том, что фундамент новизны составляет бесценный опыт писателей Просвещения.

Проблемы просветительской литературы, решаемые иначе, чем предшественниками, — вот, пожалуй, главное, что характеризует творчество Стерна. В этом отношении его книги, разумеется, шокировали современников, но

лишь потому, что отрицали привычные схемы и сам способ представления классических романов трёх крупнейших авторов: Ричардсона, Филдинга, Смолетта. По сути, Стерн перешёл во внутренний мир человека, и это изменило концепцию времени и пространства (дано изнутри — как ощущение), а также чрезвычайно усложнило композицию, которая внешней фабулой уже не удерживалась.

Для того чтобы сохранить композицию в привычной раме, Стерн использовал всё же традиционный жанр путешествия.

Оперирование временем в произведении «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» чрезвычайно сложно. Стерн выстраивает архитектонику на основе игры, перевёртывая традиционную структуру просветительского романа. Его книга получила форму, присущую идеальному сознанию. Не без юмора автор, как бы следуя норме, начал своё повествование с момента зачатия героя, но к концу он доводит его лишь до первых месяцев жизни. В то же время произведение переполнено подробностями, которые обычно не привлекали внимания художников (все наблюдения случайны, импульсивны, хаотичны). Герой свободно перемещается в прошлое, погружается в безвременное состояние и, естественно, задумывается о будущем. Временные скачки весьма далеки от астрономического времени, поэтому многочисленные отступления, вставные рассказы, не имеющие вообще никакого отношения к повествованию героя, тем не менее оказываются в его структуре глубоко закономерными. Столь же неоднородным является художественное пространство романа. Объединяющим и удерживающим целостность произведения становится сознание самого рассказчика: сквозь него в единый миг улавливаются разновременные явления — читателю предлагается поток сознания.

Предваряя то, что получит необыкновенный расцвет в XIX веке, а особенно — в XX-м, Стерн задал канву интроспекционизма. Но, как обычно бывает, Локк — в философии — сделал это гораздо раньше. Имя Джона Локка упоминается в романе Стерна потому, что философ повлиял на идею писателя передать художественно то, что исследовано и изучено научно. Идея состояла в попытке остановить на миг ход мысли и показать, откуда она приходит, как возникает, — это было выражено Локком в теории ощущений и теории ассоциации в жизни людей. Декарт изложил своё понимание данной проблемы онтологически: ***идея имеет врождённый характер.*** Локк на рубеже XVII–XVIII веков наметил переход к чувственному, не отрицая при этом рационального: **«Всё, что человек познаёт, даётся ему через ощущения». Это и есть сенсуализм, в XVIII веке давший богатые результаты.** К разуму в разных пропорциях писатели стали присоединять чувства — и после Смолетта рационально-чувственное сочетание показало перевес чувственного как вполне естественный итог художественного эксперимента. Ход литературного развития закономерно привёл к новой доминанте в рамках данной оппозиционной пары.

Важно, что герой Стерна занимается самоанализом, а чужеродные элементы хаоса служат своеобразным фоном попытки его сознания, и, чтобы естественнее передать эту хаотичность, автор сознательно усилил элемент случайности: он применил непоследовательную нумерацию глав, он как бы не заметил в сочинении пропущенных страниц и даже типографских опечаток. Очень часто эпизоды поражают фрагментарностью: внезапно начавшись, они так же внезапно кончаются. Роман начинается на полуфразе и заканчивается на полуфразе. Все сознательно использованные приёмы буквальным образом создают иллюзию

«вырванного куска жизни». Впоследствии они станут опознавательным знаком модернизма в литературе.

Огромную роль в романе Стерна играет слово. Автор поворачивает его разными оттенками, умело играя двусмысленностью и недосказанностью. Запутывание в деталях и многочисленные ассоциации, уводящие в дебри отступлений, подчёркивают относительность знания человека о мире, возможность существования множества точек зрения на него.

Разум не сводится к логике — это постоянно демонстрируется в творчестве Стерна через фиксацию многоаспектности разумного (в этом проявляется движение мысли).

Специфика XVIII века до Стерна состояла в том, что он развивал в подробностях модусы внешнего плана, задавая разнообразие героев, характеров и обстоятельств. Стерн перешёл к показу модусов чувственного — меры человека. В этом смысле он такой же исследователь, использующий экспериментальный метод своего времени, как и его предшественники в литературе. То, что он делал, представляло собой психологический эксперимент, который совпал с тенденциями интроспекционизма, присущими психологии его времени.

Творчество Стерна оказало влияние на литературу всего периода, в том числе и на русскую, в частности это показывают карамзинские «Письма русского путешественника», а в дальнейшем — отклики в произведениях Пушкина и Гоголя.

* * *

Заключает календарный (но не циклический!) XVIII век поэзия Роберта Бёрнса (1759–1796), удивительно точно

совпавшая во всех своих основных тенденциях с нотами заката просветительской культуры в Англии. Бёрнс стал национальным поэтом Шотландии. Локализация вполне соответствует духу времени (с 86-го по 19-й годы любого 100-летнего ментального цикла): начало века — Великобритания (пространственное расширение), а конец века — Шотландия (локализация свидетельствует о сужении пространства).

Мода на поэта-пахаря напоминает последующую моду на Беранже или Есенина в те же ментальные фазы 100-летнего цикла. Бёрнс прекрасно соединил лучшие начала английской и шотландской культуры. Его главные темы: человек — сын природы, труженик (Древний Рим), любовь и дружба (Анакреон), жизнь бедняков и ханжество церковников (важнейшая примета закатной фазы — вспомним усиление демократических тенденций в конце уже известных нам 100-летних ментальных циклов или циклов культур: античной, средневековой и др.) Его персонажи — бродяги и отщепенцы («Сатирикон» Петрония). Но это всё ещё XVIII век, пронизанный оптимизмом (равновесный), — вот почему деклассированные элементы испытывают жажду жизни, имеют потребность веселиться, дружить и любить. Они остроумны и насмешливы, они отличаются отвагой и стойкостью. Всё это напоминает по атмосфере групповые портреты со сценами застолья голландских и фламандских художников. Стихи Бёрнса по большей части пронизаны интонацией весёлых пирушек и притонов, поэтому название его кантаты «Весёлые нищие» является естественным. В окружении своих героев Бёрнс такой же весёлый и смелый, порывистый и отчаянный человек, живущий в привычном для него мире.

Вместе с тем вся эта влюблённость в жизнь и искренность чувств сочетается у него с глубинными философскими

размышлениями не только об обездоленных, но и о судьбе вообще, о времени вообще, о природе и о месте в ней человека. Это сделало его стихи ещё при жизни народными песнями, которые поют в Шотландии до сих пор. Салонные писатели пытались обвинить Бёрнса в грубости и плебействе, но Вальтер Скотт блестяще заметил, что у него чувство собственного достоинства такое, какое может быть у плебеев с гордой душой, у афинского или римского гражданина. В жизни, будучи человеком непрактичным, поэт довольствовался малооплачиваемой должностью акцизного чиновника. Отсюда и его любовь к людям труда, и его плебейская ненависть к власть предержащим.

Лёгкая ирония поэта постепенно перешла в бичующую сатиру и в гротескную фантастику. Отметим, что эта новая тенденция, замешанная на фольклоре, вписывалась в открытия сентиментализма. Но Бёрнс относился к сентиментализму весьма критично, назвал его жеманством, имея в виду слезливую чувственность и пассивность, — его не устраивало всё это, далёкое от жизни обычных людей.

В России переводы Бёрнса появились на рубеже XVIII–XIX веков. Стихи этого поэта любил А. С. Пушкин и великолепно перевёл в XX веке С. Я. Маршак. С русской поэзией Бёрнса сближает синтез традиций фольклора, идей Просвещения, сенсуализма при простоте и чеканности его поэтического ритма.

Английская драматургия эпохи просвещения

Английскую драматургию эпохи Просвещения представляли в ментальном столетии XVII века (с 20-х годов) и в начальном цикле XVIII века (с 20-го по 53-й гг.) талантливые драматурги **Ричард Стил** (1672–1729) и **Джозеф**

Аддисон (1672–1719) — с преобладанием просветительских классицистических тенденций, авторы мещанской драмы **Джордж Лилло** (1693–1739) и **Эдвард Мурр** (1712–1757), а в срединном цикле — комедиограф-сентименталист **Оливер Голдсмит** (1728–1774) и младший его современник, достигший громкого успеха как комедиограф, — **Ричард Бринсли Шеридан** (1751–1816).

Ричард Бринсли Шеридан
(1751–1816)

Английскую комедию конца века, созданную в лучших традициях демократической литературы (напомним: демократизация — ментальный признак последней трети 100-летнего цикла: 1786–1819), Шеридан сделал вершиной английской драматургии.

В благополучной Англии начала ментального 100-летнего цикла XVIII века (1720–1753) преобладали такие сценические жанры, как *нравоучительная комедия* и *мещанская драма*, отвечавшая вкусам новой публики — мещанской. Некоторые элементы классицизма, оставшиеся в эстетике драматургии XVII века, были отсечены введением известного закона о цензуре 1737 года, поэтому возрождение активности театра в конце века произошло на фоне интереса к пьесам Шекспира, которого, правда, переделывали сообразно мещанским вкусам. Ввиду отсутствия трагедий возник новый жанр *«пантомима»* и развился *жанр музыкальной комедии*, напоминающий обилием песен, музыкальных и танцевальных номеров и баллад современное шоу. У истоков этого жанра стоял Джон Гей (1685–1732), автор знаменитой «Оперы нищего», 1728. (Ровно два столетия спустя — в 1928 году — её переработает Бертольт Брехт в «Трёхгрошовой опере», что в очередной раз указывает на

циклическую алгоритмизованность проявления ментальных свойств. **Данный факт может служить в контексте ментального исследования истории искусства классической иллюстрацией закономерностей литературного развития.)**

Драмы Лилло 30-х годов были столь же нравоучительны и сентиментальны, что и сюжеты Ричардсона, но при этом в них совершенно отсутствовала психологическая убедительность. Тем не менее они пользовались популярностью во всей Европе. Превозносимый Лессингом и Дидро **нормативный элемент** как раз был их отличительной чертой, а это в начальном цикле отвечало запросам общества: наряду с отрицательными персонажами в них фигурировали образцовые люди Нового времени. Драмы Лилло и Мурра, с их ограниченным нравоучением, даже вызвали к жизни подражания, которые намного превзойдут первоисточник, — это драмы Лессинга и Дидро. Прежде чем морализаторство утратило актуальность, оно ещё по инерции и в срединном цикле продолжало воздействовать на обыкновенного зрителя. Проповедь морали и религии в таких пьесах существовала параллельно пародии на них, составлявшей суть весёлой комедии, которая потешалась над дидактизмом и избитыми общими местами мещанской драмы. Прежде всего такими были комедии Оливера Голдсмита «Добродушный» (1768) и «Ночь ошибок, или Унижение паче гордости» (1773).

Высшим достижением театрального искусства XVIII века стало творчество Ричарда Бринсли Шеридана. Он рано добился громкого успеха и восхищения всей Англии не только как комедиограф, но и как руководитель лучшего в Лондоне театра. Его творчество длилось недолго, потому что он бросил карьеру драматурга ради не менее успешной

карьеры в парламенте. Как выразился впоследствии Байрон, он оставил лучшие пьесы и произнёс лучшие речи во всём XVIII веке.

Воспитывать зрителя на достойных примерах человеческих проявлений, но и веселить образцами искромётного юмора — именно такую задачу поставил Шеридан перед собой в противовес комедии сентиментальной, стремясь претворить в художественной ипостаси мысли трактата Голдсмита «Опыт о театре, или Сравнение весёлой и сентиментальной комедии» (1772). Эта цель была достигнута в пьесе «Школа злословия» (1777), во многом предварившей остроумный каскад Уильяма Теккерея и Бернарда Шоу.

Бьющее через край остроумие, вереница мастерски закрученных хитроумных интриг и вместе с тем достоверность и жизненность персонажей позволяют поддерживать напряжённый интерес до последней сцены. Мы обнаруживаем здесь синтез многих традиционных направлений — влияние Мольера, комедиографов эпохи Реставрации, Филдинга и даже Шекспира. Традиционны и говорящие имена персонажей. Очевидно, что эта пьеса повлияла на Фонвизина, создавшего «Недоросль», и на французский театр того времени. Настоящим достижением можно признать непрерывное стремительное действие с его концентрацией в нескольких сценах, которые не дают зрителю никакой возможности отвлечься от сценической жизни героев. Яркая афористичность реплик, смысловая острота диалогов, неожиданность сюжетных поворотов, эффектная смена декораций и персонажей, чёткая линия основной сатирической темы — всё это придаёт пьесе волнующий колорит, который сделал её декадентской (ментальный срок декаданса срединного цикла: с 75-го по 86-й годы в любом столетии). Здесь очевидны связи

с традициями барокко и маньеризма (Шекспир). Пьеса Шеридана «Школа злословия» идёт в театрах до сих пор и никогда не исключалась из мирового репертуара. Однако эта пьеса — произведение XVIII века: при всей отточенности формы и занимательности интриги она всё ещё несёт в себе обличительные задатки, поскольку раскрывает совершенно деградировавшее общество Англии.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

Основная специфика французской литературы обусловлена тем, что во Франции абсолютизм укрепился чрезмерно: в то время как в Англии буржуазия достигла приемлемого компромисса с монархизмом, Франция начала века попала в эпоху Ренегатства (опекунства). Фактически главой государства стал герцог Орлеанский при малолетнем Людовике XV. В историю время с 1715 по 1723 годы вошло как период величайшей разнузданности нравов, культа чувственных наслаждений и выставляемых напоказ пороков — под личным покровительством регента. Однако эта вольность не способствовала терпимому отношению к вольностям других. Репрессии на либералов почувствовали на себе Вольтер, Руссо и многие другие, вынужденные покинуть Францию. На протяжении всего XVIII века духовная атмосфера французского общества продолжала ту же линию. Фактически правили фавориты и фаворитки; вельможи и министры стали продажными, а малейшие проявления свободомыслия быстро подавлялись, нередко превращаясь в закрытый судебный процесс.

Англичане, не отягощённые политическим климатом в стране, дальше ушли в разработке философской

естественнонаучной основы Нового времени. Основоположники — Исаак Ньютон, Роберт Гук, Джон Локк.

Французская школа проявила себя больше в гуманитарной сфере (Д. Дидро, Ф. Вольтер, Ж. Ж. Руссо), выбрав путь умеренного деизма (компромисс идеализма и материализма). Деизм проступает, например, в работах Вольтера: он почти подошёл к решению основного вопроса философии (что первично: идея или материя?), но избежал его определённости, скрываясь за остроумными суждениями. **Деизм — естественное явление именно для XVIII века.** Парадоксально здесь лишь то, что на платформе деизма произошёл взрыв французского материализма (Дени Дидро, Клод Адриан Гельвеций, Поль Анри Гольбах). Конец века во Франции увенчался Французской революцией, переходящей в серию последующих революций: реализовав весь накал долго сдерживаемых потенций народа, она оказалась самой кровавой в Новой истории.

Главные фигуры начального цикла (1720–1753) — Шарль Луи Монтескьё (1689–1755) и Франсуа-Мари Аруэ Вольтер (1694–1778). Они создали философию и историю, написали ряд работ по вопросам теории государства и права, критики церкви и религиозных догм.

Для французской культуры XVIII века, оказавшейся заложницей абсолютизма, ментальное сочетание рационального и чувственного получило выражение совсем в другой области — ближе к науке, чем к литературе. Сформировался целый ряд выдающихся философов, проявивших себя и великолепными литераторами. Это взаимопроникновение породило научную литературу, которая, став изящной, гибкой, остроумной и даже художественной, не потеряла при этом глубины и масштабности научного обобщения. Даже Жан Лерон Даламбер, выдающийся математик

и энциклопедист, обращался к проблемам эстетики, морали, литературной критики и прочим гуманитарным вопросам. Объединить эти начала могла исключительно философия, и для французской культуры XVIII века она стала ключевой.

Сам век во Франции назван веком философии.

Французская традиция опиралась на рационализм Рене Декарта, но сенсуалистическая философия ей тоже была не чужда. Почитание Пьера Гассенди и Пьера Бейля тоже стало национальной традицией для французов. Как говорил Вольтер, Бейль, не будучи неверующим, способен делать неверующими других: настолько в сочинениях материалистического толка он талантливо и убедительно говорил о несовместимости религии и знания, отдавая предпочтение естественному разуму. Главный труд Бейля «Исторический и критический словарь» (1695–1697) стал основой «Философского словаря» Вольтера (1764) и отчасти энциклопедии.

Сторонники новой литературы, стоящие на просветительских позициях, настаивали на том, чтобы научные знания включать в сферу художественной литературы и даже поэзии. Один из их активных представителей — **Бернар де Фонтенель (1657–1757)** — написал немало сочинений, в которых художественным образом преподнёс читателям естественнонаучные теории своего времени.

Именно *в эпоху Просвещения* возникает «научная поэзия», невольно вызывая в памяти античный феномен «учёной поэзии» александрийцев (первая половина III в. до н. э.) *в эпоху эллинизма* (IV–I в.в. до н. э.): по ментальным основаниям **эллинизм** характеризуется как декаданс прекрасного. Такое сопоставление представляется плодотворным: оно позволяет увидеть качество ментального

развития на основе сходно звучащих, но разновременных литературных явлений — «учёной» поэзии александрийцев и научной поэзии французских просветителей XVIII века — *в контексте непрерывной эволюции менталитета человечества.*

Античный период развития менталитета характеризуется мифологической картиной мира. Миф в целом носит *нарративный, т. е. повествовательный,* характер, и, лишь склоняясь к своему закату, менталитет приобрёл черты большей прагматичности, отразившись в эллинизме, а затем в Древнем Риме, где и возникли проявления, внешне напоминающие европейскую науку Нового времени. Различие при этом состоит в том, что эллинистическая наука не имела абсолютно никакого влияния ни на менталитет в целом, ни на жизнь основных слоёв данного сообщества. Александрийские учёные были придворными, которые занимались в своём крайне узком кружке весьма специфической деятельностью, мало отличавшейся от деятельности поэтов, музыкантов или, скажем, священнослужителей. Такие феномены, как Архимед, были абсолютным исключением, которое подтверждает правило, — вот почему синтез поэзии (или литературы в целом) и науки в эллинистический период, а частично — в римский, проходит под эгидой единого античного менталитета: мифологического. Случилось это, повторим, в эпоху заката прекрасного в рамках античного менталитета.

После теологической картины мира средневековья, которая вообще ни в какой науке не нуждалась (мы имеем в виду европейскую ветку), **переход к Новому времени означал кардинальное изменение ментальной картины мира.** Декларирование силы разума в XVII веке и формирование ядра системы естественных наук в XVIII веке

привели к тому, что в XIX веке произошёл настоящий взрыв эффективности производства за счёт соединения науки и техники. Таким образом, **менталитет Нового времени — натурфилософский, его проявление в XVIII веке уже не философского плана, но ещё не прикладного** — вот почему в первой половине ментального цикла XVIII века (50–70-е годы) произошло осмысление менталитета во всех возможных ипостасях, там, где жизнь давала **практическую** возможность. Но, если происходило торможение социальными условиями, как во Франции, менталитет осмыслялся через синтез литературы и философии. Здесь и возникает феномен, внешне похожий на эллинистический, имеющий, однако, совсем другой — обратный — смысл по акценту: эллинистических учёных интересовала *истина, облечённая в форму красоты,* — учёных Нового времени волновала прежде всего польза, и на красоту они смотрели как на полезность. Отсюда — **практическая эстетика,** которая в XVIII веке уже декларировалась, а в XIX-м получила своё законченное выражение. Даже основатель эстетики Александр Готлиб Баумгартен (1714–1762) расценивал её как науку о познании посредством чувств, а Готфрид Земпер (1803–1879), автор «Практической эстетики»* (1860–1863), в XIX веке окончательно утвердил её утилитаризм.

Таким образом, вроде бы очевидная аналогия явлений (научная поэзия в обоих случаях на уровне возможностей своего времени) при более детальном исследовании (а мы обратились к двухуровневой альтитуде) обнаруживает у них совершенно разные корни. И именно их высшая

* **Прим.:** полное название работы Земпера — «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика».

ментальная окрашенность является решающей. *Мы здесь получаем возможность наблюдать* ***принцип вложенности циклов,*** *раскрывающий в одной и той же точке времени на разных циклах сходные, причём закономерно повторяющиеся, тенденции, но в непременном развитии их качества.*

В XVIII веке расцвели комедия, искусство брошюр и листовок, а также ораторское искусство, новые революционные песни, в числе которых — и знаменитая «Марсельеза», ставшая национальным гимном Франции. Возродился жанр трагедии (во время революции с 92-го по 93-й годы), который содержательно был ориентирован на древнеримскую историю (эталон — братья Гракхи) и имел целью найти, сформулировать, воплотить идею народной республики. Так сформировался революционный классицизм, не менее ярко показавший себя и в живописи великого Давида. Но классицизм постепенно перекочевал в стиль наполеоновской империи «ампир», а к концу 100-летнего ментального цикла XVIII века (1786–1819) от него осталась лишь форма (1806–1814).

В переходный период (рубеж XVII–XVIII веков) двух первых десятилетий XVIII века, когда возобладали тенденции декаданса, стали популярными плутовские романы, их автор — **Ален Рене Лесаж (1668–1747).** Под видом испанской действительности он изображал современную Францию. Мораль его произведений заключалась в том, что испорченность людей есть следствие испорченности общества, в котором деньги решают всё. В романах «Хромой бес» (1707) и «Приключения Жиль Бласа де Сантильяна» (1715–1735) раскрывается подлинная картина французской жизни первой половины XVIII века: здесь изображена погоня за деньгами и высоким положением в обществе. Люди теряют человеческий облик, их нравственность полностью

искажается. Во многом это была политическая сатира, обличающая правящие круги эпохи Регентства. Вместе с тем здесь начинают проявляться признаки будущего реализма. Характерно, что в романах Лесажа, как в английской литературе, один герой является олицетворением всего общества, и в данном случае мы имеем возможность наблюдать *смену эстетических доминант — **при переходе к трагическому нового ментального 100-летнего цикла.***

Французскую литературу XVIII века представляют **Вольтер, Дидро, Руссо, Бомарше.**

По-настоящему реалистический метод обрёл просветительские черты в творчестве барона **Шарля Луи Монтескьё (1689–1755),** который был известен в основном как философ, который разрабатывал политические и социальные проблемы на новой научной основе. Он впервые поставил на научную основу историю, потому что, кроме описаний, давал объяснения историческим тенденциям. С его точки зрения, ход истории обусловлен естественными причинами, а потому закономерен.

Главный труд всей жизни Монтескьё — трактат «О духе законов» (1748) — изложен в энциклопедическом ключе. Подлинный закон, по мнению писателя, исходит из естественных прав человека. Он связан с историей народа, политикой, религией, обычаями, климатом и территорией. В отличие от законов природы, общественные законы можно менять — именно эта возможность порождает в потенции разные типы государств, в диапазоне от тирании до демократии. Монтескьё впервые заговорил о разделении властей на законодательную, исполнительную, судебную, видя в этом гарантию политической свободы. Его идеалом была ограниченная монархия, но она могла реализоваться лишь в рамках республики. Данная теория очень пригодилась

в США (там была республика, позволившая воплотить в жизнь политический идеал Монтескьё).

Тем не менее философ достоин упоминания в контексте достижений французской литературы: ведь он стал создателем уникального жанра философского романа. Таков его трактат «Персидские письма» (1721), написанный в эпистолярной форме. Здесь Монтескьё применил принцип объективации действительности за счёт того, что ввёл посторонних наблюдателей из другой культуры, которые якобы путешествуют по Франции и пишут письма на родину. Сопоставление мусульманской и католической культур позволило Монтескьё подняться над современностью вообще. У него сформировался образ гражданина Вселенной. Этот гражданин пытается разрешить вопросы, встающие перед общественным сознанием. Оперирование образом позволило философу критиковать и восточную деспотию, и европейскую монархию. Его творчество оказало сильное влияние на французских философов и писателей XVIII века благодаря совершенно иному масштабу — планетарному и общеисторическому.

В XVII веке такой масштаб задать было невозможно, потому что культура для подобного шага ещё не созрела: в её задачи входило прежде всего **онтологическое** осмысление. Решались проблемы **наиболее общего характера, мировоззренческого:** Декарт сменил схоластический метод на рационалистический, Ньютон в конце века создал естествознание и установил новое понятие идеального времени и пространства в естественной парадигме. И только следующий век как срединная фаза цикла Нового времени позволил перейти к конкретизации отвлечённых теорий. Монтескьё и (в дальнейшем) французские материалисты перешли уже к проблемам социума:

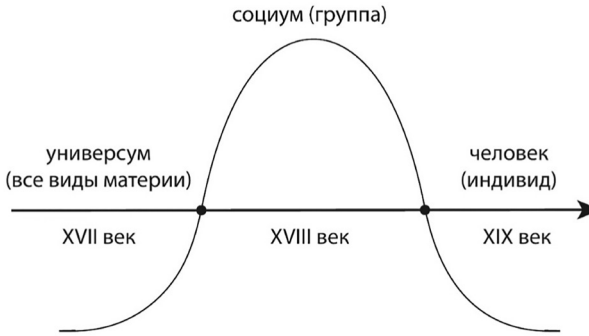


Рис. 14. *Актуализация масштабов исследования на цикле Нового времени. Нисходящий масштаб доминанты от общего — к единичному*

Реалистический психологический роман появился во Франции благодаря **Пьеру Карле де Шамблену де Мариво** (1688–1763) и **Антуану Франсуа Прево, аббату Прево** (1697–1763). Наблюдение над реальностью и анализ душевной жизни героев — вот что составляло квинтэссенцию их творчества.

Но обратим внимание на время выхода их романов.

Пьер Карле де Шамблен де Мариво: «Жизнь Марианны, или Приключения графини де***», ***1731–1741;*** «Удачливый крестьянин, или Мемуары господина де***», ***1734–1735;*** Франсуа Антуан Прево: «История кавалера де Гриё и Манон Леско», ***1731***.

30-е годы — это начальная фаза любого 100-летнего цикла, содержательно соотносимая с категорией трагического. Кроме того, 30-е годы являют собой пик трагического, ментально проецирующий *доминанту социального.*

Следовательно, прежде всего герои произведений Мариво и Прево — это социальные типы: судьбу им определяет их место в обществе, а не только темперамент и движения души.

Внутренний мир героя исследуется в процессе его формирования; герои, хоть и сложны, очень гармоничны. Рассматривая жизнь обычных людей (простолюдинов), Мариво утверждал ценность их, исходя из посылки, что все люди от природы равны и свободны, их достоинство, по мнению автора, зависит не от богатства и места, а от доброты и порядочности. Вот почему в качестве образца Мариво избрал Марианну, найдёныша, — это как бы естественный человек, без связей, без прошлого. Поместив героиню в ряд исключительных обстоятельств, он провёл её через испытания к победе, причём к моральной победе того же рода, что и у Памелы Ричардсона. Таким образом, **в начальной фазе 100-летнего цикла XVIII века ментальные тенденции и в Англии, и во Франции — едины.** Мысль, развиваемая творцами данного периода, состоит в следующем: жизнь в обществе — это конфликт естественного с искусственным; человек по своему естеству альтруистичен, а зло возникает исключительно в обществе. Руководствуясь и разумом, и чувствами, можно прислушиваться к внутренним убеждениям, к интуиции, но поступать при этом необходимо разумно.

Аббат Прево, написавший огромное количество сочинений (112 томов!), вошёл в историю французской литературы прежде всего как автор «Истории кавалера де Гриё и Манон Леско» (1731). Это — реальный психологический роман, в котором главным героем является любовь, выступающая в качестве стихии, непреодолимой, бурной, овладевающей человеком и таящей в себе страдания и несчастья.

В любом романтизме, а 30-е годы — это социальный романтизм, главным всегда будет столкновение героев с превосходящими его по масштабу стихиями, например, природными, социальными, мистическими и т. д.

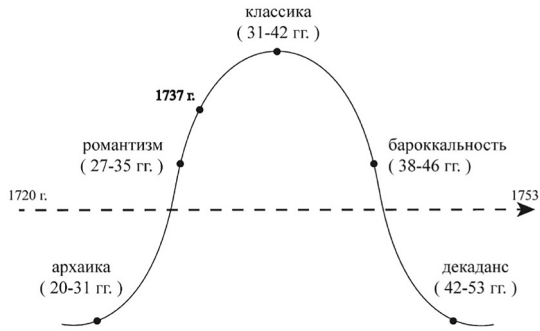


Рис. 15. *Начальная фаза 100-летнего цикла XVIII века, категория трагического, в развитии: стили, присущие любой из категорий*

Прево взял за основу природную стихию, которая находится внутри самого человека. Здесь мы обнаруживаем своеобразный феномен: на фоне передовой Англии «законсервированная» Франция не могла предложить нового социального героя. Действие романа Прево происходит в эпоху Регентства, отличавшейся полным равнодушием к морали. Всё это деградирующее общество с сословными предрассудками противостоит естественному чувству, сметающему общественные преграды. Однако герои Прево не так чисты, как Ромео и Джульетта, поскольку Манон — это развращённое существо эпохи рококо. В ней переплетены добро и зло. Она думает лишь о сегодняшнем дне — и в целом её поведение низменно, но при этом она беззаветно любит Гриё и в душе ни разу ему не изменила. Эгоизм, жажда власти, испортившие её натуру, и внезапно проснувшееся в ней естественное чувство есть тот главный конфликт, на котором выстроена психологическая канва романа. Гриё, напротив, попал в мир этой любви из аристократического окружения, однако страсть полностью его перерождает. Будучи благородным и честным, он обманывает, крадёт и даже

убивает: им полностью управляет любовь. Он настолько любит Манон, что даже сопровождает её на каторгу, где и погибает. Прево показывает, что радость и страдания — это одна и та же стихия жизни.

Творчество Вольтера
(1694–1778)

Франсуа-Мари Аруэ вошёл в историю под именем Вольтер — это его литературный псевдоним с 1718 года (так была подписана автором его трагедия «Эдип»).

В отличие от большинства своих собратьев по перу, он получил хорошее наследство, которое сумел приумножить благодаря деловым способностям, что позволяло ему покидать Францию в опасные периоды жизни.

После того, как на сцене парижского театра Французской Комедии в 1718 году была поставлена его трагедия «Эдип», в которой явно проступили оппозиционные настроения, творец придумывал множество других псевдонимов, стремясь скрыть авторство.

Он много раз попадал в сложные ситуации, когда его преследовали и даже заключали в Бастилию, поэтому по совету друзей он два года провёл в Англии, где написал национально-героическую поэму «Генриада» (1728).

Знакомство с Англией оказало на него очень сильное влияние и нашло отражение в «Философских (или Английских) письмах», изданных во Франции в 1734 году. Книга была сразу же запрещена и даже публично сожжена палачом как богохульная и крамольная. В ней Вольтер впервые открыто сопоставил демократические и экономические достижения Англии и Франции. Между тем в книге уделено много внимания характеристике английской науки, философии (особенно — Джона Локка), литературы и театра.

Вольтер говорил о впечатлении, которое произвёл на него Шекспир, совершенно неизвестный тогда Франции.

Скрываясь от преследования, он поселился вдали от Парижа, в поместье своей подруги маркизы дю Шатле, образованнейшей женщины Франции той поры, и прожил у неё пятнадцать лет, наполненных активной деятельностью. Здесь Вольтер написал десятки театральных пьес, множество стихотворений, сатирическую поэму «Орлеанская девственница», исторические труды, популярное изложение теории Ньютона (в этом ему помогла маркиза: зная языки, точные науки, она перевела Ньютона на французский), трактаты о метафизике, полемические статьи. Его эпистолярное наследие составляют десятки томов. Период плодотворной и напряжённой работы в благоприятной творческой атмосфере окончился для Вольтера со смертью маркизы дю Шатле в 1749 году. Он тяжело пережил утрату. Эмилия дю Шатле была единственной женщиной, которую он горячо любил и которая была его искренним, умным, чутким другом. Это были конгениальные отношения.

Французский двор все эти годы демонстрировал резкое неприятие Вольтера. Королевская фаворитка маркиза де Помпадур препятствовала его карьере в Париже, а интриги недоброжелателей тормозили его избрание во французскую академию. Льстивые письма прусского короля Фридриха II в этот период оказали своё воздействие: поскольку у Вольтера не была выбора, он поддался настойчивому приглашению «философа на троне».

Иллюзии писателя относительно просвещённого абсолютизма развеялись очень скоро, хотя ему пришлось пребывать на королевской службе три года. Грубый и коварный деспот хотел казаться на троне человеком передовых взглядов, справедливым, религиозно терпимым и гуманным,

поэтому для формирования общественного мирового мнения о себе он использовал идеологию Просвещения, как Екатерина II.

После конфликта с королём Вольтер поселился в Женевской республике, где приобрёл несколько имений, одно из них — Ферней (вариант названия: Ферне) — стало центром культурного паломничества. Вольтер провёл здесь последние 24 года жизни; его посещали писатели, актёры, политики, путешественники; у него искали убежища жертвы фанатизма и произвола. Продолжительное время своей жизни Вольтер переписывался с Екатериной II, а громадная библиотека Вольтера с его пометками была выкуплена ею у наследников и перевезена в Санкт-Петербург. Теперь она хранится в Российской национальной библиотеке.

По философским взглядам Вольтер был деистом, т. е. совмещал рационализм с иррационализмом, не отдавая приоритета ни одному из начал. В вопросах веры он был сдержанным агностиком. В своём «Трактате о метафизике» (1734) Вольтер приводит доводы «за» и «против» существования Бога, но от окончательного решения этого вопроса уклоняется. Высмеивая религиозные догмы и обряды как неразумные и бессмысленные, он при этом считал, что народ в религии нуждается («Если бы Бога не было, его надо было бы выдумать»).

В своих социальных воззрениях Вольтер тоже допускал двойственность: он — против нищеты, но видел в ней стимул прогресса («Иначе кто стал бы мостить дороги?»). Как сдержанный агностик, он отличался сдержанным оптимизмом. В ранних философских повестях и поэмах 40-х годов он придерживался идеи детерминизма, которая удерживает баланс добра и зла, однако в 50-е уже вовсю критикует оптимистическую философию Лейбница. После

посещения Пруссии и крупнейшего землетрясения в Лиссабоне в 1755 году, разрушившего город, он утратил оптимистическую веру в мудрость всеобщего высшего Промысла. И полемика против теории мировой гармонии отразилась в его философской повести «Кандид, или Оптимизм» (1759).

Исторические работы Вольтера содержат всё тот же элемент деизма, но выражен он в них уже в иной форме. Например, в «Истории Карла XII» (1731) автор сталкивает в качестве антиподов двух императоров. Карл XII предстаёт как фигура архаическая, король-завоеватель, зато Пётр I олицетворяет собой будущее. Это — просвещённый монарх и выдающаяся личность. Впоследствии, через 30 лет, по поручению русского двора Вольтер напишет «Историю России в царствование Петра» (1759–1763), где особо подчеркнёт, что Пётр сумел оградить церковь от влияния на государство. Однако при всей живости повествования блестящие оценки, данные им в исторических работах, на самом деле были обращены не в прошлое, а в настоящее: не находя в своей стране просвещённого монарха, Вольтер создал образ Петра I как бы в качестве полемической антитезы. В том же направлении повёрнут его труд по фундаментальной истории Франции «Век Людовика XIV» (1751). Считая своё время ничтожным, Вольтер в пику ему создаёт контраст с золотым веком классической культуры. Наиболее значительным произведением этого жанра стало сочинение по всемирной истории «Опыт о нравах и духе народа» (1756). Здесь представлена философия истории Вольтера: мировые события проходят под знаком борьбы идей — разума и суеверия, гуманности и фанатизма.

Эти философские воззрения одновременно отражаются и в литературной деятельности Вольтера. Его поэма «Генриада» (1728) повествует о Генрихе IV, художественно

трансформируя идею просвещённого монарха — поборника веротерпимости. Эпизод с Варфоломеевской ночью, пожалуй, самый впечатляющий. Произведение, выдержанное в духе классицизма, было восторженно встречено современниками, хотя впоследствии утратило своё поэтическое значение.

На переломе эпох, в 1722 году, Вольтер написал поэму «За и против», где сформулировал основные положения деизма как естественной религии. Философская поэма была бессюжетной, в ней патетическое красноречие сочеталось с меткими остроумными обличениями и парадоксами. Самой известной стала поэма «Орлеанская девственница», которую опубликовали без ведома автора в сильно искажённом виде. Он работал над ней почти сорок лет и в 1762 году выпустил её без имени автора, однако поэма всё равно попала в список запрещённых книг французской цензуры. Вольтер использовал здесь приём бурлеска, подавая высокий сюжет в сниженном, вульгарном духе: это — откровенная пародия на жанр героической эпопеи, где используются эротические мотивы и показывается ханжество священнослужителей разного ранга, их развратность, корыстность и лживость. Молодой Пушкин восхищался остроумием и блеском этой поэмы, но другие негодовали по поводу глумления над национальной святыней. Между тем Вольтер имел целью провести здесь свою главную историографическую идею: не народ вершит историю, а столкновение идей — светлых и тёмных, поэтому Жанна для него — пассивное орудие и жертва чужих устремлений.

За шестьдесят лет Вольтер написал около тридцати трагедий. Он любил участвовать в постановке своих пьес, даже разучивал роли с актёрами и составлял планы постановок. Он известен миру как теоретик драматического искусства. По стилю трагедии Вольтера представляют собой трансформацию принципов классицизма в духе Просвещения. У него

сохранились и высокий стиль, и компактность композиций, и принцип трёх единств, но он добавил к этому активное действие, подвижные мизансцены и зрелищные эффекты.

Под влиянием Шекспира Вольтер стремился воздействовать не только на разум, но и на чувства, высоко ценя напряжённость и динамизм его пьес. В ряде трагедий Вольтер допускал переделки «Отелло», «Гамлета» и «Юлия Цезаря», однако впоследствии, по мере роста популярности Шекспира во Франции, он обрушился на Шекспира, назвав его варваром и ярмарочным шутом.

Тематика вольтеровских пьес включает мифологические сюжеты и экзотические, основанные на восточных мотивах: не имея возможности анализировать реальную действительность Франции, автор отражал её аллегорически, например, критиковал религию в трагедии «Магомет» (1742). По словам Вольтера, Магомет — это Тартюф с оружием в руках, и здесь он поднимается до универсального обобщения по поводу того, что определённая идея навязывает модель поведения, независимо от места и времени. Не удивительно, что трагедия была запрещена церковью. Хотя Вольтер-драматург раздвинул рамки классицизма, они всё же оказались тесными для его времени. Понимая это, он писал также тексты опер, весёлые комедии, комедии-памфлеты, утверждая, что все жанры хороши, кроме скучного. Однако, несмотря на столь богатый — многожанровый — выбор, на протяжении XVIII века в театральном репертуаре преобладали именно его трагедии, причём во всей Европе.

В эстетическом отношении по сей день остаются яркими и живыми его философские повести: они нередко иллюстрируют отдельный философский тезис, но остроумие и оригинальность художественных решений делают их литературными произведениями. Например, в повести

«Микромегас» (1752) Вольтер выступает *как последователь Монтескьё, который ввёл в литературный обиход способ «освежения» читательского восприятия («Персидские письма»),* и как ученик Свифта («Путешествия Гулливера»), на которого он прямо ссылается в тексте, используя его приём изменения масштабов (от греч. слов «микрос» — малый» и «мегас» — «великий», т. е. «маловеликий» как оксюморон).

Микромегас — это гигантский житель планеты Сириус, который сталкивается с меньшим по размеру жителем Сатурна, а затем — с совсем крохотными землянами. Земля в авторском масштабном смещении — всего лишь муравейник, «комочек грязи». И существа, которые копошатся, и злобствуют, и истребляют друг друга в абсурдных войнах на этом «комочке грязи», всерьёз мнят себя мыслящими существами и пытаются философствовать. Микромегас оставляет им свой философский труд, написанный мельчайшим почерком, но люди не обнаруживают ничего, кроме белой бумаги.

Разгневанному жителю Сириуса, пожелавшему «тремя ударами каблука раздавить этот муравейник», житель Сатурна отвечает: «Не спешите. Они сами... трудятся над собственным уничтожением». Сказано пришельцем из космоса исчерпывающе ясно, в том числе и о дне сегодняшнем.

И читатели — *через способ освежения* — смотрят на свой мир глазами пришельцев из космоса.

В повести — имена Лейбница, Паскаля (и других), с кем Вольтер-философ не соглашался, и имена Локка и Ньютона, которых он обожал. Здесь мы найдём рассуждения о гносеологических проблемах, здесь поставлены этические вопросы. Но смысл произведения — в том, что люди не умеют быть счастливыми, что они умудрились свой крохотный мир сделать полным зла, страданий и несправедливости.

Способ «освежения» восприятия, с помощью которого можно встряхнуть механическое внимание читателей, будет переосмыслен заново, успешно применён и в творчестве Л. Н. Толстого как *приём остранения, от слова «странный»,* (XIX в.), и в творчестве Б. Брехта как *эффект очуждения* (XX в.), всякий раз убеждая авторов при всех нюансах их художественного акцентирования в его действенности, создающей в целом отстранённость (от слова «отстраниться») от предмета изображения.

У Вольтера обычные вещи ставятся на обозрение «чужих», «новичков», а у «новичков» нет предвзятости, созданной привычкой, поэтому они острее замечают нелепости, с которыми остальные люди свыклись, смирились, а то и приняли за норму.

И в повести «Простодушный» (1767) Вольтер снова применил этот способ, следуя литературной традиции предшественников. Гротеск сопровождает также другие повести Вольтера, которые часто строятся как пародии на авантюрный роман, насыщенный философскими спорами между героями, олицетворяющими идеи.

Интересно, что Вольтер, сталкивая идеи, чаще всего уходил от окончательного решения, — это вообще было свойственно деизму. Индеец из племени гуронов, оказавшись во Франции, недоумевает по поводу всего, что он видит и что становится на пути его любви к девушке («Простодушный»). Пародийный гротеск и стилизация диссонансов, заявленных и в более ранних повестях («Кандид», 1758), сменяются в «Простодушном» сдержанной и простой композицией. Сатира посредством иного видения достигает кульминации в безрадостной концовке.

У Вольтера нет психологизма, правдоподобия в обрисовке характеров — это, скорее, обострённая сатира на

действительность, достигающая философского звучания. Но поскольку она выходит на уровень общечеловеческих проблем, то и значение Вольтера перерастает его век.

В конце жизни творца ожидал триумф на родине, когда в 1778 году он приехал во Францию на постановку своей трагедии «Ирена» («Ирина»). Люди встречали его карету с цветами, а в театре актёры вынесли на сцену его бюст, увенчанный лавровым венком. Через несколько дней великий вольнодумец скончался. Похороны Вольтера в Париже запретило правительство. Местный епископ запретил хоронить Вольтера во Франции. Его тайно похоронили в аббатстве Сельер. Но в дни революции, в 1791 году, останки Вольтера торжественно перевезли в столицу — прах философа с тех пор покоится в Пантеоне великих людей Франции.

Дени Дидро
(1713–1784)

Дени Дидро — выдающийся идеолог и организатор Просвещения, его главным практическим итогом, делом жизни, стала «Энциклопедия», выходившая с 1751 по 1780 годы (35 томов).

В работе над ней приняли участие крупнейшие представители французской интеллигенции, в результате чего французское Просвещение выглядит философским монолитом. Объединяло авторов убеждение, что прогресс возможен лишь через развитие науки, — этим можно объяснить их стремление раскрыть сущность всех человеческих знаний, подробное описание всех наук.

Жан-Жак Руссо писал статьи о музыке, Анн Робер Жак Тюрго — о политэкономии, Жан-Луи Бюффон — о естественных науках. Статью «Разум» написал Вольтер, статью

«Вкус» — Шарль Луи Монтескьё. О религии писал Поль Анри Гольбах. Дени Дидро создал для «Энциклопедии» около тысячи статей.

Основным последствием совместного творчества стало развитие материалистической науки. Обобщил её достижения Поль Анри Гольбах (1723–1789) в работах: «Разоблачённое христианство» (1756), «Система природы» (1770).

В ряду передовых мыслителей можно назвать и Клода Адриана Гельвеция. Его участие в создании «Энциклопедии» привело к написанию самостоятельного труда «Об уме» (1858). В нём он выступил как механистический материалист: отверг бессмертие души, считая, что человек включён в природу, т. е. подчинён общим законам. Человеком движут, утверждал философ, естественные физические потребности: голод и боль, а также интерес, включающий страсти, особенно себялюбие. Гельвеций, решительно настроенный против религии, подчёркивал, что главным критерием развития является польза. Эту пользу он трактовал как общественную, т. е. не личную, как наживу, а *облагораживающую общество.* Обратим внимание, насколько адекватно, с позиции менталитета, учёный выражал свою эпоху в середине цикла Нового времени: индивидуализм, с его идеей личной наживы, расцветёт в XIX веке; чисто государственное мышление было свойственно XVII веку, а вот философия Гельвеция демонстрирует пересечение групповых и личностных интересов.

Осмысление биосоциальной сущности человека как главный итог научного творчества Гельвеция — это ощутимый сдвиг в сфере ментальных представлений, важный шаг в развитии менталитета Нового времени в срединной фазе XVIII века.

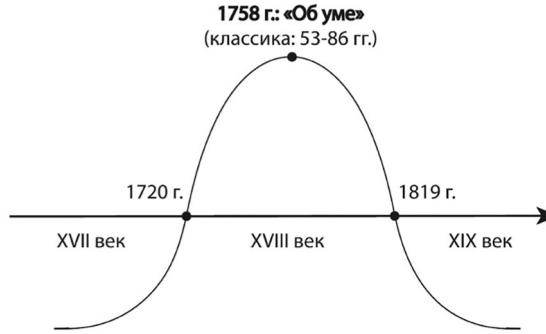


Рис. 16. *Срединная фаза цикла Нового времени, в контексте которой создан актуальный для времени труд Гельвеция*

Новое мышление (синтез науки и искусства), новые знания (универсум, осмысленный с научных позиций), новая картина мира (естественнонаучная) — всё это запечатлено в «Энциклопедии», ставшей символом Нового времени. Повторим, она издавалась в течение тридцати лет, но данный факт означает не только напряжённый интеллектуальный труд (хотя научный подвиг здесь очевиден), но и красоту гражданского поступка Дидро, потому что все эти годы правительство пыталось воспрепятствовать выходу в свет его «Энциклопедии». Многие не выдержали пресса борьбы и отошли от руководства изданием — Дидро один довёл дело до конца.

Наследие Дидро состояло из философских, политических трудов, а также известных эстетических и художественных произведений. Он был энциклопедически разносторонним учёным, отстаивал экспериментальный метод. Как эстетик, он разрабатывал теорию искусств и одновременно выступал как критик и автор-литератор. Ему принадлежит новая теория прекрасного, согласно которой подражание жизни заключается в её творческом

воспроизведении через типизацию существенных черт действительности. Определяя родовые черты персонажа, Дидро несколько ослаблял его индивидуальные характеристики, что было свойственно первому этапу Просвещения (начальная фаза в цикле ментального столетия: с 20-го по 53-й годы).

В 50-е годы, т. е. в срединной фазе 100-летнего цикла (с 53-го по 86-й годы), он разработал теорию драмы, суть которой — в требовании правдивости, идейности, жизненной подлинности, изображения *частного* человека в *частных* обстоятельствах. Обыденная жизнь противопоставлялась здесь канонам классицизма, где все события, представленные искусством, должны быть исключительными. Он по-новому развил теорию жанров — главным из них считал *мещанскую драму*, в которой сочетались трагедия и комедия. Комедии в связи с таким подходом предлагалось разделять на весёлые и серьёзные: в первой — изображать пороки и высмеивать их, во второй — говорить о добродетели и долге человека. Трагедия, по теории Дидро, должна воспроизводить семейные несчастья и народные катастрофы. Но в основном, полагал Дидро, мещанская драма как главный у него жанр должна сочетать трагедию и ***серьёзную*** комедию, а это уже синтез — безусловно нового качества: прежде всего — драма, и она представляет *не доминирующие друг над другом, а сохраняющие некое равновесие* комический и трагический пласты.

Героев, считал Дидро, следует показывать в основных социальных функциях, а конфликты — черпать из реальной бытовой проблематики. Отсюда выдвигались и требования к драме: проблемы семейной добродетели, умение сдерживать разумом страсти. Таковы драмы Дидро: «Побочный сын» (1757) и «Отец семейства» (1758).

Драма как *единство комедии и трагедии* заключает в себе основное свойство менталитета срединного века в 300-летнем цикле. Следуя параметру масштабности, убывающей к концу в определении доминант, отметим, что в середине уже нет эпоса: он — в XVII веке, ещё нет лирики: она появится в XIX-м. В XVIII веке сосредоточено то, что и должно быть «в центре», вне крайних тенденций начала и конца: норма.

Поэтому начало века связано с трагедиями, конец века — с комедиями.

Даже с позиции жанровой природы, с позиции меры выразительности, распределённой на цикле, драма находит своё место в середине, между трагедией (величие, монументальность, торжественность) и комедией (ничтожность, приземлённость, обытовлённость) как синтез крайностей, в их динамически равновесном состоянии.



Рис. 17. *Родо-видовое распределение литературных доминант на цикле*

Таким образом, именно по этой, ментального свойства, причине начальная фаза (с 20-го по 53-й годы в любом 100-летнем цикле) связана с трагедиями, конец века — с комедиями.

Но особенно это специфично для Франции, в которой не было реалистического романа.

Естественным развитие жизни было лишь в Англии. Поэтому в Англии сформировалось индивидуальное потребление искусства, создав условия для появления и развития романного жанра: роман, как известно, читают поодиночке — пьеса же предназначена для массового (группового) восприятия.

Поскольку Франция была исторически заторможена в развитии, то в ней драматическое искусство сохранилось как традиционное, навязанное в XVII веке Людовиком XIV. Франция — родина театра, и это — всемирно известный факт. (А в Италии, ещё больше, чем Франция, отставшей в развитии, вместо мещанской драмы в середине века расцветает ***сказочно-фантастическая пьеса Карло Гоцци, «фьяба»,*** основанная на импровизационной комедии дель Арте. Здесь произошёл полный уход от действительности.)

Художественный талант Дидро проявился не в драматургии, а в области художественной прозы. Он написал романы «Монахиня» (1769), «Жак-фаталист» (1773–1774) и философскую повесть «Племянник Рамо» (1762–1769), изданную в 1823 году.

Наиболее известными у Дидро стали драмы «Побочный сын» (1757), «Отец семейства» (1758) и диалог «Племянник Рамо» (1762–1769). У французских просветителей писать произведения в форме диалога было традицией, заимствованной из античной философии.

Через диалоговый приём Дидро удалось отразить суть своего века. Речь в повести идёт о племяннике знаменитого композитора Рамо, который из умного и одарённого человека превращается в паразита и попрошайку и умирает на больничной койке. За счёт диалогичности повествования

Дидро мастерски показал, как у человека возникает, по определению Гегеля, разорванность сознания. Его герой — не просто откровенно паразитическая фигура, но и порождение общества, в котором стёрлись понятия добродетели и порока, потому что их содержание меняется в соответствии с интересами знатных и богатых. Рамо презирает это общество, но приспосабливается к нему, становясь наглым циником и беззастенчивым негодяем. Он не просто сознательно выбрал общественный паразитизм — он восхваляет его. Тем самым упадок старого порядка, который развращает людей и порождает паразитов, здесь как бы персонифицируется. Но в глубине души племянник чувствует, что в человеке есть достоинство, данное ему природой, и потому ощущает подлинную муку для своего сознания.

В романе «Жак-фаталист» (1773–1774) Дидро не только синтезировал достижения предшествующих этапов развития романа, но и под влиянием Стерна создал новаторское произведение. На первый взгляд роман кажется лишённым упорядоченности: в него вклиниваются диалоги, скачки мыслей, отступления. Но в процессе прочтения оказывается, что это — логически стройное произведение, стержень которого составляет философское содержание. События развиваются в нём так, что они выглядят совершенно неподвластными воле персонажей. Жак, который понимает фатализм не как покорность судьбе, а как эпикуреец, стремится получить от жизни наслаждение и стоически переносит невзгоды, повторяя, что так было предписано свыше. Тогда события становятся неизбежным результатом конкретных материальных причин, представляя материалистический фатализм, лишённый религиозности. А это значит, что человек способен постичь взаимосвязь причин

и следствий. И герои приобретают по ходу жизненный опыт, познавая законы детерминизма.

Вклад Дени Дидро в мировой опыт культуры — мыслителя, писателя с философским складом ума, создателя «Энциклопедии» — очевиден в плане масштаба и его ведущей просветительской роли.

Жан-Жак Руссо
(1712–1778)

Примыкая некоторое время к энциклопедистам, Руссо вдруг решительно с ними порывает, чтобы разработать собственную линию в философии и литературе. Он активно выступает против театра, который, по его мнению, развращает публику. Он активно отказывается от примата разума, фиксируя тем самым исторический момент перехода от равновесного (разум + чувство) к новому состоянию, в котором разум начинает терять свой приоритет. В силу этой особенности его часто отождествляют с сентименталистами, но это отождествление неправомерно: платформа Руссо — принципиально иная.

Слава пришла к Руссо после издания им первого философского трактата «Рассуждение о науках и искусствах» (1750). Автор представил в нём систему своих взглядов — в истории общественной мысли она получила название *«руссоизм»*.

В трактате Руссо утверждает, что расцвет наук и искусств соответствует извращённому состоянию общества, в котором гибнет личность, забывается естественная природа человека, переживают падение нравы. И всё — исключительно ради ложных благ цивилизации. Руссо не просто заявляет — он иллюстрирует свои положения примерами из истории древних египтян, греков, римлян, византийцев,

у которых под влиянием роскоши деградация происходила подобным образом: развращались нравы, угасали добродетели, что в конечном счёте привело к гибели самой цивилизации.

В рассуждениях «О причинах и основаниях неравенства среди людей» (1755) Руссо подверг критике буржуазную теорию прогресса. Рассматривая эволюцию человека от его естественного состояния до нынешнего, цивилизованного, философ утверждал, что от природы все люди равны, словно звери, и альтруистичны. Ими руководят два инстинкта: самосохранения и сострадания. Но, как только появляется «твоё» и «моё», возникают зависимость и раболепство. Далее Руссо нарисовал картину развития общества, отмечая на всех его основных этапах нарастающее неравенство. И чем больше развивается культура, замечает он, тем дальше люди уходят от своей естественной природы. Таким образом, неравенство начинается с появления собственности. А культура обслуживает этот прогресс.

Демонстрируя обратную сторону прогресса, Руссо предложил реформы, понимая, что человек не может вернуться к своему естественному состоянию. Выход он видел в том, чтобы равномерно разделить собственность. Здесь явственно проступила позиция проповедника *эгалитарного социализма*. Руссо настолько восторженно хвалил жизнь дикарей — в шкурах, с каменными топорами, — не знавших ни общества, ни государства, что поссорился с Вольтером. («Никто ещё не потратил столько труда и усилий на то, чтобы сделать из нас зверей, — сказал на это Вольтер, остроумно и хлёстко высмеяв идеалы Руссо. — Когда читаешь вашу книгу, хочется ползать на четвереньках».) И Дидро, и Даламбер, и Вольтер — все они оказались в этой схватке ироничными противниками Руссо.

В трактате по истории государства и права «Общественный договор» (1762), ставшем наиболее известным, Руссо выразил свои социально-политические воззрения. В принципе, здесь была сформулирована его политическая программа: отношения власти и населения должны строиться именно через договор, гарантирующий гражданам их основные права: свободу, равенство, неприкосновенность собственности. У Руссо проступила отчётливо узнаваемая формула: «Власть принадлежит народу». А правительство и законодатели должны повиноваться общей воле, и, если это будет не так, народ вправе их свергнуть.

В литературе Руссо прославился знаменитым романом «Эмиль, или О воспитании» (1762). Здесь он излагает методы идеального воспитания ребёнка, в результате которых можно создать идеального человека, свободного от лживой цивилизации. Перед нами — роман-утопия, потому что изолировать от окружающего общества человека невозможно. Интересно, что Руссо исключает все книги, кроме «Робинзона Крузо» Дефо и «Жизнеописаний» Плутарха. Но главный упор он делает на воспитании чувствительности (у сентименталистов — «чувственность»).

Подлинной энциклопедией руссоизма стал роман «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), созданный в эпистолярной форме. Это — **философский** роман, он наиболее полно раскрывает мировоззрение Руссо. Его герои стали идеальным воплощением концепции человека, а по форме произведение написано страстно и даже патетически.

Свою жизнь Руссо изложил в «Исповеди» (1766–1769), которую признают *самой искренней автобиографией в мировой литературе.* Руссо изложил историю своей души и формирования образа мыслей. Ценность духовной жизни человека, его достоинство и значимость выражены здесь

в диалоге с самим собой. Такой подход оказал очень сильное влияние на развитие мировой литературы. Но, в отличие от Стерна, Руссо умеет оставаться одновременно и объективным, и субъективным. Он не уходит во внутренний мир окончательно, а даёт себе объективную оценку, сопровождая субъективным восприятием. **Это есть точное отражение равновесного менталитета середины равновесного века.**

В последующем своём развитии руссоизм превратился в педагогическую, эстетическую, художественную моду, которую в России восприняли совсем иначе, чем на Западе. Скорее Руссо принимали за сентименталиста, чем Стерна, выдвигая критерием сентиментализма единство чувства и разума. Русские сохраняют цельность, поэтому уход Стерна во внутренний мир им кажется неестественным (Стерн — предтеча модернизма, наиболее адекватно отразившего кризис человека. У Руссо мы наблюдаем попытку найти гармонию связей внутреннего мира человека с внешним).

* * *

Одним из последователей Руссо был **Пьер Амбруаз Шодерло де Лакло (1741–1803)**, написавший единственный роман «Опасные связи» (1782). Он не был профессиональным писателем — закончил артиллерийскую школу, стал офицером, но любил литературу и очень восхищался книгами Руссо. По мнению биографов, эту книгу Лакло написал случайно, от скуки военной службы на острове.

Главные герои его романа не лишены способности любить, однако в условиях этого общества они преследуют

только цель соблазнять и губить соблазнённых. У них — изощрённый ум, они лицемерны, коварны, жестоки и умеют проникать в души другим. Праздность и пресыщение удовольствиями жизни приводят к циничной рассудительности и сухости ума. Кроме того, что они предельно развращены, они бесчувственны и бездушны. В конце романа героев покарает порок, однако это мало похоже на жизненную правду — скорее дань оптимизму своего времени. А время то, действительно, несло на себе печать двойственности менталитета. Декаданс прекрасного (1775–1786 гг.) всё ещё заключал в себе возможности *срединной фазы срединного века в большом цикле Нового времени:* добродетели можно было позволить восторжествовать, а порок — наказать. Нравственно-двусмысленная философия любовных развлечений, свойственная обычно декадансу, беспощадно разоблачается в романе. Свободные нравы ещё только набирают силу, но в произведении по воле автора их настигает нравственное поражение. В кино XX века экранизация «Опасных связей» получила у чешского режиссёра Милоша Формана название «Вальмон» (1989). Эстетика *низменного в конце мегацикла (1986–2019), с её предельным культом эго,* проявилась здесь уже в полную силу.

Пьер Огюстен Карон де Бомарше
(1732–1799)

Человек бурной биографии, Бомарше умел даже свою жизнь превращать в поучительный спектакль. Он сходился с королём, а затем судился и с ним, и с неким графом, в одиночку боролся со всей машиной правосудия, снабжал оружием повстанцев и вёл тонкие дипломатические переговоры. Он издал все 92 тома сочинений Вольтера, был

приговорён к смерти, бежал, эмигрировал, при этом писал мемуары и пьесы, не будучи профессиональным писателем. Он сам со своей биографией впоследствии стал героем множества романов.

В истории французской комедии самым крупным предшественником Бомарше был Мольер, и в комедийном искусстве Бомарше ничуть не уступает своему великому предшественнику. Но его комедия — иного века: она иная. В конце ментального цикла XVII века (1700–1719) уже было заметно, что французская комедия в своей эволюции уклонилась от пути, предложенного Мольером. Напомним: в логике менталитета XVII века, транслирующего общегосударственный масштаб, комедия Мольера ставила на обсуждение серьёзные проблемы жизни общества, комедиограф поднимал зрителя на высоту государственного мышления.

Менталитет XVIII века определяла ***срединность его места на цикле, означающая обязательность синтеза мысли и чувства,*** поэтому не удивительно, что уже в первой половине XVIII века появились пьесы, главная тема которых — любовь, например, пьесы Мариво. Размолвки и примирения, препятствия и преодоление их — масса сюжетных поворотов и ходов, но всё это наблюдается *в истории любви двоих*! Нет ни политики, ни философии в таких пьесах.

Бомарше отважился на синтез двух крайностей — и это примечательно в контексте отмеченной нами ментальной закономерности: он вернулся к комедийной традиции Мольера, однако при этом обогатился открытиями Мариво. Вследствие этого в театре зазвучала с новой силой политическая и современная тема, но теперь комедия была освобождена от рационалистической строгости, присущей

прошлому веку, от прямолинейности и нетерпимости ко второстепенным деталям. Сценические персонажи Бомарше уже перестали служить исключительно олицетворению идей (вспомним, как Пушкин отметил особенность образного решения у Мольера: «Скупой скуп, и только»). Лёгкая, праздничная комедия Бомарше выводит на сцену влюблённых, но они живут в атмосфере политики.

Запутанная интрига, ошибки и узнавания, переодевание героев — всё это было известно со времён древнегреческого комедиографа Менандра («новая аттическая комедия», или «мещанская» — эпохи эллинизма, IV–III в.в. до н.э.) и древнеримских комедиографов Плавта (III–II вв. до н.э.) и Теренция (II в. до н. э.). Но вот что важно: используя традиционные приёмы комедии, пережившие века, Бомарше служит современности. Он выхватывает из потока событий самое актуальное, новые идеалы, новую философию — приёмы становятся не самоцелью в искусстве, как это принято, а способом воплощения политически злободневных идей. Это и есть проявление менталитета эпохи. Главное достоинство пьес Бомарше в том, что они сценически воплощают ментальный хронотоп категории прекрасного (*срединной* фазы *срединного* цикла): «здесь и сейчас» — с постановкой современных проблем общества и своим, авторским, решением на просветительский манер (свобода и равенство).

По-настоящему его имя прославили две комедии, идущие в театрах по сей день: «Севильский цирюльник» (1775) и «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1784). Здесь он выводит на сцену нового героя из третьего сословия — жизнелюбивого и остроумного, играющего в свои игры вопреки обстоятельствам и могущественным сановным врагам. Ему противостоят отнюдь не опереточные

существа: его враги далеко не глупы, обладают проницательностью и сообразительностью, хитростью и подозрительностью. Но Фигаро всё равно побеждает обстоятельства и проделывает это с блеском, причём на острие бесконечных интриг. Временами он произносит вполне философские обличительные диалоги, полные прямых намёков на врагов Бомарше. В этом мирке, где ощущается преддверие революции, атмосфера уже совершенно затхлая, что способствует процветанию таких типов, как Гёзман и т. п.

Во второй комедии Бомарше достигает такого эффекта, что король вынужден был произнести: «Этот человек глумится над всем, что должно уважать в государстве». Вопреки королевскому запрету Бомарше добился постановки пьесы. Впоследствии Дантон говорил, что Фигаро покончил с аристократией, а Наполеон назвал комедию революцией в действии. Кроме того, что главный герой восстаёт против нелепых сословных привилегий, он побеждает своего хозяина умом, мужеством и хитростью. Но главное — в том, что Фигаро отстаивает своё человеческое достоинство и умеет постоять за себя в условиях произвола и жестокости, в тесных рамках несправедливо устроенного общества. Почти трагическая социальная сатира воплощена здесь в форму блестящей комедии интриг, наполненной к тому же музыкальными номерами.

Образ Фигаро во многом автобиографичен. Поражает универсальность этого простолюдина, способного и работать, и интриговать, и ораторствовать, и заниматься поэзией и музыкой, и служить, и самому быть господином — в зависимости от обстоятельств. В его линии поведения чувствуется огромный жизненный опыт, как у самого Бомарше.

Интересен тот факт, что автору суждено было создать о герое трилогию, но третья часть её, представленная пьесой «Преступная мать» (1792), показывает нам Фигаро резко изменившимся. Пьеса по ряду причин, в том числе и возрастного свойства её автора*, выходит за пределы искромётной комедии (в первом случае — 1775) и трагической социальной сатиры (в другом случае — 1784).

Третья часть трилогии, посвящённая Фигаро, есть не что иное, как драма, т. е. тот сентиментально-трогательный жанр, с которого Бомарше начинал своё драматическое творчество. Весь строй её, и внутреннее содержание, и общий её колорит резко отличаются от тех, что были в первых пьесах трилогии. Герой уже не смеётся, как прежде. Он удручён, его гнетут заботы. На его глазах рушится семейное счастье графа, которому он теперь так предан, — иссякло политическое бунтарство, исчезло чувство сословной неприязни плебея к аристократу.

Пьесы Бомарше стали вершиной в развитии французского театра века Просвещения. Они зафиксировали

---

* Бомарше своё новое мироощущение объяснял старостью: «С возрастом расположение духа становится всё более мрачным, характер портится. Несмотря на все усилия, я уже не смеюсь». Главной же причиной было разочарование в последствиях революции — это была гигантская ломка, которая всё сметала на своём пути. Ему хотелось теперь остановить революцию. Отсюда — неудачные, неубедительные попытки драматурга художественно примирить непримиримое и восстановить хотя бы утраченный порядок: о новом порядке речь уже не могла идти в атмосфере того глобального крушения, которому он стал свидетелем. Поэтому Бомарше изображает господина не тираном, как прежде, а гуманным человеком, способным простить невольную неверность жены. Наконец, это — человек иных политических взглядов: в его кабинете — бюст Вашингтона (!).

окончание средневековья в его политической форме и после революции остались любимыми во Франции и во многих других странах мира. Во многом и наше восприятие французского национального характера связано с образами этих комедий, особенно — с образом неунывающего Фигаро.

ИТАЛИЯ

Италия в век Просвещения, раздробленная и униженная постоянным перекраиванием, грабежами, притеснениями и зависимостью от других государств, значительно отставала от европейских стран. Оставаясь феодальной, она была ещё и подконтрольной Европе: Австрия и Франция, располагая значительной частью этой страны, друг у друга оспаривали право на этот контроль. Разрозненность территории не давала сформироваться единому языку. В каждом городе жители говорили на своём диалекте. Латынью и литературным итальянским владели избранные, достигшие в развитии высоты светского образования.

Естественно, передовые умы размышляли о социальных реформах, о национальном объединении.

Культура расцвела именно в середине 100-летнего ментального цикла.

Антифеодальное, просветительское движение в Италии не принесло таких результатов, как во Франции, но яркие мыслители вошли в мировую плеяду творцов.

Это — юрист Чезаре Беккария (1738–1794), автор всемирно известного труда «О преступлениях и наказаниях» (1764).

Это — философ Джамбаттиста Вико (1668–1744), создатель новой науки, не имевшей аналогов в прошлом

(«Основания новой науки об общей природе наций», 1725; русский перевод 1940 г.), «гений переходного периода» [1, 38]*.

Интеллигенция Италии много внимания уделяла истории страны: публиковались архивные документы с попыткой осмыслить по-новому историю Италии (историк и филолог Антонио Муратори), четыре тома «Гражданской истории Неаполитанского королевства», 1703–1723 (Пьетро Джанноне, 1676–1748), «Революции Италии» (Денина), «История итальянской литературы» (Джироламо Тирабоски) и т. д.

Что касается искусства, то творческая инициатива из рук итальянцев перешла к соседним народам, например, в области литературы в XVIII веке законодателями вкусов считались французы, а итальянцы обращались к ним за «школой». В 1690 году в Риме была создана литературная академия «Аркадия». Название символически заостряет поэтическую тенденцию отрешиться от печальной реальности и погрузиться в иллюзорный мир. Всё ещё культивировалось барокко — творцы в лучшем случае, как Карло Гольдони, занимались перелицовкой комедий Мольера на итальянский вкус. Из этого синтеза родится его «комедия среды» («Кофейная», 1750; «Трактирщица», 1755. Пьеса «Кофейная» была переведена в своё время на русский язык Н. А. Островским).

---

* «...голый рационализм Просвещения, замешанный на индивидуализме, противостоял ценностям Вико: он всегда рассуждает целостно (и разумно, и интуитивно, и по-жизненному прагматично) и с позиции больших масс людей. В его учении высвечивается особая историческая разумность поведения общества как органического целого, как организма, противостоящая картезианскому «я мыслю» [1, 39].

И только во второй половине XVIII века литература приобрела социальную направленность — через развитие критики и публицистики.

Наибольшую популярность обрели авторы: Саверио Беттинелли (1718–1808), Джузеппе Баретти (1719–1764), Франческо Альгаротти (1712–1764).

В своём стремлении создать **в середине века** трагедию итальянцы уже по ментальным причинам опаздывали (время трагедий — с 20-го по 53-й гг. в цикле). Отсюда — лишь некоторые примеры... **единственного** автора трагедий, творившего в этой сфере, в принципе, плодотворно: «Антигона» (1775), «Филипп» (1775, опубл. 1783), «Заговор Пацци» (1777–1781), «Тимолеон» (1780, опубл. 1783), «Саул (1782), »Мирра» (1784), с неразрешимыми конфликтами между долгом и страстью, оковами тирании и порывом героя к свободе. Авторство принадлежит **Витторио Альфьери (1749–1803)**. Следует отметить, что, с позиции развития трагического театра, драматург выступил таким же реформатором, каким Гольдони стал в комедии. Оба они в своём творчестве стремились отражать то, что волновало передовое итальянское общество.

Но прославили итальянский театр XVIII века не трагедии, а комедии.

В целом же итальянский Театр Просвещения был значительным вкладом в искусство Европы.

Своеобразным островком культуры в это время выглядела Венеция — театральный город, город-декорация сам по себе, словно вызывающий к жизни художественные фантазии. Здесь проходили прославленные карнавалы. Именно здесь, в пространстве, пробуждающем творческое воображение, появился романтический автор Карло Гоцци (1720–1806), создатель нового жанра — ***фьябы***.

Жанр был основан на традициях итальянской комедии масок. С 1761-го по 1765 год он написал и поставил в Венеции **10 фьяб**, и почти все они теперь являются классикой мирового театра. Среди них — «Любовь к трём апельсинам» (1761), «Король-олень» (1762), «Ворон» (1761), «Принцесса Турандот» (1762).

Исследователь зарубежной литературы Наум Берковский* настаивает на изначальном доминировании в пьесах Гоцци ***сказки***, мотивируя, с одной стороны, буквальным переводом данного слова с итальянского (*«fiaba»* — «сказка»), а с другой — *авторской концепцией небывальщины, абракадабры* (будь то цифровое обозначение или словесное, вплоть до имён героев и названий мест, где совершаются события). Но особенность этих произведений в том, что небывальщина Гоцци не является данью сказке или юмору, который присущ его пьесам: у них — глубинные, философские, основания.

По мнению Берковского, «Гоцци создаёт своеобразный театр абсурда», позволяющий по принципу контраста выявить, оттенить истинную красоту высоких, одухотворённых героев. Это театр душ как таковых. И нет более патетического театра. Художественный мир этого творца — это мир нежнейшей лирики, мир любящих и верных людей, «живущих в абсурдном телесном мире; тела должны быть абсурдными, чтобы душа была свободной». Развивая свою аналитическую линию понимания эстетики Гоцци, Берковский делится ценнейшим наблюдением: «На какой сцене эти комедии лучше всего удаются? Сегодня Гоцци получается только там, где в театр врывается какой-то дух комедии дель арте... Кукольный театр создаёт наилучшие условия для комедий Гоцци. Он очень близок автору именно тем, что на сцене почти нейтрализует тело, телесную жизнь. Сводит её

к минимуму. Душа театра кукол — «минус тело»: это — театр душ, где каждый голос воплощает душу*.

Это — высокая душевная драма душевной верности без ошибок. Это — комедийное царство романтической иронии, направленной на прозаический мир. Здесь проступает *единая традиция подлинного юмора: Аристофан — Шекспир — Гоцци.*

Важно отметить, что романтический контраст в художественном мире Гоцци вовсе не случаен. Достаточно посмотреть на время выхода любой из его пьес: **10 фьяб созданы в период,** ***резонансный мироощущению романтизма прекрасного, — с 1761 по 1765 годы.***

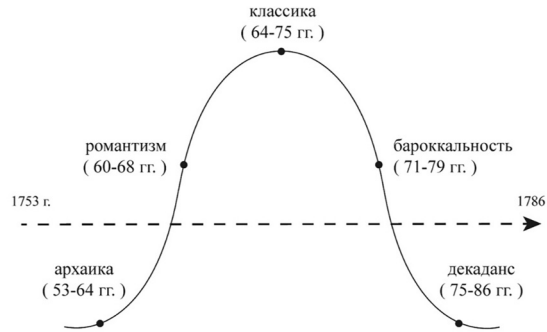


Рис. 18. *Срединная фаза 100-летнего цикла XVIII века (категория прекрасного: архаика, романтизм, классика, бароккальность, декаданс)*

В определённом смысле жанр «фьяба» можно расценить как реакцию на иллюзии Просвещения и его индивидуалистическую мораль, но для нищей и периферийной

* **Наум Берковский.** Лекции по зарубежной литературе. Карло Гоцци и романтический юмор. Стенографические записи от 21.02.1972. — С. 42–44.

Италии это скорее нечто другое. Театральные сказки с откровенно фантастическим миром, совершенно оторванным от реальности, — это скорее продолжение всё тех же тенденций разложения давно застывшего барокко, достигающего здесь стадии декадентского маньеризма. Но, что характерно, это уже не светское или узко рафинированно-аристократическое искусство: *его формальной основой стала народная традиция импровизационной* ***комедии дель арте,*** существенно переосмысленная Гоцци. Иными словами говоря, это — синтез элитарного и народного в итальянской культуре, что свойственно именно декадансу.

Таким образом, возникает сложное — двойное — ментальное прочтение тенденции Гоцци: с одной стороны, романтическое, а с другой — барокальное, отдающее маньеризмом. Т. е. чисто формальным изыском, бессодержательным по существу, органичным для низменного (с 86-го по 19-й годы в любом столетии). И это объясняется сложностью периферийного, вопиющего по отсталости положения Италии XVIII века, в которой все процессы, в том числе и культурные, были абсолютно заторможены.

Фантастичность пьес Гоцци переосмыслена установкой «придать характер правдоподобия неправдоподобному». Все достижения европейского театра есть и здесь: политические намёки, схемы интриг, аллегории, красноречие, остроты, бурные и противоречивые страсти, критика современных нравов, а вместе с тем — музыкальные и стихотворные вставки, театральные эффекты, волшебные превращения, восточная экзотика и т. п. Это — явный синтез новизны с итальянской барокальностью прошлого, синтез простоватой народности и современности, который позволяет трагедии запросто получить комическое завершение, а комедии — обернуться трагедией. В итоге даже к середине

века (в 60-е годы) неизжитый европейский декаданс прошлых времён (с 8-го по 19-й годы), непостижимым образом переплавленный в пьесах Гоцци с мироощущением настоящего (романтизм: 1760–1768), становится в чём-то шекспировским, в чём-то — художественно неповторимым, недосягаемым по мастерству воплощения мерцающих состояний души, не поддающихся вербализации, и гениальным по загадочности художественных сплетений — вот почему эти пьесы не теряют популярности по сей день.

Хотя аллегория присуща всему веку Просвещения, главным достижением Гоцци следует отметить приём удвоения реальности. Действие здесь разворачивается в двух мирах: действительном и фантастическом, причём главные причины происходящего лежат в мире невидимом. Поэтому разум здесь бессилен — происходящее невозможно понять рационально, и герои побеждают только тогда, когда следуют голосу сердца. Парадоксально, что именно этим путём формируется вывод, присущий всякой сказке: добро всегда побеждает зло, а в итоге открываются всем понятные истины и страсти, универсально присущие человеческой природе. Здесь Гоцци поднимается до уровня символа, т. е. до общечеловеческого звучания, выше Италии, выше Европы, поскольку даже персонажи и страны у него выдуманы: они априори абстрактны. Благодаря этому наследие Гоцци осталось популярным в последующих веках. Именно символичность его произведений служит ключом к разгадке популярности: ведь символ плодотворно можно трактовать и романтикам, и реалистам в любые времена, давая простор воображению и игре.

В связи с особенностью художественного мира Гоцци и той эпохи, которую довелось ему осмыслять в своём искусстве, следует сказать о противостоянии его реформе

Гольдони, получившей высокую оценку современников во всей Европе. Здесь наблюдается тот классический случай, когда оба драматурга, занимающие противоположные позиции, оказываются в эстетическом отношении правыми.

Против чего решительно выступил Гольдони?

Против двух основ комедии дель арте: масок и импровизации, взятых итальянцами ещё из античного театра. Каждая итальянская маска говорила на диалекте своего родного города. Драматическая основа сохранялась вместе с шаблонами характеров, «речевое наполнение» диалогов предполагало импровизацию. И в этом отношении ценилось мастерство актёров: их остроумие и способность рассмешить публику в исполнении роли. И, поскольку итальянский зритель, находившийся в некоем эстетическом застое, именно за это любил комедию, с масками связывая стихию комического в принципе, Гольдони некоторое время использовал их в своих пьесах, временно допустив компромиссное решение.

Множество масок за историю самой древней комедии возникало на короткий миг и исчезало, только главные комедийные характеры оставались неизменными. Один из них — знаменитый образ венецианского купца, Панталоне. Это ревнивый, нерешительный и бестолковый герой. Он представал обычно в узнаваемом наряде: короткий камзол, плащ с капюшоном, красные чулки. Его слуги — плуты Бригелла и Арлекин (варианты имён: Пульчинелла и Труффальдино), также одетые традиционно, один — в полосатый костюм, другой — из ярких разноцветных кусочков, простак Тарталья, забияка Скарамуш, служанка Коломбина (варианты имён: Кораллина, Смеральдина). Непременно в каждой пьесе действовала влюблённая пара. Таким был каркас, признанный зрителем.

Однако он изменил традиционное амплуа масок, соединив в одном персонаже черты двоих и наделив его ещё и новыми чертами.

Что касается импровизации, он сразу исключил её в своём творчестве, создавая ролевые тексты и обязывая актёров учить их в полном объёме, дословно. В содержательном плане он обратился за уроками мастерства к Мольеру, поскольку на сцене стремился показывать правду жизни и избрал в связи с этой целью *жанр комедии характеров*. Всё это — ради развития комедии на уровне просветительских требований новой морали: разумного воспитания, общественной пользы и т. д., включая и новое эстетическое измерение театрально-зрелищного жанра, родиной которого была Италия. Гольдони считал, что новая комедия должна служить важнейшей социальной задаче — исправлению пороков.

Он проявил себя комедиографом-новатором. Назовём лишь несколько траекторий, которые приведут его в дальнейшем к созданию собственного комедийного жанра — ***комедии среды***. Во-первых, он изображал в пьесе не один характер, а несколько его разновидностей («Самодуры», 1960). Во-вторых, стремясь «восхвалить добродетель и осудить порок», он наделял некоторых отрицательных героев комедии положительными чертами («Слуга двух господ», 1953), раздвигая тем самым рамки строго регламентированного жанра. В-третьих, он выводил на сцену героев, испытывающих самые противоречивые чувства, нарушая правило «высокой» комедии, предписывающее изображать героя носителем одной-единственной страсти. В-четвёртых, он изменил закон трёх единств, допуская несколько сюжетных линий в развитии действия, меняя его место.

Новый тип комизма, неизвестный классицистической эстетике, появился с изменением функции смеха

у Гольдони: смех соединяется у него с чувствительностью, задавая развитию действия сентиментальный вектор, который сближает комедию с драмой. Гольдони довёл своё дело до конца, шаг за шагом по-своему осваивая пространство комедийного жанра: он создал итальянский театр, подобный тому, какой имели Франция, Испания, Англия, — **театр с обязательным и неизменным текстом пьес, с открытым, действующим лицом актёра (без маски)**. В этом и заключалась реформа формального плана. В содержательном отношении главным элементом стал характер, а главной задачей автора — его живописное изображение. Значимость, уникальность, грани комедийного смысла — всё это получило воплощение в его творчестве.

Поэтизация плебейских нравов в пьесах Гольдони оскорбила аристократического по убеждениям драматурга Гоцци. Простота, обытовлённость художественного мира Гольдони вызвала у него реакцию отторжения: «Я никак не мог примирить в своём сознании, как может писатель настолько унизиться...» («Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти сказок для театра», 1772) [2, 588].

Артемьев подытожил в своём учебнике для студентов вуза: «...противники... оказались оба полезными искусству» [2, 588].

Да, и востребованность таких, взаимоисключающих, позиций в искусстве соответствует менталитету той поры [16, 75].

Но как часто в сфере творчества неприятие творцом иного метода, подхода, иной художественной системы, а то и эстетического вкуса, «собрата по перу» приводит к борьбе авторов друг с другом, как бы верно в художественном плане они ни чувствовали время! И такое неприятие возводит

стену для достижения истинной гениальности воинствующего оппонента. Ментально и мещанская драма, и высокая комедия французского классицизма, как бы ни настаивал Гоцци на том, что они чужды итальянцам, резонировали духу времени. Комедия в целом была уместна уже потому, что являлась противоположностью трагедии, которая могла быть ментально востребованной лишь в первой фазе цикла. И если не заложены в произведениях смыслы, враждебные идеалу гуманизма и ментального развития в целом, то такое искусство есть ценность для всего мира, где правит **многомерность**. В случае же противостояния на эстетической платформе Гоцци и Гольдони мы можем наблюдать, что один автор, граф, аристократ, продемонстрировал презрение к плебею-драматургу, задумавшему опоэтизировать плебейские нравы, и что это привело к драме в судьбе Гольдони: потеря родины стала его расплатой за своё новаторство (он поселился во Франции и продолжил своё творчество уже на французском языке). И только время — всему судья (а по сути, на самом деле, ***всё тот же менталитет***, определяющий сценарий развития культуры, и не только): пьесы обоих авторов сегодня мирно уживаются в мировом театральном репертуаре.

Достояние мирового театра

Возвращаясь к констатации правоты споривших творцов, обратимся к эстетическим аналогиям, обоснованным ментальным масштабом. Сложность определения менталитета по произведениям Гольдони и Гоцци, повторим, состоит в том, что Италия — страна, которая в силу своей отсталости развивалась эстетически замедленно, с оглядкой на соседние страны. Именно ментального свойства отсталость объясняет, почему для итальянцев в искусстве оказался столь

привлекателен план низменного (барокко и декаданс прошлых веков — вот главные ориентиры авторов, главные их предпочтения). А **для низменного (с 86-й по 19-й годы любого столетия)** всегда остро характерно *равноправное* проявление ***двух разнонаправленных эстетических векторов: натурализма и символизма***. Образно говоря, натурализм — это низины, дно жизни, а символизм — это бестелесный мир мечты, грёз, сновидений, парения души в возвышенных сферах, далёких от «мерзкой» действительности. Наиболее остро проявился этот ментальный признак ***в искусстве серебряного века, на рубеже XIX–XX веков и в последующие два десятилетия***. Достаточно в качестве полюсных представить творчество Андрея Белого и Александра Блока — Фёдора Сологуба («Тяжёлые сны», 1895; «Мелкий бес», 1892–1902, впервые издан в 1907 г.; «Навьи чары», 1910) и Максима Горького («Челкаш», 1894; «Мещане», 1901; «На дне», 1902).

Стремление Гольдони заполнить свой театр правдой жизни, какой бы низкой и обыденной она ни была, и ужас Гоцци перед реальным миром, ничего не стоящим в сравнении с высокими ценностями, заключёнными в душевной жизни его героев, — это и есть **феномен равноправных, но разнонаправленных векторов художественного развития**, присущий Италии XVIII века, оказавшейся на периферии культурного развития и потому надолго попавшей в плен эстетики низменного. Гоцци разводит две противоположности, а Гольдони соединяет их в единое целое. Для менталитета XVIII века единое в высшем виде искусства целое выглядит так. И нужно пройти ещё одному 100-летнему циклу в ментальном развитии, чтобы достигнуть в эволюции предельного состояния сложности смыслов в символе, при котором произойдёт качественный скачок. Он найдёт своё выражение в акмеизме, суть которого — в содержательной

спрессованности смыслов при формальной простоте воплощения. Феномен остановленного времени мы найдём в творчестве футуриста Велимира Хлебникова: поэтическое «Слово до Творения» содержит в себе потенциал всех возможных будущих смыслов. Поэт приравнял слово к энергоформуле, а букву — к числу. Все направления будут воссоединены, примирены в единой точке, поставленной в тенденции подведения итогов всей мировой культуры. И произойдёт это в России.

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Характеризуя состояние Германии XVIII века, следует подчеркнуть прежде всего такие факторы, как её раздробленность и отсутствие единого государства. Германия насчитывала 360 немецких княжеств с многочисленными вкраплениями ещё более мелких феодальных владений. Феодализм в Германии не перешёл в форму абсолютизма, как во Франции, но очень многие черты абсолютизма все эти крохотные державы впитали самым худшим образом. Практически всё столетие Германия мечтала о возвращении к национальному государственному объединению, и в этом она во многом похожа на Италию. В таких обстоятельствах трудно было возникнуть буржуазии; какие-то ростки её, появившись, стали называться бюргерством, в отличие от буржуазии передовых стран. Немецкое дворянство также не отличалось интеллигентностью и либо служило в армии, либо предавалось праздности в своих имениях. В этих условиях крестьяне были доведены до состояния истощения — поборы, повинности и рекрутчина обеспечивали праздную жизнь дворов. Немецкие князья торговали своими солдатами, их

продавали как наёмников в колониальные державы. Обнищание привело к стихийному социальному протесту: из беглых крестьян создавались разбойничьи банды, они орудовали в лесах и на больших дорогах.

Культурными центрами на этом фоне могли стать лишь торговые города, которые подчинялись номинальному императору. Здесь сословные предрассудки не проявились. Столицы княжеств и торговые города постепенно становились университетскими центрами, где были сформированы первые кружки и журналы, вокруг которых группировались немецкие писатели. Как правило, это были выходцы из малоимущих слоёв общества. Образование давало им возможность зарабатывать исключительно жалкой участью домашнего учителя или сельского священника. Прожить литературой в то время было нельзя, потому что в Германии не было даже театра. Всё это наложило на немецкое Просвещение характерный отпечаток. По сути, о развитии культуры можно говорить только начиная со второй половины века, когда рационализм уже утратил свои позиции и Европа перешла к сентиментализму и руссоизму.

Что касается немецкой философии, то в начале века её представил **Готфрид Вильгельм Лейбниц (1646–1716)** — математик и философ-рационалист, его продолжателем стал **Христиан Вольф (1679–1754)**, а в конце века — **Иммануил Кант (1724–1804)**.

Именно с 50-х годов до конца ментального 100-летнего цикла (с 53-го по 86-й, с 86-го по **1819** гг.) философия формировалась как идеалистическая: все силы революционных дерзаний трансформировались в философскую мысль, форма которой отличалась труднопостижимой для неискушённого читателя абстрактностью. И всё же в сравнении с долгим периодом доминирования механистического

материализма это был решающий шаг в развитии философии, обогативший человеческую мысль новым методом познания действительности — диалектикой. Немецкая философия долго находилась под влиянием идей Лейбница, а затем — Вольфа, с именем которого в истории герменевтики связан особый этап — поворотный пункт в представлении о сути понимании текста и отнесения к тексту любого фрагмента как фразы*.

Подлинный взлёт немецкой классической философии приходится на 70–90-е годы, и связан он с именем *И. Канта (1724–1804), основателя «трансцендентального» идеализма*. Кант не отверг объективно существующей материи, но он отверг возможность её познания (материя — «вещь в себе») — в этом и проявилась идеалистическая позиция его философии. Особое место Кант уделил эстетике — она стала вершиной его философской системы. Создание эстетических ценностей, по его убеждению, есть высочайшая миссия художника в условиях социальных противоречий.

Гениально сформулировал кантовский принцип творческой свободы А. С. Пушкин:

Дорогой свободной иди,
Куда влечёт тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды великих дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

---

* Иначе говоря: не только Священное Писание или классические тексты, по Вольфу, но и любая языковая коммуникация должна стать предметом герменевтики с целью освоения адекватного смысла высказывания. Отметим, что немецкая линия в развитии герменевтики, вплоть до современного состояния, наиболее продуктивна (**Хладениус, Шлейермахер, Дильтей, Хайдеггер, Гадамер, Рикёр** и др.).

На смену философскому дуализму Канта, утверждавшему равноправие материальной и духовной субстанций, пришёл субъективный идеализм.

Фихте
(1762–1814)

Фихте отверг кантовскую «вещь в себе», стремясь слить воедино мир и человека и ликвидировать таким образом кантовское противоречие между субъектом и объектом. В итоге он пришёл к отрицанию реальности объективного мира: мир — всего лишь порождение нашего сознания. Уделяя в своей философии много внимания волевой деятельности личности, Фихте немало содействовал активизации общественного сознания.

Вершины развития в немецкой классической философии достиг **Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831), создатель теории диалектики на основе объективного идеализма.** Его основные труды были созданы в последней трети ментального столетия XVIII века (1786–1819): «Феноменология духа» (1807), «Наука логики» (1812–1816), «Энциклопедия философских наук» (1817). Отличаясь радикальным образом мышления, Гегель приветствовал французскую революцию, выступал против феодальных порядков прусской монархии. Исходное положение философии Гегеля — тождество бытия и мышления, т. е. понимание материи и духа как проявление идеи, понятия, **духа**. Это тождество Гегель рассматривал как исторически развивающийся процесс самопознания абсолютной идеей самой себя. Исключительно велик вклад Гегеля в теорию познания.

Завершая обзор философской мысли, повлиявшей на творчество выдающихся писателей и поэтов Германии и на развитие философской и художественной мысли в Европе,

отметим, насколько ментально резонировали времени достижения философии. В последней трети ментального 100-летнего цикла доминирует субъект, получивший, соответственно, приоритетность у Гегеля. Основу всех явлений природы и общества у него составляет активная и деятельная абсолютная идея, проходящая в своём развитии три этапа, постигающая своё содержание в различных видах человеческого сознания и деятельности.

Самым выдающимся проявлением в истории мировой культуры стало *движение* ***«Буря и натиск»***, неоднородное и краткое по времени.

У его истоков стоит прежде всего **Иоганн Готфрид Гердер (1744–1803)**, который стал настоящим реформатором в области эстетики и искусствознания после **Иоганна Иоахима Винкельмана (1717–1768)**. Для литературы его значение состояло и в том, что он собственным примером продемонстрировал основные принципы своей эстетики. Он стал основателем современной фольклористики и учения о языке.

Веймар

В последние два десятилетия XVIII века, ментально относимые к категории низменного (1786–1819), сформировалась новая художественная система веймарского классицизма. Основу её представляла эстетическая теория Гёте и Шиллера. И в этот период она достигает результатов, не имеющих аналогов в литературе Англии и Франции.

Активность развития в странах, где есть все условия для этого, как правило, к концу ментального 100-летнего цикла иссякает: идеалы прекрасного, достигнув пика своего воплощения в срединной фазе (с 53-го по 86-й гг.), на закате утрачиваются (с 86-го по 19-й гг.). Случай с Германией носит обратный характер. Германии нечего было утрачивать,

и в последней ментальной фазе, когда начинает явственно заявлять о себе маньеризм как следствие индивидуализма и формализма (в силу отсутствия содержания), выходит на авансцену истории культуры именно Германия: в ней было всё для расцвета эстетики низменного.



Рис. 19. *Расцвет культуры в Германии на эстетической почве категории низменного*

Следовательно, можно утверждать, что доминанты XVIII века постепенно смещались от передовой социальной Англии к философско-эстетической поэтике Франции, а затем — к чувственному миру и фольклорной заданности творчества немецких романтиков.



Рис. 20. *Доминирование стран в развитии соответственно менталитету*

Первая часть ментального века (с 20-го по 53-й гг.) отличается малым количеством авторов, и они занимались преимущественно адаптацией достижений английской и французской просвещенческой культуры для Германии. Нормативную и частично организационную работу проделал **Иоганн Христоф Готшед (1700–1766)**, который преподавал в Лейпцигском университете и неоднократно избирался там ректором. Он издавал еженедельники, возглавлял литературное Немецкое общество, написал свою поэтику в подражание Буало и в своём творчестве стоял на позициях просветительского классицизма. Еженедельники Готшеда привели к развитию немецкой журналистики; его работы по риторике и немецкому языку имели определённое объединительное значение для раздробленной Германии, а его опыты по созданию современного национального театра, хоть и много позже — спустя сорок лет, в конечном счёте сыграли свою позитивную роль.

Он стал дидактиком немецкой литературной жизни.

В целом Готшед придерживался канонов классицизма (рационалистическая основа, мысль и логика, ясность, правдоподобие, следование принципу «простота есть украшение искусства»; гражданское воспитание — вот его цель), активно противостоял историческому стилю барокко (ряд его трудов посвящён данному вопросу).

Полной противоположностью ему, с позиции нормативных устремлений, стали цюрихские литераторы, воспитанные на английском сентиментализме: **Иоганн Якоб Бодмер (1698–1783)** и **Иоганн Якоб Брейтингер (1701–1776)**. Оба они выходцы из пасторских семей Цюриха — в истории литературы их назвали *швейцарцами*.

Можно сказать, что своей деятельностью они открыли ментальный 100-летний цикл XVIII века. В 1720 году они

основали литературное общество, с 1721 по 1723 год издавали еженедельник «Беседы живописцев», в 1732 году в прозе перевели «Потерянный рай» Джона Мильтона (затем — стихами, 1780), считая это произведение вершиной поэзии. В 1741 году эти авторы написали теоретико-критические труды в защиту своих эстетических взглядов, а в 1750-м Бодмер создал одну из наиболее значительных своих библейских поэм — «патриархаду» «Ной» (и т. д.). **Важнейший вклад в литературу состоялся именно в начальной фазе, для которой приоритетны теоретический труды, критика, произведения в прозе, а в художественном плане — содержание глобального масштаба, каким и был религиозный эпос Бодмера.**

Швейцарцы защищали поэтическую фантазию, чудесное и сказочное как полноправный элемент художественного творчества. Космическая фантастика Мильтона трактовалась ими как непосредственное воплощение образного воздействия на наши чувства. Элемент сенсуализма, почерпнутый ими у Лейбница, стал основой их школы. Но они ориентировались на нижние слои общества, а, следовательно, опирались на чувственность, которую принципиально исключал рационалист Готшед. Таким образом, для первой фазы (1720–1753) ментального 100-летнего цикла XVIII века (как века срединного, а потому синтетического по ментальным основаниям) и в развитии немецкой литературы было характерно существование тех двух противоположных — ментально взаимоисключающих — начал, которые закономерно заявили о себе *во всей европейской литературе XVIII века*. Эти начала — **рационализм и сенсуализм** (чувственное), классицизм и сентиментализм.

Готхольд Эфраим Лессинг
(1729–1781)

Настоящим достижением немецкой эстетической школы стало творчество Лессинга. Он стоит у истоков классической литературы Германии и сам как автор пробовал свои силы во всех литературных жанрах своего времени. Но более всего Лессинг известен как критик, переводчик и теоретик искусства.

Известность ему принесла пьеса «Мисс Сара Сампсон» (1755). После неё Лессинга назвали реформатором немецкой сцены. И датой выхода в свет пьесы — 1755 год — можно обозначить начало немецкой классической литературы.

Как литературный театральный критик, Лессинг стал самым авторитетным в конце 50-х годов. Его письма о новейшей литературе содержали новую эстетическую платформу. Критикуя театр за отрыв от национальной почвы и подражание французам, он склонялся к тому, что Шекспир ближе немецкому духу, поскольку английский буржуазный театр более демократичен. *Здесь он впервые говорит о старинной немецкой драме — о докторе Фаусте. Этот сюжет стал самым любимым в творчестве многих представителей «Бури и натиска».*

Мысли Лессинга об искусстве проявились в полемике с немецким теоретиком Винкельманом, создавшим основной свой труд — «Историю искусства древности» — в 1764 году. В нём автор изложил своё восприятие древнегреческого искусства. Лессинг воспринял его как упрощённое и идеализированное и вошёл в историю ответным эстетическим трактатом «Лаокоон, или О границах в живописи и поэзии» (1766). С сегодняшних позиций суть его проста: нормативный классицизм привёл к тому, что литературе предписывалась несвойственная ей функция

изобразительности. Лессинг тонко различал специфику пространственных искусств (живопись) и временных искусств (поэзия), считая, что одно не должно подменять другое. Для иллюстрации проявления времени в пространственных искусствах он выбрал знаменитую статую «Лаокоон», ярко характерную для эллинизма (родосские скульпторы **Агесандр**, Афинодор, Полидор; копия статуи обнаружена в 1506 г.; Рим, Ватиканский музей). Лессинг показал, что фигуры здесь изображены не в последней фазе развития действия, а в предпоследней. И в этом случае воображение зрителя продолжает во времени саму эту историю, что способствует динамическому восприятию страдания Лаокоона.

Лессинг был также известен как теоретик драмы, критиковавший систему французского классицизма, театр Вольтера. С его точки зрения, театр должен отстаивать право на личную свободу в разумно организованном обществе. Но немецкая действительность на протяжении всего XVIII века не давала никакой возможности для реализации такого идеала.

Теория Лессинга повлияла на литературный процесс весьма своеобразным образом: начались поиски уникального героя, противостоящего реальной действительности. В наибольшей степени это проявилось в движении «Буря и натиск».

«Буря и натиск»

На пороге 70-х годов молодое поколение немецких литераторов организовало группу ***«Буря и натиск»***. Литераторы отказались от рационалистического подхода, и эта заявленная позиция против диктата разума и здравого смысла, прагматизма и мещанского эгоизма обозначила

культ сердца, чувства и страсти. Во главу угла они поставили спонтанное, ничем не скованное проявление неповторимой индивидуальной сильной личности. В разных городах выступили молодые поэты с бунтарскими заявлениями, назвав себя участниками литературного движения «Буря и натиск». Невиданная до этого времени в Германии творческая активность привела их к созданию произведений, в которых зазвучало недовольство социальной обстановкой того времени.

Все участники движения — «штюрмеры» (от немецкого слова *«Sturm»* — «буря»; переносное значение — «протест»), сторонники движения — в той или иной степени выразили протест против рутины и косности, сковавших общественную жизнь в Германии, и существенным здесь оказался протест против её феодального режима. Другое традиционное наименование участников — «бурные гении» [27, 242]. Конечно же, это был стихийный, сумбурный протест, ничего общего не имевший с программным, политически выверенным и продуманным, — одним словом, поэтический. И, несмотря на то, что никаких особых социальных идей движение не содержало, оно вошло в историю. По выражению С. Д. Артамонова, историка мировой литературы, эффект, произведённый этими поэтами на немецкое общество, был «молниеносным и ослепительным», подобным «метеору на тёмном небе» [2, 511].

Заслуга движения — в творческой сосредоточенности на фольклоре. Здесь проявилась ментальная чуткость штюрмеров, потому что исследовательский, созидательный интерес к фольклору оказался настолько востребованным для страны, что с движением «Бури и натиска» связалось и становление единой немецкой нации, которое

продолжалось ещё полвека под знаком осмысления основ бытия и вписывания народа в мировую панораму культуры, в общую историю Нового времени.

Именно дух народа, отражённый в фольклоре, в такой момент только и мог стать объединительным началом, чему способствовало само время. Менталитет классической, срединной, фазы категории прекрасного (с 53 по 86-й гг.) срединного века Нового времени, транслировал синтез в логике своего развития, потому что этот период отличается равновесным, гармоничным состоянием, исключающим проявление крайностей.

Иоганн Готфрид Гердер
(1744–1803)

Первым в ряду штюрмеров стоит Гердер, оказавший безусловное влияние на Гёте и на всю последующую немецкую культуру. Он учился у Канта и написал ряд классических философских трудов, философию истории, актуальную по сей день, — в том числе.

Влияние ***«Идей к философии истории человечества» Гердера*** на обновление духовной атмосферы было бесспорным не только в Германии, но и за её пределами. Об этом пишет и советский исследователь А. В. Гулыга*. Он начинает свою статью с высокой оценки «Идей...» как «самого лучшего произведения» автора, цитируя Гёте. Хотя в Германии его быстро забыли, русское общество развивалось, активно осмысляя наследие передового мыслителя. В России влияние

* **А. В. Гулыга.** Гердер и его «Идеи к философии истории человечества». Статья отв. редактора. Перевод и примечания А. В. Михайлова. — В кн.: Иоганн Готфрид Гердер. «Идеи к философии истории человечества». Серия «Памятники исторической мысли» АН СССР. — С. 648.

этой фундаментальной работы оказалось настолько сильным, что нашло отражение в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». Пьер Безухов в беседах с князьями Болконскими (сыном и отцом) излагает учение Гердера — его концепцию беспредельного совершенствования, его гуманистический образ всеобщего мира.

В области литературы Гердер занимался не только творчеством, но и теорией языка и фольклором. По счастливым обстоятельствам, Гёте, переехавший в Веймар, смог пригласить туда и Гердера. И с этого момента у них началось плодотворнейшее сотрудничество.

Гердер отстаивал мысль о единстве исторического развития человечества. Выводы, которые он сам извлёк из такого представления, состоят в том, что *ценностью обладает любая культура, поэтому необходимо изучать культуру каждой страны — **во-первых**; её фольклорную стадию — **во-вторых**. Выводы Гердера совпадали с интересом к фольклору во всей Европе. В это время собираются английские и шотландские песни и баллады.* Гердер, а вслед за ним и Гёте записывают и издают песни и предания старины, не затронутые влиянием городской культуры (1778–1779: **сборник «Голоса народов»**). Его поэтические переводы и соображения о том, как переводить стихи, заложили начало теории перевода, которые были восприняты, к примеру, В. А. Жуковским. Гердер первым потребовал безупречного сохранения звуковой стороны оригинала, ритма, звукописи, строфики, характера рифмовки.

Если начальная фаза 100-летнего цикла (с 20-го по 53-й гг.) нормативна, т. е. сводит множественное к единому, то в срединной фазе (с 53-го по 86-й гг.), наоборот, зарождается тенденция, способствующая выявлению

неповторимости, индивидуальности явлений, а уже в заключительной фазе (с 86-го по 19-й гг.) из этого разовьётся множественность единичного.

Пик творческого развития Гердера пришёлся на срединную фазу.

И, в соответствии с ментальными особенностями времени во второй половине века, он уже отстаивает право на индивидуальную, неповторимую ценность для каждой культурной эпохи. **Такова заданность ведущей линии менталитета: от общего, через особенное, — к единичному.** И Гердер как передовой раз вивающийся мыслитель ясно понимал созвучные времени задачи своей эпохи. **Другая, не менее важная, ментальная черта второй половины XVIII века (как любого века, в принципе) проявилась в демократизации литературы.** Нормативность была обращена к верхам общества, создававшим литературу по всем законам их жанровой принадлежности, а Гердер изначально ориентировался на фольклор — на низы общества. Так зарождалась, постепенно разворачиваясь в своей полноте к концу 100-летнего цикла **характерная тенденция, присущая второй половине ментального века (1770–1820).**

Зададимся вопросом, чтобы, ответив на него, акцентировать *смысл фольклорных изысканий* с позиции менталитета в срединном цикле: к чему может привести обращённость исследователя к фольклору в данный период?

К идее объединения, к идее поиска национального духа. Потому что в срединной фазе фольклор располагает особым ментальным ключом — **через осмысление устного народного творчества в этой полосе времени происходит декодирование основ бытия.**

И оно происходило в середине XVIII века интенсивно — через народное проявление в творчестве. Эта целенаправленная ориентация Гердера — раскрыть суть каждой национальной культуры через фольклор — имела следствием реабилитацию средневековой культуры, очень важную для романтиков.

Классическим выражением идей теоретиков «Бури и натиска», повторим, стал сборник, посвящённый исследованию немецкого характера в искусстве (1778–1779). Он также содержит статью Гердера «Шекспир» и работу Гёте «О немецком зодчестве». Гердер отверг связь драматургии Шекспира с античностью. Хотя Шекспир использовал античные сюжеты и имена, он в большей степени отражал своё время: если греческой драме присуща простота, соответствующая простоте античной жизни, то у Шекспира мы видим усложнённость, соответствующую его времени и образу жизни.

Гердер поставил вопрос о различении законов художественного времени и астрономического.

Если говорить обобщённо о достижении этой школы, то можно сказать, что на практике она стремилась к одной, но важной, цели: к усилению индивидуальной экспрессии языка. Экспрессионизм — вот что отличает это литературное движение, для которого был характерен активный поиск выразительных средств, направленных на выраженность вовне. Происходил ментально обоснованный переход от репрезентации, свойственной начальной фазе любого цикла, к интонированию, ментально обоснованному в последней фазе.

Переход ***от одной яркой тенденции к другой, противоположной, столь же яркой по доминированию,*** **и есть** ***«среднее звено цепи», срединная фаза цикла (с 53-го по 86-й гг.).***



Рис. 21. *Смена доминант в 70-е годы (любого) 100-летнего ментального цикла*

При всём единстве художественной цели внутри движения «Буря и натиск» существовали две группы: группа ***«рейнских гениев», «бурных гениев»,*** и группа ***«Геттингенский союз рощи» («Геттингенская роща», «Геттингенское объединение поэтов» [27, 242].***

Они различались по идейным позициям, по литературным образцам-ориентирам и по жанровой природе их творчества. Группу ***«рейнских гениев»*** возглавляли Гердер и Гёте. Эта группа проявила себя в основном в драматургии.

Якоб Михаэль Рейнхольд Ленц
(1751–1792)
Фридрих Максимилиан Клингер
(1752–1831)

Следует назвать особых творцов в рамках данного течения, чьи произведения наиболее заметно повлияли на судьбу национальной литературы. Это — **Якоб Михаэль Рейнхольд Ленц и Фридрих Максимилиан Клингер.**

Клингер своей пьесой «Буря и натиск» (1776) дал название и направление движению. Он начал с весьма экспрессивного

мятежного индивидуализма, однако в конце своей удачной карьеры написал ***роман «Жизнь, деяния и гибель Фауста» (1791),*** где от старого бунтарского духа остался лишь один любимый герой.

В центре внимания этой группы — сильная личность, гений и задира, бунтарь, пренебрегающий сословными барьерами, предрассудками, а порой и нравственными законами. Патетически приподнятая стилистика Клингера оказала большое воздействие на первую драму Шиллера «Разбойники».

Характерно, что у ***«рейнских гениев»***, творивших преимущественно в 70-е годы, нет тех реалий, что обычно заявляют о себе в последней фазе. Нет у них бытописательства, которое снижает масштаб жизни до плана рядовой повседневности. И свои порывистые, взволнованные речи экспрессивные герои произносят в абстрактном пространстве, например, Клингер обращается к эпохе Возрождения.

Но Шиллер, чьё творчество расцвело в 80-е, обращён уже к реальности.

С позиции смены ментальных парадигм, 80-е есть пограничное десятилетие, поэтому очень сильно различаются типы художественного хронотопа.

Если идея бунта провозглашалась в начале движения как самоцель, то Клингер наполняет своё произведение «Жизнь, деяния и гибель Фауста» (1791) осознанным социальным протестом. Протестом пронизана и пьеса Ленца «Горфмейстер» (1774). Протест вырастает до революционного в творчестве Фрица Штольберга — его ода красноречиво названа «К свободе» и прославляет бунтарский дух.

Другую группу — ***«Геттингенский союз рощи»*** (в вариантах, встречаемых в литературе: ***«Геттингенская***

роща», «Геттингенское объединение поэтов») — представляли поэты-лирики: Людвиг Хольти (1748–1776), Иоганн Генрих Фосс (1751–1826), братья Штольберги и другие. Их кумиром был **Фридрих Готлиб Клопшток** (1724–1803). Название группы было навеяно, с одной стороны, реальным местом их собраний, а с другой — одой Клопштока «Холм и роща», в которой эти образы эмблематически воплотили древнегреческую и национальную германскую поэзии. Благоговейное отношение к этому автору определило главные черты и темы творчества геттингенских «бардов» (так они себя называли в подражание Клопштоку): религиозное чувство, культ дружбы и любви, возвышенно-сентиментальное состояние души, кладбищенские мотивы, пришедшие из Англии, глубокий демократизм, подлинный интерес к жизни народа (Матиас Клаудиус). Истинным выражением национального чувства у геттингенцев стала пейзажная лирика, оправдывающая название их союза. В этих стихах проявилось не столько поклонение Клопштоку, сколько влияние Гердера, который сформировал у поэтов стойкий интерес к народной песне. В целом их поэтике свойственны музыкальность, напевность, динамичный короткий рифмованный стих, непритязательная образность.

Просуществовал этот «союз» всего два года, оставив выпуски «Геттингенского альманаха муз» истории. Эпоха «Бури и натиска», чрезвычайно яркая, интенсивная и насыщенная, практически исчерпала себя к началу 80-х годов. Причём авторы, которые сохранили верность позициям и принципам движения, выглядели в 80–90-е годы архаичными и даже пародийными.

Декаданс, выхолащивая идеалы, обнажает свою беспощадность к прекрасному на излёте срединной

фазы, а 86-й год — время перехода к последней трети ментального 100-летнего цикла, эстетически означающей отрицание идеалов прекрасного, вплоть до их осмеяния. Это свидетельствует о том, что настоящий художник должен быть предан не стилю, а менталитету и что нужно относиться к тому, что он делает, с некоторой иронией, как Гёте, основавший с Шиллером д*вижение «Веймарский классицизм»* — последний отблеск эпохи Просвещения.

Отмечая творческие достижения штюрмеров в целом, можно констатировать, что главной линией движения был *антифеодальный протест*. Обрести единое государство, изменить существующий порядок — такой была потребность общества, и творцы её выразили.

Центральной фигурой этого движения, конечно, являлся Гёте.

Иоганн Вольфганг Гёте
(1749–1832)

Прекрасное домашнее образование, включавшее не только привычный комплекс гуманитарных наук, но и естественные науки, предопределило широту его дальнейшего развития и в сфере самостоятельных изысканий, и в области научных интересов. Впечатляет диапазон его творческих способностей (драматургия, проза, поэзия). Впечатляет и наработанная им в литературе стилистическая шкала. Из биографии Гёте известно, что каждые десять лет он сознательно, целенаправленно, менял индивидуальный стиль (подобный феномен наблюдался и в случае с Пикассо, но в целом такие явления исключительны).

Первый этап его творчества, поэтического, начался уже во время учёбы в университете и выявил мастерство

будущего гения. Гёте изучал право по настоянию отца, однако его волновала совсем другая жизнь в Лейпциге — литературная и театральная. Влияние французского театра, поэзии на него было столь сильным, что он сам начал писать, причём первые его стихи были выдержаны в стиле рококо, в них преобладали анакреонтические мотивы. Лирика Гёте, известная всему миру, насчитывает около 1600 стихотворений.

Длительная болезнь заставила начинающего поэта покинуть Лейпциг. Завершал он своё образование в университете Страсбурга. Экзамен по истории права дал неожиданно богатые творческие последствия: он внушил Гёте особый интерес к эпохе рубежа XV–XVI веков. Поэт справедливо назвал её переломной и изобразил в исторической драме «Гёц фон Берлихинген» (написана в 1771 году, опубликована в 1773 г.).

Прототип героя драмы, реальное историческое лицо, — ординарный рыцарь из германской истории XVI века, который вёл борьбу со значительно превосходящими его врагами (император, князья, епископ). Гёц, по замыслу автора, рождён стать защитником угнетённых — и в пьесе автор создаёт образ национального героя, поднимая его до уровня необыкновенно сильной личности «буйного самоуправца в архаическую эпоху». Драма переросла в противоборство идеализированного патриархального прошлого в лице Гёца и презренного настоящего, которое отражается в повадках епископа Бамбергского. Романтический героизм драмы как ключевая интонация произведения продемонстрировал разрыв Гёте с традициями классицизма, отмеченными помпезностью и патетикой. Новаторство его было принято большинством зрителей и сподвижников. Так была открыта новая эпоха в литературе Германии.

Гёте пытался вывести аналогичные фигуры в масштабе всемирной истории в своих одах: «Песнь Магомета» (написанные фрагменты опубликованы в 1846 году, уже после смерти автора) и «Прометей» (1773). Эти попытки во многом обусловлены интересом к Шекспиру, отсюда — полифоничность его пьес. Но драматическая хроника с элементами эпической структуры не преследовала никаких социальных целей — это был поиск нового героя.

После мещанских драм, не получив особого успеха, Гёте в 1774 году создал роман «Страдания юного Вертера», который в исследовании мировой художественной культуры называют подлинным шедевром [10, 274]. Он написан в эпистолярной форме. Постепенно эта форма перерастает у автора в дневниковую. Незначительные внешние события в отражении главного героя преображаются в необычайно важную историю внутренней жизни. Книга заканчивается самоубийством, и концовка её представлена нарочито объективно от имени издателя писем. Роман получил невиданный успех во всей Европе и вызвал массу подражаний. По Европе прокатилась волна самоубийств. Робеспьер носил одежду тех же цветов, что и Вертер, а Наполеон при встрече с Гёте вытащил из ранца зачитанный роман. «Страдания...» любил читать и А. С. Пушкин. В целом влияние этого произведения, как и всего творчества Гёте в дальнейшем, на русскую литературу было мощным.

Иоганн Фридрих Шиллер
(1759–1805)

На исходе движения штюрмеров «Буря и натиск» Шиллер выступил как его наследник, но его собственное творчество видоизменило первоначальные установки

движения, в концентрированной форме воплотив протест передовой молодёжи против духовного гнёта и политической тирании.

В 1781 году анонимно вышла его драма «Разбойники», пафос которой направлен против тирании вообще. Это выражено уже в латинском эпиграфе «In tyrannos» («В тиранов»). Хоть пьеса и содержит синтез большого количества литературных источников, она построена на основе отчётливого, почти черно-белого, контраста: сталкиваются характеры, «плюс» и «минус», добро и зло.

Важно принять во внимание ментальные особенности этого времени.

Стремление автора к предельно формальной выразительности проходит через этап *барокальной тенденции в срединной фазе цикла (с 71-го по 79-й годы любого века) и выливается в декаданс (с 75-го по 86-й годы любого века).* ***Суть декаданса прекрасного — «экспрессия ради экспрессии».*** Но в рамках этой, срединной, эстетической категории *(1953–1986 гг.)* содержание ещё не утрачивается, поэтому Шиллер обращается к материалу из современной жизни: мотив благородных разбойников и реальные факты разбойничьей Германии того времени отражены в судьбе Карла Моора, который противопоставил себя обществу, не приемля всеобщей фальши и корысти. Протагонист драмы тосковал по величественным героям Плутарха и под влиянием письма от брата, обманувшего его, стал атаманом банды, состоящей из таких же студентов, потерявших надежду найти себе место в жизни. Контраст сути двух братьев при всём различии их жизненного пути и одинаковой смерти в конце является и моральным контрастом. Один — переродился из разбойника в раскаявшегося, второй — кончает жизнь самоубийством в страхе перед возмездием. Принцип антитезы

распространён Шиллером и на второстепенные персонажи (священники и др.).

Характеры предельно гиперболизированы, краски сгущены, а патетика и красноречие сменяются грубостью или лаконичностью простонародного говора. **В сочетании несовместимого состояла основная находка Шиллера**, которая дополнялась к тому же **приёмом более детальной разработки и многогранной обрисовки всех второстепенных персонажей**.

Эти акценты выражают *суть декаданса прекрасного,* в русле которого написано произведение. В аналогичный период (так же ментально окрашено время: с 75-го по 86-й гг.) в XIX веке зарождается ***модерн*** *как стиль*. И лучше всего понять особенность доминирующего проявления формы в данной фазе — через живопись, поскольку Шиллер выбирает в качестве основного формального приёма — **контраст**. Визуальное его представление даст больший эффект в постижении его смысла. Что примечательно для живописи модерна как явления декаданса прекрасного? *Контраст и формальная перегруженность.* Контраст в классической живописи подразумевает, что одна из сторон не развита. Формальная перегруженность ощущается за счёт того, что и в тени, и на свету отчётливо предстают предметы, как бы споря между собой. Отсюда — *сверхсложность формы*. Такова эстетика и И. Я. Билибина, А. Я. Головина, М. А. Врубеля: на них очень сильно повлияла формальная доминанта, хотя они творили намного позже в этой манере, поскольку закатная пора (а весь XX век ментально ей соответствует — достаточно представить место его на эволюционной спирали времени) утверждает доминирование формальных принципов в искусстве.

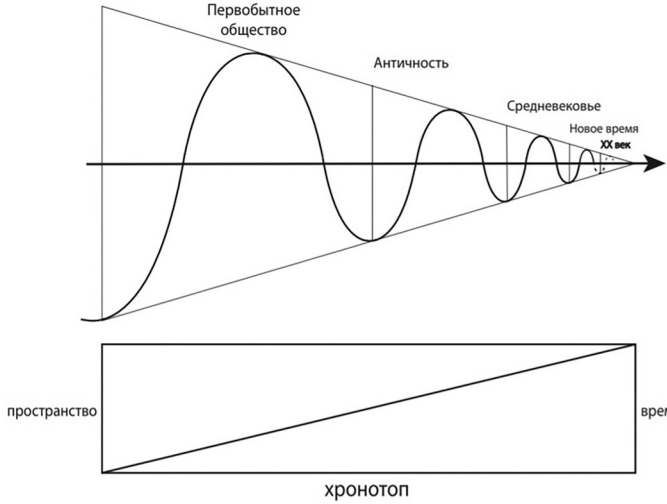


Рис. 22. *Положение циклов Нового и Новейшего времени на эволюционной спирали, определяющее усиление формальной доминанты*

То же обнаруживаем в произведениях Шиллера.

Рельефная выписанность его героев, позволяя отчётливо их различать, порождает сложное соотношение содержания и формы: причём становится заметно, насколько важную роль начинает играть *формальная перегруженность* при таком художественном решении.

Вторая известная пьеса Шиллера — «Коварство и любовь» (1783). Здесь он уходит от гиперболической условности первой пьесы, используя жанр мещанской трагедии (герои — люди третьего сословия). Конфликт пьесы строится на барьерах, которые воздвигает феодальное общество между любящими. Циничные интриганы не дают дворянину Фердинанду соединиться с дочерью музыканта Мюллера. Но результатом всех интриг становится смерть их

обоих. Обрисовка характеров здесь уже более разнообразна (вместо сгущённости — более гибкое освещение: задана их эволюция на протяжении пьесы). Второстепенные образы даже спорят с первостепенными по яркости обрисовки — в этом Шиллер верен себе как художнику, создающему *своё искусство слова*. Но в спектре его образов есть и традиционные для литературы этого времени персонажи, и шаржированные (изображённые с преувеличением какого-либо качества).

Пьесы «Разбойники» (1781), «Заговор Фиеско в Генуе» (1782), «Коварство и любовь» (1783) создали славу Шиллеру как поборнику свободы, поэтому в 1792 году революционное правительство Франции присвоило ему звание Почётного гражданина Французской Республики.

Другие пьесы Шиллера, посвящённые политическим проблемам, развивали, в принципе, ту же тему — выбор свободы, но уже на уровне государства, например, историческая драма «Дон Карлос» (1787). Пьеса написана стихами, пятистопным ямбом, она ставит проблему терпимости и свободы мысли во время Нидерландской революции, хотя всё действие происходит в Испании времён Филиппа II. Здесь Шиллер выдвинул образ нового общественного героя. Это маркиз Поз, борец за идеалы свободы, который говорит о себе: «Я гражданин грядущих поколений». Исключительная сложность политических и личных мотивов в этой пьесе побудила Шиллера выпустить «Письма о Дон Карлосе» (1788), в них он подробно разъяснил авторский замысел и особенности характера.

Следует отметить: Шиллер сам чувствовал, что в его творчество вплетаются некоторые классицистические элементы. Наступала *эпоха веймарского классицизма*.

Веймарский классицизм

По приглашению молодого герцога Карла Августа Гёте обосновался в Веймаре, став одновременно и министром, и творцом. Его вдохновила надежда на осуществление реформ в Веймаре. Но надежда оказалась напрасной: убожество захолустной феодальной Германии оказалось на тот период непреодолимым. Последовала переоценка авторского подхода к отражению действительности. Мятежные творения остались в прошлом, а новые — объясняли отказ Гёте от мятежа сменившимся убеждением: «Не для свободы люди рождены». В эволюции его взглядов произошло признание высшего объективного закона, которому, по его мнению, надлежит покориться.

И помогло поэту преодолеть внутренний кризис обращение к античному искусству.

Многие свои произведения он не мог закончить в силу занятости, поэтому, решив бежать от своих обязанностей ради творчества, он предпринял поездку в Италию, где прожил около двух лет. Знакомство с культурой Италии вызвало у него восхищение, которое сохранится на всю жизнь. Гёте принял формулу Винкельмана, с которым был хорошо знаком: «благородная простота и спокойное величие». Его эстетической платформой становится поиск идеала в гармоническом единстве совершенного телесного и духовного облика человека.

Поэт понимал, что действительность изменить вряд ли удастся, — вот почему он противопоставил ей этот новый идеал. Ступенями в движении к классицизму стали три драмы: «Эгмонт» (1787), «Ифигения в Тавриде» (1787), «Торквато Тассо» (1789), — и «Римские элегии» (1790). В Италии он продолжил работу над «Фаустом».

В «Эгмонте» (1787) изображена та же ситуация, что в «Дон Карлосе» Шиллера, но у Гёте действие

разворачивается в Нидерландах. К тому же идея свободы, за которую гибнет Эгмонт, не абстрактно идеальна, как у Шиллера, а вполне конкретна. Речь идёт о сохранении реальных исконных вольностей нидерландцев. Будучи героем, Эгмонт не чувствовал ошибок и слабостей, и только в заключительном монологе он перешёл к пафосу. Примечательно, что Бетховен написал увертюру «Эгмонт»: настолько его вдохновило героическое начало этой пьесы.

Гёте всё более склонялся к анализу мира высоких ценностей в обобщённо-абстрагированной форме. Это проявилось в «Ифигении» (1787), где он отвлечённо интерпретировал главную нравственную проблему — гуманности и жестокости, — вложив её в древнегреческий сюжет, впервые для сцены обработанный Еврипидом.

Свои эстетические взгляды в сформулированном виде он представил **в программной статье 1789 года «Простое подражание природе, манера, стиль»**. По сути, Гёте описал ***три ступени мастерства:*** на первой — художник постигает мастерство наиболее простого уровня; *манера предполагает уже субъективное видение,* ***а стиль — это художественное постижение мира в его объективных и закономерных чертах.*** Чтобы достичь третьего уровня в мастерстве, необходимо глубокое знание природы и высокое дарование. Гёте, обладавший незаурядными знаниями, всю жизнь стремился к постижению тайн природы как учёный и естествоиспытатель, неутомимо завышая планку своего саморазвития.

Лишь в чувстве меры мастерство приметно,
И лишь закон свободе даст главенство.

(Перевод М. Розанова,
«Природа и искусство»)

В пьесе «Торквато Тассо» (1789) Гёте противопоставил поэта Тассо и министра Антонио, хотя подтекстно здесь подразумевается раздвоенность самого Гёте (он трагически переживал раздвоение между государственной деятельностью, в которой разочаровался, и поэтическим призванием, которому служил всю жизнь). Образ Тассо для него был «Вертером, возведённым в степень». Но несколько условная атмосфера позднего итальянского Ренессанса выводит этот сюжет за рамки личной судьбы героя на уровень обобщения судьбы искусства в обществе, вызывает читателя на размышления такого масштаба.

Драма написана высоким стилем в стихотворной форме, она строго симметрична в постановке персонажей, и в ней отсутствует однозначность оценок — и это *черты нового классического периода Гёте.*

В цикле «Римских элегий» (1790) Гёте не скрывает, что он язычник, поэтому он воспел чувственную любовь, как в «Венецианских эпиграммах» (1790). От свободного стиха Гёте возвращается к классическим приёмам элегии: *«гекзаметр плюс пентаметр равно элегический дистих»*. Гекзаметром написана и его поэма «Герман и Доротея» (1797).



Рис. 23. *Категория низменного срединного цикла Нового времени в развёртке основных стилей*

Современные бытовые сюжеты из бюргерской жизни трактуются в духе античной идиллии, что в концентрированном виде характеризует последнюю треть ментального 100-летнего цикла, по эстетическим признакам соотносимую с категорией низменного: ***1786–1819***.

Гёте и сам своей обращённостью к Древнему миру словно указывает на аналогию: узнаваемый ***классицизм*** в смысле возврата к Риму (созвучие времён и эпох).

Иначе, чем Гёте, пришёл к классицизму Шиллер. Естественно, что классицизм начался для него в Веймаре. (Даже дата приезда Шиллера в Веймар символически заостряет переходное время в плане менталитета, смены ментальных доминант: **1787 год — это уже новая фаза в 100-летнем цикле XVIII века.)** Как и Гёте, Шиллер провёл в Веймаре вторую половину жизни.

Обращённость к античному наследию, наиболее примечательная для категории низменного (прошлое, ностальгический порыв), у Шиллера привела к тому, что греческую мифологию, всю культуру Греции он воспринимал как глубоко человечную. Жизнелюбию античности был противопоставлен христианский аскетизм, а механицизм современной науки, по убеждению поэта, способствовал разобожествлению природы. Эти мысли поэт выразил в стихах «Боги Греции» (1788), которые вызвали критику и полемику:

Да, ушли, и всё, что вдохновенно,
Что прекрасно, унесли с собой, —
Все цветы, всю полноту Вселенной, —
Нам оставив только звук пустой.
(М. Лозинский,
/«Боги Греции», 1788)

Особенная черта эпохи — **энциклопедизм, разностороннее развитие таланта** — оставила свою печать на обоих творцах. Шиллер наряду с созданием философских стихов выступал и как настоящий учёный. Благодаря Гёте он получил профессуру в Иенском университете, где вёл курс лекций всеобщей истории. Шиллер-историк создал колоссальный труд **«Историю Тридцатилетней войны» (1791–1793)**. Благодаря этому у него возник замысел драмы «Валленштейн», которую он завершил в 1799 году.

Обращение к истории, к прошлому вообще — наилучшая характеристика ***классического периода категории низменного (1797–1808)***. Кроме того, Шиллер проявил себя как философ. Он создал эстетическое учение, и в нём очень большую роль играла нравственная философия Канта. В теоретических работах («О грации и достоинстве», 1793; «Письма об эстетическом воспитании человека», 1795) он развил мысль о том, что эстетическое воспитание имеет решающее значение в формировании подлинно свободного человека. Здесь он выдвинул *утопию, примечательную для эпохи низменного:* не через общественные условия, не через государство, а через воздействие красоты, воплощённой в искусстве, человек приходит к царству свободы. И знаменитая фраза ***«Красота спасёт мир»***, к которой обращался Достоевский на страницах своего романа «Преступление и наказание» (1966), цитируется автором из концепции Шиллера. По убеждению Шиллера, искусство стоит между царством природы и царством разума. Через два века очень близкие установки будут фигурировать в русском символизме и акмеизме.

Гёте и Шиллер сблизились в 1794 году. И плодотворно объединили свои установки в этом времени. В Гёте Шиллер видел воплощённое понятие *«гений»*, в отличие от понятия *«философ»*: философ — анализирует, **гений — синтезирует**.

Он называл себя идеалистом, а Гёте — реалистом. Благодаря переписке между ними возник самый важный документ *в литературной теории веймарского классицизма*. В большой работе **«О наивной и сентиментальной поэзии» (1795)** Шиллер обобщил свои размышления, возникшие в этой переписке, причём он попытался сопоставить их с контекстом мирового развития поэзии. Он различил два типа творчества, в которых выражается различное отношение к природе: «поэт либо является природой, либо ищет её». Гёте для него был первым, а он сам — вторым.

В дальнейшем он различал эти два начала как наивную и сентиментальную поэзию. Эстетический идеал для него — синтез того и другого.

После теоретического цикла Шиллер вновь вернулся к лирике и написал баллады, многие из которых впоследствии перевёл В. А. Жуковский. Шиллер придал этому жанру абсолютно новые свойства.

Во-первых, он отказался от стилизации под народную балладу.

Во-вторых, в основу каждой он вложил чёткую моральную идею (что впоследствии сделает и Пушкин в «Маленьких трагедиях»).

Наконец, он перешёл к возвышенному стилю, для чего обратился к сюжетам из античности и средневековья, чтобы, дистанцируясь во времени, подняться до общечеловеческого смысла. В этот же период, в 1797 году, он попытался основать журнал, посвящённый вневременным общечеловеческим проблемам. (И здесь возникает проекция на аналогичное время *в русле категории низменного других циклов*. Например, подобными целями задался в своё время в русской поэзии **акмеизм**, яркими представителями которого были Н. С. Гумилёв, С. М. Городецкий, А. А. Ахматова

и др. Направление, как известно, получило название от греческого слова *«akme», что означало: «высшая степень чего-либо, вершина, цветущая сила», — и было ориентировано на вневременные аспекты бытия начиная от доисторических времён, на общечеловеческие темы, подлинность чувств человека, на предметность реального мира**. Так, стихотворение Н. С. Гумилёва «Сады души», в котором поэт манифестировал свои душевные ценности, по сути, есть обращение к человечности в измерении вечного бытия. Ключ к пониманию данного эстетического феномена даёт знание закономерности в проявлениях менталитета: ***обращение поэта к вечности актуализируется всякий раз на излёте цикла, особенно — 100-летнего, с 86-го по 20-й гг.).***

В созданных Шиллером балладах присутствуют чётко простроенные действия: от завязки — к кульминации, от кульминации — к развязке. Он это сделал первым.

Жанру баллады отдал дань и Гёте, с которым Шиллер в переписке подробно обсуждал особенности балладной формы.

В отличие от ранних баллад Гёте, в 70–80-х годах Шиллер в своих балладах конца столетия трактует определённую философскую идею. Шиллеровские баллады имели отвлечённо-моралистический характер.

Баллады Гёте более пластичны и материальны; их форма — драматургически напряжённая, хотя всё так же материал взят из прошлого, причём он восточный («Коринфская невеста», «Индийская легенда» и т. д. Эти баллады перевёл А. К. Толстой).

В последнее десятилетие Шиллер написал уже упомянутую драматургическую трилогию «Валленштейн» (1796–1799).

---

* **Эстетика. Словарь** / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. — М.: Политиздат, 1989. — С. 10–11.

Он создал сложный образ, причём последовательно перешёл в своих трёх драмах от простонародного языка к возвышенному литературному. За этим последовала серия пьес: «Мария Стюарт» (1801), «Орлеанская дева» (1802), «Миссинская невеста» (1803), «Вильгельм Телль» (1804). Преимущественно женская тематика последних лет тоже ментально мотивирована: ***низменное*** имеет *характеристику женского* (в контрасте с трагическим, с преобладанием мужского начала в первой фазе любого 100-летнего цикла: с 20-го по 53-й гг.).

В образе Марии Стюарт, антиподом которой является Елизавета Английская, показана натура страстная и грешная, порывистая, безудержная. Она вершит над собой строгий суд и смиряется перед неизбежной смертью, при этом не терпит унижения своего человеческого достоинства. Она проходит путь очищения через страдания, и они возвышают её над торжествующей холодной соперницей. В пьесе Шиллер достигает предельной классической строгости композиции. Участь Марии предрешена с самого начала, лаконично развивающее действие не может изменить этого рока. Но столкновение характеров позволяет продемонстрировать настоящие глубины человеческой психики — нравственная победа остаётся за Марией.

В драме «Вильгельм Телль» (1804) Шиллер вывел тип народного борца и мстителя. В ней уже нет никакой преувеличенной патетики и неистовых страстей, как в его первых пьесах, зато есть нравственный самоанализ. Первоначально Телль не собирался участвовать в движении сопротивления, однако перелом в его душе произошёл после знаменитой сцены с яблоком: наместник Гесслер потребовал выстрелить в яблоко, которое поставил на голову своего сына, — и тот понял, что имеет дело с самодуром, поэтому перешёл на сторону восставших. Затем он стал народным борцом и мстителем.

Гёте в позднем творчестве попытался противопоставить свои классицистические тенденции наступившему бурному времени. Революция во Франции и кровавый террор отвратили его от упований на разумный гуманизм и реформы. И он противопоставил революции эволюцию, якобинским казням и диктатуре — мирную, гармоничную человеческую жизнь. В эпической поэме «Герман и Доротея» (1798) и в «Венецианских эпиграммах» (1790) Гёте отрицает революционный путь развития. В жизни ему пришлось присутствовать при многих исторических событиях своего века, поэтому через 30 лет он смог оценить весь исторический цикл революции, империи и Реставрации в биографическом очерке «Кампания во Франции»: «Здесь и отныне началась новая эпоха всемирной истории».

Самое значительное произведение 90-х — «Годы учения Вильгейма Мейстера» (1796). На склоне лет Гёте продолжил эту линию («Годы странствий Вильгельма Мейстера», 1721–1729). Между этими двумя романами — огромная разница. Первый — был задуман ещё в 70-е годы, он демонстрирует историю молодого бюргера, увлечённого театром. В 90-х Гёте резко изменил направление в повествовании, уводя героя из театра к практической деятельности. Идея эта оказывается широкой и многогранной, в ней заложен принцип «романа большой дороги», но главная мысль состоит в том, что произведение по мере реализации творческого замысла становится «воспитательным романом»: Гёте интересуют не приключения и многочисленные встречи во время странствий, а поиск человеком своего общественного предназначения. В этот момент Гёте руководил театром и высказывал идеи о том, что честные и гуманные люди должны посвятить себя разумной, целенаправленной

деятельности на благо общества, что и отразилось в литературном творчестве. Наряду с героями из актёрского, бюргерского и аристократического миров, описанных реалистично, в романе есть таинственные исключительные образы, противостоящие прагматическому миру. Именно их поддержали немецкие романтики, высоко оценив это произведение. Гёте дал в нём развёрнутый анализ шекспировского Гамлета — он стал классическим истолкованием его трагедии. Во втором своём произведении, состоящем фактически из ряда новелл, Гёте создал своеобразную социальную утопию.

В 1789 году вышел его роман «Избирательное сродство» (другое название: «Родственные души»). Здесь поднимается семейно-нравственная проблема. Автор выстроил систему из четырёх персонажей. Расстановка нравственных акцентов и психологическая разработка характеров доведены здесь до классической чёткости, что составляет психологический центр романа. Впервые в нём поставлена проблема развода, и это вызвало обвинение в безнравственности со стороны консерваторов и церковников.

На примере творческих тенденций Гёте можно проследить концентрацию ментальных доминант, которым он как художник был открыт. Так, при обращении к прошлому ощутимо усиливается временная дистанция *в период декаданса низменного (с 08-го по 19-й гг.)*, условно говоря, возводящего в квадрат такое свойство времени, как индивидуализм (низменное + декаданс: сама эстетическая категория отличается индивидуализмом, в любом стилистическом русле начиная *с архаики (романтизм, классика, барокальность)*; при этом *декаданс* привносит эту доминанту и в трагическое, с 42-го по 53-й гг., и в прекрасное, с 75-го по 86-й гг.).

Гёте в данный период пишет мемуары «Из моей жизни. Поэзия и правда» (1811–1814). Это — совершенно новый тип мемуарной литературы: здесь он обращается к подчёркнуто объективному, а порой даже — ироническому и критическому описанию своей жизни «довеймарского» периода. Мастер осмыслил своё становление как человека и творца, попутно блестяще описал бытовую, литературную и духовную жизнь своей молодости. Однако обратим внимание на важнейшее обстоятельство ментального плана: мы всё ещё находимся **внутри срединного цикла** Нового времени, а середина сама по себе гармонична. Поэтому нам открывается *почти* уникальная возможность увидеть оттиск менталитета времени как образец («почти» потому, что внутри всех циклов есть аналогичные середины с аналогичными свойствами, гармонии прежде всего, — другое дело, как этой возможностью распорядится художник, что именно он выберет. Иными словами — насколько он понимает своё время, его доминанты). Если просмотреть весь литературный ряд произведений XVIII века, богатого на иллюстрирование крайностей и примирение их, то мы увидим веер разнообразия художественных решений. Объективный тон повествования (да, Гёте иногда говорит о себе даже в третьем лице) расширил палитру выбора позиции художника в автобиографическом жанре этого времени. Тот же срединный 100-летний цикл дал миру «Исповедь» Руссо (1769), пронизанную субъективным началом.

В отличие от глубоко откровенной «Исповеди» Руссо (название говорит за себя), сосредоточенной на внутреннем мире, интонация Гёте гармонически уравновешена, и общественная атмосфера соседствует здесь с анализом собственной личности.

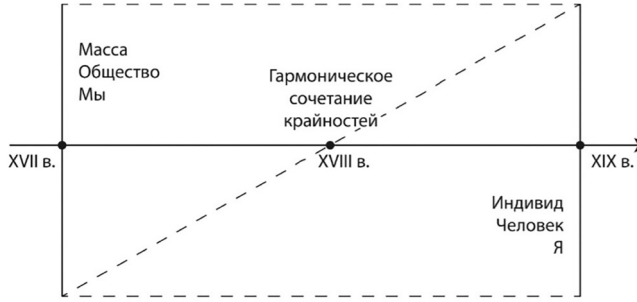


Рис. 24. *Циклическая периодизация Нового времени и смена ментальных доминант, с позиции социально-индивидуальных отношений*

Гармония как понятие вообще служит ключом к постижению внутреннего мира Гёте, и, может быть, секрет формирования личности художника, которое выпало на срединные годы века, как раз и заключён в счастливых обстоятельствах рождения в данное — гармоничное по ментальным основаниям — время.

Недавнее наше прошлое (1986–2019), характеризуемое низменным с эстетической позиции, продемонстрировало тенденцию индивидуализма с размахом — в завершение глобального цикла истории. Актёры, режиссёры, поэты и писатели издали автобиографические книги, отмеченные рефлексивным подходом, самобичеванием, эпатажным порой откровением, как это случилось с мемуарами А. С. Кончаловского. Содержательно он подготовил потенциальных читателей уже своим названием «Низкие истины» (подразумевался контекст пушкинской фразы — выбор их на фоне «возвышающего обмана») и ностальгическим настроением по отношению к прошлому. Все эти авторы, осмысляющие жизнь, буквально повёрнуты в прошлое — создаётся впечатление, что будущее, даже в общих очертаниях, им

неинтересно. Они культивируют своё прошлое, каким бы трудным оно ни было.

Но самый блестящий **образец низменного** дал Ю. П. Любимов, назвав свою книгу гиперлаконично: «Я».

Более гениальный ход рефлексивной мысли в низменном, несмотря на намёки-упрёки в нескромности, трудно вообразить: не уравновешивает это внушительное единичное, отгороженное от всего мира «Я» даже самоирония подзаголовка «Записки старого трепача». Мы видим ментальный знак проявления гения эпохи, если вспомним, что истинный художник со временем — в ладу: он чутко улавливает волшебство, и недостатки, и дух времени.

Погружение в экзотическое прошлое мировой литературы увенчалось для Гёте созданием сборника философских стихотворений «Западно-восточный диван» (1819). Эта ненавязчивая стилизация содержит обращение к патриархальному Востоку, к древним истокам человеческой мудрости. Она была продиктована интересом Гёте к средневековой персидской поэзии. Программа здесь — та же, что позже сформируется у акмеистов: бегство от *сегодняшних* житейских бурь и войн к культурным истокам человечества, к вечным ценностям. На фоне нарастающей волны национализма в Германии олимпийская позиция великого веймарца выглядела даже политически заострённой. Здесь, в этом сборнике, как и в ряде своих бесед с Эккерманом, автор поднимается до понятия «всемирной литературы» в противовес «национальной».

Самое выдающееся произведение Гёте (впрочем, и всей мировой литературы в целом) — трагедия «Фауст». Создавал её автор... шестьдесят лет, начав работу над ней ещё в 70-е годы. Словно всему миру демонстрировался здесь творческий процесс, и по длительности не имеющий себе

равных, тем самым подсказывающий, что произведение всех времён и народов создаётся долгие годы, без суеты и спешки, в тигле поиска, осмысления, ответственности перед читающим миром. Такая протяжённость во времени, действительно, указывает прежде всего на чувство ответственности за мастерство в реализации масштабного авторского замысла. Многолетняя эволюция взглядов поэта стала как будто непременным условием создания вершинного произведения мировой литературы. И опыт шедевров доказывает факт акмеологического свойства: почти все вершинные произведения ***в художественной литературе, т. е. в сфере, выражающей смысловую природу вербально, словами,*** в основном создавались многие годы, а то и десятилетия (Данте, Рабле, Сервантес, Грибоедов, Пушкин, Шолохов, Булгаков). Причём творческий процесс наблюдался на рубеже веков и в первой фазе новых 100-летних циклов. Ментально-циклический ключ раскрывает такую закономерность каузально. Данная полоса времени является точкой пересечения старого и нового, когда смешиваются два мощных процесса: ***подведение итогов,*** свойственное последней фазе цикла, в русле категории низменного, и ***инвентаризация*** универсума, начинающая новый отсчёт времени, с фазы становления (категория трагического) на очередном его витке.

Легенда о докторе Фаусте возникла ещё в XVI веке. Сохранились исторические свидетельства реально жившего в первой половине XVI века учёного и чернокнижника Фауста. Народная молва приписывала ему невероятные способности, которыми его наделил сатана, получив в обмен на знания и искусство магии его душу. Рассказы о невероятных чудесах, совершаемых доктором, покоряли воображение: он мог даже вызвать из небытия прекрасную Елену, воспетую Гомером.

Толки о Фаусте, небылицы были настолько известными, что в 1587 году во Франкфурте вышла книга некоего Иоганна Шписа, где чернокнижник обвинялся в связях с сатаной. В 1599 году вышла в свет вторая книга о Фаусте, её автором был Видман.

Легенда кочевала и по другим странам. В 1588 году в Англии предшественник Шекспира — поэт Кристофер Марло — обработал её для сцены («Трагическая история доктора Фауста»). Он трактовал Фауста уже в духе ренессансного титанизма и акцентировал в его образе жажду неограниченных знаний. В XVII веке английские странствующие труппы занесли эту трагедию в Германию, где она попала на подмостки кукольного театра — любимого национального зрелища. Для *ярмарочных балаганов* и *театров кукол* Фауст стал популярным героем. *Именно там с ним познакомился ещё в детстве Гёте.*

В XVII–XVIII веках в Германии популярность Фауста не только сохранилась, но и усилилась. В итоге получили распространение лубочные книжки о нём. Это опрощение говорило в пользу массового интереса к образу, свидетельствуя о том, что Фауст — герой не элитарный. А причины неугасаемой любви к нему совсем не загадочны. Мечта о возможности разгадать тайну мироздания, постичь творческие законы природы, подчинить природу себе, максимально реализовать себя через способность к полноценному творчеству изначально свойственна людям. Даже заурядно мыслящему человеку знакомо волнение при мысли о неземной силе власти над обстоятельствами. Гёте понимал как исключительный творец, что божественная искра есть в каждом человеке, и осознание этого придавало ему силы, упорство и вдохновение в решении дать новую жизнь легенде, заострив в ней божественные смыслы. Имея гениальное

воображение и не менее гениальное чутьё к таинствам онтологических первооснов, он превратил народную легенду в грандиозную национальную эпопею.

Отметим как особое обстоятельство тот факт, что родина легенды — Германия. Здесь как бы проступает символический ореол исполненного поэтом творческого долга: воплотить национальную легенду, волнующую всё человечество, в шедевр мировой литературы, сделав её всемирным культурным достоянием. Заложенные смыслы в художественной актуализации их гением получили совершенную огранку формы.

Первую часть «Фауста» поэт издал лишь в 1808 году, вторую, по его завещанию, — только после смерти, в 1832-м. В трактовке Гёте сюжет обретает смысловую полновесность, глобальное звучание. В образе Фауста у Гёте персонифицировался протест против схоластики средневековой науки, которая олицетворяла плоский современный рационализм. Фауст стремится к истинному познанию природы через соприкосновение с жизнью. Гёте достиг здесь синтеза, чрезвычайно многослойного и многожанрового. В герое сохраняются черты мятежной титанической натуры, которые очень привлекали автора в период «Бури и натиска», и он осмысляет сюжет в духе идей штюрмеров.

В трагедии есть и осознанное подражание Шекспиру, и известный сюжет о соблазнённой девушке, убившей своего ребёнка. Стихотворные сцены чередуются с прозаическими, а нарочито огрублённые — с возвышенно философскими. Смысловую раму первой части составляет спор Господа и Мефистофеля о предназначении человека и границах человеческого духа. Господь верит в человека, который вопреки всем заблуждениям, будучи добрым, выходит на истинный путь. Фауст оказывается ставкой в споре высших сил.

Сочетая несочетаемое (высокий библейский стиль и фамильярность Мефистофеля), Гёте и далее сохраняет принцип столкновения возвышенного и бытового.

Человек эпохи Просвещения, Фауст условием договора с Мефистофелем ставит не сумму сиюминутных наслаждений, а возможность исчерпать свои желания, **«остановить мгновение»**, признав его прекрасным, и тем самым положить предел стремлениям своего духа. Разочарованный в книжной премудрости учёного, он обращается к миру человеческих радостей и страданий, а кульминацией обращения становится трагедия погубленной им Маргариты. Сложный мир Фауста пересёкся здесь с домашним и наивным миром любящей девушки, но Фауст разрушил её мир, навлёк на неё позор и гибель. Его терзает раскаяние, и в конце первой части он следует за Мефистофелем в неизвестное будущее.

Образ Мефистофеля, просвещённого, ироничного, циничного, срывающего все маски, точнее вписывается в категорию низменного, чем сложная рефлексия разочарованного Фауста. Мефистофель наслаждается «пробуждением скотской натуры» в человеке, однако его могучая сила отрицания побуждает человека к действию. *«Часть той силы, которая, желая зла, творит добро»*, — это глубокая диалектика созданного великим автором образа.

Вторая часть трагедии — гораздо сложнее для истолкования, но в ней становится очевидно, насколько огромное количество символов, аллегорий, мифологических образов и ассоциаций привлёк Гёте для развития своей темы, и это уводит его от жизни к миру культуры. Здесь фантастический элемент гораздо важнее реальности. И действие переносится в макрокосм, где история представлена античностью и средневековьем, а сила природы достигает космического масштаба. Автора занимает проблема синтеза

культуры разных эпох. Он осуществляет этот синтез в аллегорическом браке древнегреческой Елены и средневекового Фауста. У них рождается прекрасный Эвфорион — герой, в котором современники безошибочно узнавали Байрона.

В третьем акте Фауст, уже глубокий старик, обретает цель и смысл своей жизни в практической деятельности. Он обрабатывает полоску бесплодной земли и мечтает защитить её от наводнения на благо людям:

Лишь тот, кем бой за жизнь изведан,
Жизнь и свободу заслужил.
(Перевод Б. Л. Пастернака)

После смерти героя Мефистофель попытался унести проигранную душу Фауста в ад, но божественные силы вознесли её на небо, где ожидала встреча с вечно женственным началом, воплощённым в Маргарите. Финальное спасение Фауста и его победа над Мефистофелем — в том, что он находит дело, которое выходит за рамки единичной человеческой судьбы и будет продолжаться в труде многих будущих поколений.

Произведение написано в жанре трагедии, однако оно превосходит пределы сценических возможностей. Это скорее диалогизированная эпическая поэма, беспрецедентная по глубине философского содержания и многогранная по охвату жизни. Не случайно среди исследователей формируется представление о «Фаусте» «как о поэтической и вместе с тем философской энциклопедии европейской духовной культуры Нового времени», которая вобрала в себя идейные и художественные достижения Просвещения [10].

«Фауст» Гёте — это грандиозный синтез всей духовной культуры Нового времени, впитавшей и пафос Просвещения, и патетику движения «Буря и натиск»,

и сентиментализм, и классицизм, и наступающую эпоху романтизма, которую гений тоже смог почувствовать, хоть и не вошёл в его измерение полностью. Этот уникальный, многослойный синтез во многом сродни шекспировскому: он одухотворил искусство последующего времени, задал вектор для дальнейшего творческого развития богатейшего контекста искусства. В определённом смысле синтез Гёте остался недосягаемой вершиной для будущих творцов.

Гёте и Шиллер показали в своём наследии, что человек есть исключительно диалектичное существо, в котором **сочетаются** и разумное и чувственное, и рациональное и иррациональное начала, и возвышенное и низменное проявления. При этом их произведения сохраняют общий оптимизм XVIII века.

Фауст обретает себя, не теряя своей души в поединке с Мефистофелем.

Мария Стюарт гибнет, но одерживает моральную победу.

Вильгельм Телль вырастает из обычного человека в народного героя.

И Гёте, и Шиллер доказали, что судьба ***человека — в его руках.***

Может показаться, что итог развития Шиллера и Гёте — это уход от проблем настоящего в символический мир общечеловеческих ценностей надвременного характера.

На самом деле это скорее уход в будущее, неприятие творцами настоящего. Та же участь будет ожидать русский символизм и русский акмеизм. И это — закономерность, проступившая в логике итоговой фазы конца ментального столетия и в том, и другом случае.

Однако именно XIX век — **аккордное завершение всего цикла Нового времени в сравнении с XVIII веком,** а, следовательно, все акценты завершающего 300-летний цикл века, — ещё масштабнее: ***надреальный мир, построенный на символах мировой литературы, станет пространством для осмысления вечных проблем.***

Движение «Бури и натиска» в Германии приходится на *декаданс категории прекрасного (70–80-е гг.).* Декаданс ментально предопределил открытие обратной стороны рациональности в человеке у Шиллера (в драмах) и у Гёте (в трагедии «Фауст»).

Гёте — учёный, государственный деятель и литератор. Разностороннее развитие личности творца выступает приметой эпохи Просвещения.

Замкнутыми в себе, завершёнными эстетическими ядрами, по сути, являются **движение «Буря и натиск» и веймарский классицизм.** При переходе, между ними, как раз и создаются основные пьесы Шиллера. Не примыкая напрямую ни к тому, ни к другому периоду, они содержат смешанные черты. С одной стороны, можно обнаружить социальный протест личности против действительности, а с другой — отвлечённую манеру подачи.

Аналог находим в прошлом — в эллинизме. Именно такие свойства имеет эллинистический роман: яркие герои, способные любить; влюблённые не могут соединиться; нагромождение испытаний; приключения — на грани жизни и смерти.

Эллинизм, *внутри античного цикла*, и Просвещение, *внутри цикла Нового времени*, — одна и та же «точка» на циклах, повторяющих закономерности ментального поступательного развития, с приростом качества (так называемая *дельта плюс*).

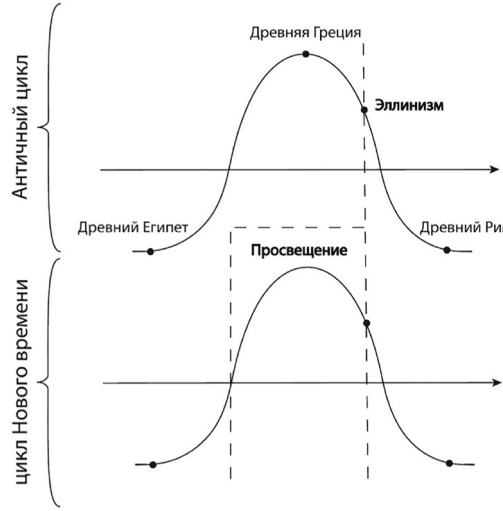


Рис. 25. *Сходное влияние доминант менталитета на развитие литературы разных циклов, в их поступательном движении*

Третья фаза ментального 100-летнего цикла XVIII века

В истории литературы есть период, дающий возможность отчётливо понять, что, не осмыслив присущих ему причинно-следственных связей, сложно продвигаться вперёд в представлении о логике литературного развития. Как правило, этот период исследователи привыкли вычленять в начале любого века — *в виде двух десятилетий*. Есть даже такие учебники, в частности посвящённые дооктябрьскому периоду литературы XX века (плюс учебники с посвящением разным сферам первых двух десятилетий какого-либо века: естествознанию, философии, социологии, искусствознанию и т. д.).

Однако, отмечая особенность данного отрезка времени для любой сферы, исследователи обнаруживают, что в этот

период неизменно происходит вырождение тенденций, своего рода иссякание импульса развития, заданного в том числе и литературе целым предыдущим столетием. Здесь-то как раз и проявляются верность выводов, тонкость наблюдений. Но насколько плодотворнее выглядели бы выводы, анализ и картина развития в целом, если бы этот — двадцатилетний — период историки литературы (исследователи иных сфер развития) не отрывали бы от естественного ментального цикла, знаменующего собой заключительную треть ментального столетия, срок которого истекает в пограничном для любого века 20-м году! Казалось бы, наступил новый век, а приметы увядания, увязания в прошлом, индивидуализм, мистика, мотивы бегства от действительности никак не назовёшь созвучными, резонирующими *началу* (становлению).

В том-то и дело, что прошлый век не изжил себя ментально, несмотря на календарную замену его новым. Нам остаётся принять это в качестве констатации — так сложилось, что ментально 100-летний цикл проживается иначе: его периодизация ощутимо расходится с календарной — на те самые два десятилетия. И мы, сегодняшние, даём себе в этом отчёт, находясь физически уже в третьем десятилетии XXI века: да, принадлежали первые двадцать лет **минувшему** XX веку. В этом современникам нетрудно убедиться: ведь мы только-только освобождаемся от власти прошлого; весь этот период были заняты осмыслением и переоценкой ценностей былого.

Таким образом, на самом деле нет никакой специфичности двух десятилетий наступившего календарного века — просто её вынуждены акцентировать более наблюдательные учёные, обнаружив инерцию, идущую из прошлого, и несовпадение анализируемой реальной картины с ожидаемой новизной и прогнозируемыми переменами.

Если же рассмотреть закономерности литературного развития на рубеже столетий, не разрывая (как это делают, повинуясь календарной традиции) заключительное 33-летие на «последнее десятилетие» ушедшего века и «первые два» — нового века (с 86-го по 19-й гг.), всё станет на свои места и структурно облегчит постижение литературных и иных закономерностей.



Рис. 26. *Последняя фаза ментального цикла XVIII века: 1786–1819*

Такая необходимость осознаётся ещё острее, когда мы обращаемся к романтизму XIX века. Календарный принцип разграничения периодов приводит к тому, что XIX век от начала до середины 30-х годов (В. Скотт) воспринимается в русле единой романтической тенденции. А фактически выходит, что здесь деструктивно для понимания объединяются два 100-летних цикла, которые в мировоззренческом плане являются абсолютно разными, качественно иными (если точнее — конец одного, в фазе деградации, и начало другого, в фазе становления), лишь в стилистическом проявлении похожими (патетический тон, экспрессия, драматизм, исключительность героев и обстоятельств) — порождающими один феномен в разных ментальных вариантах. Причём в разных как в зеркально противоположных.

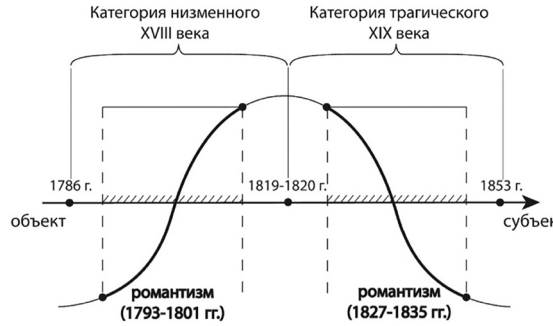


Рис. 27. *Романтические стили противоположных фаз, объектной и субъектной, разных 100-летних ментальных циклов*

Напомним, что все пять стилей — архаика, романтизм, классика, бароккальность, декаданс — в заданном порядке повторяются в русле каждой из категорий, ментально соотносимых с фазами. Романтический стиль, как промежуточный, или переходный, формируется внутри архаического и продолжает свою жизнь в классике, длительность его имеет *+/– 4 года**. Таким образом, можно чётко различать время влияния романтизма в ментальных 100-летних циклах: начало «столетия» — с 27-го по 31-й гг., расцвет — с 60-го по 68-й гг., закат — с 93-го по 81-й гг.). Соответственно, ментальные характеристики романтического стиля разных периодов в цикле будут различаться, как различаются для нас становление, расцвет и деградация. Для начала 100-летнего витка органичен романтизм трагического, с идеей жертвенности, для расцвета — романтизм прекрасного, утверждающий гармонию личности и общества, а для конца

* Этот срок наблюдается для всех промежуточных стилей, иными словами, и для бароккального, формирование которого происходит в классике, на исходе, и продолжает жить в декадансе. Любое явление, наблюдаемое как процесс, проходит эти стадии.

цикла — романтизм низменного, с личностным акцентом, в основном исполненный мистики и кладбищенских мотивов. Образно говоря, начало всегда восход, а конец — закат, если следовать аналогии с фазами суточного цикла.

В нашем случае — при склейке календарного начала XIX века и нового ментального 100-летнего цикла XIX века — мы получили возможность наблюдать совпадение во времени срока проявления **исторического стиля** с ментально повторяющимся стилем романтизма низменного внутри закатной фазы, с 93-го по 01-й гг.

Романтизм низменного, повторим, не может быть похожим на романтизм прекрасного или трагического, как не похожи меж собой процессы ***деградации, расцвета, становления***.

Исходя из данного заключения, констатируем: в единой вроде бы временной полосе первой трети календарного века (с 1801 года по 1835 год) романтизм вспыхивает как мироощущение дважды, но зеркально противоположным образом в ментальном и мировоззренческом планах.

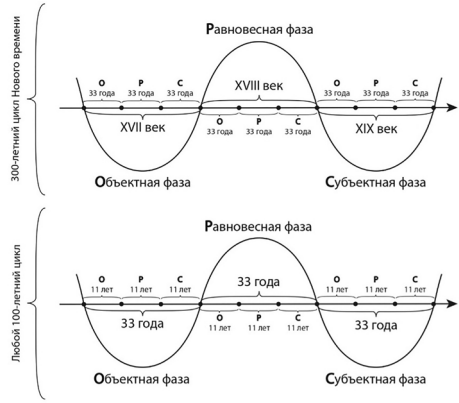


Рис. 28. *Принцип вложенности циклов, позволяющий выстроить многоуровневую модель от мегацикла до микроцикла с демонстрацией одной и той же циклической повторяемости категорий и стилей*

Подчеркнём, романтизм завершающей фазы ментального цикла XVIII века — это его деградирующая стадия, в которой на первый план выходит **субъект**, но в рамках всё той же равновесной картины XVIII века. И наоборот: первая треть ментального XIX века, субъективного самого по себе, имеет окраску объективизма — достаточно вспомнить главный признак фазы становления (объектность).

Таким образом, эта зеркальность обнаруживается прежде всего в постановке вопроса: конец XVIII века есть явная деградация в развитии всех ментальных особенностей уходящего столетия, при этом деградация **равновесного** 100-летнего цикла в рамках 300-летия Нового времени, а начало XIX века — это становление, архаизация, присущая уже субъективной, (потому что) последней фазе (в рамках всё того же, 300-летнего цикла). Зеркальность проступает и в индикаторах масштабов хронотопа (с 20-х годов — беспредельно великое пространство, будущее, а к концу века утверждаются предельно малое пространство, внимание к прошлому, причём отдалённому), а также в ориентированности вовне (в начале цикла) и вовнутрь (конец, стадия заката).

Обратимся для иллюстрации данного факта к примеру ***английской школы лейкистов***, чьё творчество приходится на последнюю фазу XVIII века.

Во-первых, эта поэзия обращена к простым людям (отсюда — опрощение языка, усиление разговорной интонации), т. е. к низам социальной иерархии.

Во-вторых, она апеллирует к внутреннему миру человека и прежде всего — к его чувствительности, воображению и призывает творцов к поискам оригинальности в английской истории и культуре — в противовес универсальным классицистическим канонам. Иными словами говоря, в биосоциальной конструкции человека в последней

трети ментального 100-летнего цикла очевиден переход доминанты в основаниях: от социального — к биологическому и от рационального — к чувственному, а в паре «общество — личность» — к личности.

В-третьих, лейкисты прямо декларируют интерес к английскому прошлому, причём сочиняют сказку о золотом веке допромышленной эпохи. Отсюда — поэтизация народного быта, физического труда, природы. Само обращение к озёрному краю (англ.: *«lake»* — «озеро») в противовес общенациональной имперской идее есть уменьшение масштаба до размеров маленькой, локальной, территории. Но очень важно, что **он не выходит за пределы небольшой общины. Это и есть предельный малый масштаб, который был возможен для равновесного XVIII века.** Его же придерживаются и Беранже во Франции, и немецкие романтики данного периода.

Главным объединяющим элементом двух разновидностей романтизма следует признать **появление иррационального наряду с реальной действительностью**. Но отметим, что *иррациональное в этих двух романтических вариантах — низменного XVIII века и трагического XIX века* — не переходит во внутренний мир человека. *Эта перекличка двух миров (действительного и иррационального — спиритического, мистического и потустороннего и т. д.) остаётся в пределах объективного описания.* Герой-одиночка, противопоставляющий себя универсуму вообще и социуму в частности, сталкивается со стихиями, масштаб которых является гигантским.

Если взять за основу разновидности образа героя, специфика которого менялась на протяжении Нового времени, то в этих изменениях мы увидим логику циклического развёртывания закономерностей в виде чёткой координации трёх веков с тремя понятиями: общего, особенного и единичного.

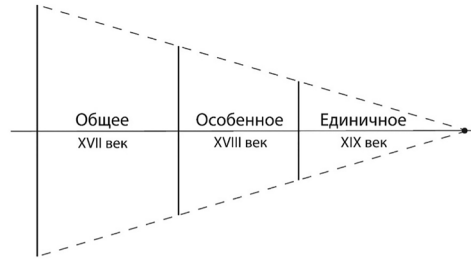


Рис. 29. *Тенденция снижения масштаба в развитии образа в соответствии с закономерной сменой доминант менталитета Нового времени*

Так, в XVII веке сформирован социальный тип героя: он как носитель общей идеи выражает собой всё общество. Поэтому обнаружится его нормативно-предписывающий характер, общий рационализм, внешне мотивированное поведение (внешний рок).

Герой XVIII века, сформированный в просветительском реализме, — человек, тип, в котором есть как общее, так и индивидуализированное начало (либо сочетание в разных пропорциях, либо синтез того и другого). То, что концентрировалось в XVII веке в одном герое, здесь представлено в морфологическом разнообразии, в основном разработанном как четвёрка главных героев (система образов). Здесь преобладает уже категория особенного, а не общего: логическое соседствует с чувственным, рациональное — с иррациональным, социальное — с индивидуальным, репрезентативное — с интонированным.

В XIX веке наблюдается картина, зеркально противоположная XVII веку. В своём ядре герой XIX века прежде всего индивидуально неповторим, что и отражает категорию единичного. Если герой XVII века в своих характеристиках абсолютно статичен, то герой XIX века, наоборот,

динамичен: это — герой в развитии. Объективизм при этом заменяется полным субъективизмом, репрезентация — интонированием, поэтому воля автора становится главной силой, которая формирует стиль, героев, обстоятельства. Характерно, что последний век в цикле менталитета Нового времени обращается *к аналогичным периодам* из предшествующих циклов менталитета в тех же фазах. *В средневековье* таким был цикл от конца готики до конца барокко — вот почему излюбленными авторами XIX века становятся Шекспир (авторский произвол, обращение к экзотическим, фантастическим, исключительным, занимательным обстоятельствам на грани жизни и смерти), Сервантес (панорамность, роман «большой дороги», большое количество героев, приключенческая канва сюжета), Рабле (грубый народный юмор).

Таким образом, суть литературы XIX века можно определить как синтез нового типа реализма (в противостоянии просветительскому) с бароккальными тенденциями. Уточним: речь идёт не столько о барокко — историческом стиле, сложившемся в XVI веке, сколько о фундаментальной основе мировой литературы — об эллинистической и древнеримской традициях с аналогичными свойствами.

Особой трактовки требует и понятие реализма в XIX веке. Его можно определить как ***«здесь-реализм»***, в котором действует «***здесь-хронотоп***»: действительность изображается в формах самой действительности. И, хотя в XVIII веке звучали аналогичные декларации, в XIX веке они были впервые реализованы. Сужение пространства в этом столетии наблюдается до предельно локального масштаба вокруг человека, и отсюда — внешняя парадоксальность многих трактовок, противостоящих традиционному литературоведению. Так, начало XIX века, с его историческим стилем «романтизм», связано, казалось бы, с огромным пространством («Выхожу

один я на дорогу»), однако оно живёт не само по себе, а заключено внутри атомарного «Я».

Проиллюстрируем подобное мироощущение стихами А. К. Толстого (1817–1875):

О если б мог в мои объятья
Я вас, враги, друзья и братья,
И всю природу заключить!

Заключить в своё «Я» всю природу — вот ключ к хронотопу XIX века.

В романтизме заключённый объект максимальный, но при этом любое описание природы есть лишь отзвук «Я», что отчётливо проступает в лирике М. Ю. Лермонтова. Основы этого были заложены в мировой литературе у лейкистов, которые сделали *параллелизм движения души и движения природы* главным приёмом, но парадокс состоит в том, что в «Озёрной школе» ещё нет заключения объекта внутрь, — есть равновесие субъекта и объекта в последней фазе XVIII века, срединного по месту в цикле и потому удерживающему во всём равновесие. **Данный пример может служить неотразимым аргументом влияния менталитета на все жизненные сферы.**

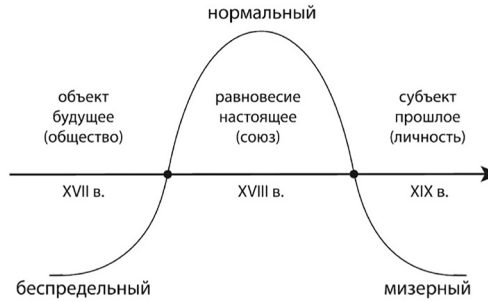


Рис. 30. *Масштабы хронотопа в цикле Нового времени*

Если уточнить с помощью данной графемы (рис. 22, с. 173), какую именно позицию занимает XIX век в 300-летнем цикле, то очевидной предстанет сдвижка от равновесия в сторону завершающего цикл процесса по всем параметрам менталитета (пространство и время; взаимоотношения общества и личности; степень энергетической напряжённости и др.). Развитие всех тенденций в XIX веке подчиняется логике усиления индивидуализма и доминирования ментальных индикаторов, укрупняющих человеческое «Я». Тематика движется от социальной к индивидуальной, пространство — от огромного к мизерному, время — от будущего к прошлому, репрезентативность через равновесие переходит к интонированию. Но это проявление окрашено общим субъективным менталитетом XIX века и его обращённостью к локальному, а не глобальному, к прошлому, а не к будущему, к личностному, а не к социальному, к интонированному, а не к репрезентативному.

Сложение тенденций двух уровней (300-летнего и 100-летнего циклов) как раз и порождает основные парадоксы, неразрешимые для традиционного литературоведения. Например: романтизм начала XIX века (с 27-го по 35-й годы) явно обращается к высшему, надобщественному. К истории в целом, к огромному пространству и т. д. Но возникают противоречия: идеи, о которых грезят романтики, остаются неясными, туманными, смутными. Это уже не тот мир иррационального, с его маленьким домашним миром, который был в предыдущем романтизме XVIII века: здесь заявляет о себе совершенно иной масштаб.

Если XVII век развивался в русле доминирования разума, определив тем самым траекторию развития последующему гносеологизму и веку Просвещения, то в XIX веке место логики заняла герменевтика. Потому что

знание — приоритет рационального начала — абсолютно утратило своё влияние в XIX веке как в противоположной фазе. А что формируется в качестве приоритета на этот раз? Актуализировано **понимание**: *как синкретическое единство рационального и иррационального, с преобладанием иррациональных механизмов, — для восстановления целостности личности, которая неизбежно утрачивается при дифференциации знания, что и наблюдалось в Новом времени.* Отсюда — естественное движение в 300-летнем цикле от однозначности XVII века (востребована нормативность) к многозначному слову, символу, слову-эмблеме в романтизме XIX века. Романтиков волнует не разум, а душа («жизнь сердца», говоря словами В.Г. Белинского), и они подчёркивают музыкальность её, поскольку душа — звучащая, она прислушивается к волшебным звукам внутри себя, а через себя — к звучанию всего остального мира.

Парадоксальность реализма в XIX веке иллюстрируется с философской стороны, и прежде всего — теорией позитивизма. Литературоведы традиционно утверждают, что научный метод естествознания XIX века повлиял на литературу и её приёмы [22, 47]. На самом деле **и философия, и литература есть всего лишь разные проявления одного и того же типа менталитета. Влияет менталитет, а не философия, такая же производная от менталитета, как и литература, и любая другая сфера (и жизнь общества в целом производна от менталитета).**

Подчеркнём: влияние менталитета прослеживается на всех уровнях жизни общества. Обычно исследователи ссылаются на решающую роль в зарождении романтизма эпохи Просвещения и Французской революции (идеи Просвещения обернулись утопической мечтой, наполеоновская эпопея закончилась мрачной реакцией), но нужно быть

последовательными до конца: разлад идеала и действительности также обусловлен влиянием менталитета. В противном случае можно утверждать, что и обрушение государства СССР произошло по случайности (многие официально изрекают: три активных деятеля утвердили решение — и ситуация необратимо изменилась). В том же русле излагались иллюзии, что Россия погибла от влияния Распутина, — и всё в том же духе, если не воспевалась роль партии, революционеров. Но важно понять одно как непреложную ментальную закономерность: **на рубеже веков, в третьей фазе деградации, происходят все революции, войны, приводящие к разрушениям, качественно необратимым.** Примеров в истории — множество, будь то Великая Смута, война с Наполеоном или ситуация XXI века, в которой мы все сейчас оказались. Только нынешнее наше положение — в отличие от других обстоятельств на рубеже веков — обострено ещё и жёсткой необходимостью выбора, вставшим перед планетой в конце истории, выбора, о котором говорили передовые учёные: окончательный распад или консолидация в единое человечество (рис. 22. «Эволюционная спираль»: см. стр. 173).

Сходство между позитивизмом и реализмом XIX века состоит в преднамеренном сужении метода до антропологического. Суть в том, что здесь были исключены всякие внешние рамки: в философии утратили роль авторитеты (в средневековье они служили критерием истины) и обесценилась «метафизика» (любые ***теоретические*** построения, т. е. всё то, что находится вне ***практической*** сферы), а в литературе было лишено внимания творцов всё, что выходило за пределы ***личного опыта***.

Свобода авторской роли стала главным ориентиром для XIX века, но при этом осталась та же заключённость мира внутри субъекта. Однако в романтизме заключённый мир

громаден, наполнен подвижными гигантскими стихиями, а в реализме середины XIX века он приобретает человекосомасштабные характеристики хронотопа: «здесь и сейчас» (импрессионисты, Курбе, передвижники). Парадоксальностью отличилась лишь русская литература на фоне мировой: в тот самый момент, когда литераторы Западной Европы с упоением описывали настоящее, Толстой обращается и в прошлое, и в будущее, а Достоевский — в надчеловеческий и внутричеловеческий миры. Тем не менее общий центр здесь единый — антропологический: это — человек, а точнее — **субъект**.

По сути, реализм XIX века принципиально отличается от просветительского реализма XVIII века: в XVIII веке человек предстаёт и как тип, и как индивидуальность, он детерминирован и снаружи, и изнутри (герои Ричардсона и Стерна). Кроме того, типические социальные проявления помещены здесь в типические социальные обстоятельства. Следовательно, уровень обобщения в литературе XVIII века достаточно высок, даже в дневниках и исповедях наблюдается поиск и ценится то, что присуще многим.

В XIX веке реализм обретает все свойства натурализма, и особенно явно это проявляется во второй половине века, когда описание какого-нибудь «чрева Парижа» признаётся ценностью научного документа, но никак не литературного произведения. Предельная стадия натурализма фиксируется в период, когда от описания обычных людей, «каких можно встретить на улице», литераторы, увлечённые показом жизни «какая она есть», перешли к смакованию дна общества. Здесь натурализм демонстрирует формы отвратительного, мизерного, безобразного проявления — именно так обнажается его истинная суть. Вот почему XIX век часто сводят к формуле «от романтизма — к натурализму». В определённой мере это верно: ведь вначале наблюдались переходные формы романтизма

с реалистическими устремлениями (Стендаль, Гюго), затем — чистого реализма (Диккенс), а в конце — абсолютного натурализма без всяких примесей романтического (Золя).

Если осмыслить указанные этапы литературного развития в ментально-циклическом контексте, то перед нами предстанет уже знакомая закономерность: в субъектном XIX веке можно обнаружить три чётко очерченных стилевых ядра, подчинённых в совокупности нашим индикаторам.

Начальная фаза 100-летнего цикла (1820–1853), которую чаще всего называют романтизмом XIX века, включает на самом деле и движение к чистому типу романтизма. Это — ранний романтизм, и его расцвет ментально обусловлен с 27-го по 35-й годы; затем происходит синтез его с реализмом — исторический романтизм (Гюго, Стендаль). **Оперируя циклической логикой, можно сказать, что три типа романтизма этого столетия под влиянием самодвижения менталитета получили три стилистических окраски: архаики, классики, декаданса.** Та же самая периодизация может быть отнесена к центральному на цикле реалистическому ядру (1853–1886): архаический тип реализма (1853–1864), классический тип реализма (1864–1875), а внутри этого этапа вспыхивают романтический период литературного развития (1860–1868) и декадансный этап реализма (1875–1886). Наконец, третье ядро — с 1886 по 1919 год — содержит смысл, обратный романтическому: мир снова заключён внутри субъекта, но он настолько мизерный, что человек постоянно ищет выход за пределы себя, — вот почему он снова обращается к символам, метафорам и эмблемам (символизм), а затем, перегруженный многозначностью поэтических образов, он решается на поиск ясности и точности, чеканности поэтического слова, способного создать образ абсолютной прозрачности (акмеизм). Несмотря на то, что эти приёмы прямо

противоположны символическим проявлениям в стиле романтизма, они совпадают с символическими тенденциями конца ментального XVIII века (1786–1819).

Поскольку мы в пределах изучения темы (литература Нового времени) наблюдаем здесь явление циклического резонанса:

— *окончание* 100-летнего ментального цикла (1820–1919);

— *конец* 300-летнего цикла Нового времени (1620–1919);

— *завершение* 1000-летнего цикла (900–1900), —

можно обнаружить обращение творцов к глубинным слоям культурного подсознания, а это в истории бывает очень редко: **при условии циклического многослойного резонанса, как в данном случае.** Отсюда — исключительная яркость, которую можно представить образно, в акустическом эквиваленте, звуком колокола, что порождает в этой беспредельности впечатляюще долгий звон, достигая самого дна культурной памяти.

XIX век был заряжен энергией личности. Но к концу века эта энергия иссякла окончательно. Смена ментальных парадигм и обоснование этой смены предстали как очевидность. Романтическое стремление к чему-то идеальному приводит к неясному томлению духа — и в результате это выливается в отождествление личности с божественным. В тех социальных условиях выход мог быть лишь в такой сфере, в какой творец мог чувствовать себя свободным. И это — сфера литературного творчества. Чтобы достигнуть максимального масштаба, поэт приравнивал себя к креатору: он тоже творит собственные миры. Отсюда — самая знаменитая теория романтизма: ***свобода выражения, создание более гармоничных миров, чем мир окружающий, освобождение личности через творчество***. Способ выражения у романтиков даже не символы — аллегорические структуры и, как правило,

движение от покоя к напряжённому ожиданию, полному драматизма. Произведения романтиков — это внешние задания (от глагола «задавать») внутренней формы. Романтик уходит в своё подсознание и возвращается оттуда с романтическими видениями. Как во всём XIX веке, здесь заложен динамизм. И этот динамизм относится прежде всего к герою. В этом смысле XIX век противостоит Возрождению. Например, все герои Данте «Божественной комедии» статичны, а среда вокруг них — динамичная, пульсирующая. Герои XIX века, наоборот, развиваются, эволюционируют в художественном произведении. А среда вокруг них (например, в реализме) — принципиально обыденная и статичная. Конфликт романтического героя состоит в том, что душа у него — равная Богу, т. е. способная творить миры. А окружение — обыденное. Это — тюрьма обыденности! В принципе, такой конфликт сохраняется даже у Достоевского, хотя он иронизирует над тем, что романтизм воспринимал всерьёз *(исключительность героя, его особое право как высшей духовной личности поступать в обыденной среде по своим принципам* — это и есть образ Раскольникова).

Лейкисты

Понятие «озёрная школа» родилось в 1800 году: в одном из английских литературных журналов Вордсворт был объявлен главой «Озёрной школы», а в 1802 году Колридж и Саути были названы её членами. Поскольку и жизнь, и творчество были связаны у этих поэтов с озёрным краем, северными графствами Англии, где много озёр, и этот край был воспет поэтами, название поэтической школы прозвучало вполне убедительно.

Трактовка «Озёрной школы» в литературоведении абсолютно противоречит нашему пониманию данного явления:

обычное объяснение феномена лейкистов состоит в том, что это была реакция на промышленный переворот и т. д. Но, во-первых, событие происходит в благополучной Англии, которая нормально развивалась в истории, и ситуация в конце *нормального во всех отношениях* (ментальный критерий серединного 100-летнего цикла — *норма, равновесие*) XVIII века не предрасполагала ни к каким социальным бунтам. Зато мы отчётливо видим ***характерный признак, присущий категории низменного: энергетическое иссякание импульса в последней фазе со всеми вытекающими последствиями***, которые историки литературы выдают за социальный кризис. Но тогда закономерно встаёт вопрос: почему параллельно с Англией в данной полосе времени абсолютно идентичные признаки демонстрирует вся Западная Европа и Россия?

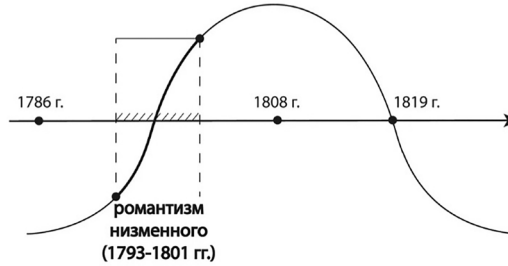


Рис. 31. *Романтическое мироощущение, обоснованное менталитетом*

Менталитет низменного, на рубеже веков актуализируя романтическое мироощущение, даёт ключ к ответу на этот вопрос. Именно ментальная подоплёка происходящего в литературе поворота к проблеме личности объясняет, почему нет различия, к примеру, между Беранже и лейкистами в плане формы: поэты одинаково предпочитают опрощение языка и подчёркнуто простонародные обороты.

Чем же характерен описываемый период — последняя треть ментального 100-летнего цикла XVIII века?

Прежде чем назвать его приметы, напомним, что последняя фаза XVIII века резонирует по основным параметрам XIX веку в целом — как последней фазы 300-летнего цикла Нового времени. Иными словами говоря, аналогия по занимаемому месту в цикле здесь очевидна, и она многое проясняет в литературном процессе*.

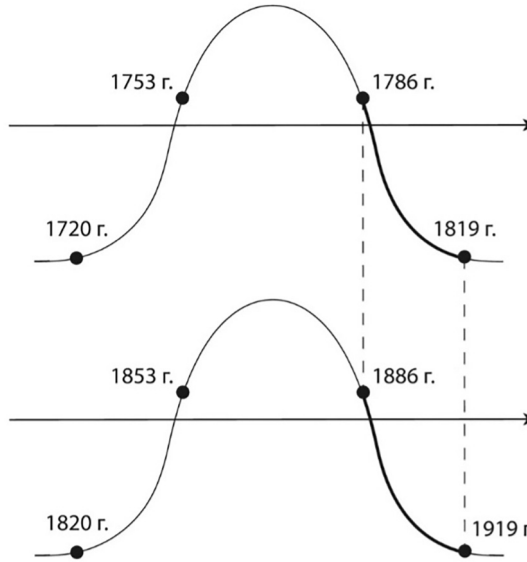


Рис. 32. *Графически сходно обозначенное место последней фазы (с 86-го по 19-й гг.) в любом цикле, обусловливающее постоянство ментальных доминант низменного*

* В принципе, выстраивание циклов уровневым образом, «этажами», позволяет увидеть и понять через подобную, вертикальную, проекцию постоянство ментальных доминант в любой фазе, для каждой — своих.

Итак, назовём основные признаки фазы, завершающей любой цикл (100-, 300-, 1000-летний).

Прежде всего — обращение к прошлому, выраженное отвращением к цивилизации и возвратом к природе. Как следствие: подчёркнутый интерес к простым людям, причём чаще всего — к людям физического труда (в направлении «от социо — к био»), объясняющий утрированное опрощение языка, введение в обиход разговорных тем, интонаций, лексики, предпочтение нехитрой народной мудрости — в противовес бывшей в моде учёности как принципиальная позиция творца. Отсюда и повторяющееся **явление демократизации литературы** в конце каждого века.

Характерен интерес к единичному, неповторимому, уникальному, оригинальному к жизни, особенно — интерес к природе. Это и противовес прогрессивным взглядам начала ментального столетия XVIII века, основанного на силе культа разума, причём природа у поэтов данного периода — доцивилизационная. Взгляд, обращённый назад, находит идеал в средневековом золотом веке Англии — он, конечно же, выдуман поэтами, им скорее хочется, чтобы он был.

Локализованное пространство, например, озёрный край.

Интерес поэта к внутреннему миру человека (повторим, простого человека, близкого к земле) здесь таков, что чуть ли не градуированно рассматривается в нём чувствительность к малейшим изменениям в состоянии природы (дробность, детализация, нюансность в изображении, деталь — важнее целого в последней фазе цикла). С другой стороны, это продиктовано интересом к воображению, вбирающему в себя всю природу и перевоссоздающему её (принцип движения маятника: от доминанты рационального в начальной фазе цикла — к доминанте иррационального в последней фазе цикла).

Лейкистов интересовало всё оригинальное. Вместе с тем они не стремились, например, к тому, к чему в тот же период стремились французы: к экзотическому, восточному, что находится за пределами своего места и времени. Ещё раз подчеркнём: Англия была в этом — XVIII — веке нормальной страной, поэтому общее сужение пространства в низменном реализовалось у лейкистов как поиск особой красоты природы самой Англии. Это — местничество, в котором находят наиболее красивый — озёрный — край, олицетворяющий для поэтов душу родной страны. Вот почему они назвали себя лейкистами. Отсюда и большинство их тем, озвученных в поэзии.

В принципе, представленный набор переменных универсально подходит для любого из этих поэтов, и различие между ними состоит лишь в точке отсчёта. Если брать за основу соотношение реального мира и ирреального, выдуманного, то Колридж отталкивается от сверхъестественных событий, которым придаёт черты обыденности, а Вордсворт, напротив, берёт обыденное и возводит его в ранг невероятного. Романтизм вообще стремится вызвать чувство, аналогичное сверхъестественному.

Эстетическая платформа нового, романтического, искусства строилась, разумеется, на отрицании канонов классицизма, которые в Англии, хоть и не в той мере, что во Франции, служили ориентиром для литераторов. Важно учесть, что лейкисты ввели **категорию возвышенного**, подразумевая под этим *чувствительное и оригинальное, тяготеющее к иррациональному.* Их видение рождалось из чувства, а не из разума, а потому им было важно, во-первых, обратиться к символам, развёрнутым метафорам, сравнениям, во-вторых, заменить силлабическую систему стихосложения тонической. Следует отметить, что огромное

внимание поэты уделяли выразительности, звукописи, они ввели новые лирические формы, разговорную интонацию и вообще весьма смело осуществляли синтез любого рода. Их символизм состоит в том, что всякое изображение видимого, чувственно воспринимаемого мира выступает для них как слабое отражение сверхъестественного, потустороннего мира. В отличие от тех, кто обращался к прекрасному, вызывающему чувство гармонии, лейкисты стремились создать у читателя чувства страха и страдания, апеллируя к интуиции, торжествующей над разумом. Но дело в том, что интуиция так или иначе стимулирует в человеке творческое активное начало: он пробуждается от летаргии — и ему открывается чудесная обратная сторона окружающей обыденности. В этом и видели лейкисты задачу поэзии: *помочь людям увидеть волшебство в повседневности.*

Весь этот своеобразный синтез (обращение к простонародному и вместе с тем вымышленному, странному, к таинственной изнанке мира) мог выродиться в игру без грубого влияния мира торговок и носильщиков на развитие читателя, что, к примеру, наблюдалось, по мнению Пушкина, у француза Ваде: его остроумные произведения, написанные площадным языком, были полны задора и веселья, но в них напрочь отсутствовали поэтическое чувство и глубина мысли. Однако у лейкистов этот антураж обернулся способом выражения действительно глубоких чувств и поэтически оформленных мыслей. Поэтому сам период их школы просуществовал недолго, а творческий путь Вордсворта и Колриджа состоял в отходе от поэзии и обращении к философии и теологии: настолько глубинными и серьёзными сформировались взгляды поэтов на мир, жизнь, судьбу. Выход в высшее измерение повлёк за собой существенные перемены в развитии, сделав их мыслителями более высокой

ипостаси. На основе картины этой поэтической трансформации можно понять, что лейкистам понадобилась совершенно иная, чем их предшественникам, жанровая система, если понимать под природой жанра *возможность адекватного выражения.*

Их жанровая система была обусловлена мировоззренческим планом. Последний — третий — период 100-летнего цикла XVIII века в самодвижении менталитета (подчеркнём: в целом на этом этапе равновесного) характеризуется обращением к субъективному: его личной ценности, переменчивости его внутреннего мира, игре, динамике, мерцающему состоянию души. Вот почему появляются самостоятельные жанры дружеских посланий, посвящений, элегий и балладная форма преобразуется в лирическую, а также в форму сонетов.

Если сопоставить личности троих творцов «Озёрной школы», то можно обнаружить, что при всей близости мировоззренческих и эстетических позиций (обращение к средневековому прошлому, простому люду, иррационализму и фантастике, острой драматургичности и занимательности, отношение к жизни) они совсем разные поэты.

Уильям Вордсворт
(1770–1850)

Вордсворт уже в раннем произведении «Вина и скорбь» (1793–1794) показал процесс духовного обнищания человека, озлобленного нищетой и бесправием. Колорит его повествования мрачен, да и тема его — детектив, причём житейски бессмысленный: беглый матрос убивает нищего бесприютного человека, такого же, как он сам.

В определённом смысле поэт реалистично отобразил процесс распада английской деревни, который представляется ему крайне болезненным. В деревне он усматривает

философский смысл: человек здесь объединён с природой, что и выводит его на романтическое видение единства жизни. Поэт восхищался житейской мудростью людей на земле, их достоинством и жизненной стойкостью. Но промышленный прогресс рушит эту многовековую идиллию — появляются покинутые деревни и нищие, бредущие по бескрайним дорогам. Об утраченной гармонии можно только сожалеть, что Вордсворт и делает в свойственной ему манере. В стихотворении «Разорённая хижина» (1797–1798) у него звучат те же темы, что у Гёте — в «Страннике», у Голдсмита — в «Покинутой деревне». Солдатская вдова Маргарита, на руках у которой один за другим умирают дети, находит отклик только в душе у одинокого странника, такого же, как она сама. Философский смысл этого произведения, как и многих других в его творчестве, состоит в том, что человек, разорвавший естественные узы с природой, утрачивает жизненную силу и не находит себе места в этом мире.

Самый знаменитый сборник у лейкистов — «Лирические баллады» (1798), выпущенный Вордсвортом совместно с Колриджем. Вордсворт считал, что нация переживает трагедию разлада, широко говоря, несовместимости души народа с новым порядком, который создала промышленная революция. Его главным героем становится одинокий странник, который не хочет быть пленником города, при всей нищете он свободен, потому что находится посередине «могучего одиночества» вечной природы. Поэт также находит образ простой крестьянской девушки Люси Грей. Она у него ассоциируется с родиной, домашним очагом. Её образ преисполнен лиризма, он очень убедителен, и он проходит сквозь многие стихотворения Вордсворта как своеобразный лейтмотив. Третий образ — тисовое дерево, олицетворяющее для поэта историю родных мест. Обращаясь к природе,

поэт великолепно передаёт ритм движения ветра, колыхание цветов и тот возвышенный эмоциональный настрой, что возникает в его душе в момент приобщения к тайнам и могуществу природы.

Впоследствии Вордсворт создал поэмы — философские и пасторальные, но самым интересным его произведением была «Прелюдия, или Эволюция поэтического сознания», опубликованная полностью после его смерти. Это — *автобиографическая* поэма. Поэт создавал её с 1805 года по 1850 год, и эта длительность работы объясняет множество изменений в рукописях, отразивших эволюцию творческого сознания, поэтического интеллекта и чувства. Здесь раскрываются внутренние ориентиры, имеющие весьма отдалённое отношение к внешней действительности. В поэме — 14 книг, выстроенных с интригой: в заключительной — раскрывается стройная концепция поэтического замысла, в орбиту которого поэт вовлёк *сочетание истории с вымыслом и игру воображения.*

Присущая романтизму вообще страсть к сочетанию несочетаемого, принципиальная установка на эклектику, т. е. всеобщее смешение жанров и стилей, создаёт в совокупности панораму внутреннего мира творца, поэтому Вордсворт, начинавший как лейкист — как поэт XVIII века, — продолжается *в романтизме XIX века, трансформированном под влиянием смены ментальных 100-летних смыслов*. Для поэта такая эволюция была естественной (в отличие, скажем, от Баратынского, который так и остался в парадигме прошлого, в его ценностях и установках).

В «Прогулке», описательной поэме, созданной в форме беседы четырёх героев, Вордсворт хотел подвести итоги своим поискам в сфере обновления поэзии, с точки зрения романтической образности. Здесь он достигает философских высот

обобщения, связанного с проблемами бытия в мире, положения человека во Вселенной, с осмыслением роли воображения.

В целом современный мир он не принял до конца, и его направленность на античность и средневековье — это антитеза буржуазному предпринимательству и прагматизму.

Самюэл Тейлор Колридж
(1772–1834)

Колридж — тоже представитель «Озёрной школы», необычайно впечатлительный по натуре человек. С юности его увлекали утопические идеи. Он даже собирался уехать с друзьями в Америку и построить там общину свободных людей, тружеников и интеллектуалов-гуманистов, но, как обычно, не хватило средств.

В своих ранних драматических произведениях — «Падение Робеспьера» (1794), «Осорио» (1797) — поэт подражал Шиллеру, его «Разбойникам», заимствуя выразительность у модного тогда течения «драмы страсти» Д. Бейли (1797).

Известность Колриджу принёс сборник «Лирических баллад» (1798), изданный совместно с Вордсвортом. После этого Колридж уехал в Германию, где серьёзно изучал философию и литературу. Это очень сильно повлияло на его мировоззрение — настолько, что, завершив занятия поэзией, он стал философом.

Огромную роль в его жизни сыграло знакомство с Сарой Хатчинсон, которой он посвятил стихи, изумительные по глубине, красоте и отточенности, придумав ей поэтическое имя — Азра. Этот образ, однажды созданный, всегда сопровождал поэта.

В его ранней юношеской поэзии проявилось удивительное умение погрузить читателя в свой личный мир, изменчивый, загадочный, и показать движения души творца,

тонкой и ранимой. Нередко он обращается к теме детства и любовной лирике. Самой любимой стихотворной формой для Колриджа был сонет, причём шекспировское влияние здесь проступает как очевидность: и в предпочтении жанра, и в выборе манеры выражения — барочной причудливости.

Наряду с мотивами личных, сокровенных переживаний в 94–95-м годах Колридж развил *гражданскую тему* в своём творчестве, написав целый цикл «Сонетов, посвящённых видным деятелям». Воображение его было занято идеями исправления общественных пороков и зла (век Просвещения наложил свой отпечаток влияния), поэтому стиль некоторых его сонетов порой подчёркнуто торжествен, философичен, пронизан библейской символикой.

Между тем он понимал всю утопичность своих устремлений, поэтому впоследствии обратился не к сильным личностям, а к самому себе. У него появилось желание сконцентрировать свою волю и энергию для преодоления мирской суеты. Увы, это тоже обернулось утопией: ведь светлый мир фантазёра, поэта и мечтателя не может отгородиться от действительности, в которой начинаются страшные войны, усиливаются деспотия и тирания (1798 год: карательные действия английских войск в Ирландии — начало «бифуркационного периода»; аналогии этому наблюдаются в конце ментального цикла, в частности 1598 год в России — Смута). Колридж откликнулся на эти события небывалым стихотворным жанром — ***военной эклогой*** «Огонь, Город и Резня». По сути, это — драматическая поэма, в которой участвуют три сестры-ведьмы. Адские тёмные силы, обрушившись на простого ирландца, подчиняются ему. Поэма полна натуралистических деталей и подробностей, что полностью разрушает поэтическую оболочку античной идиллии (столкнуть несочетаемое — трудно представить более странный жанр,

чем «военная эклога»: в этом названии заложена взрывная сила, действует эстетический эффект оксюморона).

Ещё в 1797 году Колридж обратился к теме возмездия за содеянное зло в фольклорно-символической сказке «Ворон». Соответствующим задуман и антураж: чёрный ворон, мрачный колорит, фантастика и гротеск. Однако это всего лишь дань форме, поскольку поэт выступил здесь не как моралист, а как философ. Содеянное против природы зло обязательно вызовет грозное возмездие — такова основная мысль произведения.

Колридж оказался способным выступить и как сатирик («Мысли дьявола», 1799). Избранный жанр народного *доггерела* (аналог — русский раёшник) помог поэту наиболее адекватно выразить заострённую сатирическую направленность произведения через бытовые зарисовки, натуралистические подробности и народный балаганный гротеск. Примечательна траектория едкой сатиры в английской литературе, заданная «Мыслями дьявола»: её представят ранняя баллада Шелли «Прогулка дьявола» (1812) и «Поездка дьявола» Байрона (1813) — в этих произведениях перекличка названий как бы указывает на свой первоисточник.

Самый плодотворный период в творчестве Колриджа наблюдается с 1797-го года по 1802-й, когда были написаны наиболее значительные его произведения. Обращает на себя внимание жанр, обеспечивший успех поэту: всё созданное в это время воплощено в форме ***разговорной поэмы*** и представлено как итог его творческих поисков, суммирующий к тому же его теоретические размышления об искусстве слова, фундамент которых составили **ментально актуализированные тенденции романтизма.**

Разочаровавшись в социуме, Колридж стал искать свободу в стихиях природы, играющей созидательную роль

в жизни человека. Но, найдя сходство природы с человеком в таком проявленном свойстве, как изменчивость, поэт был склонен видеть ценность в своей потребности мыслить: мысль одна нетленна и вечна («Постоянство идеального объекта», «Гимн земле»).

Изменились в эти годы и политические идеалы Колриджа, в том числе и отношение к Наполеону, дискредитировавшему идеал свободы, — поэт назвал его «безумным мечтателем безумного мира». В оде «Франция» он доказал бесперспективность индивидуалистического отношения к миру, безысходность личного бунтарства. Умиротворение и внутреннюю гармонию поэт сумел найти лишь в единении с природой. Заметим: ***противопоставление урбанизма и природы — одно из главных направлений романтизма вообще.*** Но Колридж нашёл и новый поворот этой темы: природа мстит человеку за его преступления перед миром гармонии и красоты. «Сказания о старом мореходе» — сложная поэма-фантазия, в которой реальные образы сочетаются с фантастикой готических романов. Она демонстрирует упадок, гибель и разложение в образе гниющего моря с мёртвым кораблём. В финале сказки звучит тема прощения всех, кто сможет осознать свою вину перед природой и возлюбит «всякую тварь живую и всякий люд».

Для романтика Колриджа характерно обращение к средневековым сюжетам и преданиям прошлого. В поэме «Кристабель» (1797) он изобразил уклад жизни средневекового замка. Здесь реальное сплетено с нереальным, фигурируют необыкновенные герои — оборотни, поэма наполнена фантастическими существами, многозначными образами символических сновидений. Причём сновидения стали играть в творчестве поэта ключевую роль: в незаконченной поэме «Кубла Хан, или Видение во сне» (1816)

Колридж сделал сновидение главным объектом своего внимания и к его толкованию подошёл не только поэтически, но и аналитически. Он создал совершенно особый мир из сложных романтических образов, пребывающих в экзотических пейзажах, великолепных дворцах и т. д. Центральный образ — поэт-маг. Общее настроение — нега и роскошь. Стих поэмы — изощрённый, изобилующий звуковыми сочетаниями, экзотическими названиями, не имеющими никакого отношения к реальности. Здесь явно героизируется одиночество человека, но существует оно лишь в этом мире фантастических видений. Сложность и прихотливость такого поэтического мира, его искусственность и надуманность свидетельствуют о том, что романтизм лейкистов исчерпал себя (напрашиваются и ментально сходные аналогии: «Соловьиный сад» А. Блока и «Золотая цепь» А. Грина).

В 20-е годы Колридж полностью отошёл от поэтического творчества. Он стал читать философские лекции. Придавая огромное значение воображению, он создал свою систему, в которой разуму отвёл роль сверхчувственного начала. Его попытка создать собственную теорию объясняется влиянием немецкой философии, но настоящая его находка была в том, что, считая разум органом сверхчувственного, он был убеждён в том, что воображение обогащает знание. Его философия является той же картиной мира, что открывается в его поэзии: одинокий человек — субъект, выходящий в сферу над разумом посредством воображения. Теория Колриджа легла в основу критики последующего романтизма, и, хотя её составляют построения, заимствованные из Канта и Шеллинга, в ней много оригинального.

Колридж не стал философом **XIX века**: он продолжил линию XVIII века в философии, потому что ментально не перестроился на новую волну.

В последние годы своей жизни он обратился к религии, считая её основой человеческого существования. Он выступил утопистом, мечтающим о духовном братстве людей, которые придерживаются одних религиозных верований. Поэтическое мастерство Колриджа очень высоко оценили его современники.

Роберт Саути
(1774–1843)

Это — третий представитель «Озёрной школы», разделявший эстетические искания Вордсворта и Колриджа.

Он отличился совершенством формального стиля, чем и подкупил лейкистов, но как человек и гражданин оказался фигурой реакционной. В начале 40-х годов он изменил радикальные политические взгляды, за что был осуждён Байроном («почтенный ренегат»). Саути не проявлял особого интереса к теории романтизма, хотя в жанре народной баллады во многом шёл тем же путём, что и романтики: в конце 90-х он опубликовал серию произведений, в которых тоже обратился к темам бесправия и угнетения простого народа. Он вывел целую галерею бедняков, причём каждый образ у него строго индивидуализирован, бытовые зарисовки правдивы, однако общее впечатление сглаживает морализаторство, к тому времени уже ставшее явным архаизмом.

Саути, хоть и использовал средневековые сюжеты, усиленно старался избегать аллюзий современности. Это привело его к тенденции *занимательности ради* занимательности, которую первым обнаружил Колридж, и она разовьётся в дальнейшем ещё заметнее.

В поисках экзотического он обратился к восточным мотивам, к использованию волшебных элементов, к иррационализму и мистике. И всё-таки художественный уровень

этих произведений оказался настолько слабым, что Байрон назвал Саути продавцом баллад, считая причиной антихудожественности стремление автора к материальной выгоде, не свойственной истинному поэту.

Между тем Саути сделал придворную карьеру и стал поэтом-лауреатом, после чего начал писать о придворных праздниках и важных политических событиях. Естественно, он попал в оппозицию к Байрону и прочим творцам того времени, настроенным против правительства. Как поэт Саути продвинулся в области реформы стиха и сделал его более гибким и простым, например, использовал ямб в сочетании с другими размерами и различными по длине рифмующимися строками. Здесь его можно сравнить с художниками фламандской школы, которых больше интересовали детали, чем целое.

Творчество английских романтиков после «Озёрной школы», хоть и вписывается хронологически уже в XIX век, является проявлением всё той же, романтической, тенденции, которая впервые проявилась в творчестве лейкистов. Если её рассмотреть в русле описанных в данной работе закономерностей, то можно увидеть, какой порядок это вносит в литературную ситуацию последнего завершающего периода в менталитете XVIII века. В Англии это предстало наиболее отчётливо. В целом же хронологический переход от XVIII века к веку XIX выглядит очень плодотворным не только для европейской литературы, но и для литературы США и России.

Более подробно это можно рассмотреть через единую линию: **Байрон, Шелли, Скотт,** — которую чаще всего и называют английским романтизмом. Она резко отличается от всей литературы ментального XVIII века (1720–1819) и даже от творчества лейкистов и кое в чём предваряет тенденцию развития литературы в ментальном XIX веке. Тем не менее

мы попытаемся доказать на конкретных примерах, что речь в произведениях этих авторов идёт о завершении менталитета именно века Просвещения.

Наиболее известным автором из данной плеяды, бесспорно, следует считать Байрона, личность и творчество которого ещё при его жизни вызывали у читателей необыкновенный интерес как на родине, так и в Европе.

Джордж Гордон Ноэль Байрон
(1788–1824)

Формирование личности поэта приходится на закатную пору ментального 100-летнего цикла XVIII века — и всё его творчество окрашено этим временем.

Джордж Гордон Ноэль Байрон вошёл в мировую литературу как поэт, отстаивающий свободу человека. Причём тот сложнейший период истории, в котором ему довелось творить, абсолютно резонировал созданию поэтического образа, воплощающего в себе бунтарское начало, способность противостоять враждебному обществу, враждебным силам, бросить им вызов и выстоять в борьбе с неодолимой стихией зла. Напомним: **последняя треть цикла, с 1886 по 1819 год, отмечена приоритетом индивида, противопоставляющего свои интересы интересам общества, культивирующего свою свободу, свою единичность.**

Ранний период творчества Байрона иногда называют классицистическим, и это вполне естественно: ведь период его ученичества и вхождения в литературу мог опираться только на подражание английским и античным поэтам. Но уже в первом сборнике «Часы досуга» (1807), который трижды менялся, 19-летний Байрон демонстрирует исключительную юношески восторженную экспрессию, как бы разрывающую традиционные формы.

Для стиля лучших стихов его сборника примечательны лаконизм, острая динамика, внутренняя философская напряжённость. У Байрона наблюдается стойкий интерес к философии. На протяжении всего творчества его не покидает желание постигнуть тайны Вселенной и общества. Повторим: это совпадает с наступающей сменой менталитета, для которого будет характерным переосмысление всей картины Вселенной. Однако — и это важно — всё проявляется у Байрона через взгляд **субъективный, абсолютно личностный**. Следовательно, то, что намечено у лейкистов: ***«Я», содержащее весь мир,*** — получает дальнейшее развитие в спектре от элегичности и отстранённости у Колриджа и Вордсворта, особенно — у Саути, к исключительному многоплановому, острому и яростному взгляду Байрона, к его позиции активного восприятия жизни.

На свою книгу Байрон получил самые разные отзывы, в большинстве своём благожелательные, за исключением шотландского журнала «Эдинбургское обозрение». В выпаде этого журнала поэт увидел определённую эстетическую платформу, с которой постоянно боролся. В 1808 году он завершил работу над поэмой «Английские барды», выдержанной в традиции сатирических и дидактических поэм XVIII века. Здесь он осмысляет литературную жизнь Англии в тесной связи с общественными и политическими проблемами, чрезвычайно язвительно отзываясь о большинстве современных поэтов и писателей и отдавая свои симпатии поэтам XVIII века. Особенно он прошёлся по «эдинбургским обозревателям». Байрон критикует лейкистов и их готическую линию в английской поэзии, выдвигая новый критерий для творцов: «Произведения писателя принадлежат обществу». По сути, год спустя, когда поэт стал членом Палаты лордов, он подтвердил своей активной

политической деятельностью идеи, выдвинутые в этой сатире. Линия активного политического вмешательства в жизнь была **сродни древнеримской**, если провести ментальную аналогию, но масштабы деятельности Байрона выходят далеко за границы сугубо английских проблем. Впоследствии он содействовал многим освободительным движениям как своим творчеством, так и деньгами. Гибель его в 1824 году была связана с одним из таких предприятий: он помогал освободительному движению в Греции. Лейкисты на его фоне стали казаться совершенно отвлечёнными, буколически-идиллическими поэтами прошлого. Главной чертой Байрона, которую отмечают все исследователи, был исключительный эгоцентризм, дополняемый дерзостью, нетерпимостью, нередко и авантюризмом, благодаря чему уже в юности он нажил множество врагов, преследовавших его до конца жизни.

Основные события истории в то время происходили на континенте: наполеоновская эпопея закончилась реакцией, на завоёванных Наполеоном территориях начинались партизанские войны, поэтому Байрон считал, что ему необходимо поближе познакомиться с Европой, с бытом и нравами других народов. Вместе со своим другом он отправился в длительное путешествие — в Португалию, Испанию, на Мальту, в Грецию, Албанию, Турцию. Путешествие заняло два года, и весь этот период Байрон вёл дневник. Вернулся он на родину состоявшимся оригинальным лирическим поэтом и сразу опубликовал «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1812). Это было первое произведение, написанное в романтическом стиле, в новом жанровом воплощении — лиро-эпической поэмы. Поэма содержала в себе историю жизни и путешествий героя, рассказанную через драматический монолог, и вместе с тем множество различных вставок других жанров: баллад, стансов, лирических

отступлений. Свободная романтическая композиция, часто не законченная, позволяла ему периодически обращаться к читателю непосредственно от лица автора, что в результате приводило к эффекту удвоения образа героя. Заметим, что аналогичный приём будет применять Пушкин в «Евгении Онегине».

Байрон свободно фантазирует, экспериментируя в области содержания и языка. Он может говорить о природе, о древних культурах и цивилизациях, а затем переходить к собственным сильным впечатлениям и переживаниям по поводу грозовой ночи, горных ущелий, водопадов, морей и т. д. Все романтические стихии попадают в поле его поэтического внимания!

Чайльд-Гарольд — новый герой в литературе. Это — романтический тип, воплотивший в себе основные черты своего времени. Он уже резко отличается от рационалистического просветительского героя, который набирается опыта в процессе приобщения к жизни общества и озабочен поиском своего места в этой жизни, и от героя сентиментализма, который только ищет себя в процессе воспитания чувств. Романтический герой Байрона априори опустошённый человек. Эта страшная болезнь уютно устроенного и внешне благополучного существования толкает его на путешествие прочь из родового дворянского поместья навстречу опасным приключениям. Таков бунт героя против обывательщины.

Его привлекают необычность страстей, переживаний и действительность с её энергией битв и тревог. Подобная разновидность гедонизма ничем не обусловлена. Она имеет вполне отчётливые основания в самой жизни: герой такого типа возник в момент, когда лучшие представители английской интеллигенции испытали разочарование и оттого, что

иллюзии Просвещения рушились, и от той общей ситуации, какая складывалась в целом в Европе после разгрома Наполеона. Во Франции шёл процесс реставрации монархии. И всё происходило не без помощи английских штыков. Таким образом, вместо демократии Англия принесла в бывшую революционную Францию... реакцию!

Романтиков очень привлекала личность Наполеона. Но после того как он узурпировал власть, став императором, и тем самым предал идеи революции в угоду своей ненасытной властолюбивой натуре, романтики пережили разочарование вместе с теми, кто ожидал от французской революции реализацию новых идеалов. Террор, а впоследствии имперские амбиции Наполеона означали одновременно и кризис идей Просвещения: ни расцвет образованности, ни развитие наук и искусств, ни подъём промышленности и торговли, оказывается, вовсе не служит гарантией благополучного непрерывного прогресса. Напротив, всё, взятое суммарно как достижение прогресса, обернулось чудовищным кошмаром, вовлёкшим Европу в длительные и непрерывные войны. Отсюда — пессимизм, полнейшее разочарование и абсолютная опустошённость байроновского героя в общественном и политическом проявлениях. Ему остаётся поиск личных приключений, страстей и экзотических путешествий. Всё остальное выступает фоном для этих личных переживаний. Интересно, что Байрон вроде бы обращался к современности, но при этом современность его интересовала меньше, чем глубинная историческая перспектива тех стран, что посещали Чайльд-Гарольд и его спутники.

Он ищет незнакомое, непонятное и бежит от обыденной действительности своей страны. Его героя больше привлекают средневековые рыцарские страсти, которые кипят и рвутся наружу, чем созерцательная точка зрения

просветителей. Он не изучает быт и нравы других народов — он пытается открыть в процессе их познания самого себя, заглянуть в глубину собственной души, резонирующей таинственному прошлому. Отсюда — необыкновенная философская насыщенность поэмы, где Байрон обращается к темам быстротечности жизни, тленности всего земного, загадочности истории. Здесь действуют стихии, не постижимые разумом. Причём эти силы обладают свойствами рока. Отсюда — мрачность и пессимизм многих высказываний поэта о судьбе человека, о его месте в мире. Поэма наполнена яркими, романтическими контрастами, к тому же в контрастах здесь даны природа и общество, и нередко они противопоставлены друг другу. Общий тон поэмы настолько драматизирован, что кажется: Байрон не может говорить спокойным тоном.

В третьей (написана уже в 1817 году, в Швейцарии) и четвёртой песнях поэмы (написана в 1818 году, в Италии) Байрон абсолютно утратил интерес к характеру героя и, по сути, сам стал главным героем, размышляющим о назначении поэта, о своём конфликте с родиной, которая так жестоко с ним обошлась. Он обращается и к актуальным событиям современности. Например, его волнует вопрос: почему просветители подготовили французскую революцию, а значит, и приход Наполеона, и все эти войны в Европе? Поэт пытается постичь закономерность исторического развития и проникнуть в глубину объективных сил, которые действуют помимо воли людей. **Он видит в истории враждебную, слепую стихию, отнюдь не дружественную по отношению к человеку. Здесь у него возникает образ времени, который проводится через темы рока, судьбы, перемены и даже Апокалипсиса. Этот эсхатологизм — отчётливый пример декаданса низменного. Мы обнаружим**

его в русской литературе конца XIX века в столь же обострённой индивидуалистической манере.

Образ Чайльд-Гарольда вызвал в своё время массу подражаний, он безраздельно властвовал во всей европейской литературе ещё двадцать лет после смерти поэта. И, хоть это произведение принесло Байрону невероятную популярность в среде английской аристократии, он выступил против неё с рядом сатирических нападок. Действительность вызывала у него только раздражение — и он мог её лишь резко высмеивать. Например, Байрон обрушился на танец под названием «вальс», которым был увлечён весь модный свет.

Следует оговорить один важный для понимания вопрос. Как бы ни одолевало героев узнаваемое сомнение автора в возможности жить в мире гармоничном, как бы ни совпадала данная героями сатирическая оценка в целом лондонского высшего света с авторской (и т. д.), как бы ни были похожи порой внешне изображаемые обстоятельства жизни героев с жизнью автора, нельзя их отождествить. Злоключения героев («Паломничество Чайльд-Гарольда», 1812–1818; «Гяур», 1813; «Корсар», 1814 и др.), узнаваемый пессимизм в аспектах, касающихся переустройства мира, позволяют узнать в изображённом самого автора. Но это лишь поверхностное впечатление. Во-первых, Байрон как создатель всех своих произведений — прежде всего деятельная натура, бесстрашный и решительный человек, последовательно претворявший дело всей жизни своей — помощь повстанцам за свободу в национальных движениях. Его личность, его поведение отличал бунтарский дух, сформировавший смелые поступки и бескомпромиссную позицию борца («Тираны давят мир — я ль уступлю?», перевод А. А. Блока. «Из дневника в Кефалонии», 1823). Во-вторых, природа искусства позволяет на самом деле через

создаваемую реальность отбросить, победить в себе негативные, если не опасные, черты характера и даже избежать вариант нежелательного события в своей настоящей жизни. *Природа искусства позволяет в итоге через осознание каких-либо отрицательных своих качеств, ситуаций как неодолимых препятствий воплотить их в вымышленном герое, мире и таким образом исключить их в своём развитии, вплоть до изменения судьбы, векторизовав таким образом свой путь на их преодоление.* (Творцы это тонко понимают и чувствуют — пример с историей произведения Гёте «Страдания юного Вертера» тому яркое подтверждение. В случае с Байроном можно предположить, что у него такой цели не было, но импульсивно он воспользовался творческой ситуацией, проживая сложные свои состояния.)

В 1813–1816 годах Байрон создал целый ряд лиро-эпических поэм, историки литературы назвали их восточными: «Гяур» (1813), «Абидосская невеста» (1830), «Корсар» (1814), «Лара» (1814), «Осада Коринфа», «Паризина» (1815–1816). Этнографически точно воспроизведённый колорит решал чисто художественную задачу: он нужен был исключительно для создания особого драматизма. Личность автора уже не играет здесь активной роли. Все поэмы объединяют тип романтического героя, роковая страсть, острый драматический конфликт, недосказанность. Роковая страсть в данном случае заставляет героя посвятить свою жизнь какой-то одной доминирующей линии. То ли это любовь, то ли таинственное приключение, то ли месть. Объединяет их внутренний трагический конфликт с действительностью, а также — сильное, энергичное, бунтарское начало. В целом на поэмах лежит печать пессимизма, разочарования, неверия Байрона в то, что зло и деспотизм можно победить. Отсюда — трагизм индивидуалистического бунта и разлад

со средой как источник этого бунта. Поэта интересует исключительная личность с необыкновенными страстями, необычными привязанностями, и каждый поступок героя в интерпретации Байрона становится возвышенным и таинственным. Гордый бунт одиночки, культ индивидуализма, провозглашённый в восточных поэмах, культ исключительности дополняется странностью, загадочностью, непонятностью. Именно романтический характер подчиняет себе все сюжеты, конфликты. Этот новый жанр — ***восточная поэма*** — подготовил плодотворную почву в пространстве мировой литературы: в России, например, откликом на них станут «южные поэмы» А. С. Пушкина и «кавказские поэмы» М. Ю. Лермонтова.

В 1814–1815 годах Байрон обратился к библейским мотивам в цикле «Еврейские мелодии». **Он стремился проникнуть в тайны бытия, Вселенной, жизни и смерти, а также обнаружить границы познания. И, хоть общий вывод поэта пессимистичен, отчётливо проявилась его позиция: неизбывность веры в силы человека, в величие разума и духа. Это и есть объективное свидетельство того, что Байрон — сын века Просвещения, творчество которого даже вопреки кризису индивидуализма в целом наполнено пафосом разума. Время написания «Еврейских мелодий» ментально окрашено декадансом низменного (1808–1819). В этом контексте примечательно, что Байрон в своём произведении уходит в предельно глубокое прошлое человеческой истории и обращается даже не к реальности, а к библейским символам, т. е. к архетипам коллективного бессознательного европейской цивилизации.** Вместе с тем по форме этот цикл настолько музыкально-лирический, что впоследствии он был переложен на музыку композитором Исааком Натаном.

В 1815 году Байрон женился, но неудачно. Вскоре он в состоянии крайнего разочарования навсегда покинул Англию.

Начался новый этап жизни и творчества поэта. В Швейцарии он встретился со своим единомышленником Шелли и его женой Мэри. Поэтов объединяла общая ненависть к Реставрации и сочувствие угнетённым народам. Однако более ярких антиподов в остальном трудно было представить. Мрачный и язвительный Байрон, с его одиночеством и печальным опытом жизни, создавал мощный контраст оптимистически настроенному Шелли. Тем не менее их творческое сотрудничество и совместная жизнь коммуной дали хорошие результаты и для Шелли, и для Байрона, и даже для Мэри: однажды они поспорили, кто из них раскроет самым оригинальным способом одну общую тему («страшная история»), и в этом состязании победила именно Мэри, написав знаменитый сегодня роман «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818), который много раз впоследствии экранизировался и вызывал интерес для интерпретации у писателей-фантастов. Поэты признали авторское превосходство Мэри в оригинальности.

Для Байрона же значимым событием в творчестве стала созданная им поэма «Шильонский узник» под впечатлением от посещения Шильонского замка — о священнике Бонниваре, заключённом в крепость в XVI веке. И опять по сюжету мрачные силы торжествуют над силами добра — и опять Байрон воспевает несломленный дух, не утративший воли к победе даже в условиях ужасного заточения.

В 1816 году была начата философская поэма «Манфред». Здесь Байрон привлёк колорит готики: это — готический замок, духи и учёный, который властвует над ними. Манфред

постиг тайные законы природы, но оказался совершенно бессильным перед людьми. Люди ему ненавистны, потому что они подчиняются ничтожествам и потворствуют лжи. Прошлое этого уединённого затворника загадочно и отягощено каким-то преступлением, однако в нём живёт желание нести свои знания людям.

Гёте отмечал духовное родство Фауста и героя Байрона, но между ними есть существенное различие. Манфред олицетворяет собой эпоху индивидуализма — он демонстрирует противостояние индивидуальности обществу и всему миру. Наряду со стремлением обладать знаниями он наделён жаждой властвовать над людьми и даже намерен преодолеть смерть. Однако герой лишь губит тех, кого любил всем сердцем. Эгоизм и себялюбие достигли в этом образе своего апогея. Сила знания и ощущение могущества делают из Манфреда героя вселенского масштаба, которого не страшат ни духи, ни люди. Он чувствует в себе беспредельную волю и силу. Но интересы человеческие так же чужды ему, как он чужд человеческому.

В 1817 году Байрон переехал в Италию, и этот, итальянский, период (1817–1823) признан среди исследователей вершиной творчества поэта [27, 289].

Здесь были созданы поэмы «Жалоба Тассо» и «Мазепа», закончена поэма «Чайльд-Гарольд», начато произведение «Дон Жуан» (оно осталось незавершённым, тоже названо поэмой, и это признано, однако автор учебника В. А. Луков оспаривает жанр, считая, что «правильнее видеть в »Дон Жуане» первый образец «романа в стихах»* [27, 290]).

---

* В. А. Луков мотивирует своё утверждение тем фактом, что в произведении дана «не история лишь одного героя, это тоже энциклопедия жизни» [27, 290].

Среди произведений, написанных в итальянский период, — сатирическая поэма «Беппо». В ней поэт изложил любовную историю — в ключе лёгкого жанра.

Насмешливой интонацией пронизано здесь изображение публики, ханжески настроенной к ситуации адюльтера. Поэма послужила прелюдией к «Дон Жуану».

Примечателен тот факт, что Байрон в 1821 году неожиданно для многих обратился к трагедии. Он написал в Равенне «Марино Фальери» (1820), в 1821 году — «Сарданапал», «Двое Фоскари». Поиск героической личности в истории в этот период, с 20-х годов, уже занимал воображение поэта, наделённого чуткостью и наблюдательностью по отношению к характерным проявлениям своей эпохи, что обусловило обращение к герою, способному на сражение с обществом в «честном рыцарском поединке» [22, 102].

1820 год открывает новый ментальный 100-летний цикл, открывает через категорию трагического, следуя закономерной логике самодвижения менталитета. Таким образом, уже по факту выбора жанра можно судить, насколько Байрон как поэт остро реагировал на образ времени, в котором он жил, в котором ему довелось переступить порог столетия в ментальном ключе (1820–1919).

Здесь особого внимания заслуживает то обстоятельство, что он подвёл итог своим поискам, выразив разочарование в герое-индивидуалисте. Также следует отметить, что ему начинает импонировать дух высокой гражданственности. Характерно, что поэт обратился к форме классицизма, хотя содержание его трагедий уже совершенно иное, как и следует ожидать *содержательную* **новизну** и *формальную* **традицию** в начале любого ментального 100-летнего цикла. Это означает, что Байрон почувствовал наступление нового

времени, нового мироощущения, но он застал совсем немного — всего несколько лет.

В его трагедиях действуют героические личности, всё ещё одинокие и гордые, но их устремления, смысл жизни и смерти уже имеют совершенно другую ментальную окраску. Герои думают не о своём спасении, и гибнут они ради других.

В совокупности эти классицистические произведения страдают некоторой эклектикой (смешение стилей), но уже содержат зачатки новой трагедии, присущей именно XIX веку. Это — демонстрация массовых народных сцен, утверждение возвышенных идеалов личности, поднявшейся над обществом, причём личности героической, а не опустошённой и разочарованной, как это было свойственно менталитету низменного.

В поэмах «Жалоба Тассо» и «Мазепа» Байрона интересовала не внешняя интрига, а внутреннее переживание героя, находящегося в трагически безвыходной ситуации. В обоих случаях герой обречён, но в нём нет примирения с действительностью и обстоятельствами.

В том же — 1821-м — году Байрон пишет мистерию «Каин», истолковывая по-своему известный библейский сюжет. (Отметим, что век спустя мистерии с использованием библейских мотивов в той же ментальной полосе времени будет создавать Владимир Маяковский, поэт, отличавшийся бунтарским темпераментом.) Эта драма полна, говоря словами самого поэта, «титанической декламации». Он пытался взглянуть на настоящее, будущее, прошлое глазами Вечности — вот почему его выбор пал на канонический религиозный миф. Однако образ Каина, первого убийцы на земле в библейском изложении, Байрон интерпретировал скорее в духе Прометея: его главная черта — дерзкий разум, стремящийся

к открытию, откровению. Между тем в образе Каина есть нечто и от врубелевского Демона — мятежный, гордый дух, который гибнет медленной, мучительной смертью. Он противопоставил себя Богу, олицетворяя собой порабощённое, но не сломленное человечество. Это превознесение разума всё ещё просветительское. Однако основной конфликт здесь изображён *в свете нравственной ориентации знания*. Каин жаждет добра, а Люцифер, его союзник, считает, что знание откроет перед человеком бездну страданий.

Метафизический титанизм поэмы всё же остаётся индивидуалистическим — поэт всё ещё находится в плену прошлой ментальности: он ею сформирован.

Центральное произведение, не завершённое Байроном в этот период, — поэма «Дон Жуан». Он работал над ней с 1817 года до самой смерти. В отличие от Гарольда, разочарованного и пресыщенного, Дон Жуан принципиально новый герой: прежде всего он посредственный человек, ничем не отличающийся от многих, себе подобных. Байрон избрал этот бродячий сюжет, эту маску, для того чтобы акцентировать одну черту героя — привлекательную внешность, импонирующую женщинам.

В образе Дон Жуана Байрон преодолевает просветительский идеал, изображая эволюцию героя: от наивного и бесхитростного юноши — до избалованного успехом холодного наблюдателя жизни и искусного дипломата. Путешествие Дон Жуана по многим странам Европы, в том числе и по России, становится для Байрона поводом поговорить о развращённости этого света, его пустоте, лицемерии, деспотизме и т. д. Вместе с тем он рассуждает о назначении поэзии и её действительной роли в обществе.

Если раньше поэт дистанцировался от непосредственного изображения общества и интересовался более

внутренним миром героя-одиночки, то здесь он применил обратный приём: глазами наивного юноши он даёт ироничное и трезвое суждение об обществе, в том числе и о высшем лондонском свете. В поэме появляется новое лицо, выступающее олицетворением здравого смысла английской нации, — Джонсон. Трезвый, спокойный, рассудительный, неторопливый. Он проявляет ум, находчивость и умеренность. Таким образом, Байрон уже подступается к новому герою, который будет первенствовать в новом веке.

Судьба Байрона на этом переломе удивительно перекликается с судьбой Блока: оба они — дети другого века по своей ментальной принадлежности, но сумели художественно уловить самое характерное из того, что будет в новом наступающем столетии. Блок сделал это в поэме «Двенадцать», Байрон — в поэме «Дон Жуан».

Перси Биши Шелли
(1792–1822)

В отличие от Байрона, Шелли проявил себя в творчестве самым оптимистическим, светлым образом, хотя во многих отношениях и утопически. Но ничего иного в ту эпоху возникнуть и не могло: наряду с Шелли многие мыслители пытались создать в теории и даже реализовать на практике свои проекты, представления и мечты, которые касались утверждения достойных норм человеческой жизни. Оставаясь принципиально в старом времени, Шелли решил войти в новый век с новыми идеями. Как и Байрон, он олицетворял собой переходный этап от срединного ментального 100-летнего цикла к завершающему Новое время XIX веку.

В 1816 году поэт опубликовал поэму «Аластор». Название её — транслитерация с древнегреческого — означает «злого духа» или «демона одиночества». В поэме звучит

романтический мотив скитания, испытанный автором в жизни. Герой поэмы погибает в полном одиночестве в индейских кавказских горах. Здесь реальность и сон переплетаются в сложную картину — в ней проступают то образы востока, то сны поэта-скитальца. Поэма отличается красотой и музыкальностью. И это позволяет классифицировать её как декадентскую, формальную. Музыкальность — абсолютная форма: это — предел формы без содержания.

Отсюда и все аллитерационные игры поэтов в аналогичные периоды заката 100-летнего цикла, например, в акмеизме. Сам образ демона-одиночки и его гибели совпадает с врубелевским «Демоном поверженным» — произведением того же периода, только столетием спустя (1901–1902: на новом витке закатной фазы с теми же доминантами).

Это была первая поэма Шелли, отмеченная и критикой, и читателями. В том же году Шелли встретился с Байроном на Женевском озере. Он попытался осуществить свою мечту о создании общества себе подобных: его утопия о будущем человечества включала республиканизм, свободную любовь, атеизм и вегетарианство. До некоторой степени он реализовал некоторые аспекты своей утопии, создав такое сообщество, хотя и ненадолго. Обращаясь к идеям французской революции, Шелли говорит об идейном ядре иносказательно.

Новый этап творчества поэта начался в 1817 году, при его переезде в Марлоу. В поэме «Лаон и Цитна» (опубликована в 1818 году под названием «Возмущение Ислама, революция в Золотом городе, или Видение XIX столетия») прославляется любовь как единственный закон, который должен править миром. Здесь впервые создан тип свободной женщины, которая бросает вызов общественному ханжеству. Шелли

выступает в этой поэме скорее как пророк, но смысл его произведения туманный, а язык полон недоговорённости.

Бальмонт переводил и ценил Шелли, отмечая эпическую масштабность его снов и утопий, но главным все признают то, что его поэзия переходит в музыку и в волны света.

Этот эстетический эффект удивительно точен в выражении менталитета: утопии мистические — один из главных признаков *декаданса низменного любого столетия*, причём утопии не социальные, а космогонические (легенды, сны, намёки, мифы здесь сочетаются с апокалиптическими видениями и эротическими мотивами).

Шелли выступил и предшественником символизма конца XIX века. В иносказательном строе его поэмы заложены символы змеи и орла, символически прекрасный образ Франции в виде женщины.

Поэт размышлял о бессмертии искусства и роли личности в истории человечества. Этому посвящён его сонет «Озимандия» (1817). Речь идёт о могущественном когда-то царе царей, и, хоть не осталось даже каменных осколков от его изваяния, память о его величии и мощи продолжает жить в истории.

Находясь в Италии, Шелли почувствовал себя в центре мировой культуры. Он перевёл диалог Платона «Симпозиум», написал пространное эссе «О манерах древних греков», а также «Мраморы Элгина», которые вызвали у англичан восторг, способствуя всеобщему подъёму интереса к греческому искусству. Постоянно меняя место жительства в Италии, поэт обобщил романтический стиль в поэзии, назвав его языком мраморных статуй. Он противопоставил греческое — ясное, солнечное — искусство сумрачному и утилитарному английскому: север — юг, язычество — христианство.

В 1818 году Шелли создал знаменитую поэму «Юлиан и Маддало», где изобразил свою дружбу с Байроном (прототипом Маддало был Байрон, прототипом Юлиана — Шелли). Хотя сюжет произведения незамысловат, по существу он является лишь поводом для диалога двух контрастных фигур: Байрон мрачен — Шелли устремлён к свету и гармонии.

В 1819 году поэт начал работать над лирической драмой «Освобождённый Прометей», в 4-х актах. В ней он наиболее полно выразил веру в силу человеческого разума в образе Прометея, своё тонкое, образцовое знание литературы и культуры Европы. Интерпретируя античные образы и освещая Прометея в трактовке Эсхила, Шелли обратился к наследию Данте, Мильтона, Шекспира. У Мильтона и Данте он позаимствовал масштабность в постановке вопроса о человеке, а у Шекспира — многослойность и многоцветность, сочетание риторических декларативных монологов и драматических диалогов, любовных песен, хоров и видений. Напомним, «Потерянный рай» Мильтона в XVII веке фактически стал ключевым произведением в английской литературе, в котором был поставлен вопрос о безбожии наступающего Нового времени. Масштабные апокалиптические видения Мильтона довели до философского звучания противопоставления веры и знания. Если средневековый менталитет целиком отдавал судьбу человека в руки Бога, то в менталитете Нового времени человек своим разумом восставал против этого. И тогда возникала идея жестокого Бога, которому у Мильтона противостоит образ сатаны, падшего ангела. Однако речь идёт, по сути, о человеке вообще, о его главной опоре, о его выборе: надеяться на Бога или только на себя. Это было квинтэссенцией поэтического выражения менталитета Нового времени. ***Именно по этой причине к Мильтону обращаются все творцы английской***

литературы, включая даже Джойса. Шелли такая аллюзия была необходима в рамках его романтической структуры. Именно в этой драме обнаружится, что он — поэт XVIII века, доводящий до предела оптимизм Просвещения в его субъективной форме (всё зависит от человека). Его Прометей обладает удивительно цельным, непобедимым чувством уверенности в себе.

Шелли обладал исключительным даром эссеиста. К некоторым своим поэмам и драмам он писал пояснения в виде эссе, которые для его современников и истории литературы значили гораздо больше, чем произведения художественные (комментарий к «Освобождённому Прометею» в России перевёл Бальмонт), и они, бесспорно, повлияли на теорию символизма. В 1819–1820-е годы, оказавшиеся самыми тяжёлыми в личной жизни поэта (умирали его дети в младенческом возрасте), были созданы, однако, совершенно зрелые классические произведения, выражающие суть романтизма. Это — стихотворная драма «Ченчи» (1819), прозаическое эссе «Философская точка зрения на реформу» (1820), эссе «О дьяволе» и «Защита поэзии» (1821). Последнее — получило наибольшую известность, оно было опубликовано лишь в 1840 году. Шелли здесь пророчески предвидел будущие споры о смерти высокой поэзии и замене её промышленными суррогатами. Поэзия, с его точки зрения, связана с объективизацией воображения, а значит, и человеческого разума. Поэты являются законодателями этого мира, потому что только воображение позволяет совершенствовать нравственность и мораль.

Шелли не успел завершить поэму «Триумф жизни» (1822). Она отличается чрезвычайной сложностью структуры, насыщена аллюзиями и полна мотивов горестного разочарования в своём творчестве и жизни. **Ситуация его**

в целом — та же, что у Блока столетие спустя. Утончённая, чувствительная натура вступает в новый ментальный век, который абсолютно чужд и страшен поэту, его романтической душе. Судьба завершает жизнь Шелли вроде бы не случайным образом. Шелли был в пути, он плыл на корабле от Байрона к себе домой, утонул во время бури, — и этот странный конец романтического поэта соответствует драматизму его поэзии.

Вальтер Скотт
(1771–1832)

Великий романист, **создатель классического образца исторического романа,** Вальтер Скотт был тесно связан с природой и культурой Шотландии. Болезненный мальчик, хромой от рождения, он вырос в семье процветающего адвоката и впитал не только культуру, привитую ему в колледже и университете, но и устную народную традицию, которая почиталась в доме Скоттов.

Скотт чрезвычайно подробно, до мельчайших деталей, изучил родную Шотландию, и в его романах узнаются конкретные её уголки, достигая степени объективного описания. Так же хорошо Скотт знал историю и предания всех родных мест, что и стало основой необыкновенной достоверности его романов. Однако интерес писателя к фольклору был гораздо шире: общеевропейским. С увлечением Скотт исследовал скандинавские мифы, испытывал определённый интерес к немецкой культуре и даже выступал её пропагандистом. Он познакомился с творениями Шиллера благодаря своему немецкому преподавателю и более всего увлёкся немецким романтизмом, даже пытался переводить.

Как и отец, Скотт стал адвокатом, и это свидетельствовало о высоком социальном положении его семьи: адвокаты

того времени представляли культурную элиту. Он много путешествовал и занимался сбором антиквариата. Всю жизнь адвокатская практика была источником его доходов; она создала ему мировую славу, обеспечив занятие любимым делом — творчеством. Отдавая много времени своему развитию, он обобщил интересовавшие его понятия философии истории своего времени и даже проявил *свою философскую линию* в романной форме. За свою жизнь Скотт написал несколько сотен произведений, причём в раннем периоде он занимался поэзией и не помышлял об исторических романах.

В своих стихах он ориентировался на балладный жанр, который процветал на территории между Шотландией и Англией, называясь пограничным. В балладе смешивались традиции более подвижной английской культуры и средневековой шотландской. Вместе с тем баллада являлась коллективным творением, что для Скотта представлялось особенно важным, с научной точки зрения.

В поэзии он выделил Кольриджа, с Байроном был в конфронтации.

Поскольку профессия адвоката была тесно связана с политикой, он только однажды обратился к современности, но потом понял, что это — литературное и политическое самоубийство, и навсегда ушёл в глубь времён. Себя он называл самым плодовитым писателем современности. Подобно Шекспиру, Скотт считал, что в период гражданской нестабильности и социального смятения о себе заявляют сверхъестественные силы. ***Реальное, документальное, фантастическое и вместе с тем рыцарское и романтическое стало основой его романов.*** Но всё-таки, говоря о глубоком прошлом, он неизбежно говорит о современности, оставаясь политиком.

В 1808 году вышла в свет эпическая поэма «Мармион, или Рассказ о битве при Флоддене», в которой автор обратился к веку рыцарства в Шотландии. В ней чувствуется влияние «Песен Оссиана» и поэзии Спенсера. Мармион — это вымышленный персонаж, прообраз будущих романных его героев.

Ещё в своей поэме «Песня последнего менестреля», опубликованной в 1805 году и имевшей колоссальный успех, Скотт обратился к артуровским легендам, ставшим квинтэссенцией образа Шотландии. Впоследствии все эти начала — *фольклорная основа, точное знание и описание мест, современные аллюзии* — сделали его романы необыкновенно популярными в Англии, а затем и во всей Европе. Постепенно создаётся современный роман, который только начинает заменять готический роман, и Скотт экспериментирует со многими переходными формами. В отличие от стилизаторов, для которых готический роман был просто игрой воображения, а средневековье — декорацией, писатель использовал научный метод эпохи Просвещения с его тщательной отделкой в описаниях, скрупулёзностью в правдивом изложении, непременным обращением к хроникам и документам. Отсюда — предельно достоверное представление картин конкретных мест, причём до такой степени, что **по его романам можно было изучать историю и географию Шотландии**. Обилие вставных поэтических эпизодов из шотландского фольклора дополняет это живостью народной изустной традиции. Обобщая, можно сказать, что ***большинство романов Скотта всё ещё готическое, но эти произведения написаны уже в менталитете Просвещения.***

Это очень точно отражает его место в цикле XVIII века: **конец столетия — обращение к прошлому, фантастика;** *нормальное (исключающее крайности)* пространство в шотландском средневековье — век срединный в цикле Нового

времени. А герои — личности, т. е. рыцари, *обыкновенные люди,* а не социальные герои, жертвующие собой, как в древнегреческих трагедиях и трагедиях классицизма. Они живут в нормальных естественных ситуациях, причём описание не бытовое, а приключенчески-авантюрное. В этой срединности — интерес к человеку, и человек этот находится в прошлом. Именно таким образом сконцентрировались доминанты последней фазы срединного века.

Синтез Скотта состоял в том, что он объединил **авантюрный** роман, **готический** роман, так называемый **антикварный** роман и **исторический** роман. При этом он научился сохранять исключительную напряжённость интриги от начала до конца и необыкновенную достоверность в изображении людей и мотивов их поступков.

Первым таким крупным романом, в котором проявилось сразу несколько открытий Скотта, стал роман «Уэверли», начатый в 1805-м и законченный в 1814 году. Создавался он долго потому, что автор в нём произвёл важный синтез, продиктованный ментальной доминантой. Он применил ***приём полипредставления героя***. В романе раскрываются и главный герой — в своих внутренних монологах, и автор-повествователь, и несколько других героев. В итоге возникает мерцающая структура кристалла. В предисловии к роману Скотт ставит задачу показать человека, а не нравы, т. е. намечает открытый переход на позицию субъективизма, противопоставляя себя как автора романной традиции XVIII века, — сама закатная фаза была противоположной, диктовала художнику, чуткому к требованию времени, соответственные цели.

Он избрал нелепую ситуацию из недалёкого прошлого, которая позволила ему изобразить людей в очень сложных обстоятельствах. Скотт не воспринял средневекового фанатизма, который губит этих людей, и не пытался их

романтизировать, как в готическом романе. История стала театральным декоративным фоном для выявления самого главного — внутренней эволюции героя. Попутно Скотт ввёл огромное количество бытовых, военных и политических подробностей, сопоставив всякие системы (военные, стратегические), национальные традиции и т. д.

В романе изменилась функция диалогов — она позволила показывать разных героев с множества точек зрения, что создало необыкновенную убедительность. Избранный автором приём **«описание + живая диалоговая речь»** оставляют впечатление документа, хотя динамичное напряжённое действие при статичном фоне свидетельствует, что это всё-таки художественная литература.

Многие поколения читателей и критиков считали «Уэверли» лучшим творением писателя. Он никоим образом не обращается к нравственному смыслу событий и не комментирует их, а только показывает их, тем не менее его нравственная оценка самоочевидна. ***Можно считать этот роман в истории литературы Просвещения первым, где дидактическая канва исключена.***

К нововведениям Скотта следует так же отнести и приём *«постскриптум».* Он применил этот приём потому, что постскриптум выполнял у него роль предисловия: интрига в конце закольцовывает роман, побуждая читателя вернуться к началу и осмыслить путь героя. Здесь сказалась именно ***нарративная тенденция, которая всякий раз проступает в конце ментального цикла.***

Шедевром «Уэверли» (1814) открывается внушительный ряд шотландских романов Скотта, составляющих в масштабе целого одну историю, длящуюся во времени, в чём тоже проявляется **признак декаданса низменного: ключевым словом его в жанровом отношении можно считать слово**

«серия» или «сериал» (для убедительности в качестве примера здесь подойдёт «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси, 1906–1921, как наиболее яркая по таланту воплощения авторского замысла иллюстрация признака закатной фазы цикла). Эту группу составляют повествовательная поэма «Гарольд Безупречный» («Гарольд Бесстрашный», 1817) и романы: «Гай Маннеринг, Или Астролог» (1815), «Антикварий» («Антиквар», 1816), «Чёрный карлик» (1816), «Пуритане» (1816), «Роб Рой» (1818) и др. Всё происходящее очерчено временными рамками средневековой Шотландии. Налицо — *признак закатной фазы: временной приоритет прошлого.*

Вальтера Скотта часто упрекали в том, что главные его герои — бесцветные личности. Но такова участь всех положительных образов, особенно в эпоху низменного. Носители добродетелей, честные и порядочные люди, не способные на ложь и пытающиеся сохранить своё достоинство, в принципе, лишены какой бы то ни было диалектики развития характера: характеру некуда развиваться — и они становятся картонными действующими лицами. Понимая это, Скотт пытается разбавить их достоинства некоторыми недостатками и проводит через различные испытания, что и составляет событийную канву многих его романов. В данном направлении выделяется «Роб Рой» (1818): он больше походит на готический роман. Этот образ из XVIII века сродни Робину Гуду, жившему в XII веке. Герой намеренно романтизирован, появляется неожиданно, действует через подставных лиц. Он неуловим и недоступен. Но вместе с тем Вальтер Скотт остаётся верен себе, создавая не символ, а образ, документально убедительный. В романе — обилие исторически подлинных мест. Он построен ***по принципу, названному А. С. Кончаловским принципом слоёного пирога,*** потому что включает некое множество, у Скотта это множество представителей общества, от низов до верхов.

Писатель часто упоминает старинные верования и предания, раскрывая их смысл и происхождение *в глоссариях и комментариях*. Этим объясняется эффект причастности читателей к событиям и лицам, изображаемым в романе. Он предельно углубляется в английскую историю XII века в романе «Айвенго», где в центре — борьба между саксами и норманнами, где конфликты, политический и социальный, усугубляются культурным противостоянием. Здесь возникает история Ричарда Львиное Сердце в переломный момент его жизни, и она подаётся в двух интерпретациях: фольклорной и исторической. Причём в романе «Айвенго» — больше фольклорной основы, а в романе «Талисман» (1825) та же тема освещена исторически. Вообще Скотту свойственно многократно обращаться к одним и тем же историческим персонажам, например, к Марии Стюарт (в романах «Аббат», 1820, и «Монастырь», 1820).

Автор создал в прозе 25 романов, ряд повестей и рассказов; в течение всей жизни он писал статьи и монографии на темы истории и искусства.

Если обобщить всё, созданное этим творцом, то можно отметить его уникальное умение преподносить нравственный смысл истории в зримых картинных образах. Консерватор и монархист по своей политической убеждённости, Скотт идеализировал аристократию и королей, особенно — своей любимой Шотландии. Но чутьё писателя и профессионализм учёного-историка позволили ему изобразить ключевые фигуры очень близко к реальной и документальной основе.

Фактически Скотт создал новый роман, но на старом материале.

Его стремление к занимательности, *обусловленное влиянием категории низменного 100-летнего ментального цикла XVIII века,* и умение держать читателя в напряжении

в пределах объёмного повествования стали несомненным образцом для всех последующих романистов. Он старался избежать вымысла, считая, что нет ничего романтичнее самой жизни. Однако этого мастерства в инсценировке документов никто другой уже добиться не смог. И даже великолепный Дюма значительно проигрывает Скотту при обращении к фактам истории. В этом сказалось отличие английского темперамента от французского.

ЛИТЕРАТУРА ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ

После того как ушли из жизни великие английские романтики — Байрон, Шелли, Китс и Скотт, — развитие английской литературы ознаменовалось новыми чертами, которые проявились в жанровой структуре романа. 30–40-е годы XIX века стали эпохой расцвета английского социального романа.

Викторианством называется феномен культуры, в котором складывалась *концепция а нглийского национального характера.* Это явление относится к XIX веку и связано с длительным правлением королевы Виктории. Оно отличалось стабильностью и позитивной устойчивостью этических и эстетических норм.

В XX веке ***викторианство*** стали трактовать *расширительно — как вообще некий золотой век английской литературы XIX столетия.* В этом и заключается поверхностность представлений о времени викторианства, всю сложность и противоречивость которого удалось ярко запечатлеть «блестящей плеяде» английских писателей в своих высокохудожественных произведениях. Это — Диккенс, Теккерей, мисс Бронте и миссис Гаккел. Они в своём творчестве изобразили все слои буржуазии — от богатейших

рантье до мелких лавочников и клерков, беспощадно разоблачив их самомнение, напыщенность, невежество и предрасположенность к тиранству даже в мелочах.

Социальный роман XIX века сильно отличается от просветительского романа XVIII века. Между ними пытаются установить преемственность, однако это — абсолютно разные культурные явления. В XIX веке мы не обнаружим в литературе ни дидактизма, ни апелляции к силе разума как всесильного оружия индивида. Перед нами — роман, исключительно реалистический, фотографирующий жизнь и, как любил выражаться В. Г. Белинский, выносящий ей приговор. **Таким и должен быть ментально роман XIX века — *века позитива, века Огюста Конта.*** Роман XIX века рассматривает жизнь через опыт. Кстати, именно поэтому лучшие авторы социального романа (и не только в Англии) были, как правило, публицистами, непосредственно связанными с прессой, а следовательно, мыслящими кратко, конкретно. Они на практике познакомились с реальностью жизни, и им не приходилось придумывать своих героев и их характеры. Такова биография и Теккерея, и Диккенса.

*Викторианство началось **в 1837 году,** когда на трон вступила королева Виктория:* **37-й год — это пик трагического, прежде всего означающий повышенную роль социального плана, актуализацию политических и идеологических тенденций,** а следовательно, объясняющий, почему 30-е годы отличались интенсивным развитием английского общества на пути буржуазного прогресса и сложного изменения его социальной структуры и других бурных политических событий, прихода буржуа с помощью народных масс к власти — в том числе.

30-е годы в историко-литературном процессе Англии XIX века означают первый период викторианства. **Именно**

английским писателям первым пришлось наблюдать, к чему в реальности приводит проповедь практицизма и эгоизма. В 30-е годы литература стала той благодатной почвой, на которой можно было создавать успешную политическую карьеру. Например, глава объединения «Молодая Англия», писатель и философ Б. Дизраэли благодаря популярности своих романов стал премьер-министром Англии. Наряду с реалистической картиной труда и быта английских рабочих Дизраэли нарисовал жизнь молодого поколения — честолюбивого, энергичного и эгоистичного. В 30-е годы в литературу вступили молодые Чарльз Диккенс и Уильям Теккерей. Повторим, это был период экономического кризиса, который на континенте сопровождался революциями.

Второй период викторианства приходится на 40-е годы, их называли голодными в истории. Этот период закончился для Англии рывком в развитии внешней торговли, связанной с колониальными захватами. Бурно развился промышленный север, расцвела свободная торговля. Получили яркое развитие философские и образовательные структуры. Идеолог буржуазного либерализма философ Д. Бентам (1748–1832) выдвинул теорию утилитаризма, которая нашла выражение в проповеди практицизма, личной инициативы и предпринимательства. Появилась иллюзия возможности наивысшего счастья для наибольшего количества людей в Англии. Это была идеологическая программа, и с её помощью английское общество достигло единства. Англичане традиционно придерживались идеи медленного поступательного движения в сторону развития демократии для всех. Поэтому им удалось избежать тех катаклизмов, что потрясли континентальную Европу.

40-е годы, отмеченные общественным подъёмом, размахом чартистского движения, открыли второй этап как

успешный в развитии английской литературы. Блестящая плеяда английских писателей не только вскрыла крупнейшие противоречия своей эпохи и описала болезни современного общества (снобизм, эгоизм, тщеславие), но и выдвинула благородные гуманистические идеалы.

Третий период в развитии литературы и культуры начался в 50–60-е годы и длился до конца XIX века: время утраченных иллюзий, пришедших на смену «больших ожиданий».

Наступила пора идей позитивизма, проводником и автором их в жизнь был **Герберт Спенсер (1820–1903)**. Его точка зрения на социум заключалась в том, что он представлял его как огромный организм, живущий по закону живой природы. Разделение функций в этом организме сопровождалось требованием поддерживать его единство и стабильность.

Облик романа как зеркало менталитета менялся вместе с переменами в общественной жизни — позитивизм оказал большое влияние на творческий метод **Энтони Троллопа (1815–1882)** и писательницы **Мэри Энн Эванс (1819–1880), печатавшей свои романы под псевдонимом — Джордж Элиот.** Эти писатели сконцентрировали своё внимание исключительно на человеке, они смогли в своём творчестве абстрагироваться от окружающей действительности, погрузившись в мир человеческой психологии при общем сужении масштаба повествования до обыденного прозаического плана. Если Диккенс и Теккерей стремились дать **социальные типы,** то позитивизм поздних викторианцев был ориентирован скорее на **единичное** (вспомним распределение ментальных приоритетов внутри цикла: *социум — в начальной фазе, единичность — в последней).*

Отмечая важнейшие черты каждого из периодов викторианства, обнаруживаем влияние менталитета, доминанты которого формируют эпоху.

Первый этап сопровождался откровенным морализмом с апелляцией к религии, что проявилось в творчестве христианского социалиста Кингсли **(дидактичность, нормативность первой фазы).**

Второй этап, с его утилитаризмом, ориентирован скорее на пользу — это демонстрируют социальные романы Дизраэли, Диккенса, Теккерея, сестёр Бронте **(функционализм — доминанта срединной фазы).**

Третий этап викторианской эпохи ознаменовался расцветом английского декаданса, где фигурируют Оскар Уайльд, Герберт Уэллс и Конан Дойл **(гедонистический приоритет в конце цикла: мораль пользы, связанная с наслаждением).**



Рис. 33. *Распределение доминант в английской литературе ментального цикла XIX века*

Чарльз Диккенс
1812–1870)

Происходя из бедной семьи мелкого чиновника, Диккенс не получил классического образования, но всю жизнь занимался самообразованием. Десятилетним мальчиком он начал работать на фабрике ваксы, и всё, что он прочувствовал в детстве, впоследствии вошло в его романы. По характеру Диккенс был чрезвычайно заботливым человеком и особенно любил своих девятерых детей.

У писателя были идеальные актёрские способности, и он даже выступал с чтением — интерпретацией своих произведений. Постепенно он стал парламентским стенографом и репортёром, что существенно повлияло на его творческий метод. У него сформировалась способность фиксировать самое главное, быстро реагировать на происходящее и формулировать собственное мнение.

Диккенс сумел отразить в своих произведениях самую интересную эпоху развития британского общества, когда богатство соседствовало с нищетой, а прогресс — с безграмотностью. Его часто называли совестью нации не только благодаря произведениям, но и общему обаянию его личности.

Первое произведение писателя — «Очерки Боза» (1833–1836) — было посвящено жизни Лондона. Оно являло собой сборник без сквозного действия. Единственным объединяющим очерки элементом стал он сам — сказался его журналистский опыт. Но уже в этой прелюдии к романному творчеству проступила склонность писателя к контрастности в изображении жизни [8].

Первый роман, который принёс ему исключительную известность, — «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1837). Возник он совершенно случайно. Диккенса попросили придумать подписи к смешным рисункам одного художника, в то время очень знаменитого. Из серии этих смешных рисунков Диккенс сумел создать связанный сюжет, который очень быстро перерос первоначальный замысел художника. И от свободной импровизации, фиксации, логики развития сюжета он перешёл к последовательному развёртыванию его в характерах. Принцип противопоставления, или контраста, обернулся здесь в первую очередь поляризацией Пиквика, членов его клуба — группы идеалистов, далёких от жизни и реального мира, который

воплощён в образе слуги Пиквика Уэллере, расторопном и практичном лондонском кокни*.

Герои романа постоянно попадают в комические ситуации, потому что совершенно лишены практического опыта и живут в иллюзорном мире. Здесь Диккенс использует классическую четвёрку. Кроме самого Пиквика, в клуб входят всегда влюблённый Тапмен, поэтически настроенный Снодграсс, а также «спортсмен» Уингль. Пиквик не просто попадает в смешные истории — он сталкивается с самыми чудовищными проявлениями типичной английской действительности. Например, они представлены фигурами крючкотворов Додсона и Фогга. Но всё плохое, зловещее моментально рассеивается, как по взмаху волшебной палочки, — истинная справедливость торжествует, а зло наказывается.

Диккенс проводит своих героев через избирательные дебри и даже помещает их в тюрьму, но это всё — не всерьёз, а только для того, чтобы развернуть блестящие стилистические находки. (Размышляя о гениальности Диккенса, В. В. Набоков в своей лекции подчеркнул, что мастерство автора отличают «чрезвычайно эмоциональная образность, его искусство возбуждать эмоциональный отклик»**.)

Каждой главе «Записок...» предпослано краткое изложение. В рамках повествования герои переживают некоторую эволюцию. Однако у них остаётся то общее, что делает роман гармоничным: это — человечность, доброе

---

* **Кокни** — пренебрежительно-насмешливое прозвище уроженца Лондона из средних и низших слоёв населения.

** **Набоков В. В.** Перевод с англ. под ред. Харитонова В. А. — М.: «Независимая газета», 1998. Серия «Литературоведение». — С. 166.

отношение героев к миру, их бескорыстное стремление общаться и познавать жизнь, приобретать друзей, а наряду с этим — и отсутствие у них тех отрицательных качеств, которых с избытком хватает в их окружении: расчётливости, корыстолюбия, подозрительности. Противостояние героев жестокому миру при всей идеалистичности устремлений делает их мудрыми.

Второй роман печатался в журналах во время выхода «Записок...» и назывался «Приключения Оливера Твиста» (1837). От лёгкого юмора Пиквика не осталось и следа. Зато появились горькая ирония и смех, направленный против реальности того времени. Речь — о работных домах, которые создавались тогда для детей бедняков и на самом деле становились рассадниками криминала.

Диккенс поставил перед собой художественную задачу, полностью противоположную бытовавшему в то время романтизму послебайроновского периода, когда многие авторы изображали преступную среду в ореоле байроновских героев. Он задался целью беспристрастно описать «реальных членов преступной шайки, нарисовать их во всём уродстве, со всей их гнусностью». Реалистическое изображение лондонского дна и его обитателей лишено у Диккенса возвышенного плана, но автор добавил к его описанию кое-что другое: мелодраматизм. Оливер Твист проходит путь обучения воровскому мастерству у старого мошенника, однако чувствует, что совершенно непригоден к этому ремеслу и остаётся добродетельным, чистым ребёнком.

Отрицательные образы романа представлены в отталкивающем обличье: это — циничные эксплуататоры детей бедняков. И, хотя изображены они автором предельно гротескно, их отвратительность намеренно гипертрофирована — позволяет героям вырасти до *персонажей-типов*.

Здесь наблюдается удивительное сходство с Гоголем: оба творили в одно и то же историческое время, — **сходство навеяно общностью ментальных доминант. Категория трагического излучает избыточность энергетики, она ослепительна. Отсюда — гротескное заострение черт до невероятной абсолютизации, почти карикатурность. Поэтому возникают не люди, а типы, при этом они не лишены всего живого, чтобы мы, читатели, воспринимали их как людей.**

Положительные герои, наоборот, изображены в манере просветительского романа XVIII века и потому скорее безжизненны на фоне рельефно высвеченного зла. Их природная порядочность и честность, доброта и стремление к гармонии не позволяют им проявиться в действии. **Добро всегда статично, гармоничное всегда статично — зло действенно, активно.** (Например, в романах «Двенадцать стульев», «Золотой телёнок» Ильфа и Петрова главный герой — авантюрист, а типы, с которыми он сталкивается, задают панораму реальности. Это тот же Гоголь, но уже в XX веке: положительного героя нет! Роман заканчивается таким же счастливым финалом — жулики уходят со сцены, их козни разгаданы, на этом их роль сыграна: «добродетель вознаграждена, порок наказан».)

В последующих романах начала 40-х годов Диккенс продолжает тему противопоставления добра и зла. Наиболее известная книга — «Лавка древностей» (1841). Однако все произведения объединяет неиссякаемый оптимизм и жизнелюбие, пронизывающие их содержание.

В 1842 году Диккенс совершает путешествие в Америку и делится своими впечатлениями с английской публикой, сравнивая Англию и Америку («Американские заметки»). Он находит отрицательные черты и там, и здесь,

обнаруживая, что в основе отрицательного сходства — всё тот же дух стяжательства, эгоизм и взаимная ненависть людей друг к другу. Писатель увидел, что в Америке огромную роль играет пресса, которая выражает интересы правящих кругов и манипулирует общественным мнением.

Стремление Диккенса сделать жизнь более гармоничной, чем она есть, его отчётливое понимание реальности поразительным образом воссоединяются в двух произведениях: это — «Рождественские повести» (1843–1846) и «Домби и сын» (1848). В обоих случаях писатель прибегает к приёму абсолютизации отрицательных черт человека, доведения их до степени единственной доминирующей черты, но он не останавливается на этом, давая возможность своим героям фантастически возродиться, открыть в себе доброе, прекрасное и гуманное. В «Рождественских повестях» благодаря самому жанру, назначение которого — выразить самое сокровенное, Диккенс находит в реальности черты фантастического, а в фантастике — признаки реальности. Например, его «Рождественская песнь в прозе» показывает Скруджа — отвратительного и бессердечного скрягу, которого все сторонятся, даже нищие и собаки. Но для этого человека отсутствие симпатии ничего не значит, потому что он вообще не замечает людей, даже погода для него ничего не значит: ведь он сам — олицетворение холода. Здесь мы встречаемся с гоголевским образом — те же самые приёмы, но только Диккенс в своей сказочности позволяет себе помечтать о возможности превращения (таков закон жанра) и этого человека в доброго и гуманного. Примечательно, что делает это автор тоже фантастическим способом: он даёт понять, что перерождения таких людей никак иначе достичь нельзя.

В романе «Домби и сын» Диккенс раскрыл своё кредо, связанное с протестом против эгоизма и отчуждения

человека. Самые высокие нравственные категории для писателя — прекрасное и доброе, а зло — это уродство, отклонение от нормы, поэтому оно безнравственно, бесчеловечно.

Заголовок произведения — название торговой фирмы, и она определяет собой жизнь и трагедию главных героев. Всё в доме Домби подчинялось суровой необходимости выполнения своих служебных обязанностей. Главные слова в лексиконе этого дома: «ты должен», «надо сделать усилие», а тот, кто не может руководствоваться этими лозунгами долженствования, выбрасывается и гибнет. Торговля оптом и в розницу сделала товаром прежде всего самих людей. Они превращаются в бессердечные машины, хотя Диккенс специально демонстрирует сложность натуры Домби, намного превосходящую своей многослойностью его более ранних однолинейных злодеев. Душа Домби отягощена каким-то бременем, но опускаться до человеческих слабостей он себе не позволяет. Даже смерть жены не вызывает в нём жалости. Он лишает детства своих же детей — они живут без тепла и ласки. Его отношение к детям продиктовано чисто деловыми соображениями: нужны наследники его дела. Они для него не люди, а скорее определённые носители функции. Тем не менее двоим детям суждено будет сокрушить холодную, бесчувственную натуру Домби. Только разорение всего дела героя из-за его поверенного, дельца Каркера, который превзошёл хозяина хищностью, разрушило каменное сердце владельца фирмы «Домби и сын». Этот человек, спокойно похоронивший жену и своего ребёнка, перерождается в заботливого отца и деда. Но, в отличие от «Рождественских повестей» — с фантастической мотивировкой перерождения, здесь трансформация подготовлена всем ходом сюжетного развития, поэтому воспринимается как катарсис. Поляризация добра и зла разводится в романе

по социальным уровням иерархии. Взаимопомощь в трудную минуту проявляют люди как раз небогатые — вот почему переход из высокого социального положения в низкое стал причиной морального перерождения героя.

И повествовательная манера писателя, и психологические характеристики героев в этом романе значительно усложняются по отношению к более ранним: герои как бы приближаются к реальному миру, хотя степень обобщения характеристик высока. Усиливаются философские мотивы — и возникают образы отвлечённого характера (аналогично гоголевской птице-тройке и т. д.), которые обобщают смысл: «река времени». Диккенс начинает экспериментировать с психологическим временем. Оно то растягивается, то сужается — в зависимости от психологического состояния героя. Реальное и воображаемое могут переплетаться, а темп повествования выступает как выразительный: он подобен то бешеной скачке на лошади, то быстрой езде по железной дороге, например, когда он описывает бегство Картера, которому постоянно кажется, что его настигает время. Для передачи ритма Диккенс постоянно использует повторяющиеся фразы.

Новый период его творчества открывается романом «Дэвид Копперфильд» (1850) и последующей трилогией: «Холодный дом» (1853), «Тяжёлые времена» (1854), «Крошка Доррит» (роман печатался сериями в журнале «Домашнее чтение» с декабря 1855 по июнь 1857 года).

«Дэвид Копперфильд» — это произведение о становлении Диккенса, очень гармоничное по композиции и манере повествования. Диккенс обратился здесь к миру своего детства и дал блестящую картину внутреннего мира ребёнка, затем — юноши. В ходе познания жизни, себя и других людей главный герой не скрывает противоречивости своей

натуры. В нём живёт всё та же вера в добро и справедливость, присущая всем романам Диккенса. Когда писатель обращается к миру детства, то рисует его с помощью образного детского мышления — вот почему в романе преобладают зрительные живописные видения (яркость). В романе анализируется причина нравственного несовершенства людей, их морального уродства. Например, Юрай Хип — жертва воспитания, по натуре он мстителен, жесток, низок. Образование Юрай Хип получил в школе для бедных. Однако ещё хуже аристократы, снобы, которые оправдывают свои неблаговидные поступки аристократическим происхождением. Судьбы героев искалечены, но по разным причинам. Диккенс приходит к мысли о необходимости реформы образования и системы социальной помощи беднякам. Он и в жизни в это время начинает добиваться открытия воскресных школ для бедных.

Роман «Холодный дом» был закончен в 1853 году. Он посвящён судейскому миру. Вместе с тем автор указывал, что он подчеркнул в этом произведении романтическую сторону будничной жизни. В нём — две сюжетные линии. Одна — изображает Канцелярский суд с разбором бесконечной тяжбы, вторая — погружает читателя в историю Эстер Саммерсон, незаконной дочери леди Дедлок. Центром повествования, и даже самостоятельным действующим лицом, является суд, к которому всё возвращается. Композиция романа многослойна: разные повествовательные пласты с разной интонационной окраской переплетаются причудливо, но гармонично. Происходящее сразу втягивает читателя в липкую атмосферу волокиты, бюрократии и несправедливости. Оплотом беззакония является всё тот же суд. Диккенс постепенно вводит и высший свет, и другие социальные слои. Однако параллели, которые он проводит, сводятся к тому,

что они являются подобием этого Канцелярского суда, поэтому мир предстаёт как некая фантасмагория. Большую роль здесь играют метафоры и символы, позволяющие автору говорить о таких вещах, о которых прямо он говорить не мог.

В романе — два рассказчика. Повествование ведётся то от третьего лица, то от Эстер. Причём рассказчики контрастны: первый — саркастичен и насмешлив, он видит мир в резких и серых тонах, а интонация Эстер непосредственна, проста — она мягкая, лиричная, и в ней — много полутонов. **В этом абсолютно точно проявляется специфика категории прекрасного: и контраст, и нюанс.** Но всё-таки контрастная интонационная основа остаётся здесь преобладающей. Значительное число глав представляет страницы дневника Эстер.

Одно из значительных художественных достижений в творчестве Диккенса — образ одинокого Тома, который не принадлежит ни к какой среде и которому нет места в этом мире — ни в зверином, ни в человеческом. Его смерть — обвинительный приговор обществу, которое считало себя передовым.

Во всей трилогии можно заметить, что Диккенс перешёл от осуждения отдельных типов героя к критике общественных институтов, составляющих оплот английского общества. В поле зрения художника теперь оказываются судопроизводство, народное образование, филантропия.

Во втором романе «Тяжёлые времена» (1854) писатель в качестве основного выбрал конфликт предпринимателей и рабочих. Он считал, что этот конфликт можно решить мирным путём, поэтому выступил с критикой мальтузианства, а также эгоизма и корыстолюбия. Фактически он

продемонстрировал все современные теории политэкономии в жизни.

Предприниматели и их теоретики показаны в сатирических тонах, причём в стилистике, близкой гоголевской: «У него квадратный сюртук, квадратные плечи, квадратный палец».

Диккенс описывает два контрастных мира, два дома: расчётливый мир предпринимателя, вооружённого линейкой и весами, который утратил всё человеческое и лишает своих детей детства, превращаясь в злую карикатуру. Иное дело — мир рабочего, у которого беспросветна жизнь с его пьяной, опустившейся женой, но эта жизнь не убила в нём доброты и человеческого сочувствия. Он способен на глубокие, нежные чувства. С такой же симпатией автор изобразил актёров бродячей цирковой группы. Это — очевидное противопоставление эгоизма, индивидуализма миру угнетённых, у которых взаимопомощь и взаимовыручка сохраняются как ценность и одновременно выступают как противопоставление надуманным рационалистическим теориям и стихии самой жизни. Этот роман более лаконичен и компактен, чем предшествующий, — он свидетельствует о возросшем мастерстве писателя в области художественной формы.

Заключительная часть трилогии — «Крошка Доррит» — пожалуй, самое пессимистическое произведение Диккенса: его действие происходит в тюрьме. Конфликт построен на преступлении, которое поставило под удар многие судьбы. И даже сатира в виде Министерства волокиты и всяких там Полипов оставляет весьма тягостное и удручающее впечатление. Объяснение этому — ментального свойства: для современников, что отнеслись к роману гораздо прохладнее, чем к прочим, был привычнее Диккенс-оптимист.

Но писатель почувствовал перемены в общественном климате. Он показал, что общественное зло — консолидируется.

Трилогия была задумана и создавалась в последней фазе категории трагического (1820–1853), и именно эту атмосферу — удушливую, наподобие атмосферы последних лет жизни Сталина, в той же фазе на волне цикла, — писателю удалось воспроизвести.

В 60-е годы Диккенс обратился к проблеме ожиданий и утраченных иллюзий, что было свойственно поколению, пик развития которого приходился на 40–50-е годы.

Последний его роман «Тайна Эдвина Друда» (1869) остался незаконченным, но этим романом Диккенс блестяще закончил сценарий собственной жизни. После него огромное количество писателей пыталось предложить свои варианты окончания романа, и объём опубликованного превзошёл всё творчество Диккенса: настолько всколыхнул его художественный мир воображение других творцов.

В последующие годы жизни писателя в его творческом арсенале утвердился психологизм, художественная манера обогатилась интроспективным рисунком и характерологией нового качества. Всё это составило в итоге очень сложную палитру, с переплетением различных элементов и тенденций: юмора, сатиры, гротеска, символики, документальности, реалистической детали, театральности, морализаторства.

Такая сложность имеет ментальные причины: XIX век как последний, замыкающий 300-летие, — субъективный в цикле Нового времени, а фазы ментального 100-летнего цикла, прожитые Диккенсом и осмысленные им художественно в творчестве, — начальная, с приоритетом объективного (с 20-го по 53-й гг.), плюс срединная (фаза расцвета), равновесная (с 53-го по 86-й гг.). Иными

словами говоря, Диккенс пропустил сквозь своё художественное сознание весь состав ментального спектра. Поэтому приметы времени, порой прямо противоположные друг другу по тенденциям менталитета, составляют сущность манеры писателя. Это — феноменальный опыт, если не сказать: гениальный (говоря языком Набокова, Диккенс — и чародей, и художник, и общественный деятель, и очень толковый рассказчик»*).

Уильям Теккерей
(1811–1863)

Теккерей стоит в ряду с Диккенсом, хотя значительно уступает ему в популярности при жизни. И всё же его настоящая слава возросла после смерти и остаётся высокой до сих пор. Он «всегда шутил и неизменно был серьёзен. В его душе жил дух бурлеска», — писал о нём Троллоп, его ученик. Характеризуя его творчество в целом, можно сказать, что он был избыточно одарённой и артистичной натурой, живость его натуры мешала ему концентрироваться на чём-нибудь одном. Он долго выбирал между живописью и литературой, но в результате и в той, и в другой области создал серию замечательных произведений. Он — автор более двух тысяч рисунков, в том числе иллюстраций к своим и чужим произведениям.

Начинал Теккерей свои литературные опыты со стихов и пародийной поэмы, когда учился в Кембриджском университете, затем увлёкся журналистикой и оказался блестящим публицистом. По сути, все его художественные произведения выросли из его публицистики, хотя это совсем незаметно в конечном результате.

---

* **Набоков В. В.** Лекции по зарубежной литературе. — С. 109.

В 1840 году писатель выпустил «Книгу парижских очерков», в которой философско-эстетические взгляды изложил на материале самой жизни: он очень эмоционально отреагировал на расправу с участниками Лионского восстания. Наблюдательность и правдивость — вот те качества, которые ценил автор в литературном деле. Он подчёркивал, что влюблён в XVIII век и даже живёт в нём, высоко отзывался о романе как об универсальной форме и особенно ценил Филдинга. При этом Теккерей много экспериментировал в области формы, его трудно назвать традиционалистом. Предпочтение было отдано осмеянию устоявшихся литературных норм, часто нелепых.

В 1842 году Теккерей написал памфлет «Лекции мисс Тикльтоби по истории Англии». Это — сатирическое осмысление официального толкования истории, и Теккерей ещё и сопроводил его злыми карикатурами, обострив сформулированные смыслы. Выпады против аристократических и коронованных особ могли обернуться скандалом. Памфлет печатался как цикл лекций в журнале «Панч», но повествование было доведено лишь до 100-летней войны — дальше уже редактор выразил опасение за последствие данной публикации. Уже здесь наметился в основе стиля Теккерея сплав политики и публицистики.

Следующим шагом эволюции автора стала пародия на хроники (например, роман «Катерина», написанный в 1839 году, построен на уголовной хронике XVIII века), в том числе и на семейные. Теккерей развенчивает прежде всего псевдоромантизм и ложную героику, которые заявляли о себе в романах того времени.

Второй этап творчества писателя — знаменитый сборник сатирических эссе «Книга снобов». Он печатался в журнале «Панч» в виде отдельных очерков в 46–47-м годах.

Само слово «сноб» в толковании Теккерея приобрело расширительное значение, если сравнить с первоначальным, «сапожный подмастерье», и с последующим жаргонным, означавшим «невоспитанный человек». Среди кембриджских студентов это слово произносилось в случаях, когда речь шла о кембриджском жителе, не имеющем к студенчеству отношения, или о студенте, который не принадлежал к студенческой элите. Это понятие разрастается у писателя до масштаба характерной черты множества представителей английского общества того времени, получая подчёркнуто социальный смысловой оттенок. Он выстраивает чуть ли не всю современную социальную иерархию — и его 52 главы, составляющие книгу, заключают в себе сатиру на определённый тип сноба. От коронованных особ и аристократов он переходит к социальным низам и тщательно анализирует нравственное уродство и нелепость снобизма. Само название — «Книга снобов, написанная одним из них» — отсылает читателя к традиционным названиям нравоописательных романов в духе века Просвещения. Здесь явственно проступает параллель ментального свойства: Гоголь и Белинский — социальный критицизм. Вместе собранные наблюдения, проявления, конкретные ситуации дают возможность рассмотреть быт, нравы и состояние общественного мнения — поистине «Книгу снобов» можно считать в известном смысле «энциклопедией жизни».

Но «Книга снобов» — лишь эскиз к развёрнутой картине, изображающей английское общество, представленной в прославленном романе Теккерея «Ярмарка тщеславия» (1847). Подзаголовок «Роман без героя» вновь позволяет провести параллель ментального свойства — с художественной традицией Гоголя, в произведениях которого, по словам критика, единственным положительным героем был смех.

Замысел романа состоял в том, чтобы показать негероическую личность, изобразить современные нравы верхушки среднего класса 10–20-х годов XIX века. События происходят в разных городах Европы с участием множества действующих лиц из самых разных социальных слоёв. Композиция романа исключительно удачна и компактна. Здесь действительно, как на большой ярмарке, всё продаётся и покупается, и Теккерей выступает режиссёром гигантского спектакля, что разыгрывается на ярмарке. Здесь он тоже следует традиции просветительского романа, в котором существует кукольник — всезнающий автор. Его выход открывает и закрывает книгу, как бы обрамляя все события, в ней показанные.

От эссеизма писатель перешёл к стилю мудрого опытного созерцающего романиста. Тщеславие — это главный человеческий порок, социальная болезнь — норма человеческого поведения в мире героев романа. Норма нужна, чтобы выглядеть респектабельным. И тут предстаёт очевидной связь со снобизмом — стремлением слепо, механически следовать моде, манерам, вкусам высшего света.

В романе — две сюжетные линии, связанные с судьбами героинь: Эмилии и Бэкки. Они переплетаются, сходятся и расходятся, но главное в том, что в ходе повествования их характеры эволюционируют. Основным двигателем сюжета является Бэкки. Она в одиночку борется за своё счастье. Рано закрывшись маской лицемерия, Бэкки носит её до конца своих дней. Все отрицательные качества этой леди обусловлены её положением в обществе, которое враждебно и неприветливо. **Образ Бэкки стал своеобразным архетипом для многих последующих героев Э. Троллопа, И. Во, М. Спарка.**

Судьба героя Теккерея неотделима от социальной исторической действительности первой трети XIX века,

от истории, от судьбы нации. Двуплановость действия сопровождается постоянными комментариями всезнающего кукольника-режиссёра, который кристаллизует главные моральные выводы на основе происходящих событий. Теккерей мастерски создаёт групповые портреты и массовые сцены. Разные семьи и социальные среды, в которые попадает Бэкки (военно-чиновничья, буржуазная, частное пансионное учебное заведение, гостиницы, оперы и т. д.), составляют пёстрый фон повествования. Однако бесконечное расширение панорамы жизни героев оказывается нужным лишь для того, чтобы в конце они обратили внимание на собственные судьбы. Приём, обрамляющий композицию, подчёркивает значительность и типичность изображённого в романе, а концовка «Ярмарки тщеславия» идеально соответствует принципу единства композиции и открывает глубину и значительность замысла.

Последующие произведения Теккерея не имели такого резонанса, как этот роман, хотя отзывы современников, в том числе и русских, на его произведения были очень эмоциональными.

Творчество писателя в 60-е годы, как и творчество многих мировых писателей этого исторического периода, развивалось под влиянием позитивизма. Этот факт подчёркивает значимость вклада Теккерея как художника своего времени, выразившего его ментальные доминанты в искусстве слова, в образной форме: и увлечённость бытописательством (XIX век — фаза заката 300-летнего цикла — характеризуется обытовлённостью масштаба), и воспроизведение человеческого масштаба, позволяющего «увидеть человека вплотную», говоря словами исследователя литературы В. С. Вахрушева [43, 206], пусть даже в комико-сатирическом ключе, — всё это доминанты закатной фазы (интерес

к человеку, психологизм, снижающий сатирическую окраску и дающий возможность рассмотреть героя как индивидуальность, и т. д.).

Сёстры Бронте

Все три сестры — Шарлотта, Эмилия, Анна — вышли из семьи очень бедного священника и слишком рано начали бороться за свою жизнь. Они стали гувернантками в чужой стране, в чужих городах.

Шарлотта Бронте (1816–1855) в 1847 году опубликовала роман «Джейн Эйр», который имел огромный успех. Уильям Теккерей был поражён своеобразием этого произведения, прочитав его за день, не отрываясь. Он говорил, что автор соединяет чистые чувства и исповедальную искренность.

В романе есть явная отсылка к Ричардсону, его Памеле. Перед нами — судьба скромной гувернантки, противостоящей превратностям судьбы и энергичному напору своего хозяина. Финалом романа, как и у Ричардсона, является счастливый брак. Но Шарлотта Бронте делает акцент вовсе не на теме вознаграждённой добродетели, как у Ричардсона, а на теме борьбы за внутреннюю свободу и независимость в лучших традициях английской женской прозы.

В повествовании переплетаются романтизм и реализм, и это — самый важный признак для последней фазы категории трагического (с 42-го по 53-й гг.).

Композиция произведения построена как драматургическое произведение: каждая глава похожа на акт пьесы. Эмоциональная и интеллектуальная атмосфера происходящего создаётся в основном за счёт диалогов, имеющих в каждом случае специфическую окраску. Последовательность смены интонаций, которые не повторяются, стала новаторским приёмом и предвестницей социально-психологического

романа. Здесь есть лейтмотивы, которые действуют на уровне метафор. Например, постоянно дующий ледяной, пронизывающий ветер — метафора жизни. Большую роль играют звуки, краски, а также явления, на первый взгляд совершенно непонятные, загадочные, и, хотя они получают впоследствии рациональное толкование, это оставляет впечатление сосуществующего реального и ирреального, напоминает гоголевский мир, делает его истинно загадочным. Таким приёмом мастерски поддерживается непрерывный интерес к действию. Многочисленные явления природы всегда подчёркивают эмоциональное состояние героев. Роль рефрена многократно повторяет образ свечи, которая служит Джейн маяком. Этот мотив впоследствии использовала Вирджиния Вульф в романе «Маяк». **Но если Джейн Эйр доходит до своего пристанища, то герои Вульф никогда не дойдут до заветной цели. Это и есть разница в ментальном ощущении во времени и пространстве XIX и XX веков.**

В романе умело применяется ***принцип контраста.*** Например, *контраст содержания и формы:* ослепительная красотка Бланш — существо крайне жестокое, эгоистичное, а внешне невзрачная Джейн — человек глубокой искренности чувств и душевного благородства (параллель: Мария Болконская и Элен Безухова в романе Л. Н. Толстого) Два центральных мужских образа тоже представляют собой антитезу: слепой, но обладающий внутренним зрением Рочестер и зрячий сэр Джон, который оказывается моральным слепцом.

Эмилия Бронте (1818–1848) в том же, 1847-м, году опубликовала роман «Грозовой перевал». В отличие от сестры Шарлотты, в литературе проявившей себя весьма плодотворно, она вошла в этот мир с единственным шедевром. **«Грозовой перевал» является наиболее ярким выражением декаданса трагического XIX века.**

Действие происходит в горах, с небольшим количеством героев. Это — провинциальный угол, в который приплывает из цивилизованного мира герой Локвуд, от имени которого ведётся повествование. В целом же повествование ведут четыре рассказчика, причём восприятие событий каждым из них глубоко индивидуально. В результате получилась драма с яркими страстями, незабываемыми героями и экспрессивной символикой.

Сложная композиция романа и образцово выдержанное построение держит читателя в напряжении от начала до конца. Категория трагического, с одной стороны, выражена масштабом природы, изображённой в природных катаклизмах, постоянно происходящих в этих местах. Даже в самом названии книги запечатлены горы, грозы. (И слово «гроза» по звучанию перекликается со словом «угроза», эмоционально переполняя образ через ассоциацию.) Однако на это всё ещё накладывается максимальная энергия человеческих страстей, приводящих к смерти главную героиню.

Сильные характеры основных героев не поддаются рациональной трактовке и оценке — они в чём-то дети окружающего их гигантского мира. Эта избыточная страсть, переполняющая героев, разрушает их судьбы и судьбы окружающих людей.

Перед нами — образец типичного эпоса, но эпоса субъективного XIX века, и само проявление избыточной энергии, моностраcти, вообще характерно для первой трети XIX века.

В романе есть элементы поэтики Шекспира, однако у Шекспира эти страсти — скорее, театральные маски, между тем Байрон, Пушкин, Лермонтов вполне аналитически рассматривают, как человека может захватить и уничтожить

«одна, но пламенная страсть». Пушкинские герои в «Маленьких трагедиях» именно таковы: каждый из них охвачен одной-единственной страстью, доминанта которой ломает судьбу. Ту же тенденцию Пушкин продолжил в повести-сказке «Пиковая дама», в повести «Выстрел», признак её — ***ослепительность,*** а именно: ***избыточная энергетика трагического, которая в XIX веке воплощается в субъекте.*** Отсюда, из ментального мироощущения этого времени, — подобные герои, в том числе и герои Эмилии Бронте.

В любви-страсти главных героев, живущих в диком месте, чувствуется что-то языческое, столь же дикое и вместе с тем прекрасное: герои яростны, бесстрашны и естественны, что в результате возвышает созданное произведение ***до эпико-мифологического обобщения.***

Интерес к творчеству Эмилии Бронте резко повысился на грани XIX-XX веков, но трактовался уже в совершенно другом роде — как эстетизация страдания, индивидуализма и даже мистицизма.

Модернисты, особенно Вирджиния Вульф, сумели разглядеть в её романе титанический замысел: они обнаружили в нём вечные смыслы и поняли, что речь идёт обо всём человеческом роде. Сомерсет Моэм считал, что «Грозовой перевал» входит в десятку лучших романов мира.

Анна Бронте (1820–1849) — третья из поразительно одарённых сестёр. Она сумела приоткрыть дверь в святая святых английской традиции — «в дом-крепость» и показать, какой ужас там творится.

В 1848 году Анна Бронте издала роман «Незнакомка из Уайлдфелл-холла», который представляет собой сложную композиционную и художественную структуру, сочетающую письма, дневниковые записи и многочисленные точки зрения. В этом смысле роман можно назвать предвестником

принципа «поли-», поскольку из разных опорных точек создано единое целое, а главною особенностью романа можно считать проявление идей феминизма. И вот почему: это — XIX век, т. е. век женственный (сравним: открывающий цикл Нового времени XVII век, — наоборот, мужественный). В цикле Нового времени он последний, а следовательно, — закатная фаза. Внутри его первая фаза приходится на годы с 20-го по 53-й, а это — трагическое, т. е. социальное по преимуществу на данном этапе, которое ближе к концу фазы теряет доминирование, особенно в последние 11 лет, с 42-го года до 53-го, когда проступает линия декаданса, т. е. социальное уступает место субъективному проявлению. Отсюда — доминанта исповедальности, интимной доверительности — всего того, что предельно личностно, и воплощено личностное через дневники и письма.

Анна Бронте возвела домашнюю драму в ранг социального явления. Впервые в национальной литературе она показала бунт женщины и уход её из семьи, попытку содержать себя и воспитывать сына в соответствии со своими моральными принципами.

Запутанному дисгармоничному миру человеческих страстей противостоит у неё микромир, в котором живут дети, собаки и птицы. Её творчество приобрело известность лишь в XX веке, когда стали ценить психологизм и феминизм приобрёл окраску политического течения.

Обобщая итоги творчества сестёр Бронте, можно заключить: **они были новаторами в жанровой области литературы, с удивительными прозрениями в сфере постижения психологических проявлений человека. Сочетая романтизм и реализм, они создали драматически насыщенное повествование и многожанровый синтетический роман, стягивающий в своём поле многие жанры.**

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Германия традиционно отстаёт в своём политическом развитии, поэтому для её интеллигенции более значительными являются события французской революции и первых трёх десятилетий XIX века.

Переходный период: от Просвещения к романтизму — ярко запечатлели в своём творчестве два писателя: **Фридрих Гёльдерлин (1770–1843)** и **Жан-Поль (настоящее имя — Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, 1763–1825).**

Гёльдерлин — романтик, не связанный со школой немецкого романтизма и ориентированный скорее на эллинистическую культуру, а также на её синтез с идеями классицизма. В отличие от большинства своих современников, он не пережил разочарования в связи с событиями во Франции: его приверженность идеям французской революции осталась непоколебимой. Писатель отчётливого философского звучания, он дружил с Шеллингом, Гегелем (учился вместе с ними), увлекался Спинозой и Шиллером, а в литературе прославился, развив жанр романа воспитания («Гиперион»).

Романист Жан-Поль использовал некоторые романтические черты фантастической утопии, сочетая их с сентиментализмом. Герои его романов — чудаковатые персонажи, которые предшествовали подобным образам Гофмана. Но остался Жан-Поль в истории в качестве теоретика.

Следует отметить, что в начале XIX века почти во всех философских системах активно разрабатывались свои, авторские, эстетики (Кант, Шеллинг, Гегель). Проблемы теоретической эстетики были востребованы, как никогда, в силу отсталости развития — в это проблемное поле вступил со своими взглядами и Жан-Поль. Важно осознать, что вопросы эстетики у немцев рассматривались не сами по себе,

а в рамках целостных философских концепций — таково наследие равновесного 100-летнего цикла XVIII века.

Формирование эстетической программы иенского романтизма происходит прежде всего в теоретической концепции Шеллинга (1775–1854) — *в его работе «Философия искусства» (1802–1803).* Философией Шеллинга является ***натурфилософия*** (**менталитет Нового времени определяет представление о природе: природа встала на место Бога, составлявшего ментальную основу средневековья).** Шеллинг утверждал параллельность природы и сознания при их единстве. Вслед за Гегелем он рассматривал движение природы как ступени эволюции к высшему выражению — человеческому сознанию. **Принцип тождества природы и сознания — это главное методологическое достижение не только немецкой философии, но и всего Нового времени.** Искусство Шеллинг трактовал как наиболее совершенное выражение мирового духа (самосозерцание абсолютного духа). Он называл его органоном философии *(органон — методология, инструментарий учения, в переводе с греч. «орудие, инструмент, в том числе и музыкальный — преимущественно орга́н», а значит, здесь — тот феноменальный случай, когда допускается суммарность, веер значений в итоге, поскольку это усиливает выразительность мощи и величия предмета).* Шеллинг, как и романтики, полагал, что наука тоже возникла в лоне искусства и туда же вернётся в будущем. Само искусство для него есть выражение абсолютной идеи, заключённой в природе. Интуиция гениального художественного прозрения, представлял мыслитель, позволяет улавливать её в природном мире — вот почему он утверждает *бессознательность и чудесность творческого процесса.*

Вершинные достижения немецкой философии этого времени содержатся также и в идеализме **Гегеля (1870–1831).** Углубляя концепцию Шеллинга, Гегель назвал три стадии развития абсолютной идеи:

1) в искусстве;
2) в религии;
3) в философии.

По Гегелю, развитие искусства проходит три фазы: символическую, классическую, романтическую.

Причём романтическая фаза развития искусства, по его убеждению, наиболее полно воплощает реализацию идеи. Здесь идея (содержание) преобладает над формой. К романтической форме Гегель причисляет как средневековое, так и современное ему искусство. Самым плодотворным в данном построении является принцип историзма, позволяющий рассматривать смену стилей в истории как закономерный процесс.

Ближе к 30-м годам происходит постепенный переход от романтических тенденций к реалистическим. Если осмыслять ситуацию в Германии, сравнивая её с передовыми странами, особенно — с Англией, то можно заключить: средневековое консервативное устройство раздробленной Германии не способствовало расцвету критического и реалистического направлений в искусстве. И вся мощь творческой мысли немецкой элиты нашла выражение либо в мистической линии литературы, либо в философии, находящейся далеко — высоко над реальностью, в сфере абсолюта духа, и объединила обе линии в нереальное. В этом развитие немецкой культуры во многом совпадает с развитием русской культуры: русская интеллигенция практически всегда была отстранена от власти и политики, поэтому она выразила себя в сфере литературы и философии,

неотделимой от литературы (В. С. Соловьёв, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский).

В 30-е годы со смертью Гёте началась новая литературная эпоха — это был конец аристократической литературы и начало демократической. То же самое в России произошло только в 60-е годы. (Демократизация — объективный показатель развития, она свойственна лишь передовым странам Европы: Англии, после неё — Франции. Поэтому авторами литературы в этих странах выступали не аристократы, а выходцы из разных слоёв общества, чего не скажешь о Германии и России. В Германии и России авторами литературы были исключительно аристократы, получившие образование. Горстка творцов осуществляла рывок в высокие миры творческой мысли. Даже закономерно протекавшие в последних фазах (с 86-го по 19-й гг.) процессы демократизации литературы в XVII веке осуществили лица преимущественно духовные: в XVIII веке — дворяне, а в XIX-м — разночинцы, но — повторим — в 60-е годы, что и подчёркивает объективную отсталость России в социальном развитии.)

30–40-е годы и в Англии, и в Германии охарактеризовались появлением литературных групп чётко выраженной идеологической ориентации. Но если в английской литературе такая группировка для Дизраэли стала мостом для его выдвижения в министры, то группа «Молодая Германия» была на политическом фоне настолько незначительной, что против неё убрали даже цензуру (король Пруссии Фридрих Вильгельм IV).

Поражение революции 1848–1849 годов в Германии внесло заметные коррективы в развитие немецкой литературы: яркость эпохи Гёте и романтиков контрастировала с последующим падением её художественного уровня. Это было связано с тем, что Германия вступила в эпоху

объединения нации, но оно проходило в рамках средневековой монархической конструкции, настолько архаической, что даже Россия на этом фоне выглядела передовой. Другая причина заключалась в том, что попытка революции 1848–1849 годов в Германии для немецкой буржуазии закончилась полным провалом — тогда буржуазия пошла на сговор с феодально-юнкерской верхушкой (юнкерство — военное дворянство). Но этот компромисс позволил развиться производству лишь спустя двадцать лет.

Таким образом, Германия до начала реформ Бисмарка (1870 год) так и оставалась раздробленной, феодальной и отсталой. Но и после начала реформ, состоявшихся под эгидой Пруссии, объединение Германии уже не соответствовало историческому моменту, поскольку оно привело в итоге к Первой мировой войне (тотальное государство стало искать пути использования своей силы).

Иенские романтики

Основателями школы стали братья Шлегели — Фридрих и Август Вильгельм, — которые поселились в Иене в 1796 году.

В Иенском университете они преподавали вместе с Фихте. Их дом посещали философы Шеллинг и Фихте, Новалис, из Берлина к ним приезжал Людвиг Тик. Гостем этого дома бывал Гёте, и отношения с братьями поддерживал Шиллер. Близкую к ним позицию занимал берлинский пастор и теолог Шлейермахер, герменевт по методу научного творчества.

Вся эта активная творческая группа была далека от общественной деятельности (хотя Шлегели и вели борьбу с рутинёрской профессурой). Поэтому основная ориентация иенского романтизма выражалась формулой: «**Искусство для**

искусства». *Здесь отчётливо проступают характерные признаки, свойственные концу ментального 100-летнего цикла:* ***эстетизм, идеализация средневековья (во временном самоощущении доминирует далёкое прошлое) и утопизм,*** *который более всего был присущ творчеству Новалиса.*

Вместе с тем в немецком романтизме есть отличительные признаки, обусловленные исторической отсталостью: здесь нет никакого утилитаризма, свойственного английскому Просвещению, и никакого интереса к гражданской, воспитательной миссии искусства. Отсюда — **предельно субъективное видение мира, никак не связанное с реальной конкретной исторической действительностью.** ***Обращённая внутрь человека эстетика иенских романтиков раскрывает богатство его внутреннего мира, что во многом подготовило последующий метод реализма.***

Как и *«Озёрная школа» в Англии,* школа иенских романтиков есть зеркальное отражение литературного метода XIX века. ***Их субъективизм — это субъективизм третьего этапа ментального цикла XVIII века.*** Он не лишён равновесия, хотя в Германии приобретает крайние черты: **максимально возможный отрыв от действительности, близкий к уровню философии.** Но именно достижения иенских романтиков, их обобщения в философской и художественной сферах повлияют впоследствии на европейскую литературу. Они больше теоретизируют, чем создают выдающиеся литературные произведения. Следовательно, акценты в развитии XVIII века распределяются так: англичане — художественная практика, стилистические новшества; немцы — теоретики.

Фридрих Шлегель (1772–1829) был основным теоретиком иенского романтизма, создателем романтической теории. Однако после распада иенского кружка он обратился

к мистике и религии, проявив крайнюю реакционность. Романтическая литература в целом осмыслена им как наиболее прогрессивная для своего времени. С его точки зрения, литература пребывает в состоянии непрерывного развития, а также в постоянном синтетическом процессе: как в английском варианте, иенскому романтизму был свойствен универсальный синтез всех жанров, поиск синкретического жанра. Отсюда — эксперименты с формой, предшествовавшие появлению универсальной романной формы в XIX веке.

Философия Фридриха Шлегеля имела созидающий вектор: человеческий дух диктует законы всему сущему, для духа весь мир является произведением искусства. Именно Фридриху Шлегелю принадлежит приоритет в разработке *теории романтической иронии.* В ней наиболее ярко выразилась романтическая трактовка личности и мира. Фридрих Шлегель вывел её из концепции Фихте, а Фихте — автор философии абсолютного «Я» (всё, что имеет отношение к человеку, свойственно закатному периоду ментального столетия: с 86-го по 19-й гг.). Личность художника, по Ф. Шлегелю, будучи ограниченной в своих возможностях, постоянно стремится к раскрытию себя в идеале, хотя и понимает невозможность достижения полноты раскрытия. Эта констатация создаёт неразрешимое противоречие, порождающее иронический акт: самопародирование, шутовство и буффонаду, источником которых является бессилие художника выразить идеал. Иронию Шлегель трактует как игру духа, свободную от любых других функций литературы: внеобщественной, внегражданственной. Всё прочее в этом мире обусловлено — и только искусство свободно.

Фридрих Шлегель предпринял попытку реализовать свои философские установки в повести «Люцинда» (1799), но оказался малоодарённым художником. Тем не менее эта

повесть, носившая экспериментальный характер, стала своеобразным евангелием новой романтической этики. Здесь впервые обозначилась антитеза классицизму и Просвещению. В повести категорично отвергаются законченность художественной формы и другие элементы прозаического произведения. Таким образом, это — программный образец чистого иррационализма.

Самым одарённым в художественном плане и самым оригинальным мыслителем был **Новалис, его настоящее имя — Фридрих фон Харденберг (1772–1801).** Разочарование в идеалах французской революции обернулось для него идеализацией феодального строя, скорее духа средневековья, в который он помещает свою утопию идеального общественного устройства. Эти идеи развиты в его публицистических работах «Вера и любовь» (1798), «Христианство и Европа» (1799). В утверждении принципов субъективизма Новалис идёт ещё дальше Фридриха Шлегеля. Он мечтает о полной свободе совершенного человеческого духа, который со временем подчинит себе весь мир. И этот внешний мир будет соответствовать воле человека.

В отличие от Фихте, который отрывался от конкретики в своём абсолютном «Я», Новалис, наоборот, избрал конкретного индивидуума и возвысил его обыденное «я», причём возвысил до трансцендентального уровня. Отсюда — теория магического идеализма, в котором угадывается вера в безграничные творческие возможности отдельной личности. Он выдвинул понятие «романтизация мира» — в нём реальное возвышается до идеального.

Смысл поэзии Новалис видит в пророчестве. Суть романтической поэтики — в том, чтобы «достигать привлекательности таинственностью, делать предмет таинственным и в то же время знакомым и заманчивым». Так он приходит

к идее поэзии, лишённой содержания, — к стихам, которые только и состоят из благозвучных слов, лишённых смысла и связи. Истинная поэзия — это большая аллегория, и дух поэзии может быть воплощён только в сказочно-чудесном. Весь реальный мир он идентифицирует со сказкой: субъективизм как предельный проявляется не только в выборе принципа сказочности, ментально выявляющем доминанту иррациональности, но и в сочинительстве, в абсолютном авторстве (сравним с Пушкиным, источник его сказок — фольклорное наследие).

С точки зрения Новалиса, роман не имеет никакой цели — он абсолютен в своей самоценности. Центральной фигурой такого мироздания является поэт, потому что только ему доступны сокровенные тайны сущего. Это — избранная личность, наделённая даром провидения и всепроникающей мудрости. Противопоставляя поэта учёному, Новалис отождествляет его со жрецом. Только художник может постигать смысл жизни. Эти идеи содержатся во фрагментах Новалиса «Цветочная пыль».

В немецкой лирике Новалис прославился поэтическим циклом «Гимны к ночи» (1800), а также незавершённым романом «Генрих фон Офтердинген». В поэтическом цикле он разработал свою концепцию бытия и смерти. Автор явно тяготится земным существованием и стремится к соединению со своей возлюбленной за порогом земного бытия, но общий вывод состоит не в отрицании земного, а в стремлении утвердить беспредельность человеческого существования, не ограниченного земным пространством. Может, поэтому возникает мотив Христа. Его незавершённый роман посвящён миннезингерам начала XIII века. Перед нами — эстетическая утопия, смысл которой лучше всего выражен в аллегорической сказке в образе главного героя, которого

зовут Кнингсором. Средневековье нужно было автору для создания романтической атмосферы поэтической идиллии, а с реальным немецким средневековьем оно имеет мало общего. Это просто эстетическая утопия.

В отличие от Фридриха Шлегеля, у которого композиция фрагментарна и сумбурна, построение романа Новалиса чётко продумано, имеет стройный характер. В нём заложена некая антитеза роману Гёте «Вильгельм Мейстер». Гётевский роман выдержан в традициях воспитательного романа XVIII века, а роман Новалиса реализует принцип иенского романтизма, противостоящего общественному интересу. Роман стал классическим произведением романтической литературы — в нём содержатся все атрибуты: туманный, неопределённый романтический идеал, символизированный в образе голубого цветка. Этот символ сливается с идеальной возлюбленной, но имеет гораздо более широкий смысл: он включает потерянную и найденную любовь, путь познания и постижения истины и красоты.

Людвиг Тик
(1773–1853)

Тик не был расположен к теоретизированию, но он обладал ярким творческим даром, и наиболее полно он проявился в годы его иенской молодости. Он работал в жанрах романа, драмы, новеллы, лирики.

В числе его драматургических произведений, вошедших в золотой фонд немецкой национальной драматургии, — комедия «Кот в сапогах» (1797).Комедия стала классическим примером воплощения теории романтической иронии.

Он создал замечательные романтические новеллы и роман о художнике «Странствования Франца Штернбальда» (1798), популярный до сих пор.

Поздний романтизм

Этот период в целом можно очертить временными рамками **от 1800-го до 1820 года.** Он отличается от раннего романтизма характерными чертами и одновременно продолжает линию иенского романтизма. Можно утверждать, что перед нами — эволюция одного и того же художественного явления, которое большинство авторов критических статей искусственно разделяет на две части. Но суть в том, что в иенском варианте, особенно у Новалиса, романтический конфликт художника обыденной действительности снимается в символе. Идеал, который возникает у этих романтиков, превращается в утопию, где весь мир когда-то будет соответствовать воле человека. Этот всеобщий гигантский потенциал, содержащийся в художнике, постепенно начинает трансформироваться по закону: *«Через общее — к особенному и единичному».* И если иенский романтизм есть проявление общего, то последующее его развитие наблюдается уже в направлении от особенного к единичному. Напомним, что закономерности самодвижения менталитета в последней фазе 100-летнего цикла XVII века соответствуют эстетической категории низменного (1786–1819 гг.), т. е. к 1820 году они изживают все её доминанты — с 20-го года начинается новый 100-летний ментальный цикл. Поэтому и закономерности развития немецкой литературы после 1820 года имеют уже отношение к началу другого ментального столетия (1820–1919 гг.). Начало и конец цикла, как смерть и рождение нового, невозможно смешать. Но, к сожалению, романтизм низменного всерьёз соединяют с последующей эволюцией многих творцов как в единое. Так, известны интерпретации продолжения романтизма, и в эту орбиту продолжения втягиваются Генрих Гейне, Кристиан Фридрих Геббель, Рихард Вагнер («Нибелунги», «Зигфрид» и т. д.).

Между иенскими романтиками и новыми тенденциями того же направления лежит творчество **Клеменса Брентано (1778–1842),** который вместе с Ахимом фон Арнимом составлял ядро кружка, получившего название ***Гейдельбергских романтиков.*** Близки к ним были **братья Якоб (1785–1863) и Вильгельм Гримм (1786–1859),** внёсшие ощутимый вклад в развитие немецкой филологической науки и фольклористики (сборник «Детские и семейные сказки, изданный в 1822 году). Обращает внимание иное использование этими романтиками фольклорных, средневековых мотивов, которые были также у иенских романтиков.

В иенском романтизме немецкое средневековье и история вообще являются не более чем обозначением места для их утопий и не имеют к реальности ни малейшего отношения. Брентано и его сподвижник обратились к фольклорной традиции иначе. Во-первых, как к материалу, ценному для изучения и сохранения — итогом работы в этом направлении стал сборник стихов, песен и баллад «Волшебный рог мальчика» (1806–1808). Во-вторых, они видели возможность использовать фольклорный материал для стилизации с целью воссоздания и демонстрации высоких эстетических достоинств общественного сознания и культуры немецкого народа. Эти поиски приходятся на самый тяжёлый для Германии период наполеоновского захвата, отчего фольклор стал буквально политическим средством объединения немцев. Вместе с тем у Брентано появились новые художественные черты: это — простота и демократичность, доступность языка для большего круга читателей. Но вот что характерно: никаких проявлений социального протеста, критики существующего строя у него мы не обнаружим. И это находится в явном противоречии с трактовками в учебниках советского периода по истории

литературы, в которых так или иначе авторы пытаются приписать позднему романтизму социальную сатиру и т. д. [30, 264–265, 280–285].

Наиболее ярким примером является общепринятая трактовка творчества Генриха фон Клейста (1777–1811), как, впрочем, и сатиры Гофмана.

В целом творчество Клейста посвящено созданию сложных общественных драм, в которых проявляются черты нового типа романтического героя, развивающего тенденции иенских романтиков, за редкими исключениями (Клейст написал две комедии, одна из них — «Разбитый кувшин», 1805, — широко известна). Клейст соединяет сказочно-мифологические сюжеты с идеей моностраści, овладевающей человеком. Для романтизма самым характерным является *конфликт единичного человека и общества,* и Клейст пробует разрешить его в разных вариантах.

Свою первую драму «Пентесилея» (1808) он построил на основе мифологии и наполнил её гипертрофированной романтической страстью, но вскоре обратился к прошлому Германии (исторический антураж) и переместил героев своих произведений в немецкое прошлое.

В драме «Битва Германа» (опубликована только в 1821 году) уже после смерти Клейста был тщательно воссоздан исторический национальный колорит. Но одновременно это — и политический памфлет, который демонстрирует в аллегорической форме насущные проблемы современности. Два этих признака были свойственны и творчеству Вальтера Скотта, творившего в то же время в Англии.

Точно так же используя средневековье как фольклорный источник, Клейст дополнил его сказочно-мистическим мотивом в драме «Кетхен из Гейльбронна» (1810). Жанр рыцарской драмы, более чем за 30 лет до этого использованный

Гёте («Гёц фон Берлихинген», 1773), в позднем немецком романтизме разрабатывается совсем в другом колорите. Во-первых, Клейст обращается к идеалу женщины, но не в смысле поклонения, как это было в средневековье, а в противоположном. Осознавая несообразность логики поведения главной героини с женским характером, Клейст поместил её в атмосферу мифа. У неё даже возникает антипод — Кунигунда, почти полностью сконструированная по закону сказки. Эти два контрастных мистических персонажа женского рода вполне вписываются в фольклорную немецкую традицию. Их как принцип использует современник Клейста — Гофман.

Последняя драма Клейста «Принц Фридрих Гомбургский» тоже опубликована в 1821 году, и её сюжет тоже почерпнут из немецкой истории. Клейст пытается в этой драме создать образ идеального монарха, причём исторически получается так, что он становится как бы антитезой реальному монарху Пруссии Вильгельму III, хотя Клейст совершенно не был намерен делать политические намёки. Главным элементом, с позиции романтизма, здесь является мотивация принца, подверженного сомнамбулическому трансу и действующего по велению страсти вопреки отданному ему приказу. Но именно поэтому он побеждает.

Попытка сдвинуться в сторону реализма — такова трактовка авторов учебных пособий подобных сюжетов, в которых исследователи усматривают социальный протест. Здесь же на самом деле налицо *иррациональная стихия и потребность человека в свободе, иными словами — **яркие приметы категории низменного, с приоритетом «Я».***

Клейст известен как новеллист, хотя в этом жанре он выглядит неровно: у него есть новеллы с очень сложным, запутанным сюжетом или малозначительные по характеру.

Однако важно, с позиции менталитета, определяющего доминанты в литературном развитии, что везде у него есть элементы чудесного, иррационального, действие происходит всегда в прошлом, но автора не привлекает ни масштабный исторический фон, ни социальная проблематика. Всё это является антуражем для нравственно-этических конфликтов, борьбы добра со злом и проявления в человеке моностраści.

Шедевром творчества в этом направлении можно признать повесть «Михаэль Кольхаас». Доминирующей страстью героя здесь является чувство справедливости, определяющее все его поступки. Исчерпав все законные средства для достижения цели, он вступает в вооружённый конфликт, который разрешается для него трагическим финалом. Но в логике XVI века (время действия) такой финал закономерен, потому что тот период исторически считался смутным, а герой был знаменем, вождём для угнетённых. Автор на самом деле не разделял, а осуждал его методы борьбы за абстрактную справедливость. История в целом — своеобразная модификация истории Роб Роя (ментальная закономерность: герой — одиночка, им овладевает моностраść, никакого социального протеста здесь нет: герой попадает в водоворот событий — именно страść, хоть и с благородной мотивацией, вела его к трагическому исходу).

Все моностраści, в том числе и описанные А. С. Пушкиным, овладевают человеком, появляясь из потустороннего мира, — как положительные, так и отрицательные. И в этом — коренное отличие мистического начала романтизма ***от внешне обусловленного рока, который мы наблюдаем в литературе английского реализма по примеру Ч. Диккенса.***

Эрнст Теодор Амадей Гофман
(1776–1822)

Если осмыслить творчество Гофмана в целом, то можно обнаружить векторизацию движения: от особенного — к единичному, при сохранении всё того же конфликта, который чётко обозначен иенскими романтиками. Это — конфликт художника и общества.

Главные приметы творческого метода Гофмана — двоемирие, удвоение реальности и жизнь героев одновременно в этих двух реальностях. Одна из них — абсолютно реальная, иногда скрупулёзно изображена в бытописательском ключе, другая — сказочная, мистичная, фантастичная, волшебная. Художник выполняет роль связующего моста между ними, но важно, что он живёт одновременно и в том, и в другом мире. Отсюда — романтическая ирония.

У Гофмана ирония приобретает оригинальное двойное звучание: она трагикомическая, т. е. *одновременно* комическая и трагическая. Однако его трагикомедия резко отличается от подобных моделей в другие периоды развития литературы. Например, у Шекспира мы тоже находим и это удвоение реальности, и трагикомедию. Но там нет образа художника, связывающего эти миры и живущего одновременно в этих мирах. Что особенно важно: к концу творчества Гофмана главная роль волшебного мира словно вообще исчезает из повествования, тем не менее характерная раздвоенность присутствует — даже в его незавершённом романе «Житейские воззрения кота Мурра» (1821).

Содержанием творчества Гофмана является, как было сказано вначале, неразрешимая коллизия между художником и обществом. Она заявлена уже в первом его известном произведении «Золотой горшок» (1814). Романтическая сказочная фантастика — тонкая, поэтическая,

изящная — сочетается здесь с обрисовкой реального плана, в котором все действующие лица — современники Гофмана. В центре — студент Ансельм, чудаковатый неудачник с наивной поэтической душой, что и порождает для него доступность мира волшебного. Интересно отметить, что «Золотой горшок» — это ироническая трансформация символа голубого цветка: золотой горшок есть символ мещанского счастья.

Здесь действуют четыре главных героя: два мужских и два женских персонажа, по-разному относящихся к двум мирам. В счастливой концовке новеллы, которая завершается двумя свадьбами, мы получаем два варианта понятия счастья: один — филистерский, а другой — в мире поэтической мечты.

Фантастика Гофмана, кроме обозначенной линии позитивного разрешения проблемы двух миров, имеет и противоположную по окраске ветку: это — мрачный её вариант, в романе «Эликсир дьявола» (1815–1816) и в «Ночных рассказах». Роман «Эликсир дьявола» отягощён религиозно-нравственной проблематикой, и в нём намеренно нагнетается сложная фабульная интрига.

Четыре тома сборника рассказов «Серапионовы братья» (1819–1821) показывают разнообразие таланта писателя и его способность работать в диапазоне от развлекательных, чисто фабульных, до сложных, заключающих в себе значительные философские идеи, произведений. Здесь возможно сравнение с художественным уровнем «Декамерона» Боккаччо — и по организации повествования, и по содержанию. Обрамлением сборника является история в небольшом кружке собеседников, которые устраивают вечера, где читают друг другу рассказы, — из них словно и состоит сборник. Кружок называет себя именем пустынника Серапиона.

Уместна в данном случае и аналогия ментального свойства с «Декамероном» Боккаччо: та же фаза — декаданс, тот же цикл — завершающий, представленный категорией низменного, и то же двоемирие. Новое, что появилось у Гофмана и уже прямо противостоит иенскому романтизму, — это утверждение, что наше земное бытие определяется как внешним, так и внутренним миром. Гофман изображает вымышленный мир настолько отчётливо, убедительно, достоверно, что по своему правдоподобию он не уступает описанию реального мира.

В последний период творчества, например, в созданной новелле-сказке «Крошка Цахес по прозванию Циннобер» (1819), Гофман вроде бы снова обращается к мотивам «Золотого горшка» и к похожей схеме основных героев, но направленность его повествования здесь прямо противоположна. Это — ядовитый сарказм, обращённый к реальности, и в нём-то невозможно не заметить социального звучания. В России царская цензура запретила это произведение, потому что в нём — «много насмешек над звёздами и чиновниками». Главное — то, что протагонист не положительный, а отрицательный, причём это — мерзкий уродец, в котором внешнее и внутреннее доведены до символической идентификации. Перед нами — полнейшее ничтожество, присваивающее чужие труды и таланты, но таинственная сила трёх золотых волосков ослепляет всех нормальных людей. Затем происходит вмешательство, и начинается борьба невидимых сил, и положительных, и отрицательных.

Как и у Клейста, в художественном мире Гофмана причины происходящего на земле находятся в невидимом мире, где происходит непрерывная борьба добра и зла. Но эту конструкцию Гофман воспринимал иначе, чем

Клейст: видя одно из самых главных зол современного общества — несправедливое распределение духовных и материальных благ, он считал, что властью и богатством наделяются люди ничтожные, а происходит это из-за участия иррациональных сил. Таким образом, к социальной сатире, которую позже увидит Белинский, у Гофмана как художника не было преднамеренного расположения: он всего лишь усматривал в этом влияние неземного зла. В результате у него возник гротеск, получивший полярную позицию по отношению к иенским романтикам: Гофман убеждается в иллюзорности идеала, противостоящего действительности. Отсюда — смещение акцента с мира фантастического на мир реальный.

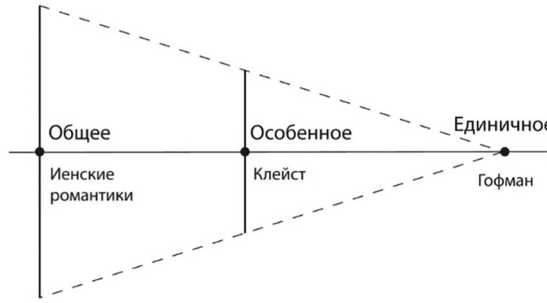


Рис. 34. *Соответствующее ментальным доминантам трёх фаз творчество писателей в 100-летнем цикле XVIII века*

Общее, наблюдаемое в творчестве иенских романтиков (власть идеала), особенное — у Клейста (равновесие между реальным и ирреальным) смещаются в художественном мире Гофмана в сторону единичного — власти ирреального. Это проявилось наиболее ярко в последнем, незавершённом, романе **«Житейские воззрения Кота Мурра» вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса**

Крейслера, случайно уцелевшими в макулатурных листах» (1819–1821).

Композиция романа построена по принципу двойной спирали, где антитезой выступает автобиография некоего учёного кота Мурра, олицетворение филистерства, а другая линия — жизнеописание композитора Клейстера. Здесь романтизм достигает степени самопародии, причём во многих моментах приближающейся к мирам и приёмам Рабле и Свифта. Весь кошачий-собачий мир — явно сатирическая пародия на сословное общество немецких государств. Мурр предстаёт как квинтэссенция филистерства, как образец «гармонического пошляка», который был ненавистен романтикам. Кроме того, здесь действуют некий князь, живущий в иллюзорном мире, его скудоумные ущербные приближённые и т. д.

Протагонист романа — Иоханнес Клейстер — воплощение образа художника, и этому образу Гофман придал много автобиографических черт. В поисках идеала гармонии общественного устройства автор попытался представить себе утопическое общество, которое поклоняется искусству, что очень напоминает Телемскую обитель Рабле. Но все милые, чудаковатые герои, одухотворённые страстью к искусству, у Гофмана живут в реальности — в безвыходном и трагическом положении, как и сам автор.

Сатира, фантастика, гротеск, блистательно используемые Гофманом в творчестве, — это прежде всего ментально обусловленные элементы переходного периода к иному 100-летнему ментальному циклу, начинающему свой качественно новый виток с 1820 года.

И творческий арсенал свидетельствует о конгениальности художника и времени, которое он художественно выразил.

Генрих Гейне
(1797–1856)

Достижения в творчестве Гейне следует назвать общеевропейскими по масштабу: хотя корни его — в немецкой культуре, бóльшую часть активной жизни он прожил во Франции. Это наложило уникальный отпечаток на совокупность поднимаемых им тем и способов выражения. Очень много из того, что можно сказать о Гейне, применимо к большинству французских писателей первой половины XIX века. Аналогичные отзвуки обнаруживает и Россия. Однако в России они были именно отзвуками на фоне событий французской истории.

Начальный период творчества Гейне характеризуется обращением к романтизму, например, в книге песен (1816–1827). Здесь он обращается к фольклорной основе и сохраняет элементы романтического мировосприятия, тем не менее изначально резко отличается от своих современников. Уже в небольшой статье «Романтика» (1820) Гейне выдвинул свою эстетическую программу, где в понимание романтизма вложил скорее реалистические требования чёткого очертания образов. Он порывает со средневековьем и христианско-рыцарскими мотивами.

Гейне сразу был нацелен на установление гражданских свобод в Германии. Эта идея волновала поэта всю жизнь, но, к сожалению, именно в Германии она не нашла своего воплощения, в чём и состояла личная драма творца, вынужденного эмигрировать во Францию. И уже во Франции — по аналогии с Герценом — он осмыслял происходящее на родине.

Ранняя «Книга песен» включает несколько циклов, наполненных юношескими страданиями, которые уже отчётливо приобретают некоторые социальные контуры. Под влиянием Августа Вильгельма Шлегеля, который помог

Гейне овладеть метрикой немецкого стиха, а также под влиянием фольклора Гейне активно разработал новый для него жанр баллады. В этом жанре он нашёл больше возможностей для повествования, что, видимо, его и привлекало. Гейне пытался выразить своё увлечение личностью Наполеона, хотя он находился во власти внутренних противоречий между любовью к немецкой земле и чувством приверженности к личности французского императора — завоевателя Германии.

Уже в раннем литературном опыте у Гейне проявилась уникальная способность поэта-песенника. Его романтическая лирика, в которой здоровое и естественное чувство противостоит ханжеской морали, обладает музыкальностью. Например, знаменитая баллада «Лорелея» была настолько популярной, что стала народной песней. Особенность баллады — в удивительном сочетании эпического и лирического: лирическое по интонации содержание содержит эпический принцип повествования и эпическую выразительность образов.

Важнейшим средством видения и познания мира или системы раскрытия собственной души у Гейне стал образ природы. В своей концепции единения природы с человеком и противопоставления естественной красоты природы разлагающей городской цивилизации он во многом совпадает с Руссо. В «Книге песен» это достигается пантеистической окраской, но пантеизм Гейне, мировоззренчески единый с гётевским, с романтическим по иенскому образцу, всё-таки другой по интонации.

Принцип параллелизма настроения поэта и состояния природы у Гейне существует словно в объективном освещении. У него — совсем другой образ пространства, особенно в цикле стихов «Северное море». Грандиозная картина

волнующей водной стихии, необузданная сила и мощь, патетическая приподнятость могли бы сделать этот цикл наиболее ярким выражением ***архаики трагического, потому что в ней заложены все приметы данной фазы: гигантский масштаб хронотопа, колоссальная энергетика, максимальное напряжение.*** **Но Гейне — сын XIX века, века субъективного (замыкающего 300-летие Нового времени), и для него монументальность и величие служат не более чем фоном, демонстрирующим *личность* самого поэта.**

Гениальность Гейне состоит в том, что он снимает пафос иронией. Для многих произведений этого цикла характерна неожиданная ироническая концовка. Этот обостряющий художественную конструкцию диссонанс снимает слишком серьёзное и возвышенное настроение во многих стихотворениях.

Юношеская непосредственность чувств, музыкальность ритма его «Книги песен» и вместе с тем философская зрелость, свойственная этому шедевру, на долгие годы сделала его привлекательным для композиторов. Шуман, Шуберт, Лист, Григ, Чайковский, Римский-Корсаков, Бородин, Рахманинов создавали музыку к романсам на слова Гейне, получившим признание и на родине поэта.

Художественная проза Гейне конца 20–30-х годов выдержана в форме путевых картинок. Документально точное описание показывает, что в его таланте существует не только романтическая, но и яркая реалистическая линия. Во второй части «Путевых картин» под названием «Идеи. Книга Ле Гран» (1826) от имени французского барабанщика Ле Грана поэт призывал следовать примеру французов — совершить революцию в Германии. Здесь обнаруживается романтическое возвеличивание Наполеона как носителя идей французской революции. При этом Гейне сам

говорит, что любит Наполеона только до того, как он предал идеал свободы (стал императором). Даже название книги («Ле Гран» — «великий») звучит с некоторой иронией. Это определение относится к рядовому солдату, а не к Наполеону. Барабанщик осознаёт себя рупором героического французского народа. Здесь явно проявилось стремление Гейне сделать литературу более публицистичной и действенной.

В 1830 году поэт принял решение покинуть родину и оказался в Париже — центре политической и культурной жизни Европы. Он ощущал себя там настолько великолепно, что в одном из своих писем в Германию пошутил на эту тему: когда рыбу в воде спрашивают, как она себя чувствует, то она отвечает: как Гейне — в Париже. Жизнь Европы оказала мощное воздействие на эволюцию его взглядов и прежде всего на расширение его кругозора. Он познакомился с вождями сенсимонистского движения, а позже подружился с Марксом, Бакуниным. Среди его друзей были Бальзак, Беранже, Шопен, Берлиоз, Жорж Санд.

В эти же, 30-е, годы его творчество стало развиваться в русле прозы, причём публицистической. Он активно разрабатывал вопросы эстетики, философии, истории, обращался к общественной мысли прошлого и настоящего. Свидетельством его острого интереса к социально-политическим проблемам стали парижские корреспонденции аугсбургской «Всеобщей газеты», которые затем были объединены под названием «Французские дела». В произведениях «К истории религии и философии в Германии» (1834), «Романтическая школа» (1836) Гейне обобщил свои новые взгляды. Он подверг резкой критике немецкий романтизм предшествующего периода — за его соглашательство с абсолютизмом и католической церковью. Чрезмерная политическая заострённость в оценке творчества писателей-романтиков

объясняется общей политизированностью французской жизни того времени. Но её нельзя назвать объективной.

С уважением и восхищением Гейне писал о Лессинге, но лишь потому, что видел в его произведениях политику и великую социальную идею. Таким образом, критерием достойного уровня творца для него стала борьба литературы за передовые общественно-политические идеалы.

С конца 30-х годов до 1848 года его творчество развернулось в сфере политической сатиры: он стал поэтом-сатириком. Переломной была книга «Людвиг Берне» (1840). Характеризуя личность конкретного журналиста, автор ставил перед собой целый ряд больших социально-политических задач. Будучи знакомым с Берне с 1819 года, он наблюдал его политическую эволюцию, что послужило ему поводом для представления собственных взглядов на фоне позиции вульгарного радикализма некогда талантливого и демократического журналиста. Общий накал страстей Гейне был настолько велик, что он иногда опускался до уровня грубых нападок на Берне, о чём позднее очень сожалел.

Гейне опубликовал в 40-е годы огромное количество корреспонденций об общественно-политической жизни Парижа. Позже, в 1854 году, они будут изданы отдельной книгой под названием «Лютеция» (так называлось в I веке до н. э. древнее селение на одном из островов Сены, положившее начало будущему Парижу). В этих корреспонденциях на первый план выходят социальное движение и конфликт между буржуа и пролетариатом. Автор осмыслял здесь общие перспективы развития современного мира. Как друг Маркса и Энгельса, он верил в реальность коммунизма, однако испытывал перед ним страх. Он называл его «мрачным героем» и видел в нём исключительно разрушительную силу. Это объяснялось тем, что поэт основывался на

наивно-утопических учениях, популярных среди рабочих, а вовсе не на учении Маркса.

В 1843 году Гейне написал поэму «Атта Тролль», содержащую сатиру на буржуазный радикализм. Маркс как редактор «Рейнской газеты» полностью её перепечатал. Гейне показал в этом произведении, как немецкий филистер способен быстро переходить от буржуазного самодовольства к радикализму и воинствующему национализму. Поначалу смешной и забавный, Атта Тролль на глазах превращается в страшного человеконенавистника, взбесившегося немецкого мещанина. Поразительно, что поэт пророчески предчувствовал фашизм, который находит благодатную почву именно в отсталости германского бюргерства, и его социальный психологизм лучше любых теорий продемонстрировал возможность превращения обыкновенного мещанина в чудовище. Наряду с этим в поэме прозвучало всё, что было свойственно Гейне в ранний период: романтические мотивы, сказочные поэтические фантазии, причудливость и т. д. Однако поэт разочаровался в лирике, и под влиянием бурно развивавшихся событий в Германии и Европе в целом сделал свой окончательный выбор, предпочтя жанр политической сатиры. Высокий общественный смысл служения поэта обществу и его интересам раскрывается в сборнике «Современные стихотворения» (1844). В нём отразилась общественно-политическая борьба в Германии — звучат призывы к революционным действиям. Но Гейне понимал, что грозное оружие поэзии не может противостоять сложившейся реальности: в ряде его стихотворений проглядывают мотивы тоски и мрачных предчувствий. Наиболее значительно в этом плане произведение «Германия. Зимняя сказка» (1844). Автор попытался здесь объединить весь опыт прозаика, публициста и политического лирика.

Это — итог глубоких раздумий поэта о путях развития Германии. Он очень хочет видеть её демократической и единой, но видит — старой и убогой, убаюканной легендами о небесных радостях, на которые оказываются столь щедры правители. Современному прогнившему режиму Гейне противопоставил Барбаросса, «кайзера Ротбарта» (кличка *«Барбаросса» — «рыжебородый»* — итальянского происхождения, *«ротбард»* — то же по-немецки). Ротбард — старый немецкий император, воспетый в народных сказаниях. Этот образ у поэта сатирический, так же сатирически выписаны сторонники императора. Поэт явно намекает на необходимость воссоединения Германии, но эта его мечта осуществится только через полвека. И совсем не в демократических традициях.

В 1848 году в Европе наступила реакция, в это же время, с мая 1848 года, Гейне больше не выходил из дома: он был прикован к постели. Почти слепой, поэт продолжал творческую работу. Мотивы скорби и разочарования, горечь от поражения и крушения его надежд отразились в сборнике стихов «Романсеро» (1851) и в книге-исповеди «Признания» (1854). Гейне был противником любой церкви, но вот он обращается к Богу, называя себя блудным сыном, вернувшимся к нему.

Поэт сохранил свой боевой дух и остался беспощадным к своим врагам. Сборник стихов «Романсеро» (с 1848 года по 1851 год автор работал над ним) предстаёт в новом жанре исторической реалистической повести в стихах. Эта стихотворная новеллистика направлена против монархии, дворянства и духовенства. В третьей книге этого сборника — «Еврейские мелодии» — Гейне обратился к мотивам еврейского фольклора, в которых его больше всего интересовало библейское звучание.

Художественная палитра возможностей Гейне-творца открыла нам волнующе богатый мир его душевных переживаний, незабываемо ярких чувств, переливы тончайших настроений, игру ума и остроумия, высокое искусство иронии, развившееся до сатиры, революционный пафос его гражданских стихов и публицистики. Своими достижениями в поэзии и прозе Гейне оказал мощное влияние на немецкую литературу.

Обобщая, можно заключить, что Гейне и все французские писатели 30–40-х годов сочетали в себе элементы старого романтизма и нового реализма, причём их эволюция продвигалась в сторону реализма. Заметно это и в творчестве Гейне, особенно в последний период (1848–1856).

***

Если Гейне как немецкий поэт в основном передавал динамичное восприятие мира из Франции, то внутри самой Германии мы наблюдаем абсолютно другую картину. По тенденциям она та же, что нашла отражение в творчестве у Гейне: отчётливый переход от романтизма к реализму. Но у Геббеля и у Вагнера (композитора) это выражено с помощью мифологизации. То, о чём мог открыто говорить Гейне, находясь во Франции, в Германии нельзя было выразить даже намёком. Линия раннего немецкого романтизма здесь обрела тяжёлые драматические черты и превратилась в эстетическую утопию — **Кристиан Фридрих Геббель (1813–1863) и Рихард Вагнер (1813–1883)** попытались воспроизвести патриархально-общинную народность, привлекая для этого материал либо из мифологии, либо из истории (Юдифь, Мария Магдалина, Ирод и др.). Характерно, что

Геббель создал трилогию «Нибелунги» (1861) на материале немецкого фольклора, а монументальная романтическая тетралогия «Кольцо нибелунга» («Золото Рейна», 1854; «Зигфрид», 1871; «Гибель богов» 1874) воплотилась в знаменитых операх Вагнера, к которым он сам писал либретто. **Уход от современности и апелляция к героическому прошлому Германии соответствует масштабности только начала завершающего 300-летие века,** но никак не середины, движущейся к закату Нового времени (1853–1886). **Скорее, это содержание отражает политическую ситуацию в стране: раздробленность, затхлость её жизни.** Трагедии Геббеля и помпезные оперы Вагнера создают иллюзию, что романтизм ещё жив, хотя мы имеем дело по существу с явлением ***арт-деко*** — образно говоря, с ***«сухой, отжившей веткой»*** направления. Это, действительно, декоративная ветка умершего романтизма. (Не удивительно, что нарочитая искусственность, намеренная героизация прошлого Германии придутся по вкусу Гитлеру и его идеологам.)

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Эстетические тенденции на пороге ментального цикла XIX века

Аналогично английской и немецкой литературе 10-х годов, в литературе Франции этого времени сформировалось явление, которое следовало бы назвать романтическим декадансом. Но, в отличие от передовой Англии и предельно отсталой Германии, Франция в данный период (1786–1819) попала в полосу великих социальных революций, и первая из них пришлась на 89-й год. События ускоренно развивались в сторону образования демократической республики,

однако приход Наполеона и установление империи сделали политическую жизнь Франции подчинённой исключительно военной экспансии.

В этот период в стране усиленно развивались историческая школа и литературоведение как наука. Французский классицизм, просуществовав в течение двух веков, неожиданно актуализировался в эпоху Наполеона, приобретя новые качества, и в логике исторической перспективы его можно представить формально-декоративным. Недаром в пространственных искусствах его называли имперским стилем *(«ампир»)*. Установка этого искусства были развёрнута в прошлое и больше соответствовала XVII веку: воспевание неограниченной власти в гармонических формах. На самом деле речь шла о типичной для истории традиции возрождения ранее процветавшего стиля, но уже в другой ипостаси — в формальной. Например, известно, что в конце истории великого Египта вдруг произошло возрождение стилистики Древнего Царства. Такие примеры в истории перекликаются одним и тем же сходством. *Наполеоновский классицизм, сталинский классицизм, гитлеровский классицизм* — их объединяют помпезность формы и пустота содержания: исключительно возвеличивание империи под эгидой N.

Ранний французский романтизм как явление категории низменного ментального цикла XVIII века

Наступившая после эпохи империи реакция с очень тяжёлыми для Франции политическими последствиями, неудача революции 1830 года породили поколение французских романтиков, резко противостоящих английским и немецким. Но, подобно тому, как в английском романтизме,

особенно — у Байрона, одинокая, никому не понятная, мятущаяся личность и колоссальная страсть составляли основу романтизма до 1820 года, романтизм во французском варианте продемонстрировал ту же тенденцию: Франсуа Рене де Шатобриан, Анна-Луиза Жермена де Сталь и Бенжамен Констан тоже ощущали своё превосходство над окружающим миром, страдали от непонимания и холодной аналитики. Их объединили как представителей «раннего французского романтизма».

Франсуа Рене де Шатобриан
(1768–1848)

Франсуа Рене де Шатобриан прославился сочинением «Гений христианства» (издано в 1802 году). Главное здесь состояло в осмыслении роли христианства, означавшем новый подход к отображению человека. Христианство, по мнению автора, обратило внимание на внутренний мир личности, сложный и противоречивый. Выдвинув идею «смутности страстей», Шатобриан, по сути, сформулировал основной принцип всего раннего романтизма — ***субъективность***. Страсти имели для Шатобриана нравственное содержание — например, гордость в языческие времена считалась достоинством, а в христианские времена воспринималась уже как недостаток. Он попытался построить поэтику христианства, сравнивая эпические поэмы средневековья с мифологическими сюжетами язычества. Большое внимание в трактате уделяется тем эмоциям, которые вызывает искусство христианства. Он красочно описывает впечатление от богослужения, воздействие архитектуры и прочие аксессуары. Таким образом, в этом программном произведении Шатобриан исходил из формы, что и свидетельствует о нём как *о писателе декаданса*.

В средневековье существовало аналогичное течение, в основном в архитектуре и декоративном искусстве, где особое внимание уделялось идее «прекрасного Бога», т. е. форме. Шатобриан сделал то же самое в литературе.

Тезис «о смутности страстей» он проиллюстрировал в жанре повести-исповеди: «Рене» и «Атала» (изданы в 1805 году).

Шатобриан руководствовался идеей синтеза разных поэтических форм. **Синтез форм — это ключевая позиция в эстетике декаданса низменного** (те же тенденции формального синтеза наблюдались в этот период и в английской «Озёрной школе», и у немецких романтиков и т. д.).

«Атала» названа поэмой, в которой наполовину преобладает описание, наполовину — драма. При этом произведение не содержит какого-либо стержневого сюжета — это беседа двух влюблённых, шествующих по пустынным местам. В древнегреческой литературе подобный жанр (пролог, рассказ, дробящийся на части, и эпилог) создали *рапсоды* — исполнители эпоса. В эллинизме жанр не утратил своей привлекательности, получив название *диалога* в творчестве Лукиана. В древнеримской литературе он был столь же популярен.

Как и в «Гении христианства», здесь изображена прекрасная природа, но она интересует романтиков не сама по себе, а как причина, вызывающая субъективные эмоции: слёзы, чувство восторга. Природа здесь является как бы третьим персонажем, и, обобщая, можно сказать, что это — универсальный признак декадентского романтизма, причём не только в литературе, но и в живописи того времени, когда изображённый субъект, интонированный пейзаж одинаково важны в произведении.

Повесть «Рене», написанная почти одновременно с поэмой «Атала», была издана в 1805 году и поначалу не

произвела на современников особого впечатления, но очень скоро она затмила всё, что написал Шатобриан, и всё, что он ещё создаст. В произведении — много автобиографического, потому что сама судьба автора была материалом для превосходного авантюрного романа.

Про Шатобриана говорили, что он эгоцентричен.

В облике Рене главной чертой является потерянность в этом мире. Острое одиночество героя открывает читателям его мироощущение: бренности жизни и бессмысленности её круговорота. Проводя героя через ряд исключительных обстоятельств, автор меняет масштаб трагизма его судьбы: Рене, будучи самым обычным человеком, вершит суд над явлениями крупного плана. Меланхолия героя вырастает до мировой скорби. Внутреннее смятение и постоянный конфликт с внешними обстоятельствами, дисгармоничность как основное содержание накладывается на склонность Шатобриана к эффектной фразе. Если убрать специфику исторических событий, французское красноречие и афористичность, то можно сказать, что герой Шатобриана ничем не отличается от героя английской литературы того времени. Попытка автора возвести его до уровня вселенского масштаба, как и привлечение христианства, выглядит как ***стремление поставить на котурны эгоцентричного и никчёмного человека. В этом — вся суть декаданса низменного.*** И его варианты мы пронаблюдаем на исходе Нового времени — в русле той же категории низменного, содержательно представляющей закатный цикл.

Анна де Сталь
(1766–1817)

Шатобриан и Сталь вошли в литературу почти одновременно — в конце 90-х годов. Но они были антиподами: Франсуа Рене де Шатобриан утверждал необходимость

смирения перед волей Бога и не оставлял человеку ни малейшей надежды достичь счастья самому — Анна Луиза Жермена де Сталь, наоборот, говорила об активности и независимости личности. Она понимала страсть как мощную, благодатную, хотя порой и гибельную, силу, побуждающую человека к деятельности и изменению своей судьбы. Таково содержание её трактата «О влиянии страстей на счастье людей и народов» (1796).

Героями своих прославленных романов де Сталь делает выдающихся людей. Её воображение занимает и героическая мораль, и «красноречивый энтузиазм», возникающий из потребности выйти за пределы, поставленные человеку.

В первом романе «Дельфина» (1802) де Сталь выступила основоположницей темы женской эмансипации.

И в следующем романе «Коринна, или Италия» (1807) она значительно углубила и расширила эту тему, отстаивая права женщины на почётное положение, обусловленное личными заслугами. Её героиня — гениальная поэтесса-импровизатор, актриса и певица — добивается всенародного признания, её даже торжественно коронуют в Риме золотым венком Петрарки. Однако эта романтическая женщина погибает, очутившись в полном одиночестве и в изоляции непонимания. Даже жених отказался от брака с ней во имя семейных традиций, национально-аристократических предрассудков, а также в силу личной пассивности. Трагедия рождается из-за неспособности её жениха стать духовно свободным. Если сравнить его с Рене, то обнаружится характер ещё сложнее, но больше обусловленный обстоятельствами, воспитанием и средой.

Интересно также сравнить отношение к прошлому у Шатобриана и де Сталь. Осматривая памятники античности, Рене видит неумолимость действия времени,

а Коринна — наоборот, несокрушимость и силу человеческого гения. Этот авторский оптимизм, бесспорно, повлиял на Пушкина, который неоднократно цитировал писательницу (он даже нарисовал её портрет в своей незаконченной повести «Рославлёв»).

Находясь в эмиграции в России, де Сталь оказала существенное воздействие на русское общество, о чём лично свидетельствовал наш великий классик, высоко оценив её литературный талант.

Бенжамен Констан
(1767–1830)

В первое десятилетие появился ряд авторов, в центре внимания которых — романтический герой, постоянно рефлексирующий и внутренне чуждый окружающему миру. Различаются лишь конфликты этого героя с обществом. Среди таких произведений особое место занимает роман Бенжамена Констана «Адольф» (1806). В некоторой мере роман автобиографичен (Жермена де Сталь была его гражданской женой).

Как утверждает Пушкин, Констан первым вывел на сцену тот романтический характер, который впоследствии разовьёт Байрон.

Адольф — сын высокого чиновника из Германии — встречает на своём пути Элеонору, незаурядную личность, готовую ради любви к нему презреть общественные предрассудки. Он любит её и восхищается её душевным совершенством, однако влияние высшего света и недовольство его отца оказывают на него давление, и он начинает понимать, что разлюбил девушку. Это разбивает сердце Элеоноры и становится причиной её смерти. В посмертном письме она упрекает возлюбленного в малодушии. Смерть Элеоноры не освобождает от

вечных терзаний Адольфа. Герой Констана, как и герой Шатобриана, не может жить в гармонии с самим собой. Ощущая превосходство над окружающим миром, он страдает от одиночества. И всё же Адольф более аналитичен, чем Рене: он холодный и бесстрастный наблюдатель происходящего.

Обобщая этот тип характера, можно сказать, что он имеет множество вариантов в будущей истории литературы, причём в спектре от положительных до отрицательных, например, холодным, аналитическим умом обладали и Штольц, и Шерлок Холмс, и многие герои произведений А. Грина, Г. Уэллса, О. Уайльда.

Альфонс де Ламартин
(1790–1869)

Уже первый сборник Ламартина «Поэтические размышления», опубликованный в 1820 году, получил широкую известность, после чего переиздавался девять раз в течение трёх лет. Успех этой книги связывают с тем, что поэт обратился к религиозному чувству и стал одним из самых красноречивых интерпретаторов христианства. Действительно, десятые годы XIX века стали для него периодом неотступных размышлений о Боге и бессмертии души. Он попытался вырваться из тесного телесного мира и вознестись в мир духовный, обитающий в беспредельности.

Однако размышления поэта — не о христианском Боге, а о Боге едином, справедливом и добром, не относящемся к конфессиям. Это скорее философский Бог Платона и Пифагора — Бог, которого не касаются руки лжесвященников. Эта тенденция проявлена и в творчестве Шатобриана: она связана с линией декаданса и заявляет о себе как закономерность в конце едва ли не каждого века в пределах цикла Нового времени. Суть этой тенденции — не в христианстве

и вообще не в религии, а ***в противопоставлении духовного телесному.*** Не удивительно, что именно поэты острее всего ощущают эту телесность, материальность окружающей жизни как обременительность и пытаются найти из неё выход разными способами.

Декаданс не даёт возможности допустить мысль о том, что выход — в реальности. Его ***времяпространство*** безысходно. Здесь срабатывает закон контраста: чем более тесным, сдавленным становится мир реальности, тем более грандиозным будет иллюзорный мир противостоящей реальности. Примерно в таком положении оказывается блоковский герой поэзии десятых годов XX века. Название стихотворения — «Сытые» (1905) — говорит само за себя. Грубый мир пьяниц «с глазами кроликов» и мир ирреальный («Незнакомка», 1906), картина с образом красного карлика («Обман», 1904), мистический мир («...белое платье пело в луче», 1905) или мир Божественный («И ангел поднял в вышину звезду зелёную одну», 1908) — всё здесь окрашено светом или тьмой ирреального плана. Такова по своей природе и поэма «Бог», включённая в первый сборник.

Другая поэма — «Человек» — посвящена Байрону. Она содержит идею величия и божественного предназначения художника, но поэт развивает эту же мысль, поскольку Байрон для Ламартина — не конкретный человек, а некий дух, благодаря которому звучат раскаты грома, раздаются шумные порывы ветра. Байрон в восприятии автора — духовный титан, заключённый в человеческую оболочку физически, к тому же бунтующий. Противоречие предстаёт здесь как драматическое столкновение разных начал души лирического героя.

Ламартина можно называть **духовным лириком:** у него активно проявляет себя ***категория ослепительности, характерная для архаики.***

Циклическая логика демонстрирует нам снижение масштаба доминант: в архаике — духовное, в классике — жизнь души, в декадансе — материальность.

Когда Ламартин описывает природу, то стремится изобразить её освещённой мощными потоками солнечного света — вот почему она утрачивает свою телесность, превращаясь в зыбкий, сверкающий мираж, и в этом мираже исчезают время и пространство. Поэт трактует это состояние как растворение в лоне божества, но для нас важнее здесь ощущение избыточности энергетики и вместе с тем чувство ничтожности единицы, превратившейся в кредо автора. Так, знаменитое стихотворение «Озеро» содержит размышление безбрежности океана веков и ограниченности человеческой жизни. Время неодолимо, и только любовь может с ним соперничать: обращаясь к скалам, озеру и всему живому трепету природы, поэт заключает: они любили. Это — волшебный пантеизм.

Для стиля Ламартина характерны внешняя фактурность, переливчатость, потаённая жизнь в звукописи, но главное — в том, что весь этот материальный, переменчивый прекрасный мир движется, а душа поэта неподвижна: поэт словно мёртв внутренне. Примечательно, что на грани декаданса поэты тяготеют к музыкальности как формальной доминанте — это ментальный признак (верен ему среди других и И. Ф. Анненский). Параллель с русской поэзией в данном случае сложно проигнорировать: в творчестве Н. С. Гумилёва внешнее релятивно, подвижно, изменчиво и умирает, а мир человеческого «Я» бессмертен — всё определяет контраст физической реальности и духовной незримой жизни, как в стихотворении «Сады души» (1908).

Ламартин сам прекрасно осознавал приём обострения музыкальности, называя свои стихи прелюдиями, сонатами,

они написаны в большинстве своём александрийским стихом, дающим эффект неторопливости, монументального, торжественного ритма.

В последующих своих произведениях, особенно в 30-е годы, Ламартин перешёл к эпосу. Такова его поэма «Революция» (1831) — квинтэссенция мироощущения здесь выражена как смятение: «Земля дрожит под домом его предков». История предстаёт в поэме как серия катастрофических эпизодов. Ламартин создал образ человечества в виде помолодевшего орла, который меняет оперение и поднимается всё выше и выше навстречу солнечному свету.

Чуть позже он написал две небольшие поэмы: «Жослен» (1836) и «Падение ангела» (1838). Согласно авторскому замыслу, это — фрагменты грандиозного эпоса человеческого духа. На них сразу же был наложен папский запрет, потому что автор трактовал библейские мотивы и христианскую символику весьма отдалённо от традиционной ортодоксии.

Творчество Ламартина в 30-е годы можно назвать блестящей иллюстрацией менталитета трагического. Политический пафос, гражданские мотивы, социально заострённая линия осмысления поэтического долга — всё это свойственно начальной фазе (становление: с 20-го по 53-й годы) любого 100-летнего цикла.

Поэт в данный период занимает активную жизненную позицию, демонстрирует стремление служить своей поэзией обществу. Это доказывает и факт обращения его к жанру статьи («Судьбы поэзии», 1834). По его убеждению, поэзия должна «отвечать духу времени и в области общественных установлений».

Поздний шедевр Ламартина «Виноградник и дом» (1856) — показывает что поэт вернулся из широт Вселенной в патриархальный мир прошлого и замкнулся в себе, но эта

трактовка критиков (учебник, с. 27) кажется неубедительной. Наоборот, в эпоху прекрасного (с 53-го по 86-й годы) Ламартин нашёл в себе силы почувствовать время и изменить свой стиль.

Таким образом, перед нами предстают «три Ламартина».

Первый — являет воплощение музыкального символизма конца десятых годов, перекликаясь с основной ментальной тенденцией заката низменного, 100-летнего цикла XVIII века в целом (1720–1819).

Второй — представляет в творчестве грандиозный эпос 30-х — в русле начала нового 100-летнего ментального цикла, выражаемого категорией трагического.

Третий — демонстрирует соответствие норме срединной, равновесной, категории прекрасного 50-х годов — в русле расцвета ментального 100-летнего цикла XIX века.

Альфред де Виньи
(1797–1863)

Виньи тоже восхищался Байроном и видел в нём «поэта-титана, бросающего вызов небу и аду». Он воспринимал маску беспристрастия и холодности как своеобразный барьер, поставленный «несчастливым гениальным человеком» против любопытства посредственности. Поэзия Байрона — страстная, гармоничная и богатая — повлияла на творческие поиски Виньи, особенно в начале 20-х годов.

Можно назвать несколько характерных художественных черт, проявленных в его «Поэмах» (1822) и суммарно представляющих специфику его поэтического стиля, ментально отражающую время творчества. Во-первых, это — географическая широта охвата мира: здесь фигурируют страны Востока, Европы, дикая природа и шумный Париж. Во-вторых, это — широта временная: поэт обращается

к библейским временам, к античности, средневековью и к современности. В-третьих, это — сильнейшие эмоциональные контрасты: наслаждение и мука, печаль и веселье, любовь и ревность, мимолётность и многолетние страдания. В-четвёртых, это — лаконизм. Сборник поэм автор неоднократно дополнял и переделывал — окончательный вариант сложился в 1837 году; он включал 21 поэму. Принцип отбора — эпическая форма и драматическая философская мысль.

Поэта занимала неумолимость надличных законов, волновала судьба человека, попавшего в сферу их влияния. Подчеркнём, что это абсолютно точно выражает ментальитет начальной фазы классики трагического СУБЪЕКТНОГО XIX века (1820–1853), но более ярко — в её классике (с 31-го по 42-й гг.). Поскольку XIX век — субъектный в цикле Нового времени, то в творчестве Виньи отчётливо звучат жалобы жертвы времени, жаждущей простых человеческих радостей, и обвинение жестокосердного Бога.

Те же мотивы — в поэмах «Моисей», «Потоп» и «Элоа», объединённых в триптих «Мистическая книга». Это — трагедия, которая развивается на фоне противоборства космических сил. Речь у него идёт об истинном или мнимом бытии человека. Открывающая триптих поэма «Моисей» сочетает в себе библейский и байронический мотивы.

В сложный для Франции 1826 год, запомнившийся резким обострением социально-политических противоречий, Виньи под влиянием общественного революционного настроения обращается и к национальной истории — в романе «Сен-Мар» (1826) он отразил переломный исторический период своей родины. Подобно Вальтеру Скотту, автор построил произведение на тщательном изучении документов прошлого и на поэтическом воссоздании образов известных лиц и событий, однако для него очень важным было

установление закона истории. Роман, конфликт которого был обусловлен именно историческим законом, изображал первую треть XVII века, когда всесильный министр Людовика XIII кардинал Ришелье утверждал внешнее могущество Франции и закреплял внутреннюю структуру подчинённого монарху государства, автор стремился уподобить трагедии.

Неудивительно, что Виньи занялся переводом Шекспира, — и во французском театре с большим успехом в 30-е годы была представлена трагедия «Отелло». Перевод поэта был сделан для того времени очень близко к оригиналу.

Одновременно — под влиянием драматургии Шекспира — он стал писать драму «Жена маршала д'Анкра» (1829–1830). По подобию хроник Шекспира, Виньи блестяще воссоздал нравы и атмосферу ушедшей эпохи Марии Медичи. **Можно отметить как примету трагического обилие эпизодов с участием народа (доминанта этого периода: «МЫ», массовость).** Философия этой драмы — фатализм: внешний рок (ср.: Л. Н. Толстой, с идеей внешнего рока — в противовес идее внутреннего рока Ф. М. Достоевского, и эта палитра полноты в суммарном итоге двух гениев представлена именно в середине 100-летнего цикла, что свойственно именно категории прекрасного, соединяющей крайности, 1853–1886).

В 1830 году Виньи пережил в своём творчестве влияние сенсимонистов — своеобразным откликом на их проповедь стала «Песня рабочих». Поэт прославил в ней вселенскую организацию, где все трудятся, помогая друг другу. Будущее здесь представлено в символической фигуре рабочего, гигантская рука которого лежит на молоте.

Однако не всегда, испытывая влияние внешней жизни, поэт до конца следовал ей. Порой его реакция на события

была двойственной: борьбе враждующих сил, социальным преобразованиям, личному участию в политических событиях Виньи как поэт противопоставлял величие созерцания — жизнь духа в её торжественной размеренности уединённого бытия вдали от суеты. Например, в своей поэме «Париж», опубликованной в 1831 году, он показал город как гигантскую машину, как живое существо, как устремлённое в будущее пламенное колесо, под которым поддерживают огонь великие работники — мыслители. Движение жизни казалось ему кипением лавы, торжеством огня, боем гигантских молотков. «Вздыбленная история» в его воображении утверждала всесилие рока и бессилие людей. Недаром в конце поэмы возникают реминисценции из «Апокалипсиса» — предсказание гибели Парижа. **Это и есть ментально отражённая в художественном варианте объективированная фаза века.**

Таким образом, Виньи отразил в своём творчестве наиболее узнаваемые приметы категории трагического:

— максимальный хронотоп;

— внешний всесильный рок;

— свободу общества, подавляющую свободу личности; как следствие этого — фатализм художника *в роли отстранённого, холодного наблюдателя,* способного лишь созерцать всю эту неизбежность.

Всё это проявилось также в его романе «Стелло» (1831–1832) — триптихе о трагической судьбе творческой личности, раздавленной обществом.

В поздний — малопродуктивный — период своего творчества Виньи создал поэмы, задумав объединить их в сборник, который он хотел назвать «Философские поэмы». Опубликованы они были уже после его смерти под названием «Судьбы, философские поэмы» в 1864 году.

Именно последний сборник показал, что герой поэзии Виньи способен меняться, да и сам автор трезво оценил свою роль поэта-созерцателя, понимая, что аристократия духа, вдохновлявшая его раньше, — это всего лишь иллюзорный романтический идеал. Тем не менее поэт не нашёл, чем можно его реально заменить, и остался ему верен при всей ясности осознания его иллюзорности.

Поздний французский романтизм как явление категории трагического ментального цикла XIX века: Жорж Санд и Альфред Мюссе

Жорж Санд
(1804–1876)

В 40-е годы Жорж Санд издавала журналы социалистического направления, охотно называла себя социалисткой и коммунисткой. Её идеалом был социализм, который должен был наступить в результате мировой революции. Среди идей, которые разделяла автор, была идея женского освобождения через самостоятельный труд и материальную независимость. Она сама стала профессиональным литератором и с 1830 года сотрудничала с газетой «Фигаро». При любых обстоятельствах она ежедневно сочиняла до 20 страниц текста — вот почему её наследие составляет больше 100 романов и повестей, 18 драм, огромное количество статей и писем, а также многотомная автобиография.

В первом самостоятельном романе «Индиана» (1832) она выступила против буржуазного института брака, основанного на корысти. Бунт молодой женщины был направлен против подавления личности. Романтический колорит романа, с его роковыми тайнами, и страстями, и загадками

дополняется элементами реализма, которые со временем начнут нарастать в её последующих романах.

Жорж Санд считала, что стимулом к достижению художественного мастерства должны быть идеалы, выросшие из убеждений, поэтому стремилась изображать людей не только такими, как они есть, но и такими, какими они должны быть.

Мировую славу писательнице принёс роман «Лелия» (1833). Он проникнут настроением отчаяния и пессимизма, большинству образованных людей Франции после поражения революции 1830 года. Сталкивая разные типы модели жизни в образах своих героев, Жорж Санд подняла их до уровня обобщения, не доводя при этом до абстракции. Страдания, которые испытывает Лелия, необычайны — в какой-то мере метафизические, однако они захватывают читателя своим масштабом. Героиня разочарована в людях, в любви, в религии, в обществе, где всё охвачено эгоизмом. Её совершенство становится разрушительным для неё самой. В первой редакции произведения единственным выходом для отчаявшейся души стало самоубийство. Книга оставила впечатление безвоздушной атмосферы, в которой человек задыхается. Композиция романа разорвана, персонажи появляются неожиданно, исчезают немотивированно — всё это создаёт образ хаотичности описываемого мира.

В 40-е годы Жорж Санд увлеклась вопросами социализма и коммунизма и попыталась вывести в своих произведениях положительных героев-революционеров. Для своего времени она не выглядит одинокой — таких героев создавали и другие авторы, прислушиваясь к голосу эпохи. В этот период Жорж Санд написала свои лучшие произведения: роман «Орас» (1841), дилогию «Консуэло» (1842–1843), Роман «Графиня Рудольштадт» (1843) и другие.

Орас — герой нового типа, порождённый буржуазной средой. Он честолюбив и хочет выдвинуться любой ценой, сделав политическую карьеру. Главный его тезис: «Все средства хороши, если приводят к цели». Эгоизм, паразитизм и карьеризм ведут его по пути постоянных предательств: он предаёт друзей, семью, любовь. Ему противостоит Поль Арсен: это — народ, воплощённый в образе одного человека. Ведущая идея Поля — идея революции. С такими героями Жорж Санд связывала будущее Франции. В романе «Орас» есть мотивы, которые найдут продолжение у Чернышевского: швейный фаланстер, символический образ революционера Жана Ларавиньера. Достоверность событий, изображённых в этом романе, обилие правдивых деталей и даже исторических лиц демонстрирует движение творчества Жорж Санд в сторону реалистического восприятия жизни своей страны, в сторону её активного воспроизведения.

В романе «Консуэло» создан образ человека, самоотверженно служащего искусству. Он не ждёт от этого служения ни славы, ни денег. Наконец, в образе Альберта фон Рудольштадта представлен выходец из аристократической среды, отказавшийся от всех титулов и ушедший к народу.

Литературная деятельность Жорж Санд 30–40-х годов главным образом была нацелена на создание героев с чертами обобщёнными, предельно идеализированными и уже в 40-е перестаёт быть актуальной для читательской публики, а в 50-е — вообще не воспринимается ею. Во-первых, потому, что революция 1848 года и наступившая после неё реакция абсолютно изменили расстановку сил в обществе и идеалы. Во-вторых, потому, что в это время появилось огромное количество очень талантливых писателей, с которыми её творческие установки уже не могли соперничать. Камерный мир интимной жизни человека, представший

в её романах в 50–70-е, тоже не отвечал ментальным запросам срединного цикла XIX века, поскольку он формировал уже на другом полюсе читательские ожидания. Этот её мир активизируется в менталитете только на исходе века.

Произведения Жорж Санд вошли в историю мировой литературы тесно связанными по тематике с политической и социальной историей Франции. Таким образом, ментально она осталась во времени, эстетически окрашенном категорией трагического (1820–1853).

Альфред де Мюссе
(1810–1857)

Альфред де Мюссе присоединился к романтическому движению, видя в нём новаторскую литературную доктрину. Он исповедовал принцип сочетаний романтического с комическим. Но при всём увлечении романтизмом он быстро отвергал как классицистические, так и романтические штампы.

Первый его сборник — «Испанские и итальянские повести» (1830) — представлен поэмами и стихами. Поэзия этого сборника красочна и эмоциональна, поэт упивается земными радостными чувствами и воспевает всепобеждающую любовь прекрасной молодости. Пушкин восхищался творчеством Мюссе этого периода. Однако здесь обнаруживаются и мрачные, пессимистические тона, в которых поэт описывает XIX век, не находя в нём ничего значительного и возвышенного.

Отсутствие свободы во Франции и Европе породило разлад между гордой, свободолюбивой личностью и буржуазным обществом, не способным понять возвышенные стремления и идеалы. Главная характеристика творчества Мюссе заключается в том, что его талант был направлен на осмысление настоящего. Это объясняется разнонаправленностью векторов

времени: весь век обращён к прошлому, а первая фаза — к будущему, что и приводит его как художника к позиции самоощущения в пространствовремени «здесь и сейчас».

Мюссе утверждал, что миром правят не какие-то мистические силы, а силы реальные, что поэт должен отражать жизнь, а вовсе не быть вождём человечества, как того требовали романтики. Поэт превзошёл романтически устремлённых собратьев по перу: в 1836 году он попытался осмыслить романтизм в «Письмах Дюпюи и Котоне», обнажив черту, наиболее ему присущую и резко отличающую его от других поэтов: это — ***ирония и самоирония,*** проступавшие во всех жанрах, к которым он обращался.

Мюссе создал образ лишнего человека в героической драме «Исповедь сына века» (1836).

Его герой, юноша Октав, заражён «болезнью века» — разочарованием, неверием ни во что. Мюссе рассказал историю погибшего молодого поколения из среды буржуазной интеллигенции. Герой романа словно замкнут в своей ориентации на настоящее, которое ассоциируется с пустотой. Это означает жизнь без смысла и без надежды на будущее. Такое сужение диапазона привело к тому, что он попал в тюрьму из настоящего: поскольку это — пустота, то он и не занят никаким делом. Герой разочарован в любви и дружбе — и для него рушится мир. Разочарование и отчаяние переходят у него в ярость. Это — слабое существо, не приспособленное к жизни, крайне эмоциональное и беспрерывно источающее потоки слёз.

Страдания по новому изображённой романтической личности прямо связаны с трагедией целого века, что и отражено в названии романа. Здесь очевидна прямая смысловая перекличка авторов концепции героя как лишнего человека в русской литературе XIX века (например, роман

Лермонтова «Герой нашего времени», во-первых, написанный в жанре дневниковых записей, предполагающих исповедальное начало, во-вторых, охватывающий значительный временной диапазон, подразумевающий эпоху, причём эпоху, которая не нуждается в сильных, ярких личностях) и в мировой литературе XX века (герои Хемингуэя, Олдингтона, Ремарка, Гессе, Булгакова, Шолохова, А. Н. Толстого).

История, изложенная в «Исповеди...» наложила отпечаток и на творчество, и на личную судьбу Мюссе. Это и история самого Мюссе. То же можно сказать и о судьбе Лермонтова. Менталитет сыграл роль не только в содержании их творчества, но и сформировал судьбы самих творцов, их мироощущение.

ПОЭТЫ «ПАРНАСА»

Гюго, Виньи, Ламартин, Мюссе, Жорж Санд определяли направление французского романтизма.

Но появились писатели и поэты, творчество которых внесло такие акценты в литературу французского романтизма, которые прежде не были ей свойственны. В их числе — Борбье и Моро, поэты революционно-демократического лагеря, а также писатели, получившие в отечественном литературоведении название «малые ***романтики»****.

Большинство этих поэтов входило в литературное содружество «Новый Сенакль» (или «Молодая Франция» — так их называли в 30-е годы). Поэтов объединяло желание обновить содержание литературы. Своим идеалом творца они считали Виктора Гюго.

---

* К поэтам Парнаса иногда причисляют Шарля Бодлера, но по масштабу его творчество гораздо мощнее и разнообразнее — оно не вписывается в пределы этого объединения.

Революция 1830 года привела к размежеванию представителей этого содружества. Так, Петрюс Борель (1809–1859) продемонстрировал свою революционную настроенность в ряде произведений, даже посвятил Июльской революции поэму, назвав её «Ночь с 28-го на 29-е», а Теофиль Готье, наоборот, отозвался об этом событии как о досадной помехе на пути к славе.

Готье оказался наиболее эстетствующим из всех поэтов былого содружества. Он принципиально декларировал, что пишет стихи, чтобы служить красоте, — и в этом проступает будущая концепция «искусства для искусства». Наиболее отчётливо он сформулировал её в предисловии к роману «Мадемуазель де Мопен» (1835). Здесь Готье противопоставил красоту практической пользе и констатировал разрушение единства Красоты и добра.

Однако впоследствии эволюция принципа привела поэта к эстетизации отвратительного. Свой лиризм он умел сдерживать тонкой иронией и, как все *«малые романтики»*, любил говорить о зыбкости границ, отделяющих мечту от реальности.

Творчество *«малых романтиков»* отличает тяготение к загадочному, таинственному, необъяснимому. Это ярко иллюстрирует как сборник стихотворений в прозе «Ночной Гаспар», автор которого — Алоизий Бертран (1807–1814), так и поэтика Жерара де Нерваля (псевдоним Жерара — Лабрюни, 1808–1855).

Парнасцы отрицали современные сюжеты — они увлекались древней экзотикой, стремились к бесстрастности и совершенству создаваемых форм. Они хотели привлечь яркостью, звучностью зрительных и иных чувственных ассоциаций, однако тяготение к форме привело к утрате внутренней значительности, хотя между

теоретическими декларациями и творческой практикой поэтов Парнаса обнаруживаются значительные противоречия: в их произведениях можно найти целый спектр настроений — от тончайшей лирики до политического плакатного пафоса.

Шарль Бодлер
(1821–1867)

Бунтарские настроения, которые поэт разделял с поколением 40-х, привели его к разрыву с семьёй и с буржуазным обществом в целом. Бодлер настаивал на необходимости сблизить искусство с жизнью и даже открыто нападал на собратьев по перу, равнодушных к политической жизни страны. Он отстаивал идею современного искусства и своим творчеством доказывал, что переход романтизма в реализм совершается в конце 40-х — начале 50-х годов. Это проявилось в стихотворном диптихе «Два сумеречных часа» (1852), в котором изображён современный Париж, представленный в разных ракурсах. Образ города перерастает в символ, и предметом поэтического внимания становится повседневность, причём подчёркнуто бездуховная. Отметим, что и живописцы-реалисты этого времени также изображали Париж в разнообразных ракурсах в таком же — повседневном — ощущении.

В 1857 году Бодлер публикует «Цветы зла», навсегда отойдя от революционных увлечений и политики. Эта поэтическая книга состоит из нескольких поэм, строго продуманных в композиционном отношении. Мотивы их в основном библейские, но христианская символика трактуется свободно и полемично. Поэт, бесспорно, сочувствует тем, кто трудится, и нелестно отзывается о небесной и земной иерархии. ***«Цветы зла»*** были объявлены аморальной

книгой — над ней был организован суд. В этот период поэт сблизился с Готье и стал более сочувственно относиться к культу красоты, отличавшему его эстетику.

Лирический герой Бодлера предстаёт человеком, утратившим гармонию душевной жизни — отсюда главный трагический конфликт в книге, полный опровержений и вопросов. Главная мысль, которую поэт высказал, — волнение духа во зле. Его интересовало не прямое столкновение человека и общества, а глубинные тайны человека, что как раз характеризуют архаику прекрасного (с 53-го по 64-й гг.) — начальную фазу срединной фазы 100-летнего цикла. Именно этот период ментально заостряет интерес художника к человеку и осознанное желание творцов уравновесить внимание к человеку с вниманием к обществу в целом в своих произведениях. Здесь очевиден резонанс менталитета со временем создания «Цветов зла».

Во втором издании «Цветов зла» (1861) появился раздел, посвящённый Виктору Гюго, с которым Бодлера связывала дружба. У них возник спор о прогрессивном развитии человека и человечества, причём Бодлер смотрел на этот вопрос скорее пессимистически. Впоследствии его пессимизм лишь усилился.

Поздний Бодлер пришёл к поэтическому идеалу — одинокому аристократу духа, постигающему мир благодаря таланту, уму и воображению.

Быть поэтом для Бодлера означало прежде всего — обладать особым складом души.

Виктор Гюго

(1802–1885)

Гюго оставил огромное наследие поэзии, сатиры, эпических, драматических произведений, романов, статей, писем

и т. д. Он всегда был убеждён, что поэт выполняет особую миссию и чувствовал себя защитником отверженных. Его мировая известность основана на романах, но во Франции прежде всего почитают его как поэта.

Талант Гюго проявился очень рано: писать он начал в 13 лет, в 15 — стал лауреатом Тулузской и Французской академий; в 17 — получил пенсию от короля за оду «На восстановление статуи Генриха IV». Но свой первый сборник Гюго издал лишь в 1822 году под названием «Оды и другие стихотворения». Здесь поэт опирался на классические каноны и выступил роялистом, о чём свидетельствуют и множество мифологических метафор, пышных перифраз, риторических фигур, обращений автора к средневековью, и атмосфера романтической фантастики, видений, призраков. Этот сборник Гюго впоследствии переиздал, видоизменив его стиль: оды у него стали более драматическими и лирическими, а традиционный поэтический стиль постепенно получил живую интонацию, элементы разговорной речи, вольные размеры и рифмы.

В 1824 году в «Новых одах» усилился интерес Гюго к оде метафорической и живописной, и в 1826 году в новом поэтическом сборнике «Оды и баллады» вторая часть дополнилась ***романтической*** балладой, в которой уже нет ничего от эпигонского классицизма. Именно стремлением преодолеть классицистическую нормативность объясняется сознательное обращение поэта ***к причудливым красочным картинам средневековья,*** отличающимся разнообразием выразительных ключей в искусстве слова.

Очевидно, что молодой Гюго развивался внутри ***стиля декаданса низменного (1808–1819).*** Но очень быстро он преодолел влияние сформировавшей его основы, выйдя на

собственный стиль, а это и есть признак подлинного литературного таланта, призвания. Сборник 1826 года «Оды и баллады» интересен тем, что поэт здесь впервые объявляет себя романтиком. Для него романтизм означает столь же важное обращение к средневековью, сколь для классицизма — обращение к античности, **в плане обогащения смыслами образной системы.**

Преодоление нормативности привело Гюго к тому, что он наполнил свои баллады рыцарскими замками и башнями, битвами и турнирами, отважными рыцарями, прекрасными дамами и трубадурами, а также феями, гномами, русалками и великанами. Традиции обращения к греко-латинским мифам поэт противопоставил традицию национальную, причём не только христианскую, но и языческую. Но, воскрешая литературную национальную основу, Гюго при этом демонстрирует особую ипостась своего художественного мира, который не спутаешь ни с каким иным. Неповторимая оригинальность творчества поэта проявилась в том, что его лиро-эпические баллады ничуть не похожи на привычную для читателя французскую балладу. Восхищённые критики сравнивали баллады Гюго с готическим витражом: они были живописны, повторим, в них применялись вольные размеры и ритмы, звукопись и разговорная интонация, свободный словарь и игра. В целом всё оставляет впечатление оригинальных смысловых узоров. Это — факт несомненной литературной революции, и Гюго оценивал себя как Робеспьер в литературе. Период становления длился у него с 1821 по 1830 год.

В сборнике «Восточные мотивы» (1829) Гюго полностью исключил каноны классицизма. Утверждая свободу творчества, он распространяет её на выбор формы, темы

и трактовки. Восток нужен ему не столько как экзотика — скорее как возможность создания собственного мира, не совпадающего с реальным. Однако поэтический талант позволил творцу рисовать Восток наглядно и осязаемо. Созданный мир поражает необыкновенным изобилием тем, сравнений, образов. Поэт ярко и гипертрофированно передаёт здесь жажду жизни, любви, счастья. Его мир строится на пересечении культур Востока и Запада. В нём соседствуют Библия и Коран, Эсхил и Шекспир, Наполеон и Али-Паша. **От такого сочетания-столкновения мир этот предстаёт контрастным, и эта контрастность заявляет о себе в художественном пространстве Гюго на всех уровнях: в системе образов, в ритмической организованности композиции и всего сборника, и конкретных стихов. Эта контрастность определит авторскую структуру художественного мышления и в романном жанре, став главным изобразительным принципом в творчестве Гюго-писателя.**

Контрастность — признак архаики *(с 20-го по 31-й гг. — в трагическом, с 53-го по 64-й гг. — в прекрасном, с 86-го по 97-й гг. — в низменном любого 100-летнего цикла)* — дополняется у Гюго символическим восприятием света.

Другая особенность стихов — в их мелодичности. «Восточные мотивы» — целая серия музыкальных этюдов, где это свойство звучания проявляется в технике стиха, а содержание — в самом ритме. Наиболее яркий пример — знаменитые «Джинны», построенные путём увеличения количества слогов в строке, от двух — до десяти, а затем — обратно. В музыке такие художественные приёмы называются *«крещендо»* (буквально с итальянского означает «увеличиваясь») и *«декрещендо»* (буквально — «уменьшаясь»). Используя силу звука, автор с помощью *крещендо*

может довести задуманное им эстетическое переживание через художественный эффект до особой остроты, высоты, пронзительности (как в прямом — акустическом — смысле, так и в переносном — выразительном) и, соответственно, с помощью декрещендо вернуть слушателя (а в литературе, напрямую связанной с формированием смысла, — читателя) в русло исходного восприятия. Нагнетание ужаса достигает в «Джиннах» наивысшего предела в 10-сложных строках. В таком комбинировании эффекта — путём привлечения музыкальных, живописных и литературных приёмов — реализуется романтическая идея Гюго о сущности искусства.

Необходимо раскрыть истинную причину сконцентрированного богатства смыслов и форм в искусстве данного ментального периода — с 1820 до 1853 года, окрашенного менталитетом как категория трагического в трёх основных ключах выразительности: архаики (с 20-го по 31-й гг.), классики (с 31-го по 42-й гг.), декаданса (с 42-го по 53-й гг.). Цикл XIX века, начавшийся в 20-м году, развивается как субъектный до 1919 года, потому что он представляет завершающее (1819–1919) столетие Нового времени. По причине *субъектной* характеристики самосознание возможностей средств этого века, начавшись в архаике трагического, произошло в форме поэзии, причём поэзия данного периода (с 20-го по 31-й гг.) по преимуществу — лирическая и романтическая. Именно так сказывается влияние субъектности в цикле Нового времени: как фазы заката, — с присущими ей личностными проявлениями и приоритетом изображения внутреннего мира.

Исходя из положения, занимаемого XIX веком на цикле всего Нового времени, обратим внимание, что творческий поиск в искусстве ориентирован на средства, прежде

всего — формальные: XVII век — это доминанта содержания, XIX век — это доминанта формы.

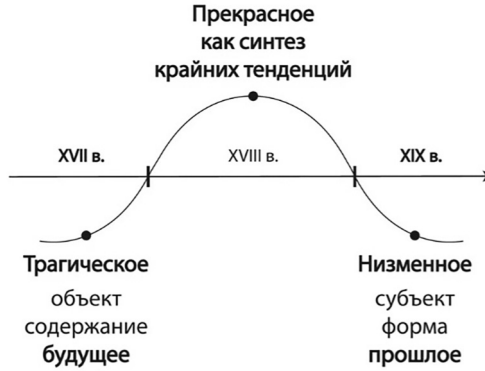


Рис. 35. *Цикл Нового времени с доминантами в каждой из фаз-веков*

Тем не менее период архаики трагического должен кристаллизовать в себе всеобщие смыслы, свойственные категории трагического. В соответствии с закономерностью развития менталитета в данной фазе времени.

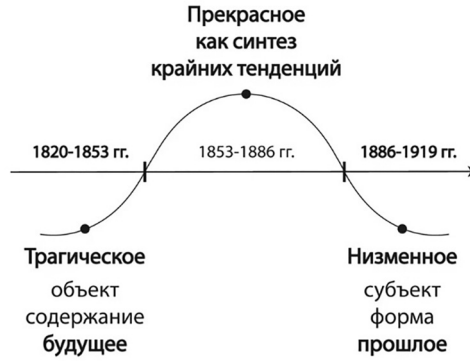


Рис. 36. *Ментальные доминанты цикла XIX века*

Но, с позиции доминирующего временного модуса, весь XIX век повёрнут в прошлое, назад, поэтому всеобщие смыслы предстают как общенародные (демократизация искусства закатной поры цикла), а вот воплощены они в лирической форме.

Ярко выраженный синтез противоположных тенденций во время начальной фазы (с 20-го по 53-й гг.) последнего века 300-летнего цикла как **субъект + объект,** объясняет предельную степень напряжения, ощущаемого в искусстве.

Это искусство создано в фазе, отмеченной, повторим, сложным единством полюсных характеристик менталитета.

В силу этой ментальной особенности можно назвать период трагического XIX века уникальным в истории — если во многовековых циклах и наблюдался подобный феномен, то он не укладывался в 33 года.

Можно провести аналогию с творчеством целого ряда великих авторов, которым довелось создавать свои шедевры именно в этот период. Попутно заметим, что в лучших произведениях они воплотили при всей неповторимости своего таланта узнаваемые противоречивые черты эпохи — сложность, многомерность и смысловую насыщенность уникального по доминантам исторического периода, тем самым показав, насколько резонировало их творчество ментальному самоощущению (по чуткости к тенденциям времени мы узнаём гениев). Это мы видим у Гейне, Гёте, Пушкина, Гюго. Их поэзия превращается в песни. Данное направление называется романтизмом, хотя на самом деле оно по установкам противоположно романтизму Байрона и Шелли, творивших в основном *в последней фазе, отличающейся прежде всего* ***формальностью.*** Общим признаком XIX века является **интонирование** — вот почему музыкальность,

живописность становятся главными особенностями поэзии данного столетия.

Если проследить траекторию движения формальной тенденции в 100-летнем ментальном цикле XIX века, то обнаружим, что эти особенности музыкальности, живописности, интонирования расцветут на исходе его — в символизме, но в ключе, совершенно противоположном: форма — ради формы, искусство — ради искусства. Содержание здесь будет минимальным, как и следует ожидать в закатной фазе (1886–1919). Однако в другой модификации — на высшей ступени символизма, в акмеизме, — формальная линия обнаружит себя в обращении к абстрактным, всеобщим, надвременным культурным инвариантам и предуготовит прорыв к новому содержанию, которое актуализируется уже в ином ментальном 100-летнем цикле — в фазе трагического XX века (яркий представитель этой линии — создатель «Цеха поэтов» Н. С. Гумилёв: он всем своим творчеством осуществил возгонку смыслов, предельное их сгущение, пережив в своей поэзии не только предчувствие катастрофы собственной судьбы, но и трагическое мироощущение глобального плана; таково по содержанию стихотворение «Заблудившийся трамвай», написанное им на изломе ментальных столетий, в 1921 году). Что касается романтизма 30-х годов, то он уже по своему историческому месту — ***общественный***, и осознание этого масштаба проявилось не только в литературном манифесте, которым у Гюго стало предисловие к пьесе «Кромвель» (1827 год — ментально исходная точка времени на цикле трагического, означающая возникновение романтического его модуса, актуального до 1835 года), но и в пьесе «Эрнани» (1830), сыгравшей решающую роль в становлении романтического театра.

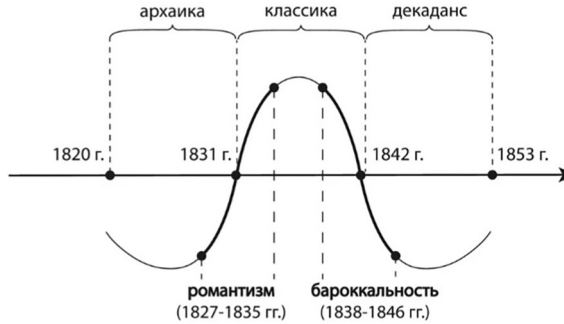


Рис. 37. *Стили: основные (11 лет) и переходные (КТ: с 20-го по 53-й гг.)*

Знаменитая «Эрнани» была поставлена в 1830 году, в самый канун Июльской революции. Накал страстей вокруг пьесы превратил премьеру в политическую манифестацию. Молодой Готье с целым отрядом сторонников романтизма прибыл на премьеру в эпатирующем одеянии не менее эпатирующего цветового его решения (сочетание: чёрный, розовый, светло-зелёный) — он хотел привести в содрогание противников, защищавших классицизм. Впоследствии в истории романтизма Готье опишет невероятную атмосферу и этих спектаклей, и всего, что происходило вокруг них: в зале стоял непрерывный шум, сопровождаемый свистом, как знак предельного негодования по поводу полного нарушения устоявшихся театральных канонов, единства времени и места, системы версификации, лексического соответствия нормам классицизма.

Но даже враги не могли не признать красоты стихов пьесы, её глубокого лиризма, который гармонично сочетается с широтой эпического размаха. События, отражённые в «Эрнани», казались невероятными, а точнее — неправдоподобными, однако они находили отклик в сердцах

современников. И это было главным достижением с позиции задуманного автором содержания пьесы: сделать неправдоподобное в высшей степени убедительным, создать интонацию бунтарского пафоса, эмоционально развить страсти до предельного накала, осветить их лучом гуманизма и интимной проникновенности. Это была художественная победа драматурга, чей талант оказался бесспорным в решении эстетической задачи времени: через палитру эмоций и состояний привести зрителя к катарсису и заставить прожить вымышленную историю как реальную.

Исторический маскарад костюмов никого не ввёл в заблуждение: психологически и эстетически зрители были готовы узнать современную коллизию или спроецировать происходящее в пьесе на реальную возможность. Любовь человека, который находится вне закона, к девушке из привилегированного общества противопоставлена в пьесе вероломной власти, подлости и трусости придворных. Но важнее всего для зрителя оказалась ***тираноборческая направленность*** **— та самая доминанта (борьба, сопротивление, противоборство, противостояние** ***одиночки стихии зла, неравная схватка героя с противником),*** **которая определяет мироощущение романтизма трагического и вызывает общественный резонанс в аналогичные периоды любого 100-летнего цикла (с 20-го по 30-й гг.).** Борьба Эрнани и Карла I — это поединок силы духа и благородства, в котором разбойник равен королю и даже превосходит его. Юная красавица донья Соль достойна своего избранника: она готова следовать за ним повсюду.

Трагический конфликт, в котором всё определяет обусловленность социумом (общественное, массовое начало — приоритет начальной фазы 100-летнего цикла), накладывается в пьесе на лирическую историю любви (XIX век

как последняя фаза цикла Нового времени является субъектным). Чтобы понять ментальную специфику смысловой развязки «Эрнани» Гюго — пьесы, созданной в начальной, *неизменно* объектной фазе внутри цикла последнего века Нового времени, в 30-м году, сравним с ментальной окраской трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» (1595), созданной тоже в последнем веке цикла (Средних веков, 1595), но в последней *неизменно* субъектной фазе — в 95-м году, вдвойне усиливающем своим ментальным влиянием субъектную доминанту (и век — завершающий, закатный, и фаза — завершающая, закатная, отсюда — удвоение субъектной доминанты). Сравнение помогает увидеть противоположные — ментальные — доминанты в авторских позициях: объектную — у Гюго, субъектную — у Шекспира).

Романтизм Гюго носит скорее политический характер: он открыто становится в оппозицию к монархическому строю Бурбонов, называя свой романтизм «либерализмом в литературе».

Гюго уделял театру много внимания и воспринимал его именно политически — гражданским образом («Театр — это трибуна. Театр — это кафедра»). Он ратовал за театр революционный, поистине народный, «национальный по историческим системам... всеобъемлющий по изображению страстей».

С точки зрения характерных проявлений начальной фазы 100-летнего цикла, важно подчеркнуть, что именно в этот период автор настаивает на том, что главными функциями театра (а, следовательно, искусства вообще, в том числе и литературы) являются просветительная и воспитательная, а в последней фазе цикла творцы будут видеть исключительно развлекательную функцию — такова логика самодвижения менталитета, которое заключается в смене доминант.



Рис. 38. *Логика развития менталитета в фазах 100-летнего цикла*

Главная черта творчества Гюго — стремление к универсальному синтезу ***эпоса, оды, трагедии.*** Он попытался осуществить его в драме, но лишь потому, что *драматургия влияла на широкие слои образованных людей* (массовый охват искусством для Нового времени был задачей, доступной лишь театру) — во-первых; что драма изначально была оплотом классицизма и к тому историческому моменту *наиболее развилась в плане возможностей эстетического воздействия на массы* — во-вторых. Иными словами говоря, литература как вид искусства проигрывала в количественном отношении, а для начальной фазы цикла **массовость** есть важнейший параметр менталитета.

Заметим, что и **эпос** как род литературы, отмеченный монументальностью, максимальным масштабом хронотопа, предельной энергетической напряжённостью, и **ода** как возвышенный жанр гражданского звучания, и **трагедия**, представляющая героев в прямом смысле слова, — всё это актуально для начала фазы любого 100-летнего цикла. Тот факт, что Гюго размышлял над необходимостью их синтеза, свидетельствует о том, что он понимал востребованность литературы высокого регистра для своей эпохи. Поэтому

в качестве подведения итогов её развития в XIX веке — в последней фазе 300-летнего цикла Нового времени — он видел своей целью создать литературную эстетическую форму, которая по силе выразительности, по мощи гражданского звучания, по охвату проблем и тем в спрессованном виде сохраняла бы качества всех родов литературы (ода — из лирики, трагедия — из драматургического искусства) и оттого обладала бы художественными колоссальными возможностями, тая в себе их предельную суммарную энергию.

Теоретические постулаты, продекларированные автором в раннем периоде творчества, задали высочайшую планку — достигнуть её во всей полноте было невозможно, однако именно недостижимость служила ему стимулом при создании всех последующих произведений. Устремлённость творца к своему эстетическому идеалу незримо присутствует в них как манящий ориентир, которому он всю жизнь был верен, а то, что получилось в литературной деятельности, явило образцы романов — с неповторимой художественной логикой и философией, с необычной поэтикой и своеобразной системой образов. Язык, композиция его романов, сила эмоционального воздействия на читателя тоже стали приметами задуманного писателем синтеза. Этот синтез обогатился пронзительной авторской интонацией (лирика как органическая часть целого) — таким образом воплотилась в реальность великая цель Гюго-творца. Главное, что он изначально спроектировал в качестве высочайшего образца, идеала то, что осознал в процессе творчества. Цель синтеза помогла ему выйти на остросюжетную, предельно напряжённую линию повествования с запоминающимися яркими героями и оригинальным стилем Гюго-автора, творившего на грани романтизма и реализма.

В 1843 году Гюго прекратил писать для сцены, потому что за прошедшее десятилетие интерес к романтическому театру резко упал — время романтизма ушло.

В 30-е годы автор помимо пьес создаёт несколько поэтических сборников, даже названия их говорят о том, что в его творчестве наблюдается некий спад: «Осенние листья» (1831), «Песни сумерек» (1835). Здесь раскрываются темы камерные — стихи посвящены семье, детям, теме милосердия; они, действительно, полны закатных настроений, сомнений, тревог и раздумий, в то же время поэт размышляет и в этой интонации — о судьбах человечества — поэзия предстаёт в двух масштабах. Он полон сочувствия и любви ко всему человечеству, а особенно — к угнетённым и обездоленным. Поэт-лирик постепенно превращается в сатирика. Такое сочетание — элегии и сатиры — напоминает стихи Гейне. В сборниках «Внутренние голоса» (1837) и «Свет и тени» (1840) поэтическое мастерство Гюго развернулось во всей полноте. Использование элементов социально окрашенной сатиры приводит к появлению её многочисленных вариаций, обязательно дополняемых *в этом, субъектном, веке* лиризмом. Ту же, лиро-эпическую, линию мы обнаружим и в русской литературе. Например, Гоголь свои «Мёртвые души» назвал поэмой. Острая выразительность как результат частой смены интонаций, пронзительный трагизм и монументальность, пафос высокого звучания, выраженный одновременно в гражданском и лирическом ключе, породили небывалый художественный сплав: **ментальный феномен XIX века.**

Впоследствии Гюго превратит это в принцип гротеска, под которым он понимал сочетание несочетаемого на манер Шекспира. Гротеск понадобился ему для того, чтобы избежать однообразных впечатлений: он «вносит то смех, то ужас». В формальном плане это служит способом создания

сильного напряжения, непрерывного поддержания его в наивысшей степени. Всё это основывается на контрастах целого и частей и внутри частей, возводящих иерархию контрастов, — во-первых; на синтезе эпоса, трагедии, сатиры, оды — во-вторых.

Вспомним, что именно в это время Виньи переводит Шекспира — и Шекспир впервые начинает ставиться во Франции как антитеза классицизму. Но при всём внешнем сходстве Гюго был зеркальным отражением Шекспира. Наиболее явно это проявилось в его романах.

В романной линии ощущается влияние Вальтера Скотта, который, если присмотреться к его установкам, является точно таким же романтиком, подтверждение тому — обращённость автора в средневековье, наделение людей из народа благородными и возвышенными чувствами и стремление к синтезу романа как универсальной формы (он синтезировал роман). Недаром Гюго посвятил ему две критические статьи, но он поставил себе цель — двинуться дальше: сделать роман одновременно драмой и эпопеей, сделать его живописным и поэтическим, реалистическим и идеальным, правдивым и вместе с тем возвышенным. Уже первый роман Гюго — «Ган Исландец» (1823) — высвечивает эти художественные тенденции, высоко оценённые современниками: «первый французский драматический роман» (Сент-Бёв), «необузданное воображение» автора и «неистовый жанр произведения» (Шарль Нодье).

Эстетической особенностью романов Гюго (начиная с первого) можно признать смешение категорий — возвышенного и низменного, трагического и комического, прекрасного и безобразного.

Роман «Бюг Жаргаль», написанный в конце 20-х годов на основе одноимённой новеллы Гюго, свидетельствует

о значительном тяготении автора к романтизму. В образе главного героя воплотилась идея общественной справедливости. Писатель создал исторический роман с ярко выраженной социальной подоплёкой, в основу его положен реальный факт — восстание негритянских племён во французской колонии Сан-Доминго в 1791 году. Но романтическая интрига и персонажи были плодом воображения автора. Таким образом, Гюго-романист, настаивающий на верности истории, на точности следования её фактам и событиям, развивает художественную позицию в пространстве общечеловеческих представлений о добре и зле, о милосердии и жестокости. Свою писательскую логику, с позиции соотношения реализма и романтизма, Гюго изложил в статье о «Квентине Дорварде» Вальтера Скотта, подчеркнув, что предпочитает «верить роману, а не истории». Противоречия здесь нет — *мы находим в творчестве Гюго отражение ментального сложного синтеза, вобравшего в период 20–50-х годов полярные доминанты:* ***субъектность века + объектность начальной фазы этого века.***

«Собор Парижской Богоматери» (1831) — образец исторического романа. Он написан по всем канонам, что разработал Вальтер Скотт. Казалось бы, в произведении указан лишь один исторический эпизод, малозначительный по масштабу (приезд послов). Писатель отказался от изображения широкого исторического полотна, не желая сковывать своё воображение протокольным воспроизведением событий. Но автор поставил задачей передать с предельной достоверностью колорит средневековой французской жизни, дух этого времени. Он с большим интересом изучал исторические хроники, различные документальные источники, когда сформировался окончательно его творческий замысел. Поэтому герои романа не выдуманы, даже имена их взяты из

старинных источников. В фокусе его писательского внимания оказался XV век — критический период истории: это — окончание средневековья и предчувствие Нового времени.

Типология героев явно контрастна: положительные и отрицательные резко противопоставлены друг другу. Вместе с тем Гюго использует приём гротеска, наделяя своих героев неожиданным несоответствием внешнего и внутреннего. У него выстраивается классическая четвёрка характеров: Эсмеральда, Квазимодо, Клод Фролло и красавец Феб. Эсмеральда и Квазимодо — положительные герои, причём Эсмеральда имеет совершенную внешность и символизирует нравственную красоту простого человека, а Квазимодо — существо, уродливое внешне и отверженное по социальному статусу, — оказывается наиболее высоконравственным человеком. Перекрестье свойств, характеризующих персонажей внутренне и внешне, отражает контрастность, неожиданность возможных человеческих проявлений. В таком приёме изображения героев тоже угадывается романтическая авторская линия:

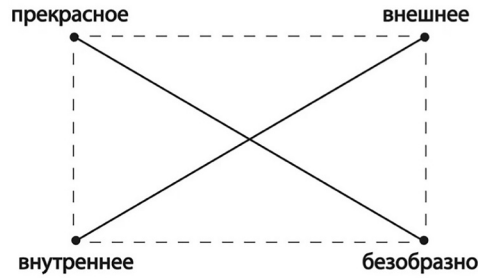


Рис. 39. *Классическая «четвёрка характеров», построенная на контрастах*

«Квазимодо» по-латыни означает «как будто», «почти» — по старой традиции Гюго в имени героя кодирует его

сущность, но этого *«почти»* человека преобразила любовь, и он, чтобы спасти Эсмеральду от рук правосудия, олицетворяющего мёртвую схоластику средневековья, оказался способным даже убить своего приёмного отца Фролло.

В романе заложены две взаимообратные иерархии: всё низкое присуще королю, правосудию, религии, а всё высокое — простолюдинам, нравственную силу и гуманизм которых олицетворяет народ. Гюго воспринимал народ как активную силу, и в романе даже есть намёк на штурм Бастилии в будущем.

Особую роль играет собор. Символическая «каменная книга средневековья», иссушающая душу учёность Фролло противостоят поэтическому собору, сотворённому безымянными мастерами и потому человеческому по своему основанию. Гюго обострил в романе противоречие между талантом народа, который его создал, и гнетущей идеей средневековой власти и схоластики, которая этот же народ подавляет. На протяжении всего повествования в романе постоянным рефреном служат сцены смертной казни. Это гибнут жертвы уходящей эпохи, как и все главные герои. Однако в жертвенности проступают ростки будущего. Мысль о том, что Просвещение победит религиозное сознание, даже вынесена в название одной из глав: «Это победит то».

Контрастность стиля и композиция романа дополняется периодически прорывом раблезианского юмора толпы, но интонация повествования свободно переплавляется то в патетику, то в драму, то в отчаянье, то в веселье, отчего возникает многоголосие. В тесном сплетении категорий низменного и возвышенного, комического и трагического, прекрасного и безобразного автор стремился отобразить сложность и противоречивость современной жизни

Франции через художественную интерпретацию исторического материала о Франции XV века.

То, что свойственно романтизму, представлено здесь в предельном состоянии. Это — всепоглощающие страсти, которые погубили и Квазимодо, и Эсмеральду.

В 1829 году Гюго стал первооткрывателем темы «преступление и наказание», создав «Последний день приговорённого к смерти». Жанр этого произведения автор назвал *аналитическим романом*, потому что в нём была изображена внутренняя драма человека. Здесь также выявлялись социальные противоречия эпохи, отмеченной революционной ситуацией, — это был канун революции. Тема «преступление и наказание» получит гениальное освещение в одноимённом романе Ф. М. Достоевского (1866) и даст толчок развитию творчества писателей всех стран в этом, социально-психологическом, направлении на рубеже XIX–XX веков. Примечательно и то, что к данной теме Гюго вернётся в 1834 году в социальной повести «Клод Ге». Он представит героя уже не пассивной жертвой жестокого мира, а человеком, способным на акт справедливого возмездия. Убийство надзирателя изображается автором не как преступление, а как исполнение приговора, вынесенного заключёнными коллективно. Клод Ге, не найдя защиты, сам выступил против несправедливости современного общества.

С 1848 по 1851 год писатель реализовал себя как политический деятель. Став членом республиканского парламента, он отстаивал республиканский строй, а после переворота покинул Францию (до революции 1870 года), не желая мириться с тиранией, с бонапартизмом.

В 1852 году в знак оппозиции Гюго издал памфлет «Наполеон Малый». Памфлет прославил автора на всю Европу,

как и цикл политических стихов «Возмездие» (1853). Его поэзия (сборник «Живые борются») превратилась в речь общественного обвинителя — в ней высмеиваются ненавистные ему персонажи во множестве форм: то в басне, то в балаганной песенке, то в резкой сатире. Поэт скорбит о судьбе народа и верит, что он когда-нибудь проснётся и добьётся прекрасного будущего для себя. Сборник ввозили в страну тайно, и долгие годы он служил поддержкой борющимся.

В 1856 году в сборнике «Созерцание» Гюго подвёл итоги 25-летнего творчества. Эту книгу можно считать портретом общества. Она содержит исключительно богатство чувств и лирических состояний. Поэт говорил, что ему удалось изобразить «человечество в некоей циклической эпопее... во всех планах — историческом, легендарном, философском, религиозном, научном, сливающихся в одном грандиозном движении к свету» [30, 373].

В предисловии к «Легенде веков» (1859, 1877, 1883), три книги которой издавались в течение двадцати лет, он изложил идею монументальной фрески, состоящей из множества малых эпопей. Таким — иерархическим — способом он пытался соединить эпос и философскую лирику. Трёхтомник построен как совокупность эпических картин внутри, отдельные стихотворения и темы — всё связано эпическим замыслом. Здесь охватывается история многих стран и народов и вместе с тем присутствуют жанровые сценки, пейзажи, портреты, сатира, мифы, легенды, истории и многое другое, порождённое мощью воображения поэта и силой его изобразительного мастерства. По архитектонике это напоминает толстовский роман «Война и мир», но в гораздо более свободной поэтической форме. Луи Арагон, оценив глубину мысли и необыкновенную авторскую осведомлённость,

говорил, что «Легенда веков» — это французский стих, доведённый до непревзойдённого совершенства.

Эстетическое эссе «Уильям Шекспир» (1864) обобщает представление самого автора об искусстве. В то же время здесь даётся анализ литературного наследия великого творца, сыгравшего огромную роль в формировании стиля и метода Гюго, в его выборе романтизма. В этом эссе автор впервые высказался против эстетики «чистого искусства» и сформулировал основную заповедь для поэта: «работать для народа». Возникает определённая перекличка с аналогичными устремлениями этого времени и в русской литературе (некрасовский журнал «Современник»). Стихотворные сборники Гюго, выходившие в свет («Песни улиц и лесов», 1865; «Грозный год». 1872; «Четыре ветра духа», 1882; «Все струны лиры», 1888–1893), показывают, что поэзия его наполнена сочувствием по отношению к народу, к его судьбе. *«Я всем поверженным и угнетённым друг»* — поэтическая строка из сборника «Грозный год» исчерпывающе ясно демонстрирует нам позицию Гюго, понимавшего и политическую деятельность, и литературное творчество как **общественное служение**.

Роман Гюго «Отверженные» тоже был написан в поддержку народа. Замысел — из жизни низов — возник у него ещё в 20-е годы. Уже тогда писатель собирал сведения о быте каторжных. В 30-е годы он наметил общие очертания сюжета. Первая редакция романа появилась в 1852 году, окончательная — в 1861-м. Столь длительный срок его формирования позволил автору втянуть в орбиту художественного пространства исторические, публицистические, философские отступления — и роман стал настоящим полифоническим произведением со множеством тем, линий, идейных и эстетических концепций. Основу

«Отверженных» составляет идея морального прогресса, идея братства и венчающий её идеал. Гюго назвал этот роман эпосом души, подразумевая нравственное восхождение героя Жана Вольжана к совершенству. **Мета**идея состояла в авторском понимании жизни как постоянного движения от зла к добру. В «Отверженных» он показал эту логику устремлённости — «от мрака к свету», заранее предупредив читателя о победе справедливости. Посвящая свой роман всем отверженным, автор выступил обличителем буржуазного мира, его бездушия и жестокости. Он задумал показать обществу, какой ад заложен в его основании, пытаясь «возжечь зарю над этим мраком» и указать путь к преодолению социального зла. Реальность подсказала образы и истории основных героев. Это — Жан Вольжан, вынужденный украсть хлеб, чтобы накормить детей сестры, труженица Фантина, маленькая Козетта, ставшая с юных лет прислужницей у трактирщика, и трогательный беспризорник Гаврош, героически погибший в сражении за республику.

Лицемерный и человеконенавистнический буржуазный порядок воплощён в образе трактирщика Тенардье, буржуазное законодательство, враждебное народу, предстало в образе полицейского Жавера, а идея человечности, противостоящая бездушному рутинному миру, — в епископе Мириэле, выступающем как спасительная социальная сила. Это характер не типичный, потому что он противопоставлен не только буржуазному миру, но и ортодоксальной церкви. В нём воплотилась высшая духовная ценность, основанная на принципах христианского милосердия, — человеколюбие. Идея всепобеждающей гуманности, которая движет поступками Мириэля, приводит к перерождению бывшего каторжника

и ожесточённого человека в высоконравственного и благородного. Это не превращение, подчёркивает автор, а преображение, акцентируя тем самым в происшедшей метаморфозе энергию духовного свойства.

Однако после революции 1848 года взгляды Гюго изменились, приведя его к оправданию революционного насилия. В результате на страницах романа появился ещё один идеальный герой — пламенный вдохновитель восстания 1832 года Анжольрас. Суровая непреклонность и гуманизм, способность к состраданию и непримиримость к врагу, что сочетаются в этом образе, разбивают иллюзорные представления Гюго о том, что смирение и нравственная жизнь могут преобразовать мир. Противоречие между самоотречением и смирением, между революционным насилием и внутренним совершенством так и осталось в драме неразрешённым. Эта дилемма будет волновать писателя до конца жизни.

Вслед за «Отверженными» была написана книга о рыбаках острова Гернси (на этом острове Гюго сам жил в изгнании) — «Труженики моря» (1866). Свой роман автор рассматривал как заключающий трилогию, в которую, по его концепции, вошли «Собор Парижской Богоматери» и «Отверженные». В этом есть объединяющий смысл — во всех трёх книгах человек борется с роковыми силами: в «Соборе...» речь идёт о религиозном догмате, в «Отверженных» — о социальном зле, в «Тружениках моря» — о слепой матери, т. е. о природе. Эти три рока к тому же образуют иерархию, что и организует в конечном счёте исчерпывающую полноту — целостность, доказывая в очередной раз стройность продуманной художественной системы Гюго как ценное качество его мышления: «дух — душа — тело» (информация — энергия — вещество).



Рис. 40. *Уровни художественной системы Гюго*

В «Тружениках моря» показана схватка человека со стихийными природными силами, и кульминация романа изобразила борьбу главного героя, простого рыбака, с океаном. В его образе автор прославляет человека-творца, обнаружившего исключительную силу, ловкость, находчивость. Безродный рыбак поднимается до масштабов титана Прометея. Под стать ему и романтическая природа, которая одушевлена и наделена человеческим характером, — вот почему Жильят обращается к силам природы, волнам, скалам и ветрам как живым существам — своим противникам.

В поединке с чудовищным спрутом герой проявил мужество и самообладание, совершив свой подвиг ради любимой девушки. Узнав, что она любит другого, Жильят пожертвовал собой, устроил её брак с молодым пастором и затем добровольно ушёл из жизни. Этим поступком он ещё больше возвысился в нравственном отношении над миром мещанского благополучия.

Гюго недаром называл себя романтиком — его дарование наиболее ярко проявлялось, когда он входил в ментальный резонанс с романтическим мироощущением. Так было

с французским театром — стиль романтизма, как один из модусов трагического, проявлял себя с конца 20-х годов до середины 30-х наиболее плодотворно в драматургии. Затем романтизм утратил своё ментальное влияние (напомним, границы его — с 27-го по 35 годы) в пределах категории трагического (1820–1853). Гюго, почувствовав это, перестал писать для театра.

В романах появились элементы реализма, и, несмотря на то, что для его эстетики всегда предпочтительным оставался романтизм, он воплощался в разном соотношении с реализмом, как того требовали тенденции времени.

И всё-таки в жизни писателя прожиты два этапа, отмеченные ментальной доминантой романтизма.

Первый этап мы уже проследили.

Второй — наступил в 1860 году и длился до 1868 года. Это был романтизм прекрасного (с 60-го по 68-й годы в пределах срединной фазы 100-летнего цикла: с 53-го по 86-й гг.).

Поскольку для смены стилей внутри любой из категорий характерна чёткая последовательность, напомним, что **романтизм занимает неизменно промежуточное место на цикле, между архаикой и классикой:**

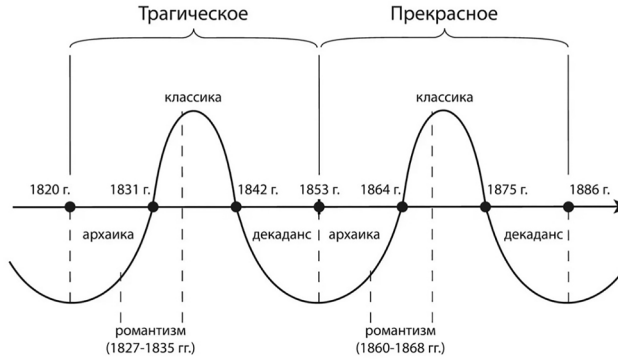


Рис. 41. *Последовательность проявлений ментальных доминант в стилях*

(Напомним, та же закономерность свойственна всем категориям, которые сменяют друг друга в самодвижении менталитета через основные стили, с доминированием по 11 лет: архаику, классику, декаданс — и дополнительные: романтизм и барокальность, — не имеющие своей временной площадки и потому проявляемые на границах смены доминант с наложением особенностей «+/– 4 года». Категорию низменного мы в данном контексте упоминаем, но не рассматриваем, потому что она не актуальна для нашей темы: жизнь и творчество Гюго заканчиваются в пределах категории прекрасного, в 1885 году.) В периоды ментального доминирования романтизма написаны три романа Виктора Гюго, составившие трилогию, трагическую по своему наполнению, представленную наиболее содержательно в романтизме трагического. Гюго создал «Собор...», где рок имеет духовную окраску (тирания церкви, догмата). А в романтизме прекрасного, в ранней фазе, изображена тирания социума, социального рока («Отверженные). В «Тружениках моря» — тирания стихии природной. Эти три воплощённых рока — три роковые силы — признаки романтического мироощущения автора. Они гигантские, сверхчеловеческие, но они позволяют испытывать душу и возможности человека в неких предельных обстоятельствах — вот почему они играют огромную роль для романтического художественного мира.

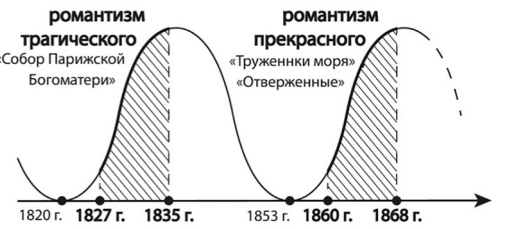


Рис. 42. *Романтические доминанты менталитета трагического и прекрасного в трилогии Гюго*

Не осознавая того, Гюго фактически воплотил в своём творчестве три предельные романтические доминанты, в которых может существовать рок. Их можно назвать ещё иерархическими типами, потому что, представленные в последовательности, они демонстрируют убывающую силу масштаба и движение от духовного к материальному, т. е. от высшего статуса к низшему — от вершины к основанию:

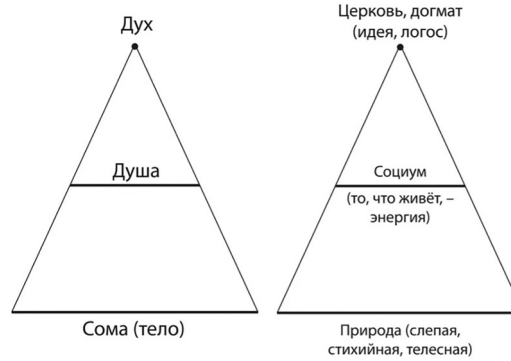


Рис. 43. *Аналогии иерархических соотношений, во всей полноте осмысленные Виктором Гюго*

Роман «Человек, который смеётся» (1869) тоже основан на опыте жизни писателя на островах Ламаншского архипелага Джерси и Гернси, принадлежавших Англии. Гюго выявил противоречие, которое содержится в самой развитой для того времени демократии, — противоречие между невиданными богатствами и привилегиями родовой английской знати, с одной стороны, и невиданной нищетой, — с другой. Хотя автор явно намекал на современное состояние Англии, действие романа он перенёс в XVIII век. Замысел писателя очевиден: это — социальный контраст, где мир бедняков выступает как мир света, а мир богачей — как мир тьмы.

Мы видим, здесь действует логика того же эстетического перекрестья, что и в системе образов «Собора Парижской Богоматери», когда внутреннее и внешнее, прекрасное и безобразное не соответствуют ожиданиям. Идейный центр романа сосредоточен в выступлении главного героя Гуинплена в палате лордов. Он говорит от имени всего угнетённого народа, осознавая, что воплощает в себе голос рода человеческого. «Я пришёл от тех, кого угнетают», — говорит он. Однако страстная обличительная речь героя о восстановлении человеческих прав и уничтожении нищеты была осмеяна членами палаты лордов. Тем не менее Гуинплен от имени Гюго незыблемо верит в лучшее будущее человечества. И здесь становится ясен смысл названия романа: человек искалечен, изуродованы его право, истина, разум, мышление. «Сегодня вы угнетаете его, сегодня вы глумитесь надо мной, — говорит Гуинплен. — Но впереди — весна... Близится час расплаты». Даже трагический конец романа не ослабляет этого пафоса, потому что нравственная победа принадлежит главному герою. Этот роман Гюго назвал общечеловеческой книгой, видя в народе — источник человеческих сил.

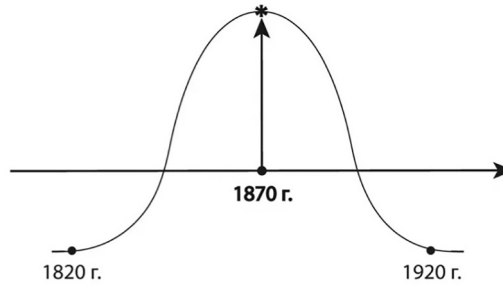


Рис. 44. *Пик расцвета в срединной фазе (с 53-го по 86-й гг. любого 100-летнего ментального цикла)*

В том же году (1869) Лев Толстой публикует «Войну и мир». Идея, которая пронизывает роман, — та же: народ — источник нации. Заострим внимание на этой дате — **69-й год — с позиции его места** в ментальном цикле.

Графема (рис. 44, с. 357) позволяет визуально убедиться в том, что эта дата обозначает пик — наивысший расцвет любого творческого процесса внутри ментального столетия. ***Таким образом, в любом веке 69-й год есть время озарений, обобщений глобального масштаба, наиболее плодотворное как в количественном, так и в качественном отношении****.

В 1874 году вышел в свет роман «Девяносто третий год», в котором писатель обратился к недавнему прошлому Франции. Ему важно было передать «величие и человечность», героическую атмосферу революции XVIII века на основе тщательного изучения документов и литературы по истории. Гюго был очевидцем трёх революций — вот почему обращение к самому яркому событию XVIII века было для него ключом к истории Франции XIX века. Он показал, что народ с его невежеством использован врагами революции для защиты собственных привилегий. Угнетатели воплощены в образе маркиза де Лантенака, представителя старого режима и законченного врага народа. Ради спасения социальных привилегий аристократии он идёт на прямое предательство, но писатель объясняет, что невозможно быть героем, предавая родину, сражаясь против неё.

Ему и его сподвижникам, движимым меркантильными интересами, противостоят истинные герои революции. Их

---

* **69 год** — время наивысшего творческого подъёма в 100-летнем цикле, способствующее открытиям в разных сферах, а также заметной активизации жизни общества, — проанализирован в авторской работе «Ментальные смыслы русской литературы» [24].

человечность проходит через весь роман, становясь лейтмотивом. Это — сержант Радуб, а также суровый и беспощадный комиссар Симурдэн.

Как и большинство произведений Гюго, роман строится на контрастах, особенно на контрастных парах героев. Симурдэн, с его неподкупной честностью, противостоит предателю Лантенаку. Лантенак ненавидит народ — Симурдэн его любит, жалеет голодных людей, всё раздаёт беднякам, учится ухаживать за ранеными. Программа действий Лантенака: «Никакой пощады, всё предать огню и мечу»!

Автор раскрывает относительность добра и зла в экстремальной ситуации. Нищий бродяга Тельмарш пытается помочь всем, кто в этом нуждается, и укрывает от возмездия маркиза Лантенака. Узнав, что тот натворил, он понял, что совершил ошибку.

И в этом романе писатель снова возвращается к любимому тезису: ***милосердие побеждает жестокость.*** Маркиз де Лантенак совершил неожиданный поступок: убегая от осаждённой республиканцами башни, он вернулся обратно, чтобы спасти детей, запертых в этой горящей башне. Тем самым он поставил противника Говена перед выбором: следует ли ответить на добро злом, казнив его? Однако, очутившись на свободе, Лантенак возобновил войну, в которой погибло огромное количество людей.

Есть в романе и новый элемент, дополняющий романтическую эстетику, с её предельными страстями и заострёнными моральными коллизиями. Это — реализм, основанный на эстетике документа. Верный своему творческому принципу, заявленному ещё в 20-е годы, писатель не мог пройти мимо современной тенденции в литературе, и, хотя роман «Девяносто третий год» обращён во времени к прошлому (почти на целое столетие), он очень живо написал

сцены жизни Парижа 1893 года, со всеми законченными трудностями, заговорами, мятежами.

Высшее воплощение французской революции 1893 года — Конвент (высший орган республики). Гюго изобразил его как совет старейшин и улицы, как сочетание верховной власти и народа. Автор понимал, что, разорвав цепи средневековья, эта революция заковала нацию в новые буржуазные цепи, но он остался верным идее прогресса. Исторический процесс, по его концепции, включает в себя фатализм: революция совершается независимо от людей, их действий и помыслов — она движима провидением. Фатализм сочетается у него с оптимизмом: «Над революциями, как звёздное небо — над бурями, сияют Истина и Справедливость».

* * *

Подводя итоги гениальному наследию Гюго, можно заключить, что сложность и своеобразие его творческого метода представлены в сочетании романтизма и реализма, где романтизм даёт яркость и оптимизм во взгляде на мир, веру в человеческое будущее, а реализм позволяет разглядеть и маленького Гавроша, и Козетту, и революционных солдат на баррикадах. Его колоссальная продуктивность всегда соответствовала ментальным доминантам времени. В отличие от многих других писателей XIX века, он смог оставаться на пике и политических, и эстетических тенденций времени.

Гюго стоит в одном ряду с Шекспиром, во-первых, по своему историческому месту, во-вторых, по синтетическим тенденциям, которые присущи подобным фазам (завершение): Шекспир подводил итоги развитию

мировой литературы в заключающей средневековье фазе Возрождения, а Гюго — в завершающем большой ментальный цикл Нового времени в XIX веке.

Отсюда — его универсализм, яркость языка.

Он использовал в своём творчестве всю палитру возможностей эпоса, драмы, лирики и совершенно уникальным образом внёс лирическую интонацию в романный жанр, а в поэзию — глобальность и монументальность эпоса.

Драма Гюго, созданная по его авторским эстетическим канонам, также подобна шекспировской (и яркость, и контрастность, и сочетание несочетаемого).

Литературный процесс становления реализма

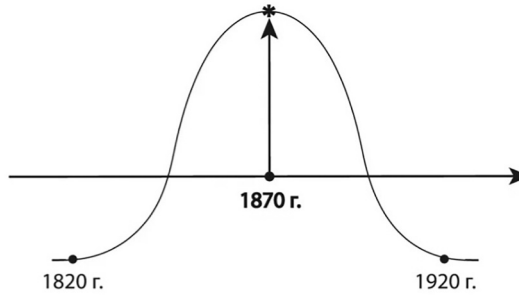


Рис. 45. *Ментальные основания для расцвета литературного процесса в завершающей фазе Нового времени: XIX век, с его срединной фазой*

В русле романтизма начинали свой писательский путь Мериме, Стендаль, Бальзак. Но дальше их пути расходятся, хотя всю жизнь они продолжали на творческой почве общаться с романтиками. Творческие связи оказали и обратное влияние: романтики успешно осваивали

художественный метод этих авторов. Речь идёт о реализме. Расхождение в области художественного метода принципиально происходит в 30-е годы, после революции 1830 года.

Во второй половине века реалисты уже повсеместно доминировали и определяли собой лицо французской литературы. Реализм стал преобладающим методом во всех видах искусства. В основе он содержал заимствованную у романтиков и развитую в самостоятельную ***линию психологического анализа.*** Познание внутреннего мира человека, если подразумевать реализм в его совершенном варианте, опирается на опыт естественных наук и медицины. Поэтому внутренний мир человека предстаёт в динамике, в эволюции. В середине века получили колоссальный резонанс эволюционная теория Дарвина и идеи эволюционизма; идущие ещё от Гегеля, они сохраняли своё влияние вплоть до конца ментального 100-летнего цикла XIX века. Например, органическая концепция эволюции общества Г. Спенсера — отзвуки его учения мы находим в романе Д. Лондона «Мартин Иден». Важнейший принцип романтической эстетики — принцип историзма, предполагающий рассмотрение жизни человека как «непрерывного процесса, в котором диалектически связаны все его этапы, каждый из которых имеет свою специфику» [30, 386]. У реалистов он получил иную интерпретацию: опираясь на достижения школы современных историков, в 20–30-е годы реалисты рассматривали историю как борьбу классов и решающим субъектом истории видели народ. Отсюда — интерес к экономике и социальной психологии («Человеческая комедия» Бальзака). Однако романтики обращались преимущественно к прошедшим эпохам, в то время как реалисты — к современности, понимая её как определённый этап в развитии истории нации.

Гюго, наследуя традиции и приёмы романтизма, был самым актуальным писателем политического толка. Революции во Франции следовали одна за другой, последняя — произошла в 1871 году. Это была борьба с феодальной реакцией, которая требовала пафоса, накала страстей, ярких образов, но к собственно романтизму это уже не имело никакого отношения. Зато революционный романтизм Гюго абсолютно точно совпадал с таким же революционным по устремлениям романтизмом Гейне (то же время). Вот почему по большей части Гюго обращён к материалу прошлого: даже проживая годы в эмиграции, он не мог открыто говорить о политической ситуации во Франции и Англии. То же можно сказать об эмигранте Гейне.

Реалисты, наоборот, изображали реальную жизнь, не вынося ей никакого политического приговора. Метод реализма совпадал с ментальными тенденциями того времени не только в искусстве, но и в науке, испытавшими влияние позитивизма Конте. Важнейшую роль в культуре в целом сыграл расцвет естествознания в XIX веке.

Подводя итоги, можно сказать, что в первой половине ментального века (1820–1870) романтизм и реализм сосуществовали, причём романтизм утрачивал свои позиции — реализм набирал силу. В отличие от науки, обязанной быть объективной, искусство XIX века в целом основной ценностью считало наличие авторской концепции действительности. Несмотря на то, что Бальзак в своих декларациях стремился быть художником-аналитиком, исследователем нравов эпохи, он нередко вступал в противоречие с тем материалом, который он исследовал. Личные симпатии у него иногда значительно перевешивают тенденции, описанные в его же произведении. Например, он упорно симпатизировал аристократии, хотя в его время

это был самый реакционный и уже полностью паразитический класс.

Принцип объективности исповедовал и Стендаль, но он понимал его как воссоздание жизни в формах самой жизни, т. е. весьма расплывчато.

Реализм второй половины ментального 100-летнего цикла XIX века (1870–1920) окончательно порвал с романтической традицией. И первую заявку на разрыв мы обнаруживаем уже в романе Флобера «Мадам Бовари» (1856).

На смену шекспировским страстям, свойственным ярким, контрастным героям 30–40-х, приходят малопримечательные, обыкновенные люди, живущие «в мире цвета плесени». В этом мире событием может стать пошлый адюльтер. Флобер принципиально декларировал отстранённость от описываемого мира буржуазной действительности. Он мечтал укрыться ***в башне из слоновой кости*** и посвятить себя служению высокому искусству. Между тем он был почти фатально прикован к своей современности, потому что менталитет середины цикла диктовал необходимость жить в настоящем (напомним, смена доминант модусов времени демонстрирует в цикле движение от приоритета будущего в начальной фазе — через доминанту настоящего времени в срединной фазе — к преобладанию модуса прошлого в завершающей цикл фазе).

На протяжении всего XIX века не только в литературе Франции, но, скажем, в России остро стоит проблема положительного героя. Гоголь страдает от невозможности найти его в реальности. Столь же мучительные попытки найти героя мы видим у Бальзака, который пытается время от времени изобрести такого героя искусственно. Между тем это невозможно по ментальным причинам: **положительный герой прокладывает дорогу в будущее — он должен**

заключать в себе черты этого будущего, но XIX век ментально весь развёрнут в прошлое, поэтому не может иметь положительного героя.

Таков секрет времени, не разгаданный творцами, но интуитивно обнаруженный ими, о чём свидетельствуют созданные литературные герои XIX века.

Стендаль
(1783–1842)

Стендаль — это литературный псевдоним Анри Мари Бейля. Свои теоретические взгляды он изложил в 20-е годы — в период, когда ещё был силён классицизм (наполеоновский). Стендаль некоторое время видел в Наполеоне носителя революционных идеалов, и в дальнейшем наполеонизм героев помогал ему раскрыть их сущность. В 1800 году Стендаль отправился с Наполеоном в Италию, но очень скоро подал в отставку и вернулся в Париж, мечтая о славе Мольера.

В 1822 году он сформулировал тезис, который определит будущее его литературной деятельности: «Искусство всегда зависит от науки, оно пользуется методами, открытыми наукой». В тот момент исторического времени его увлекала концепция Гельвеция, утилитарная по своему содержанию: в природе человека заложено стремление к личному счастью — это главный стимул его поступков. Однако в обществе себе подобных человек должен ради собственного счастья творить добро для других. Стендаль сводит это к формуле: «Благородная душа действует во имя своего счастья, но её наибольшее счастье состоит в том, чтобы доставлять счастье другим». В ранний период творчества он обращал особое внимание на роль социальной среды и воспитания, что было свойственно и науке того времени.

Первые публикации Стендаля появились в Италии, куда он уехал в 1814 году после отречения Наполеона. Стендаль сблизился с итальянскими романтиками и сотрудничал в их журнале: ему импонировала республиканская ориентация итальянского романтизма. Среди его ближайших друзей появились карбонарии — впоследствии разгром карбонариев заставил его покинуть Италию.

В 1821 году писатель вернулся в Париж, где свирепствовала реакция. Его друзья юности в это время были судимы как участники республиканского заговора против Бурбонов.

Жизненно активная позиция Стендаля, который участвовал в большинстве походов Наполеона в качестве офицера, эмигрировал в Италию и общался с карбонариями, не располагала его к камерному образу жизни, что последовал в результате всех событий, — вот почему в первой половине 20-х годов он выпустил два памфлета. Главный из них — «Расин и Шекспир» (1823–1825) — выглядит литературным манифестом писателя: в нём подведены итоги борьбы романтиков с классицистами и в общих чертах сформулирована программа искусства.

При негативном отношении к классицизму он приветствовал Гюго, противопоставляя романтически истолкованному Шекспиру классицизм Расина, которым прикрывались современные ему классицисты. Сегодняшней Франции, утверждает Стендаль в памфлете, более созвучна поэтика Шекспира. Разбирая творчество Расина, Стендаль доказал, что и он не классицист, а романтик. Однако трактовка романтизма здесь скорее эволюционистская. Ещё в ранней работе «История живописи в Италии» (1817) Стендаль убеждал, что искусство эволюционирует вместе с обществом и следует за изменением его эстетических запросов. Романтизм понимается им как способность «давать

народам литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наивысшее наслаждение». В сущности, говорит он, ***«все великие писатели были в своё время романтиками»,*** а классики — это «те, которые через столетие после их смерти подражают им». По сути, классиками Стендаль назвал эпигонов. Таким образом, романтизм, по Стендалю, представляет собой **созвучность произведения эпохе, его породившей.** Отсюда — парадоксальный тезис, объединяющий Расина и Шекспира.

Стендаль сформулировал принципы современного ненормативного искусства и назвал его романтическим. В противовес экзотике и преувеличению романтики, он потребовал, чтобы действие было похоже на то, что происходит на наших глазах ежедневно, а герои были такими же, как люди, которых мы видим в повседневности. Писатель считал, что драму следует писать прозой с той же целью: приблизить к реальности. Стиль, по его мнению, должен быть таким, какой отвечает художественной задаче, — ясный и простой, но не уступающий классическим образцам. Стендаль провозгласил равноправие высоких и низких жанров, высоких и низких сторон действительности, понимая искусство как «зеркало», отражающее «то небесную лазурь, то грязь дорожных луж». Тем не менее это не фотографизм. Поскольку у писателя остаётся право выбора героев и ситуаций, у него есть своя авторская задача, основываясь на которой, он может произвести типизацию и обобщение. Свобода его творческого воображения при этом не должна вступать в противоречие «с железными законами реального мира».

Подобного рода ориентация, близкая к научной, развивается Стендалем и в трактате 1822 года «О любви». Он потребовал почти математического анализа всех состояний

этого чувства и применил свои теоретические выводы на практике. Уже в романе «Арманс» (1827) он рассматривает сложный процесс кристаллизации любовного чувства героев. От первых смутных проявлений до яркого трагического финала. На этом романе лежит печать своеобразного художественного эксперимента, но именно он свидетельствует, что писатель нашёл свой стиль психолога-аналитика.

Творческая зрелость Стендаля проявилась в 1830 году, когда он создал роман «Красное и чёрное». Несмотря на то, что произведение основано на реальных событиях и в нём использована судебная хроника, его герои ничуть не похожи на прототипы — вместо мелкого честолюбца, каким был реальный аналог Жюльена Сореля, автор изобразил героическую личность: его роман посвящён трагической участи талантливого плебея в эпоху Реставрации.

Созданный тип романа тяготеет к традиции Филдинга, однако Стендаль строил сюжет не на авантюрно-приключенческой основе, а на основе духовной жизни героя и становления его характера, взаимодействующего с социальной средой. Внимание писателя сосредоточено не на внешних событиях — душа человека и его разум интересуют автора больше всего. Отсюда — особая значимость внутренних монологов, позволяющих читателю включиться в ход мыслей и чувств Жюльена Сореля.

Примечателен подзаголовок «Красного и чёрного», претендующий на объективность повествования и широту изображения жизни, — «Хроника XIX века». И действительно, в романе исчерпывающе полно представлены социальные ряды: придворная аристократия, провинциальное дворянство, разные слои духовенства, буржуа и мелкие предприниматели, а также крестьяне. Тревожная обстановка после краха наполеоновской империи проявляется в том, что

аристократия внутренне напугана и уже готовится к обороне на случай революции. Она готова призвать на помощь иностранные державы и чувствует, что её историческое время на исходе. Буржуазия, наоборот, не знает опасения и страха — она всемерно обогащается и рвётся к власти любой ценой. Невежественный и грубый Вально — главный соперник дворянина Реналя на политической арене — не останавливается ни перед чем ради завоевания власти и в конце концов получает титул барона и права верховного судьи. Символично, что именно он приговаривает Жюльена к смертной казни. Столкновение двух сил фокусирует историческую схватку классов — генеральную линию социального развития Франции. Задолго до реальных событий Стендаль предугадал финал этого процесса.

Герой Стендаля абсолютно чужд меркантилизма и равнодушен к деньгам. Он вобрал в себя лучшие черты народа, разбуженного великой французской революцией: отвагу, энергию, честность, твёрдость духа, непоколебимость в достижении цели. Не случайно сын маркиза де Ла Моля говорил: «Остерегайтесь этого энергичного молодого человека! Если будет опять революция, он всех нас отправит на гильотину». Матильда де Ла Моль спрашивала себя, уж не новый ли это Дантон. В романе есть несколько сравнений Жюльена с Наполеоном, служившим для героя высшим образцом, — безумное честолюбие Наполеона является его важнейшей чертой. Страстно желая славы для себя, он понимает, что в эпоху Реставрации люди, подобные ему, представляются опасными. Ему и нечего думать о том, чтобы сделать карьеру честным путём, — таковы 30-е годы. Поэтому герой был вынужден пойти против природы своей благородной натуры, чтобы попасть наверх, утратив при этом свои лучшие человеческие качества. Достигнув цели,

он почувствовал полное опустошение. Разумеется, иллюзия счастья потерпели крах — жизнь в таком варианте бессмысленна для Жюльена. Высшие сферы Парижа имеют те же пороки, что и провинциальная Франция. Они лишь искусно прикрыты. В Жюльене сохранилась живая душа — душа, которая не может смириться с перспективой порочной жизни. Но осознать это герою удалось через сильное потрясение: когда он стреляет в Луизу де Реналь — в любимую женщину, что осмелилась помешать его карьере. Это потрясение привело его к катарсису, благодаря чему Жюльену открылась ошибочность его честолюбивых стремлений, — и он отказывается от помощи тех, кто был способен его спасти, вызволив из тюрьмы и вернув к прежней жизни.

Поединок с обществом завершился нравственной победой героя, но эта победа стоила ему жизни.

В судьбе Жюльена важную роль сыграли две контрастные по натуре женщины. Нравственный идеал Стендаля воплощён в Луизе де Реналь: утончённая, чувствительная, она оказалась способной оценить доброго, благородного юношу. Только с ней герой мог быть самим собой. Второй образ — образ маркизы де Ла Моль, воплощение честолюбивого идеала Жюльена. Ради маркизы он пошёл на сделку с совестью. Обладая умом, красотой, энергией и редкой независимостью, она стремилась к яркой, исполненной смысла и страстей жизни. Жюльен предстал перед ней как личность незаурядная, способная на великие дела.

Перед самой смертью на судебном процессе герой дал решающий бой своим врагам, срывая маски лицемерного человеколюбия и внешней благопристойности. Он бросил судьям в лицо правду о них самих. Однако, по сути, Жюльена осудили за то, что он, плебей, осмелился возмутиться социальной несправедливостью и восстать против своей жалкой участи.

Своеобразным откликом на ту же волнующую тему стала новелла из итальянского цикла «Ванина Ванини» (1829). Здесь образ простолюдина, обладающего гордостью, независимостью и смелостью, показан в других исторических обстоятельствах, которые позволили реализоваться герою в революционном действии. Юный карбонарий Пьетро Миссирилли находит своё предназначение в борьбе за свободу родины. Ему противопоставлена Ванина Ванини — натура цельная, яркая и сильная. Она — прекрасная римская аристократка, знатная и богатая. Жизнь столкнула Ванину с Пьетро во время её побега из тюрьмы, и в нём она обнаружила те качества, которых была лишена молодёжь её среды. Вспыхнувшая между ними любовь была обречена. Дилемма «личное счастье или гражданский долг», вставшая перед героем, разрешается выбором, естественным для категории трагического. Ванина борется за своё счастье до конца. В канун восстания она передала всех карбонариев в руки полиции — на свободе остался лишь Пьетро. Однако, узнав о предательстве Ванины, он с проклятьем покинул её и разделил участь своих соратников.

«Красное и чёрное», «Ванина Ванини» создавались почти одновременно, но содержание романа преимущественно посвящено изображению внутреннего мира героев. Психологизм, замедляющий внешнее действие, — вот то, что оказалось в фокусе внимания автора, а в сжатой по объёму новелле всё действие описано внешним образом. Поток событий, яркая реакция героев с южным темпераментом создают динамизм и драматизм повествования, свойственные всему циклу итальянских хроник Стендаля. Очевидно, что эти произведения написаны на волне романтизма, причём речь идёт ***о романтизме трагического субъективного XIX века (1827–1835).***

В литературе *романтизма* трагического XVII века мы находим идеальных героев, их поступки изображаются

и оцениваются творцами по принципу абсолютного служения гражданскому долгу (авторская позиция была уязвима, с позиции принципа историзма), в качестве действующих лиц предпочтительны боги и короли. В литературе *романтизма* трагического XVIII века появляются аристократы, например, в романе Франсуа-Антуана Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731), а предметом повествования становятся чувства героев, противоборство страсти и долга **в их динамическом равновесии.** Наконец в литературе романтизма трагического XIX века наблюдается нарастание демократических тенденций, сказавшихся прежде всего на выборе героев, — как правило, изображались простолюдины, отстаивающие своё право быть.

Проследим это движение по циклу, чтобы убедиться в очевидности данной особенности, ставшей результатом ментального влияния (боги, герои, люди // общество, общество и личность, личность // объектное, объект-субъектное, субъектное):



Рис. 46. *Распределение доминант в самодвижении менталитета цикла Нового времени*

Перед нами — три предельно чётких этапа в истории литературы, демонстрирующих развитие в логике социальной иерархии по нисходящей ментальной линии: от богов и королей — к демократическим слоям.

Высокий художественный условный план в начальном столетии Нового времени, жизнь героев, полная страстей, в срединном столетии и обытовлённый пласт жизни с реально действующими узнаваемыми людьми в последнем столетии Нового времени — такова траектория циклической логики изображения героев, мира и общества, их взаимодействия **в ракурсе выразительности романтизма трагического** в 300-летнем цикле.

Такова циклическая логика и в принципе: постепенное снижение масштаба.

Мы же уделили особое внимание периоду трагического, актуального для творчества Стендаля, жившего в это историческое время, наиболее ощутимо испытавшего влияние романтизма трагического.

После революции 1830 года ненавистный Стендалю режим Реставрации был уничтожен. Однако пришедшая к власти буржуазия даже превзошла своих предшественников по силе угнетения народа. Стендаль отозвался на новую эпоху пророческим романом «Красное и белое, или Люсьен Левен» (в 1830–1835 годы были написаны лишь две первые части романа). Главный герой — сын крупного банкира. Проводя его через разные испытания и социальные слои (вплоть до самых высших) в связи с жизненными ситуациями, Стендаль создал беспощадный и обличительный роман, который не мог понравиться новым хозяевам страны.

Большую часть своей жизни писатель провёл в должности чиновника в небольшом городке, где оставался до конца своих дней. Его романы не имели успеха. Только три человека: Гёте, Бальзак и Пушкин — оценили роман «Красное и чёрное» по достоинству.

Последний его шедевр «Пармская обитель» был написан в 1839 году. Он создан в неправдоподобно короткий срок — за

53 дня автор продиктовал переписчику самое сложное и совершенное из своих произведений. Место действия — Парма, мелкое княжество. Сюжет взят из старинных рукописей. Писатель перенёс событие в период наполеоновских войн и Реставрации. Здесь мы снова встречаем ярких, страстных, разносторонне изображённых героев, напоминающих предков эпохи Возрождения. Это — Джина Пьетранера и Фабрицио дель Донго. Стендаль заимствовал их внешний облик с картин Леонардо да Винчи (Джина) и Корреджо (Фабрицио).

Роман распадается на две части. Исторически они связаны и разделены битвой при Ватерлоо. Первая часть романа относится ко времени, когда Наполеон освобождает Италию, и в Италии возникает так называемое второе Возрождение. Потомки великих итальянцев получают надежду на новый культурный взлёт и объединение растерзанной страны. В этой атмосфере формируются характеры главных героев. Они порывают со своей аристократической средой и устремляются вслед за Наполеоном, в данном романе символизирующем не только успешного карьериста, как в случае с Сорелем, но и героя революции — освободителя Италии. Племянник Джины Фабрицио бежит во Францию для участия в битве при Ватерлоо. Это событие связывает части романа, потому что герой утрачивает иллюзии по поводу гражданского долга и активности. Вернувшись на родину после разгрома Наполеона, вместе с горечью разочарований он обретает и страх за своё будущее, поскольку становится изгоем в этом обществе. От него отвернулись все его родственники, кроме тёти Джины, и герой вынужден выбирать: либо мирное и скучное прозябание в свете, либо безумная, бесшабашная жизнь. Свою энергию он растрачивает в любовных похождениях, поэтому вторая часть произведения напоминает по стилю авантюрно-приключенческие

романы: герой успешно катится по наклонной плоскости в тюрьму. Его заключают в крепость благодаря козням врагов Джины. Здесь Фабрицио пытается реализовать себя как личность в любви-страсти к дочери коменданта крепости Клелии Конти. Меняется стилистика повествования — от бурного, авантюрного действия ритм переходит к поэтическому стилю поэта, воспевающего красоту бытия, и к замедленному внутреннему действию, фиксирующему мельчайшие нюансы зарождающегося и крепнущего чувства. После дерзкого побега из тюрьмы Фабрицио возвращается назад, потому что он не может не видеть Клелию.

Герой, который охотится за счастьем, обречён на трагедию: ведь он живёт во враждебном ему мире. Клелию выдали замуж за великосветского фата — и Фабрицио вынужден встречаться со своей любимой украдкой во тьме. После смерти их маленького сына Клелия умирает, а герой, заточивший себя в картезианский монастырь, ненадолго переживёт свою любимую.

Не менее драматично складывается судьба Джины. Став герцогиней, она не утратила дерзкой непокорности и свободолюбия, что делает её особенно опасной для правителя Пармы принца Эрнесто Рануцио VI и местных либералов. Но её уважают и любят простые люди. Благородный поэт-революционер, который видит смысл жизни в политической борьбе, становится её надёжным другом. Это — Ферранте Палле. Он поднимает восстание, которое завершается гибелью властителя Пармы, и тем самым разрешает конфликт Джины с принцем.

Образ Ферранте привёл Бальзака в восторг. Он говорил, что у Ферранте — убеждённость, величие, страстность верующего. Пытаясь создать нечто подобное в своих «Утраченных иллюзиях», Бальзак отдал предпочтение всё же стендалевскому герою.

Ферранте противостоят все, кто олицетворяет режим Реставрации. Это — личности бесцветные, бездарные, всех и вся ненавидящие, их придворная жизнь изображена Стендалем, по выражению Бальзака, серьёзно и зло. Они карикатурны, как у Гофмана. Первый министр — тоже человек незаурядных способностей, он находится на грани этих двух миров и, используя своё влияние, остаётся другом и защитником Джины и Фабрицио.

«Пармская обитель» — это сложное жанровое и стилистическое единство. Автору удалось достигнуть сочетания напряжённого внутреннего действия с динамичным внешним сюжетом. Он возвысился до настоящего поэтического стиля в описании любви и вместе с тем создал эпическую фресковую композицию: многие эпизоды представлены крупным планом.

В романе фигурирует и многогеройная «комедия придворных нравов», написанная гротескно. Не столь характерное прежде для Стендаля авантюрно-приключенческое начало показывает, что он овладел искусством изображения внешней интриги.

Однако и этот роман не был понят современниками. Уже на склоне лет Стендаль услышал от Бальзака слова признания: тот назвал роман великой и лучшей книгой за последние пятьдесят лет.

Стендаль опередил своё время, произведя ***универсальный синтез романной формы,*** которая получит своё полное выражение в 60-е годы XIX века.

То, что большая часть его жизни прошла во время мрачной Реставрации и начального периода правления буржуазии, было скорее его личной трагедией. Но, сконструировав рационально свой художественный метод (в 20-е годы были заданы все его основные параметры), Стендаль достиг вершин искусства: реализм и романтизм соединились в его произведениях, представ единым нерасчленимым целым.

В отличие от Гюго, обращённого в своём творчестве к прошлому, Стендаль нашёл романтического героя в настоящем. Обладая безукоризненным чувством исторической правды, писатель создал образ не Жюльена, а *потерянного поколения.*

Аналогичной трагедией потерянности отличается и русская литература того же периода (образы Онегина и Печорина).

Однако особого внимания в этом плане заслуживает то обстоятельство, что *потерянное поколение* снова вернётся в литературу в XX веке, причём в том же ментальном периоде, окрашенном архаикой и романтизмом трагического.

Обратимся к иллюстрации цикла на графеме.

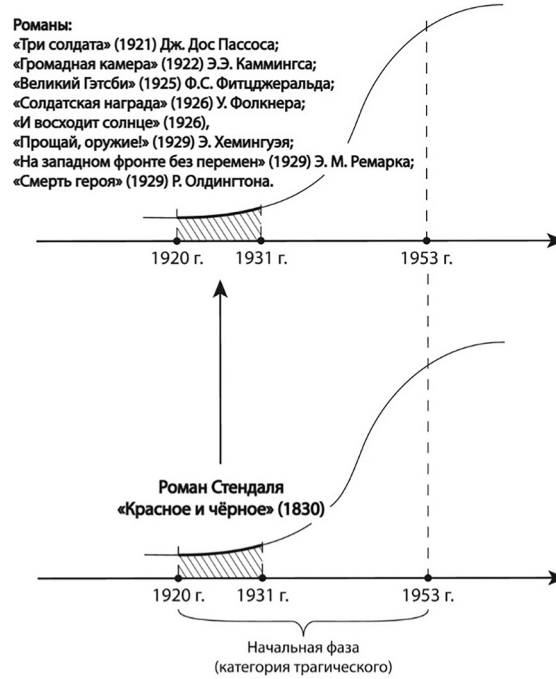


Рис. 47. *Категория трагического: тема «потерянного поколения»*

Подчеркнём: снова это произойдёт после великих катаклизмов — после мировой войны, когда во весь голос о себе заявит новая литературная генерация, представление о которой ассоциировалось в обществе с образом «потерянного поколения». Кстати, эти слова впервые были произнесены именно по-французски, а затем их перевели на английский язык: их произнесла Гертруда Стайн, адресовав молодым людям, не нашедшим своей жизненной «колеи» в мирном времени из-за потрясения жестокостью военных испытаний. Прославил же эти слова Хемингуэй, сделав их эпиграфом к своему первому роману «И восходит солнце» (1926) и тем самым усилив во много раз их смысловую константу.

Таким образом, величайшая заслуга Стендаля-художника заключается в том, что он в уходящем веке цикла Нового времени увидел и изобразил социально-психологический феномен — безнадёжную попытку индивидуума найти своё место в жизни в ментальный период, который обрекает отдельного человека на неудачу, ибо приоритеты начальной фазы — на стороне общества, массы, но не единицы, какой является человек, индивид, личность.

В классическом случае в подобные периоды можно стать народным героем, выражающим идеал массы, однако не таков герой Стендаля, не таковы герои названных писателей XX века. И это не случайно: само время настроило художников увидеть и запечатлеть «антитенденцию» — поединок героя с обществом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Историзм XIX века, его специфика раскрывается в том, что на протяжении столетия происходит постижение, говоря словами Мишеля Фуко, «неистовой силы вторгающегося времени»: неизбежности и закономерности историко-социальных перемен и в то же время их непредсказуемости, неожиданности результатов. Философские учения XIX века открывают движение мысли от Фихте до Конта, наполняющее содержанием *эволюцию концепции человека от романтизма к позитивизму.* Отсюда и другая особенность, специфика творческого воображения этого времени: творцы выбирают героев романтических произведений из легендарных, исторических лиц.

Деградирующая фаза целого века как последней трети Нового времени, выражаемая категорией низменного, проступила в переходе ментальной доминанты к человеку (в паре индикаторов «общество — человек»). Его «деградирующая» характеристика проявилась прежде всего в искусстве и философии: в форме нарастающего декадентства, упаднического настроения. И конец века ярко это продемонстрировал (Ницше, солипсизм и т. д.). XIX век явился единственным столетием, когда человек попал в поле зрения культуры всесторонним образом. Его активно изучала наука, его моралью и психологическими особенностями интересовались и философия, и искусство.

И уже от конкретной ситуации зависели разновидности человекоцентризма. Пушкин и великая русская литература возникли на основе дворянской ветки внутри великой империи. Искусство Франции и Англии — на основе образа жизни новой индустриальной цивилизации. Философия и наука Германии и искусство Италии — на основе объединяющей идеи государственности раздробленных ранее территорий.

XIX век стал веком технико-технологического переворота, в котором техника выступила производной от науки. Причём влияние науки оказалось колоссальным. Если начало века большую часть Европы застало в полусредневековом состоянии, то конец века дал миру поток открытий, изобретений, перевернув весь уклад жизни людей*.

Одни и те же закономерности открылись нам через искусство Нового времени, в том числе — через литературу. Вся формация Нового времени распадается на три века (1620–1920). В соответствии со стадиями называем век XVII (ментальный: 1620–1720) становлением. Ему соответствует по менталитету искусство классицизма. Важнейшая примета всякого становления — развитие нормативности, и она воплотилась через драматургическую форму литературы (театр Корнеля, Расина, Мольера). Следующий, срединный, век Нового времени, XVIII (1720–1820), демонстрирует расцвет. Он нашёл своё выражение в донесении менталитета Просвещения в образной форме (Вольтер, Дидро, Руссо, Мильтон). Наконец, фаза заката, XIX век — век гуманитарной культуры (1820–1920). В фазе её доминирования получили развитие социология, психология, эстетика, этика, живопись, русская литература — всё, что имеет отношение к человеку, что касается его извне. Культура этого века обрела человеческое измерение, потому что ментальная доминанта с общественной сменилась на противоположную, индивидуальную. И это объясняет, почему в ней сразу расцвела литература во всех её проявлениях — начиная с романтизма.

---

* **Бергер, Л. Г.** Эпистемология искусства. М.: «Русский мир», 1997.

Романтизм стал исторически преходящим стилем, в котором нашла своё выражение воля личности. Байрон — ярчайшая иллюстрация этого явления, образец одинокой волевой личности, противостоящей стихиям природы, войны, Левиафана-государства. Эта тенденция просуществовала до середины XIX века — до того, как в искусстве состоялся переход к реализму, а далее — к символизму и декадансу.

Таким образом, в XIX веке мы можем наблюдать последовательную смену вариаций одной и той же ментальности — личностной. Но в начале цикла она содержательная — романтический герой, а в конце цикла содержание утрачивается, а потому герой становится эстетом, полностью аморальным (О. Уайльд). Середина века, с разновидностями реализма, и есть на самом деле классическая европейская, в том числе — русская, литература (Толстой и Достоевский — европейские писатели, что признают сами европейцы).

На вопрос: **«Почему литература самым выдающимся образом проявила себя в конце Нового времени — в XIX веке?»** — есть ответ, и он — циклического свойства. Ментальные доминанты субъекта удвоили в этой фазе времени свою роль: возник резонанс завершения 300-летнего культурного цикла (1620–1920) и 100-летнего (1820–1920). Таково обоснование кульминационного развития литературы в творчестве А. С. Пушкина с последующими периодами развития в фазе накопления всех достижений именно русской литературы (Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов, поэзия серебряного века) [24].

Феноменом уходящего ментального 100-летнего цикла стало творчество Марселя Пруста (1871–1922), воплотившее философию Бергсона и «модернизированный импрессионизм» (Л. Г. Андреев). В нём, в этом суперромане (из

семи книг), можно обнаружить синтетическое «сцепление» импрессионизма, символизма и модернизма.. Центральный персонаж «Поиска утраченного времени» и есть сам автор, раскрывший рефлексивные возможности повествования от первого лица. Концепция времени, сознательное и бессознательное в «Поиске...», понятие «инстинктивной памяти» и механизм воспоминаний — всё здесь непривычно, с точки зрения традиционного письма. Сам стиль, утверждённый Прустом, поток сознания, главная черта которого есть предельная субъективность повествования, в заострённой форме являет нам достижение развития реализма в субъективном веке в цикле Нового времени. И он, поток сознания, прочно и надолго войдёт в литературу не только уходящего ментального века, но и последующего, замыкающего эволюционный виток.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Александров, Н. Н.** Концепция системогенезиса общества: цивилизация и культура сквозь призму искусства. Диссертация на соискание учёной степени кандидата философских наук. — Нижний Новгород, 1995.

2. **Александров, Н. Н.** Эволюция ментального хронотопа. — Кострома: Изд-во КГУ, 2000.

3. **Артамонов, С. Д.** История зарубежной литературы XVII–XVIII веков. Учебник. — М.: Просвещение, 1978.

4. **Барг, М. А.** Эпохи и идеи. Становление историзма. — М.: Мысль, 1987.

5. **Бахтин, М. М.** Вопросы литературы и эстетики. — М.: Наука. 1975.

6. **Богин, Г. И.** Типология понимания текста. — Калинин: Изд-во гос. ун-тета, 1986.

7. **Богин, Г. И.** К онтологии понимания текста. // Вопросы методологии, 1991. № 2. — С. 33–46.

8. **Боголепова, Т. Г.** Очерки о Бозе. Художественный мир Чарльза Диккенса. Истоки и итоги. — Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2007.

9. **Буранок, О. М.** Русская литература XVIII века. — Учебно-методический комплекс. — М., 1999.

10. **Валицкая, А. П.** Русская эстетика XVIII века. Историко-проблемный очерк просветительской мысли. — М.: «Искусство», 1983.

11. **Дмитриева, Н. А.** Краткая история искусств. Выпуск II. Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII–XVIII вв.; Россия XVIII века. Изд. 2-е, доп. — М.: Искусство, 1989.

12. **Дмитриева, Н. А.** Краткая история искусств. Выпуск III. Страны Западной Европы XIX в.; Россия XIX века. Изд. — М.: Искусство, 1992.

13. **Дьяконова, Н. Я.** Английский романтизм. Проблемы эстетики. — М.: Наука, 1978.

14. **Емохонова, Л. Г.** Мировая художественная культура. Учебное пособие для студентов средних педагогических учебных заведений. Изд. 2-е. испр. — М.: Издательский центр «Академия», 1999.

15. **Западов, В. А.** Поэты XVIII века. — М., 1979.

16. **Западов, В.А.** Русская литература XVIII века. 1700–1775. — М.: «Просвещение», 1979.

17. **Западов, В. А.** Русская литература последней четверти XVIII века. — М.: «Просвещение», 1985.

18. **Зырянова, Т. В.** Герменевтический метод как способ повышения качества филологического образования (на примере художественной литературы). Автореферат Диссертация на соискание учёной степени кандидата педагогических наук. — М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов высшей школы, 1998.

19. **Зырянова, Т. В.** Художественная герменевтика. Монография. — Тольятти: Изд-во «Акцент», 1998.

20. **Зырянова Т. В.** Эстетическая концепция преподавания филологических дисциплин. // Зырянова Т. В. Методы герменевтического анализа литературных произведений. — Тольятти: Изд-во Фонда «Развитие через образование», 1998. — С. 47–68.

21. **Зырянова, Т. В.** Три цикла античной литературы. — Академия тринитаризма, 2012.

22. **Зырянова, Т. В.** «Сквозь магический кристалл». Научное издание. — Академия тринитаризма, 2012.

23. **Зырянова. Т. В.** Культурогенетика. Монография. — СПб.: Буквально, 2017.

24. **Зырянова. Т. В.** Ментальные смыслы русской литературы. Очерк. — СПб.: Буквально, 2019.

25. **Зырянова. Т. В.** Три цикла литературы Средних веков. Научное издание. — СПб.: Моя строка, 2021.

26. История русской литературы XI–XX веков. Краткий очерк. Ред. А. С. Курилов. — М.: «Наука», 1983.

27. История зарубежной литературы XVII века. Учебник для филологов спец. вузов / Н. А. Жирмунская, З. И. Плавскин, М. В. Разумовская и др. Под ред. М. В. Разумовской. Издание, 2-е. испр. и доп. — М.: Высшая школа, 2001.

28. История зарубежной литературы XVIII века. Учебник для филологов спец. вузов / З. И. Плавскин, А. В. Белобратов, Е. М Апенко и др. Под ред. З. И. Плавскина. — М.: Высшая школа, 1991.

29. История зарубежной литературы XVIII века. Учебник / Л. В. Сидорченко и др.; под ред. Л. В. Сидорченко. Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Высшая школа, 1999.

30. История зарубежной литературы XIX века. Учебник для вузов. Изд. 2-е, испр. и доп. / Под ред. Н. А. Соловьёвой. — М, 1999.

31. История зарубежной литературы (вторая половина XIX — начало XX веков). Учебное издание для студентов всех гуманитарных специальностей. Ковалёва, Т. В., Леонова, Е. А., Кириллова, Т. Д. — Минск: Завигар, 1997.

32. История искусства зарубежных стран. XVII–XVIII века. Под ред. В. И. Раздольской. Учебник для художественных вузов. Изд. 2-е и перераб. — М.: Изобразительное искусство, 1988.

33. **Круковский, Н. И.** Основные эстетические категории. Том II. Собрание сочинений в 4-х тт. под ред. Н. Н. Александрова. — СПб.: Нестор-История, 2017.

34. **Кузьмина Н. В.** Предмет акмеологии. — СПб: Санкт-Петербургская Акмеологическая Академия, 1995.

35. **Лебедева, О. Б.** История русской литературы XVIII века. Учебник. — М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000.

36. **Лотман, Ю. М.** В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Книга для учителя. — М.: Просвещение, 1988.

37. **Ражников, В. Г.** Диалоги о музыкальной педагогике. — М.: Музыка, 1989.

38. **Луков, В. А.** История литературы от истоков до наших дней. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2003.

39. **Миронова, Л. Н.** Учение о цвете. Научное издание. — Минск: Научная школа, 1993.

40. **Москвичёва, Г. В.** Русский классицизм. Учебное пособие для студентов пед. институтов. — М.: «Просвещение», 1986.

41. **Орлов, П. А.** Русский сентиментализм. — М.: Изд-во МГУ, 1977.

42. **Орлов, П. А.** История русской литературы XVIII века. Учебник для университетов. — М.: Высшая школа, 1991.

43. **Проскурин, Б. М., Яшенькина, Р. Ф.** История зарубежной литературы XIX века. Западноевропейская реалистическая проза. Учебное пособие для университетов. — М.: Флинта — Наука, 1998.

44. **Соколов, А. Г.** История русской литературы конца XIX — начала XX века. Учебник. Изд. 4-е, доп. и перераб. — М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999.

45. **Татаринова, Л. Е.** Русская литература и журналистика XVIII века. Учебник. Изд. 3-е, перераб. и доп. — М., 2001.

46. **Фёдоров, В. И.** Литературные направления в русской литературе XVIII века. Учебное пособие для пединститутов. — М.: «Просвещение», 1979.

47. **Фёдоров, В. И.** Русская литература XVIII века. Учебное пособие для пединститутов. Изд. 2-е, перераб. и доп. — М.: «Просвещение», 1990.

48. **Холлингсворт, Мэри.** Искусство в истории человека, 1989. Издание на русском языке. Перевод с ит. О. Б. Бобровой при участии И. В. Беленького.

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ 3
Краткий экскурс в контекст ментально-циклического осмысления развития мировой литературы 3

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ 20
«Век барокко», разделяющий два периода в мировом искусстве 20

ЧАСТЬ ВТОРАЯ 30
Становление новой картины мира «на обломках» ренессансной гармонии и целостности 30
Пьер Корнель (1606–1684) 34
Жан Расин (1639–1699) 41
Мольер (1622–1673) 53
Английская литература XVII века 62
Джон Мильтон (1608–1674) 62
Литература века Просвещения: всесилие разума как оружия индивидуальности в литературе XVIII столетия 72
Даниэль Дефо (1660–1731) 78
Джонатан Свифт (1667–1745) 80
Сэмюэл Ричардсон (1689–1761) 85
Генри Филдинг (1707–1754) 88
Тобайас Смолетт (1721–1771) 91
Лоренс Стерн (1713–1768) 94
Ричард Бринсли Шеридан (1751–1816) 100
Французская литература XVIII века 103
Творчество Вольтера (1694–1778) 114
Дени Дидро (1713–1784) 122
Жан-Жак Руссо (1712–1778) 129
Пьер Огюстен Карон де Бомарше (1732–1799) 133

Италия 138
Немецкая литература 150
Фихте (1762–1814) 153
Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781) 158
Иоганн Готфрид Гердер (1744–1803) 161
Якоб Михаэль Рейнхольд Ленц (1751–1792) 165
Фридрих Максимилиан Клингер (1752–1831) 165
Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1832) 168
Иоганн Фридрих Шиллерь (1759–1805) 170
Уильям Вордсворт (1770–1850) 217
Самюэл Тейлор Колридж (1772–1834) 220
Роберт Саути (1774–1843) 225
Джордж Гордон Ноэль Байрон (1788–1824) 227
Перси Биши Шелли (1792–1822) 241
Вальтер Скотт (1771–1832) 246
Литература викторианской эпохи 253
Чарльз Диккенс 1812–1870) 257
Уильям Теккерей (1811–1863) 269
Сёстры Бронте 274
Немецкая литература 279
Людвиг Тик (1773–1853) 288
Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822) 294
Генрих Гейне (1797–1856) 299
Французская литература 307
Франсуа Рене де Шатобриан (1768–1848) 309
Анна де Сталь (1766–1817) 311
Бенжамен Констан (1767–1830) 313
Альфонс де Ламартин (1790–1869) 314
Альфред де Виньи (1797–1863) 318

Жорж Санд (1804–1876). 322
Альфред де Мюссе (1810–1857) 325
Шарль Бодлер (1821–1867) 329
Виктор Гюго (1802–1885) 330
Стендаль (1783–1842) 365

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 379

ЛИТЕРАТУРА. 383

ДЛЯ ЗАМЕТОК:

Научное издание

Зырянова Татьяна Витальевна

Западноевропейская литература Нового времени

Монография

Художественный редактор: Т. Зырянова

Художник: Е. Левинская

В оформлении обложки использованы работы художников:

КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ. "ВИД НА ГАВАНЬ", 1815-1816.

МОРИС ЭШЕР. "ЗАВИХРЕНИЯ", 1957.