

801  
И 90



УЧЕБНИК  
ДЛЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ  
ИНСТИТУТОВ

---

**ИСТОРИЯ  
ЗАРУБЕЖНОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
XX ВЕКА**

**1871-1917**

84  
И90

# ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

■  
**1871-1917**

Под ред. проф. В. Н. БОГОСЛОВСКОГО  
и проф. З. Т. ГРАЖДАНСКОЙ

Допущено Государственным комитетом СССР  
по народному образованию в качестве  
учебника для студентов  
педагогических институтов  
по специальности № 2101 «Русский язык и литература»

4-е издание, доработанное

МОСКВА  
«ПРОСВЕЩЕНИЕ»  
1989

ББК 83.3(0)6  
И90

Авторы: В. Н. Богословский, З. Т. Гражданская, С. Д. Артамонов, О. М. Соловьева, А. Ф. Головенченко, А. А. Федоров, А. И. Лозовский, Е. И. Нечепорук, А. А. Дружинина, О. Н. Редина, Л. В. Спицына.

Рецензенты: кафедра зарубежной литературы и печати факультета журналистики МГУ, кафедра истории зарубежной литературы Горьковского университета.

**История** зарубежной литературы XX века, 1871—1917:  
И90 Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» / В. Н. Богословский, З. Т. Гражданская, С. Д. Артамонов и др.; Под ред. В. Н. Богословского, З. Т. Гражданской.— 4-е изд., дораб.— М.: Просвещение, 1989.— 416 с.— ISBN 5-09-000920-1

В учебнике освещается первый (1871—1917 гг.) период курса новейшей зарубежной литературы. Прослеживаются основные тенденции развития истории художественной зарубежной литературы, ведущих литературных направлений. Анализируются новые литературные явления.

Второе издание расширено за счет введения разделов, посвященных китайской, испанской, итальянской, чешской и словацкой литератур. Значительно переработаны разделы о литературном процессе в США, Болгарии, Индии.

И 430900000—458 12—89  
103(03)—89

ББК 83.3(0)6

ISBN 5-09-000920-1

© Издательство «Просвещение», 1979

© Издательство «Просвещение», 1989, с изменениями

В соответствии с новым учебным планом для педагогических институтов в курсе новейшей зарубежной литературы выделяются три периода:

- 1) Зарубежная литература 1871—1917 гг.
- 2) Зарубежная литература 1917—1945 гг.
- 3) Зарубежная литература 1945—1980 гг.

Настоящий учебник представляет собой первый том, посвященный периоду 1871—1917 гг. При написании его мы следовали программе по зарубежной литературе XX в. (1871—1917). Учебник состоит из вводных и монографических глав. При этом, стремясь сохранить монографический принцип, мы вынуждены были делить творческий путь отдельных писателей (Р. Роллан, Т. Манн, Г. Манн, Б. Шоу, Г. Уэллс, Т. Драйзер, Э. Синклер) на дооктябрьский и послеоктябрьский периоды, резко порой отличающиеся друг от друга.

Высшая школа, как и вся наша страна, вступила в период перестройки. Одной из важнейших задач перестройки высшей школы является подготовка идейных, высококвалифицированных специалистов, способных воспитывать у советских людей политическую сознательность, умение с четких общечеловеческих и классовых позиций оценивать общественные явления, отстаивать идеалы и духовные ценности социализма. Будущие педагоги в процессе учебы должны научиться самостоятельно мыслить, умело использовать полученные знания.

При переиздании учебника мы старались учесть те изменения, которые произошли в литературном процессе за последние годы, а также реформу высшей школы, предполагающую самостоятельную работу студентов под руководством преподавателя.

Четвертое издание дополнено главами о литературе Испании, Италии, Чехии, Словакии, Китая.

Материал книги распределяется между авторами следующим образом:

- В. Н. Богословский — «Введение», «Литература США конца XIX — начала XX века», «М. Твен», «Дж. Лондон», «Т. Драйзер» (творчество до 1917 г.), «Э. Синклер» (творчество до 1917 г.), «Литература стран Латинской Америки», «Хосе Марти»;
- З. Т. Гражданская — «Литература Бельгии 1871—1917 гг.», «Ли-



тература Дании, Швеции, Норвегии», «Г. Ибсен», «Литература Польши 1871—1917 гг.», «Литература Великобритании 1871—1917 гг.», «О. Уайльд», «Р. Киплинг», «Б. Шоу» (творчество до 1917 г.), Г. Уэллс (творчество до 1917 г.);

А. Ф. Головенченко — «Литература Германии 1871—1917 гг.», «Т. Гарди», «Литература Индии»;

С. Д. Артамонов — «Литература Франции 1871—1917 гг.», «А. Франс»;

О. М. Соловьева — «Э. Золя», «Ги де Мопассан», «Р. Роллан» (творчество до 1917 г.);

А. А. Федоров — «Г. Гауптман», «Г. Манн» (творчество до 1917 г.), «Т. Манн» (творчество до 1917 г.);

А. И. Лозовский — «Э. Ожешко», «Б. Прус»;

Е. И. Нечепорук — «Литература Австрии и Швейцарии 1871—1917 гг.»;

А. А. Дружинина — «Литература Болгарии», «Литература Чехии и Словакии», «Литература Китая»;

О. Н. Редина, Л. В. Спицына — «Литература Испании», «Литература Италии».

Конец XIX — начало XX в. в западноевропейских странах, в США, в ряде других государств — это новая эпоха, эпоха перехода капитализма в империалистическую стадию развития. Возникают монополистические объединения. Англия, Франция, Германия, США усиливают политику колониальных захватов в Африке, в Азии, в районе Тихого океана.

Растет финансовый капитал. Обострение противоречий между бедными империалистическими державами в конце концов приводит к первой мировой войне. Характеристика этой эпохи дана в трудах В. И. Ленина «Империализм, как высшая стадия капитализма», «Материализм и эмпириокритицизм» и в ряде других работ.

В то же время, по словам В. И. Ленина, период 1871—1917 гг. — это «канун социальной революции пролетариата»<sup>1</sup>. «Это — эпоха подготовки и медленного собирания сил новым классом, современной демократией»<sup>2</sup>.

В 1871 г. возникла Парижская Коммуна — «первый опыт диктатуры пролетариата».

В конце XIX — начале XX в. обостряются противоречия между господствующими классами, с одной стороны, и рабочим классом и крестьянством — с другой. Усиливается рабочее движение, идет борьба за создание профсоюзов, активизацию их деятельности. Нарастает процесс разорения и обнищания крестьян, который приводит в ряде стран (например, в США) к созданию фермерских организаций. В эти годы широкое распространение получают идеи социализма, возникают рабочие и социалистические партии. Мощный толчок рабочему и крестьянскому движению в зарубежных странах дала русская революция 1905 года.

Переходный период этого времени, «эпохи империализма и пролетарских революций», обусловил сложность литературного развития на данном этапе.

**Критический реализм.** Основным направлением в большинстве зарубежных литератур 1871—1917 гг. (французская, английская, немецкая, скандинавская, литература США, литературы славянских стран и др.) стал критический реализм. Его развитие обусловливалось национальными, специфическими особенностями каждой из литератур. В одних странах, как, например, во Франции, Англии, критический реализм продолжал традиции «классического» критического реализма XIX в., реализма Бальзака и Стендаля, Диккенса и Теккерея. В других, как, например, в США, в латиноамериканских странах, критический реализм пришел на смену роман-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 27. — С. 308.

<sup>2</sup> Там же. — Т. 26. — С. 143.

тизму. Он оформился как направление, со своими особыми принципами, вытекающими из своеобразия национального развития.

Вместе с тем критический реализм конца XIX — начала XX в. приобретает новые черты и качества, характерные для новой эпохи.

В отличие от романистов XIX в., еще веривших в победу добра над злом, не отвергавших буржуазное общество в целом, некоторые из критических реалистов конца XIX — начала XX в. утрачивают оптимистический взгляд на жизнь, а большинство из них не приемлет новый сложившийся капиталистический порядок. Это крупнейшие художники: Ги де Мопассан и А. Франс во Франции, Т. Гарди, Б. Шоу и Г. Уэллс в Англии, Т. Манн и Г. Манн в Германии, М. Твен и Дж. Лондон в США и многие другие писатели.

Отсюда и особый взгляд на жизнь, которая у многих из них предстает мрачной, трагичной, полной противоречий (романы и новеллы Мопассана, Драйзера, Гарди).

Писатели-реалисты усиливают внимание к темам неравенства, эксплуатации, пошлости и ничтожности буржуазной среды (Р. Роллан, Б. Шоу, Г. Манн, Ф. Норрис, Т. Драйзер). У них нарастает социальная критика, которая принимает различные формы: сатира-гротеск у Г. Манна, публицистическая заостренность у Ф. Норриса и Дж. Лондона, глубокий психологизм у Т. Манна, Г. Ибсена, Ги де Мопассана. У некоторых писателей заметно тяготение к иронии (Б. Шоу), к скепсису и иронии (А. Франс). Таким образом, можно говорить о многообразии форм в критическом реализме. Используются жанры социально-психологического романа (Мопассан, Роллан), социально-психологической драмы (Ибсен, Шоу), научно-фантастического романа (Уэллс), социально-утопического романа (Лондон, Франс, Уэллс), исторического романа и исторической драмы (Франс, Роллан, Твен). Появляются многотомные эпопеи (Франс, Роллан), жанры социального романа (Драйзер, Лондон), социальной новеллы и очерка (Твен, Норрис), психологического рассказа (Т. Манн).

Писатели-реалисты были людьми разных взглядов и убеждений, но основа их творчества была демократической, гуманистической. Такие писатели, как Гарди, Роллан, Шоу, Лондон, Драйзер, выражали чаяния широких народных масс, их стремление к справедливости. Среди представителей народа, среди крестьян, рабочих, трудовой интеллигенции они находили своих героев, людей сильных, наделенных высоким интеллектом и яркими чувствами.

Говоря о демократической основе критического реализма, нельзя в то же время упрощать сложность мировоззрения писателей-реалистов. Эта сложность объясняется тем, что они зачастую испытывали на себе влияние как прогрессивной, так и идеалистической консервативной идеологии. Например, А. Франс, писатель-демократ, гуманист, был близок к социалистическому движению во Франции, но он же на определенном этапе придерживался идеи круговорота истории. Другой выдающийся французский писатель Р. Роллан, «совесть Европы», как его назвал С. Цвейг, длительное время испо-



ведовал философию непротивления злу насилеием. Поздний Мопассан испытал на себе влияние философии Шопенгауэра. Дж. Лондон, один из радикальнейших участников социалистического движения в США, был на разных этапах поклонником Спенсера и Ницше.

Естественно, что эти противоречивые влияния отражались на художественной практике писателей.

Столь же сложным является вопрос о взаимодействии критического реализма с другими художественными методами. Критический реализм складывался в борьбе с другими литературными направлениями. В процессе этой борьбы он использовал, заимствовал не только прошлые литературные традиции, опыт своих предшественников, но испытал также влияние новых течений, появившихся в более позднее время. Здесь уместно говорить о влиянии натурализма, символизма, романтизма. Натурализм оказал воздействие на таких писателей, как Мопассан, Г. Манн, Норрис, Драйзер и др. Влияние символизма заметно в произведениях Ибсена, Роллана, Гауптмана. Романтизм вошел как составная часть в творчество Лондона, Ибсена, Твена. Влияли на реалистов и другие литературные течения. Сложно переплетаясь с реализмом, пересмысляясь, перерабатываясь, они обогащали художественную манеру писателей, способствовали многообразию художественного выражения жизненного материала, хотя их влияние не всегда было плодотворным.

В конце XIX — начале XX в. продолжался процесс взаимодействия национальных литератур. Значительное влияние на европейских художников слова оказало творчество Ибсена. На американскую литературу воздействовали английские и французские писатели. Французский роман и французская поэзия оказывают влияние на немецкую, английскую, латиноамериканскую литературы. Особо следует сказать о влиянии на зарубежную литературу русской литературы.

В последние десятилетия XIX — начале XX в. русская литература выдвигается на одно из первых мест в мире. Произведения Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, Горького переводятся почти на все языки и становятся достоянием мировой культуры.

Ромен Роллан писал о Толстом: «Толстой — великая русская душа, светоч, воссиявший на земле сто лет назад, — озарил юность моего поколения. В душных сумерках угасавшего столетия он стал для нас путеводной звездой; к нему устремлялись наши юные сердца; он был нашим прибежищем. Вместе со всеми — а таких много во Франции, для кого он был больше, чем любимым художником, для кого он был другом, лучшим, а то и единственным, настоящим другом среди всех мастеров европейского искусства, — я хочу воздать его священной памяти дань признательности и любви»<sup>1</sup>. И дальше: «...Никогда еще в Европе не звучал голос, равный ему

<sup>1</sup> Роллан Р. Собр. соч. — М., 1954. — Т. 2. — С. 219.

по силе... Нам было мало восхищаться совершенством творений Толстого, мы жили ими, они стали нашими»<sup>1</sup>.

Фрэнк Норрис писал о Толстом, что «высокое качество его романов в огромной степени обязано той великой доброте и тому человеколюбию, которыми насыщены они»<sup>2</sup>, и что благодаря этому Толстой стал «достоянием всего мира»<sup>3</sup>.

Толстым восхищаются А. Франс и В. Д. Хоуэллс, Д. Голсуорси и Б. Шоу.

Как близкое себе, как своего рода художественный образец рассматривают творчество Тургенева Мопассан, Г. Джеймс, Голсуорси. Мопассан посвятил Тургеневу новеллу «Дом Телье», много раз высказывался о нем. В статье «Иван Тургенев» он писал: «Люди, подобные ему (Тургеневу.—В. Б.), делают для своего отечества больше, чем люди вроде князя Бисмарка: они стяжают любовь всех благородных умов мира»<sup>4</sup>. Для Голсуорси Тургенев был великим художником, у которого можно учиться ясности, прозрачности стиля, умению находить самые верные, точные слова, чувству гармонии.

Исключительно важную роль для европейской и американской драматургии всех крупных зарубежных драматургов сыграло творчество Чехова.

В первое десятилетие XX в. на авансцену мировой литературы выступает М. Горький. Зарубежных писателей поражала новизна его материала, тема «дна», протест против существующей несправедливости — все это делало Горького в их глазах крупнейшим литературным и общественным явлением мирового значения.

«Его реализм,— писал Джек Лондон,— более действен, чем реализм Толстого или Тургенева. Его реализм живет и дышит в таком страстном порыве, какого они редко достигают. Мантия с их плеч упала на его молодые плечи, и он обещает носить ее с истинным величием».

Знакомство с книгами русских писателей, несомненно, способствовало росту реализма в творчестве их зарубежных коллег. Разумеется, зарубежные художники не просто подражали или копировали Толстого, Чехова, Горького. Они творчески осмысливали их достижения, творчески учились у них. Учились обращаться к большим социальным темам, глубже проникать в смысл противоречий своей эпохи. Безусловно, на них воздействовали народность и гражданственность русского реализма, его художественные достижения. Русская литература пропагандировала передовые, революционные взгляды, влияла на формирование прогрессивного, революционного мировоззрения зарубежных литераторов.

О достижениях русской литературы хорошо сказал А. М. Горький: «В истории развития литературы европейской наша юная

<sup>1</sup> Роллан Р. Собр. соч.— М., 1954.— Т. 2.— С. 220.

<sup>2</sup> Norris F. The Responsibility of the Novelist — N. Y., 1903.— P. 86.

<sup>3</sup> Там же.— С. 292.

<sup>4</sup> Ги де Мопассан. Полн. собр. соч.— М., 1950.— Т. XIII.— С. 140.



литература представляет собою феномен изумительный; я не преувеличу правды, сказав, что ни одна из литератур Запада не возшла к жизни с такою силою и быстротой, в таком мощном, ослепительном блеске таланта. Никто в Европе не создавал столь крупных, всем миром признанных книг, никто не творил столь дивных красот при таких неопишимо тяжких условиях. Это неизбежно устанавливается путем сравнения истории западных литератур с историей нашей; нигде на протяжении неполных ста лет не появлялось столь яркого созвездия великих имен, как в России, и нигде не было такого обилия писателей-мучеников, как у нас... Значение русской литературы признано миром, изумленным ее красотой и силою»<sup>1</sup>.

**Натурализм.** Натурализм как литературное направление возник во Франции во второй половине XIX в. К нему примкнули братья Э. и Ж. Гонкуры, Э. Золя, Ж. К. Гюисманс, А. Сеар. Затем эта школа получила распространение в Германии, Англии, США. В Англии под влиянием натурализма складывалось творчество Дж. Гиссинга и Дж. Мура. В Германии к нему присоединились Арно Гольц и Иоганнес Шлаф. В американской литературе воздействие натурализма испытали С. Крейн, Ф. Норрис, другие писатели. В философской основе натурализма лежал позитивизм Огюста Конта, Герберта Спенсера и их последователей.

Позитивисты распространяли законы природы на человеческое общество и утверждали, что нет никакой разницы между людьми и другими живыми организмами. Все борются за существование: следовательно, среди людей, как и среди животных, происходит естественный отбор. А потому одни и те же законы управляют как теми, так и другими. Позитивисты также считали, что литература, искусство, общественные науки ничем не отличаются от точных наук: математики, физики, химии, биологии. Поэтому при изучении их нужно пользоваться одними и теми же критериями: научным методом, экспериментом. Эти положения позитивизма и других идеалистических течений явились краеугольным камнем для создания натуралистической теории, крупнейшим представителем которой выступил Э. Золя.

Однако художественная практика натуралистов не всегда соответствовала их теории, а нередко и противоречила ей. Правда жизни часто брала верх над теоретическими заблуждениями натуралистов, и поэтому им удавалось создавать значительные, интересные и в идейном и в художественном отношении произведения, которые были гораздо ближе к реализму, чем к натурализму. Можно говорить о реализме Золя, Ф. Норриса, Г. Гауптмана и других писателей. Эти художники слова привнесли в литературу новый материал, новые темы, в том числе тему классовой борьбы, были критиками буржуазного общества, обличали господство монополий. Натурализм не стал единой, целостной школой. В нем шла

<sup>1</sup> Горький М. О литературе.— М., 1953.— С. 79.

борьба различных течений, групп. Даже в творчестве одного писателя часто наблюдалось соединение разноречивых элементов: натуралистических, реалистических, символистских. В процессе творческой эволюции одни писатели приходили к реализму (Ф. Норрис, С. Крейн, Г. Гауптман), другие, наоборот, обращались к изучению подсознательного, впадали в мистику, смыкались с антиреалистической, декадентской литературой (Гюисманс). Расцвет натурализма во Франции приходится на 60—80-е годы, в США и Германии — на 90-е годы. Однако и позже это течение продолжало оказывать влияние на отдельных писателей.

**Неоромантизм и романтизм.** Протест против буржуазного общества, неприятие его выражали представители неоромантизма и романтизма. Неоромантизм получил распространение в Англии, Германии, несколько меньше в других странах. В это направление включают Стивенсона, Конрада, Хаггарда, Конан-Дойля, Честертон. В Германии дань неоромантизму отдали Гофмансталь, Гауптман, Газенклевер. Люди различных идейных убеждений, неоромантики сходились в одном — они отрицательно относились к современной буржуазной цивилизации. Но если критические реалисты и натуралисты, изображая капиталистическую действительность, критиковали ее, то неоромантики, отвергая эстетические ценности буржуазного общества, уводили своих читателей или в далекое прошлое, или в экзотический мир нетронутых цивилизацией стран Африки, Азии, Южной Америки. Они создавали свой яркий, красочный, полный увлекательных приключений мир, в котором действовали незаурядные, сильные, романтические герои. Если в Англии и Германии неоромантики в чем-то продолжали своих предшественников — романтиков начала XIX в. (отсюда и название неоромантизм — новый романтизм), то в других странах этот процесс происходил несколько иначе. Так, например, в США романтизм был господствующим направлением до гражданской войны 1861—1865 гг., явления позднего романтизма, или постромантизма, продолжали существовать и в конце XIX — начале XX в. К числу писателей-романтиков относятся А. Бирс, Брет Гарт. Романтическая направленность очень сильна в творчестве Джека Лондона.

То же самое можно сказать о латиноамериканской литературе, где романтизм сохраняет свое значение почти на протяжении всего XIX в. и только в конце его и начале XX в. начинает уступать позиции реализму. Отдельные явления романтизма сохранились и в творчестве западноевропейских писателей (Уайльд, Ростан).

**Декаданс.** Слово «декаданс» в переводе на русский язык означает «упадок». Этот термин впервые приобрел известность во Франции в 80-х годах XIX в., когда там стал издаваться журнал под названием «Декаданс». Декадентами называли себя французские символисты и некоторые другие литераторы. Однако со временем термин приобрел более широкое значение и распространился не только на литературу, но и на искусство в целом, на философию,

эстетику. Под декадансом стали понимать мировосприятие в широком смысле слова, характерное для новой эпохи.

В конце XIX в. в европейской литературе сказались настроения пессимизма, отчаяния и усталости. Поэты, драматурги, прозаики говорили о мрачной действительности, полном бессилии человека, роковых, таинственных силах, господствующих в жизни. Они стали проповедовать культ искусства для искусства, индивидуализм, аморализм. Наступила сумеречная пора, время утраты идеалов, пора разочарований:

Скончалось Небо! Я к тебе бегом, Земное!  
Да будет Идеал, свиреп, как Грех, забыт  
страдальцем, нынче там взыскующим покоя,  
где на соломе скот людской блаженно спит!<sup>1</sup> —

писал Малларме.

Важную роль в философском обосновании декаданса сыграли немецкие философы Артур Шопенгауэр и Фридрих Ницше. Они явились его духовными отцами.

Философ-идеалист Шопенгауэр считал человеческую волю демургом, божеством, писал о «мировой воле», слепой неумолимой силе, которая управляет человеческими судьбами. Она приобретает значение рока, судьбы, с которыми человек тщетно пытается бороться. Философия Шопенгауэра глубоко пессимистична. Она утверждает неотвратимость зла и страдания в жизни, борьба с которыми бесполезна, так как рок, судьба определяют все человеческое существование. Тем самым Шопенгауэр увековечивал эксплуатацию, несправедливость, неравенство, объявлял бесполезными всякие попытки уничтожить их, отвергал борьбу с социальным злом. Не люди управляют ходом событий, а некая высшая сила — «мировая воля», игрушками которой являются они.

В философской концепции Шопенгауэра большая роль отводилась искусству. Только через красоту, через искусство можно приблизиться к познанию мира. Художник может проникнуть в тайны его, если он обладает эстетической интуицией. Шопенгауэр отвергал рассудочное, интеллектуальное познание искусства. Истинная мудрость связана с загадочным духовным миром, миром души, который разумом невозможно постигнуть.

Учение Ницше явилось, пожалуй, самым ярким порождением реакционной, агрессивной сущности империализма. Если у Шопенгауэра главное место отводится «мировой воле», то у Ницше центральную роль играет «воля к власти», стремление к господству. Этой волей не в одинаковой степени наделены народы, расы: есть высшие, а есть и низшие. Одни якобы призваны господствовать, повелевать, другие — подчиняться, повиноваться. В учении Ницше расизм, расовое неравенство возводятся в норму, в закон, теоретически обосновываются, открывая неограниченные возможности для политики колониальной экспансии, угнетения малых народов. «Воля к власти»

<sup>1</sup> Западноевропейская лирика. — Л., 1974. — С. 448.



обуславливает и нравственные нормы поведения людей. Согласно Ницше, существует «мораль рабов» и «мораль господ». «Мораль рабов» — порождение «низшей расы», это жалость, сострадание, либерализм. «Мораль господ» — это стремление властвовать, отрицание всякой морали, прославление борьбы. Ницше критиковал современную ему буржуазно-мещанскую культуру, враждебно относился к демократии и социализму. «Толпе», «массе» Ницше противопоставлял «исключительную личность», «сверхчеловека», которому все дозволено, который находится «по ту сторону добра и зла».

Учение о «сверхчеловеке» также является одним из узловых положений философии Ницше.

Антигуманная, реакционная сущность ницшеанства грубо и зримо выявилась в восхвалении войны: «Любите мир, как средство к новым войнам,— писал Ницше.— И при том короткий мир — больше, чем долгий. Я призываю вас не к работе, а к борьбе. Я призываю вас не к миру, а к победам»<sup>1</sup>.

Философия Ницше была взята на вооружение гитлеровцами, которые использовали ее в своей практической деятельности, создавая лагерь смерти, уничтожая мирное население на временно захваченных территориях как «неполноценное», не имеющее права на существование.

Шопенгауэр и Ницше в разной степени влияли на писателей-декадентов. Одни из них не чуждались общественных событий, были даже близки к революционному движению. Другие соединяли идеалистические воззрения с гуманизмом, с верой в добро. Третьи, отказываясь от реализма, борясь с ним, сами неоднократно обращались к реалистической эстетике, создавали реалистические произведения.

Многие из декадентов были очень одаренными людьми, искренне любившими искусство. Подавляющее большинство из них отвергало буржуазное общество, видя в нем царство пошлости и серости. Поэтому, отвергая декаданс в целом как «явление вредное, антиобщественное,— явление, с которым необходимо бороться»<sup>2</sup>, следует внимательно, объективно оценивать творчество отдельных представителей его, к чему призывал А. М. Горький: «Уайльд, Рембо, Метерлинк, Верлен, Жамм, Вилье де Лиль-Адан, Клодель, Гофман-сталь, Рильке, Гриппенберг, Георге и десятки других,— писал он в 1934 г.,— все это тончайшие мастера «ювелирного искусства» в литературе. Из того, что они сияли так ярко, следует сделать вывод в пользу силы слова, в доказательство необходимости изучать его, всецело обладать им»<sup>3</sup>.

**Символизм.** Символизм как направление в литературе возник во Франции в 70—80-х годах XIX в. Затем эта школа появилась в Бельгии, Германии, Австрии, России. Своим названием символизм

<sup>1</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра.— СПб., 1911.— С. 36.

<sup>2</sup> Горький М. О литературе.— С. 4.

<sup>3</sup> Литературное наследство.— М., 1963.— Т. 70.— С. 193.

обязан слову «символ», условно обозначавшему сущность явления вместо его конкретно-образного выражения. При этом символ употреблялся не в его обобщенно-реалистическом или романтическом значении, а как выражение субъективного отношения писателя к окружающей действительности. В символизме различают несколько различных течений, групп. Во Франции наиболее видными его представителями были Верлен, Рембо, Малларме, в Бельгии — Метерлинк и Верхарн, в Германии — Гауптман и Георге, в Австрии — Рильке и Гофмансталь. В каждой стране течение обрело национально-историческое своеобразие. Идейная основа многих символистов была идеалистической: они обращались к философии Шопенгауэра, Ницше, Бергсона. Однако художественная практика символистов была намного богаче и шире их теорий. Сложность и противоречивость символизма обусловлены в первую очередь тем, что в понятие «символ» у разных писателей нередко вкладывалось разное содержание.

Так, например, у раннего Метерлинка (период маленьких драм) символика носит идеалистический, пессимистический характер, стремится выразить слабость человека перед грозными силами бездусной судьбы. У Верлена символы отражают неопределенную тоску его настроения. Рембо при помощи символов старается создать свой эстетский мир, стать ясновидцем, изобрести особую поэтическую речь.

А вот у Верхарна символика запечатлевала трагедию разоренной деревни, «галлюцинирующие селения», славил труд, звала к восстанию («Восстание»). Нужно также иметь в виду, что творчество ряда писателей не укладывалось в «прокрустово ложе» одного лишь символизма. Тот же Рембо в ранний период своей деятельности отзывается на события Парижской Коммуны, в его поэзии звучат революционно-бунтарские мотивы. Одни символисты в процессе творческого развития скатываются к религии, к мистике, например Верлен. Другие, как Метерлинк, преодолевают пессимизм, приходят к неопределенному, смутному, но гуманистическому идеалу («Синяя птица»). Наконец, некоторые из символистов переходили на позиции реализма (Гауптман). Таким образом, символизм был для одних царством мистики, ирреального, башней из слоновой кости, куда можно было спрятаться от «грубой» жизни. Другие в рамках того же течения выражали протест. Для третьих он являлся переходным этапом к новому типу искусства. Возникнув в 70—80-е годы XIX в., символизм в 90-е годы постепенно идет на убыль, хотя определенные отзвуки его еще слышны и в XX в.

**Модернизм.** В начале XX в. на смену символизму пришли другие литературные течения — футуризм, экспрессионизм, имажинизм, унизм и другие, которые стали называть модернистскими или авангардистскими. Относительно термина «модернизм» в нашем литературоведении существуют различные мнения. Согласно одному из них, модернизм равнозначен декадансу. Другая точка зрения: модернизм — явление более позднее по сравнению с декадансом. Он



приходит на смену декадансу и, хотя имеет с ним много общего, в то же время отличается от него. Третье мнение: под модернизмом следует понимать современные авангардистские течения новейшего времени. Думается, есть смысл объединить вторую и третью трактовки и рассматривать модернизм как явление, приходящее на смену декадансу, но имеющее свои отличия и характерное для XX в.

Бесспорно, что модернисты во многом смыкались с декадентами. Их сближает опора на идеалистическую философию, отрицание реализма, культ индивидуализма, проповедь эротики и многое другое. Однако модернисты не называли себя декадентами. Наоборот, они считали, что борются с декадентством, с символизмом. Их не удовлетворяла поэтическая неясность символизма, его поэтика иносказаний и намеков. Они утверждали, что создают новое, современное, авангардное искусство, претендовали на то, что именно они выражают передовые идеи своего времени.

Отсюда термины «модернизм», «авангардизм», которые, как и термин «декаданс», приобрели со временем более широкий смысл, распространились на эстетику, живопись, музыку, архитектуру.

Ранний модернизм — весьма пестрое в идейном и в художественном отношении явление.

На некоторых модернистов повлияла философия Анри Бергсона (1859—1941), в основу которой легло учение об интуиции как особом способе внутреннего созерцания. Искусство не что иное, как интуитивное познание, в основе интеллекта лежит интуиция, считал он. Интуитивизм Бергсона оказался близким символистам, искавшим в нем культ подсознательного. Повлиял он и на имажинистов, отстаивавших принцип существования «чистого искусства» и провозглашавших примат формы над содержанием. Имажинисты (или имажинисты в Англии и США) старались подчеркнуть «внутреннее», «образное», эмоциональное значение слов, а не их смысловое содержание.

«Поэзия, — говорил американский поэт Эзра Паунд, один из основоположников имажинизма, — это разновидность вдохновенной математики, которая дает нам уравнения, состоящие из абстрактных фигур, треугольников, сфер и тому подобного, но уравнения, служащие для выражения человеческих эмоций».

Формалистическими крайностями была отмечена деятельность футуристов, призывавших к разрушению синтаксиса и созданию «телеграфного языка». Глава итальянских футуристов Маринетти требовал создания такой литературы, которая воспевает машину, технический прогресс. Маринетти, как и Ницше, прославлял войну. Впоследствии он примкнул к фашизму.

К футуристам были близки кубисты, считавшие, что главным в художественном произведении является форма. Кубисты и футуристы разрушали синтаксис и грамматику, обесмысливали язык.

Гораздо сложнее обстоит дело с экспрессионизмом. Экспрессионисты, как и многие модернисты, делали упор на авторский субъективизм, считая, что искусство служит выражению внутреннего «я»

писателя. Но вместе с этим левые немецкие экспрессионисты Кайзер, Толлер, Газенклевер протестовали против насилия, эксплуатации, были противниками войны, призывали к обновлению мира. Подобное переплетение формалистических явлений с критикой буржуазного общества, с призывами к духовному пробуждению характерно для модернизма. Наряду с тенденциями консервативными, реакционными, наряду с трагическим субъективизмом, формалистическими крайностями мы встречаем в нем отзывчивое, гуманное отношение к человеку, протест против буржуазных устоев, безусловные художественные достижения.

Нельзя отрицать того, что наиболее талантливые модернисты создавали значительные произведения, без которых картина литературного развития была бы неполной (Марсель Пруст. «В поисках утраченного времени»). К модернизму были близки некоторые выдающиеся писатели, художники: молодой Маяковский увлекался кубофутуризмом, И. Бехер отдал дань экспрессионизму, с различными модернистскими течениями был связан Пикассо. Модернизм оказал влияние на писателей-реалистов (Т. Манн, Г. Манн и др.). Очевидно, при такой сложности модернизма нужен дифференцированный подход не только к представителям его, но и к их отдельным произведениям, потому что художественная практика модернистов являла собой противоречивую картину: один и тот же художник создавал ущербные, антигуманные книги наряду с произведениями гуманистическими, реалистическими (Пруст, Джойс). Подобная дифференциация поможет правильно оценить место писателя как в национальной литературе, так и в мировом литературном процессе. Развитие модернистских течений продолжалось и в более позднее время.

**Колониалистский роман.** Новая империалистическая эпоха с ее проповедью экспансии, колониальными захватами, культом великодержавного шовинизма породила и специфическую литературу, призванную оправдывать и защищать политику агрессии.

К такой литературе в первую очередь относится колониалистский роман, или, точнее, колониалистская литература, которая получает широкое распространение в западноевропейских странах в конце XIX — начале XX в. Крупнейшим представителем этой литературы выступил англичанин Редьярд Киплинг. Писатель очень одаренный, создавший интересные, талантливые произведения, он тем не менее стал певцом Британской империи, поборником ее колониальной экспансии.

Киплингу принадлежит известное стихотворение «Бремя белых», в котором он писал о «трудной, тяжелой работе» белых «цивилизаторов» в колониальных странах.

В романе «Свет погас» (1890) Киплинг, смыкаясь с Ницше, восхваляет войну. Захватническая, колониальная война Англии в Судане изображается в романтических и героических тонах. Она противопоставлена скучной, серой буржуазной обывательщине.

Великодержавные, шовинистические устремления Киплинга отра-

зились в романе «Ким», в котором прославляется деятельность английской секретной службы в Индии и ее супершпиона Кимбола О'Хара, одного из предшественников современного Джеймса Бонда. Творчество Киплинга оказало значительное влияние не только на представителей бульварной литературы, но и на некоторых крупных художников (ранний Норрис и др.).

Во Франции колониалистская литература была представлена именами М. Барреса, Ш. Морраса, К. Фаррера, П. Лоти.

Морис Баррес (1862—1923) писал романы, пьесы, публицистику. Наиболее известное его произведение — трилогия «Роман национальной энергии» (1897—1902) — проникнуто идеями национализма и католицизма. Как и Киплинг, Баррес критиковал социализм, буржуазную демократизацию с правой, консервативной точки зрения.

Сходную с Барресом позицию занимал Ш. Моррас (1868—1952). Он также пропагандировал национализм, идею превосходства «латинской расы». В годы второй мировой войны Моррас сотрудничал с фашизмом.

Пьер Лоти (1850—1923) и Клод Фаррер (1876—1914) выступали представителями французского колониалистского романа. Их книги заполнены восточной экзотикой, прославляют колониализм и расизм, хотя и не в столь откровенной форме, как у Киплинга.

В Германии пропагандистами идей монархии и империализма, проповедниками расистских взглядов стали Либлиенкрон, Людвиг Винклер и др.

Соединенные Штаты Америки, как и Германия, несколько запазили по сравнению с Англией и Францией с колониальными захватами. Но в конце XIX в., вступив в стадию империализма, США начинают наверстывать упущенное. Они вмешиваются во внутренние дела латиноамериканских стран, усиливают проникновение в страны Тихоокеанского региона. Соответственно в американской литературе появляются пропагандисты, идеологи захватнической империалистической политики. Среди них особую известность получили Теодор Рузвельт, ставший президентом (1901—1909), который в своих «трудах» защищал политику с «позиции силы», и Ричард Гардинг Дэвис, написавший роман «Солдаты фортуны».

Со временем такого рода литература сольется с апологетической, «конформистской» литературой, которая в частности, в деталях будет отличаться от нее, но суть ее останется прежней: она будет защищать неизбежность капиталистического строя, пропагандировать индивидуализм, жестокость, насилие, будет злейшим врагом рабочего, революционно-освободительного движения.

**Революционно-пролетарская и социалистическая литература.** Исключительно большое влияние на зарубежную литературу конца XIX — начала XX в. оказало рабочее и социалистическое движение, способствовавшее появлению и развитию в ней новых течений, новых тенденций. Уже Парижская Коммуна создала свою литературу, в которой главными темами стали темы народа и его борьбы против эксплуататоров.



В творчестве виднейших писателей Коммуны: Э. Потье, Ж.-Б. Клемана, Л. Мишель, Ж. Валлеса — отражаются интересы рабочего класса, слышится призыв к восстанию, к революционной борьбе.

Распространение социалистической идеологии в рабочем движении содействует возникновению социалистической литературы или отдельных произведений, проникнутых социалистическим мировоззрением. Здесь нужно назвать американскую литературу, выдвинувшую целую плеяду писателей-социалистов, создавших значительные произведения. «Люди Бездны» и «Железная пята» Джека Лондона, «Джунгли» и «Король Уголь» Эптона Синклера, стихи Джо Хилла и Джиованитти, ранняя поэзия К. Сэндберга — это весомый вклад в социалистическую литературу. Особенно велика роль «Железной пяты» Дж. Лондона, книги, в которой не только подвергалась критике «железная пята», правительство полуфашистского типа, созданное монополистами, но и появлялся новый герой, профессиональный революционер-социалист, отдающий свою жизнь служению рабочему делу. Роман Джека Лондона проникнут пафосом классовой борьбы и верой в социалистическое будущее человечества. Социалистическая литература появляется в Англии (У. Моррис, Р. Трессел), Дании (М. Андерсен-Нексе), Болгарии (Д. Полянов) и других странах. Значительное влияние на развитие ее, как и зарубежной литературы в целом, оказала русская революция 1905 года. Именно под воздействием русской революции были созданы «Железная пята» и другие социалистические произведения. Новая социалистическая литература способствует возникновению элементов нового художественного метода — метода социалистического реализма, которые появляются в творчестве Дж. Лондона, М. Андерсена-Нексе, А. Барбюса. И здесь существенную роль играет передовая русская литература, в первую очередь творчество М. Горького.

Идеи социализма получили настолько широкое распространение в мире, что их влияния не избежал почти никто из крупных зарубежных писателей. Б. Шоу и Г. Уэллс в Англии, Э. Золя, А. Франс, Р. Роллан, А. Барбюс во Франции, Дж. Лондон, Э. Синклер, К. Сэндберг в США, Э. Верхарн в Бельгии, М. Андерсен-Нексе в Дании и многие другие — все они, одни больше, другие меньше, испытали на себе влияние социалистической идеологии, что, естественно, нашло отражение в их книгах.

Произведения социалистической литературы закладывали основу для более глубокого понимания противоречий эпохи, усиливали социальную активность искусства.

Почти одновременно с революционно-пролетарской и социалистической литературой развиваются марксистская эстетика и литературоведение.

Франц Меринг в Германии пишет работы о Лессинге, Шиллере, Гейне, в которых с марксистских позиций обсуждает литературные процессы, связывает литературу с общественной жизнью, с клас-

совой борьбой. О партийности и народности литературы, о пролетарской культуре пишут К. Цеткин, Р. Люксембург.

Марксистскую концепцию искусства во Франции отстаивает Лафарг, в Болгарии — Благоев.

В США в 1911 г. возникает журнал «Мэссиз», в котором сотрудничают Дж. Лондон, Э. Синклер, Джон Рид, К. Сэндберг и другие писатели. В журнале печатались статьи в защиту реализма, о народности, о классовом характере искусства.

Многие из этих работ не потеряли своего значения до настоящего времени.

**Первая мировая война и зарубежная литература.** Антагонистические противоречия, свойственные империализму, привели к первой мировой войне. Германия, Австро-Венгрия, Турция оказались в состоянии войны со странами Антанты: Англией, Францией, Россией. Потом в войне приняли участие другие страны, включая США и Японию. Она действительно стала мировой.

Первая мировая война содействовала размежеванию сил в рамках каждой национальной литературы. С безоговорочной поддержкой ее выступили литераторы правого толка. Но шовинистическим настроениям поддались и некоторые крупные писатели-гуманисты. Так поступил Т. Манн, утверждавший, что Германия «защищает» свою культуру от агрессии со стороны Запада и Востока. Временное увлечение национализмом пережил А. Франс.

США вступили в войну только в 1917 г., поэтому военная тема не получила значительного развития в американской литературе 10-х годов XX в. Американские писатели обратятся к ней только в 20-е годы.

Однако у многих европейских писателей империалистическая война вызвала решительное осуждение.

Против нее выступили Р. Роллан, Б. Шоу, Г. Манн.

В зарубежной литературе возникла особая, антивоенная тема, которая стала одной из главных в 10—20-е годы XX в. В ходе войны менялось мировоззрение многих людей, шел процесс революционирования широких народных масс. Очень ярко эти события отразились в романе А. Барбюса «Огонь». Барбюс пошел на войну добровольцем. На фронте, в окопах исчезли последние иллюзии писателя. Под влиянием событий войны он стал революционером. Подобные перемены происходили со многими, что так убедительно и показал писатель в своем романе. Поэтому В. И. Ленин дает высокую оценку книге Барбюса, указывая, что она является подтверждением «роста революционного сознания в массах». Рост революционного сознания в массах происходил во многих странах, но особенно интенсивно он шел в России, куда переместился центр международного рабочего движения и где имела партия нового типа, возглавляемая В. И. Лениным.

В России произошла Великая Октябрьская социалистическая революция, имевшая всемирно-историческое значение, определившая новый этап в мировой истории.



# ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦИИ

• **Историческая обстановка.** Художественная мысль Франции уже с 1830 г. развивалась в условиях борьбы буржуазии с пролетариатом. Эта борьба с годами все более обострялась, принимая временами открытый характер, когда пролетариат и буржуазия противостояли друг другу с оружием в руках.

Июньское восстание 1848 г. В. И. Ленин охарактеризовал как первую великую гражданскую войну между пролетариатом и буржуазией, как первое геройское восстание против буржуазии<sup>1</sup>.

Буржуазия искала сильной руки, способной утвердить ее экономическое и политическое господство. Через несколько лет после установления Второй республики Франция была провозглашена империей и на престол был возведен племянник Наполеона, Луи Бонапарт, под именем Наполеона III. «Наполеон маленький» — так окрестил его Виктор Гюго. «Классовая борьба во Франции создала условия и обстоятельства, давшие возможность дюжинной и смешной личности сыграть роль героя», — писал Маркс<sup>2</sup>.

Около 20 лет просуществовала Вторая империя. Полицейские репрессии против рабочего движения, против деятелей I Интернационала, против всякой свободолобивой мысли — такова внутренняя политика Наполеона III. Многочисленные агрессивные войны характеризуют его внешнюю политику. В 1853—1856 гг. Франция участвует в Крымской войне против России, в 1856—1858 гг. вкупе с Англией она выступает против Китая. Военные экспедиции с целью захвата новых колоний (в 1860—1861 гг. — в Сирию, 1862—1867 гг. — в Мексику) и, наконец, франко-прусская война 1870—1871 гг. — вот бесславные и мрачные эпизоды ее истории.

В результате последней войны Наполеон III вместе с армией оказался в плену у неприятеля. Немцы захватили значительную часть Франции, осадили Париж.

Правительство, объявившее низложение Наполеона III, ликвидацию империи и установление Третьей республики, больше боялось французского рабочего, чем немецкого солдата. Оно торопилось капитулировать, с тем чтобы использовать прусских захватчиков для подавления назревающего народного восстания. 18 марта 1871 г. правительственные войска пытались обезоружить ра-

<sup>1</sup> См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 38. — С. 305.

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 16. — С. 375.

бочих. Этого им не удалось сделать, и тогда впервые в истории рабочий класс Франции сверг власть буржуазии. 28 марта 1871 г. была провозглашена Парижская Коммуна. Лидеры буржуазии во главе с Тьером сумели собрать контрреволюционные силы. Парижская Коммуна была разгромлена.

Дальнейшая история Франции характеризуется постепенным переходом к концу XIX в. капитализма в новую фазу — империализм. Идет концентрация капиталов. Возникают крупнейшие монополистические объединения. В 90-х годах Франция захватила колонии в Африке, Западный Судан, Мадагаскар, Дагомею. Позднее начались военные операции против Марокко.

«Буржуазия из поднимающегося передового класса стала опускающимся, упадочным, внутренне-мертвым, реакционным»<sup>1</sup>.

Революция 1905 г. в России оказала огромное влияние на французский пролетариат. По стране прокатилась волна забастовок и стачек. Анатоль Франс возглавил в качестве председателя «Общество друзей русского народа». В то же время французское правительство поспешило на выручку царизму: Николай II получил солидные кредиты.

«Происходит удивительная перемена в понятиях и идеях. В 1789 году наши братья преподали Европе урок буржуазной революции, а ныне русские пролетарии в свою очередь дают нам уроки революции социалистической», — писал Анатоль Франс в 1905 г.

В 1914 г. началась первая мировая война. Она закончилась крушением единой мировой капиталистической системы, возникновением в октябре 1917 г. на одной шестой части земного шара первого социалистического государства.

Мировая история человечества решительно вступила в новую фазу своего развития.

**Развитие литературы.** В 1850 г. Франция потеряла Бальзака. За восемь лет до этого умер Стендаль. Виктор Гюго удалился в изгнание. До французов доносился его гневный голос из-за рубежа («Возмездие»). Мериме, друг Евгении Монтихо, жены Наполеона III, приближенный ко двору, сенатор, молчал<sup>2</sup>. Жорж Санд вдали от столицы, в своем имении, занималась разведением цветов и, как добрая бабушка, рассказывала милые сказки о галантных нравах XVII столетия. В театрах шли не претендующие на социальную остроту пьесы Дюма-сына, Ожье, Лабиша. Давно замолкли литературные споры романтиков и классицистов.

В литературу пришли новые люди. Новые социальные, философские, художественные проблемы встали на очередь дня. Повествовательная проза по-прежнему, как и в дни Бальзака, занимает первое место. Однако и поэзия в лице парнасцев, а потом символи-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 26. — С. 145—146.

<sup>2</sup> В своих письмах он так объяснял свое молчание: «Публика (т. е. буржуазный читатель. — С. А.) имеет несчастье не пользоваться моим уважением. Вот почему я ничего не делаю».

ство составляет значительный элемент духовной жизни французского общества.

Буржуазия попала под обстрел критики с первых же дней ее господства. Стендаль и Бальзак, величайшие мастера реализма, разоблачили ее образ жизни, мыслей и чувствований с откровенным презрением к ней, с неприкрытой иронией.

Социальные конфликты эпохи были немедленно отмечены на страницах реалистического романа. Стендаль показал уже первые столкновения между пролетариатом и буржуазией («Люсьен Леვენз»). Позднее классовая борьба все более будет привлекать к себе внимание художников. **Роман Золя «Жерминаль»** — одно из сильнейших художественных произведений, живописующих эту борьбу.

Критическая оппозиционная по отношению к буржуазии линия Стендаля, Бальзака, Флобера, Мопассана, Золя, Франса, Роллана — единая литературная и политическая традиция.

Много ложного в философствованиях братьев Гонкуров, в их уточненном эстетстве, в их мрачном взгляде на мир, в их вере в какую-то загадочную, непостижимую и неодолимую биологическую силу, фатально доминирующую над волей человека, но они, братья Гонкуры, открыли двери в большую литературу для бедняка, для обездоленного, они показали потрясенному читателю страшные картины жизни бедняка, его страданий, не только физических, но и нравственных. «...Неужели то, что именуется «низшими классами», не может притязать на роман? Неужели... народ должен оставаться под литературным запретом и в пренебрежении у писателей, до сих пор сохранявших молчание об его душе и сердце?» — писали они в предисловии к роману «Жермини Ласерте».

Большое внимание на научную и художественную мысль Франции рассматриваемого периода оказала философия Огюста Конта (1788—1857).

Огюст Конт, назвавший свою философию позитивной (положительной, реалистичной), положил начало культуре науки. Проповедуя уважение к достоверному факту, он вместе с тем полагал, что только факты в их единичной конкретности представляют собой ценность, всякая же попытка сделать из них обобщения — пустая затея. Исследование сводилось им в сущности к простому описательству. У науки отнималась главная ее цель — поиск закономерностей.

«...Все попытки, сделанные в течение последних двух веков для получения всеобщего объяснения природы, привели только к окончательному дискредитированию этого предприятия... Основательное исследование внешнего мира представило его гораздо менее связным, чем это предполагает или желает наш ум»<sup>1</sup>.

В области социологии О. Конт провозгласил охранительные

<sup>1</sup> Конт О. Дух позитивной философии (Слово о положительном мышлении). — СПб., 1910. — С. 23.



принципы, полагая необходимым сохранение и укрепление буржуазного миропорядка. «...Природа нашей цивилизации, очевидно, не позволяет пролетариям надеяться и даже желать сколько-нибудь значительного участия в политической власти в собственном смысле этого слова»<sup>1</sup>, — писал он.

Конт сочувствует пролетариям, но задачей своей считает укрепление существующего буржуазного миропорядка, правда, пытаясь моральной проповедью возбудить у буржуа добрые чувства к народу. «...Положительная школа стремится, с одной стороны, укреплять все современные прерогативы власти за их обладателями и, с другой, налагать на последние моральные обязанности, все более и более соответствующие истинным потребностям народов».

«Конт известен парижским рабочим как пророк империи (личной диктатуры) в политике, господства капиталистов в политической экономии, иерархии во всех сферах человеческой деятельности, даже в сфере науки, и как автор нового катехизиса с новым папой и новыми святыми вместо старых», — писал Маркс в подготовительных работах к «Гражданской войне во Франции»<sup>2</sup>.

Огюст Конт выдвинул тезис, породивший немало заблуждений в умах тех писателей, которые примкнули к философии позитивизма, — тезис о физиологическом факторе в истории. «Общественное явление, как явление человеческое, должно быть отнесено к числу явлений физиологических», — заявил он. Различные теории наследственности, биологизма проникли в искусство с легкой руки О. Конта.

Позитивизм Конта наложил свою печать и на исторические, историко-литературные и эстетические труды Ипполита Тэна (1828—1893). Его сочинения «Происхождение современной Франции», «История английской литературы», «Философия искусства» поражают огромным количеством изученных фактов. Однако систематизация этих фактов весьма сомнительна. В предисловии к «Истории английской литературы» Тэн указывает на три фактора, движущие историю и формирующие культуру: раса, среда и момент. Раса — наследственность, биологический фактор, влияющий на все стороны жизни человека и общества. Среда («историческая, социальная, физическая») — социальные отношения, географическое положение, климат. Момент — определенный этап в истории жизни человека и общества.

Человек, по пессимистическому заключению Тэна, никогда не свободен от животных инстинктов, он — зверь, лишь покрытый тонким слоем позолоты цивилизации. Поскребите позолоту — и перед вами окажется зверь доисторических времен. Время его не изменило. Он остался внутренне таким же, каким был в пещерный период своей истории.

За Контом последовала историческая наука. Фюстель де Куланж

<sup>1</sup> Конт О. Дух позитивной философии (Слово о положительном мышлении). — СПб., 1910.

<sup>2</sup> Архив Маркса и Энгельса. — М., 1934. — Т. III (VIII). — С. 347.

(1830—1889), профессор Сорбонны, весьма почитаемый французами историк, автор книг «Античный город» и «История гражданских институтов старой Франции», писал: «...настоящий ученый начинает с сомнения», «...нужно опираться только на документы и только им верить», «...патриотизм есть нравственное чувство, история же — плука, их нельзя смешивать».

Поиск научной достоверности, уважение к факту историка Эрнеста Ренана (1823—1892) — к атеизму («История происхождения христианства» в 8 томах). Правда, детские впечатления, а он готовился стать священником, наложили своеобразный отпечаток на его мировоззрение. «Все здесь лишь символ, лишь сон. Боги уходят как люди, может быть это и хорошо, что они не вечны», — писал он.

**Натурализм.** Во второй половине XIX столетия во Франции родилось направление, получившее в истории искусства наименование «натурализм» (от лат. *natura* — природа).

Французы начинают историю натурализма с Флобера, причисляя к натуралистическому направлению Мопассана, Золя, братьев Гонкуров, Шанфлери и Дюранти. Советское литературоведение признает за Флобером, Мопассаном, Золя право на звание великих реалистов, продолжающих традиции Стендаля и Бальзака. Однако черты натуралистического метода с большей или меньшей отчетливостью проявляются в творчестве этих писателей — меньше у Флобера и Мопассана, в большей степени у Золя, который к тому же признается и теоретиком натурализма. Натуралисты называли себя первооткрывателями нового вида искусства, искусства, связанного только с фактом. Если, как полагали они, все предшествующее искусство служило красоте, то новое искусство должно служить истине. Поэтому не должно быть никакого произвола художника, никакого отбора жизненного материала и никаких запретных тем для искусства. Добродетель и порок одинаково важны для художника. Пусть же перо писателя, кисть живописца, резец скульптора впечатлеют природу, как она есть, «неумытую», неприкрашенную. Философским основанием теории натурализма послужил позитивизм Огюста Конта.

Многих привлекала к позитивизму вера в науку, которую провозглашал Конт, уважение к достоверным фактам. «Наука и искусство готовы смешаться воедино», — писал парнасец Леконт де Лиль в предисловии к «Античным поэмам» (1857). По научным методам работает Флобер, стремящийся противопоставить лирическому элементу искусства объективную достоверность факта. Ему следовал Мопассан.

«Пионерами натурализма» Золя называл писателей Дюранти и Шанфлери. Последние ввели в литературный обиход термин «реализм», но то, что понимали оба эти писателя под «реализмом», сводилось к кропотливому собиранию мелких фактов жизни. Писатели братья Гонкуры, Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870), заявляли, что они не хотят идти за пределы реального факта, что,



большое и не всегда благотворное влияние как на французскую, так и на мировую литературу.

**Поэты-символисты.** Вслед за парнасцами в литературу пришли символисты, их кровные родственники, «сыновья» Бодлера и его соратников. Между «отцами» и «детьми» возникли некоторые разногласия, но они не так значительны.

Поль Верлен (1844—1896), Артюр Рембо (1854—1891), Стефан Малларме (1842—1898) составляют основное ядро символизма. Они зачинатели символистского движения. Первые камни символизма они заложили вскоре после Парижской Коммуны, в 1871—1873 гг. Символизм как литературное течение оформился, однако, позднее, когда вокруг теоретика его, Малларме, собралась группа молодых поэтов (Дюжарден, Анри де Ренье и др.). В 1886 г. в газете «Фигаро» был напечатан «Манифест символизма».

Идейные позиции символистов мало чем отличаются от позиций парнасцев. Те же декадентские мотивы отчаяния, неверия в силы человеческие, та же тоска, те же мрачные образы.

Туман сновиденья  
Смыкает мне вежды.  
Засните, стремленья,  
Засните, надежды!  
Как в склепе могилы,  
Мне тяжело сознание...  
Утрачены силы...  
Молчанье!.. молчанье!..—

пишет Верлен. В знаменитом стихотворении Малларме «Лебедь» воспевается одиночество поэта. Страшная, безысходная тоска звучит в каждом слове стиха. Шея лебеда колеблет «белеющую смерть», крылья его сжаты в «ужасы пространства». Все мрачно вокруг. А где же хорошо? Где же можно жить? На это не ответят даже мечты поэта.

Верлен печатает в начале 80-х годов очерки «Проклятые поэты». Парнасцы писали о «детях сатаны», символисты именуют себя «проклятыми». Рембо посвящает свою книгу «Озарения» — «Дорогому Сатане, покровителю писателей».

Нельзя не упомянуть здесь странную фигуру графа Лотреамона (псевдоним Изидора Дюкаса), поэта, рано ушедшего из жизни (1846—1870), автора стихотворений в прозе «Песни Мальдорора». Полностью они были опубликованы в 1890 г. Картины кошмаров и ужаса. Мальдорор предстает вначале бледным тщедушным юношей, с лицом, изборожденным преждевременными морщинами, тоскующим, больным и наделенным сверхъестественной способностью постигать сущность вещей, что приводит его в крайнее отчаяние, ибо мир без иллюзий ужасен. Он объявляет бунт богу и всему миропорядку. Далее следует серия адских превращений Мальдорора. Он становится то страшным чудовищем Минотавром, то призрачным всадником, то зверем из Апокалипсиса, то осьминогом и т. д. Лотреамон заявляет, что хотел бы передать чувство наслаждения от сопри-

восновения с ужасом (Peindre les délices de la cruauté). Современники не заметили этого странного сочинения безвестного автора, но в 20-х годах XX в. его откопали из недр забвения сюрреалисты и вознесли на Парнас как одного из своих предтеч.

Однако Рембо и Верлен критически судят эстетическую программу своих предшественников. Идеал парнасцев пластичен. По мнению символистов, они слишком много внимания уделяли внешнему лику вещей. С холодной точностью рисовали они мир, не пытаясь проникнуть в таинственную внутреннюю сущность вещей.

Символисты стремятся проникнуть в тайны мира, выразить невыразимое. Это можно сделать в поэзии и только при помощи символа, рассуждали символисты. «...В истинно художественном создании за внешним конкретным содержанием всегда должно скрываться иное, более глубокое. На место художественного образа, определенно выражающего одно явление, они (символисты.— С. А.) поставили художественный символ, таящий в себе целый ряд значений». — писал русский поэт В. Брюсов<sup>1</sup>.

Мы видим здесь первые контуры философской концепции Бергсона. Правда, до Бергсона еще далеко, но уже существовал Шопенгауэр. Его пессимизм, его эстетический мистицизм входят в моду в Европе после революций 1848 г. Искусство для Шопенгауэра — музыка, только она может проникнуть в сущность вещей.

Подобные рассуждения импонировали символистам. Не художественный пластический образ должен доминировать в поэзии, как это было у парнасцев, а музыкальный символ, полагали они. Долой логическую ясность стиха, да здравствует загадочный смысл ануков!

Символисты много размышляют о музыке стиха и достигают большого мастерства в создании поэтических мелодий. Особой слабой пользуется стихотворение Верлена «Осенняя песня», где искусно подобранные аллитерации и ассонансы создают неотразимое очарование:

Les sanglots longs  
Des violons de l'automne  
Blessent mon cœur  
D'une langueur monotone<sup>2</sup>.

Верлен издал книгу стихов «Романсы без слов», где рисует свои чувства в неопределенных, нечетких, зыбких очертаниях мелодии стиха.

Поэтика Верлена (стихотворение «Поэтическое искусство») полна прославления «неясного», «зыбкого», «растворимого» как главного элемента поэзии. Он учит поэта «любить странные черты» слов.

<sup>1</sup> Брюсов В. Полн. собр. соч. и переводов.— СПб., 1913.— Т. XXI.— С. 228.

<sup>2</sup> Долгие стоны  
Скрипок осенних  
Ранят мне сердце  
Тоской монотонной.

Мистический мир звуков, по мысли символистов, уносит человека в беспредельное, в потустороннее, туда, куда не проникает бескрылая логика, строгая человеческая мысль:

О, музыка всегда и снова!  
Стихи крылатые твои  
Пусть ищут за чертой земного  
Иных небес, иной любви.

Поэты стремились передать лишь смутные чувства, впечатления. Иногда они пытались искусственно вызвать сомнамбулические грезы, галлюцинации.

Рембо прибегал к наркотикам.

Символисты упивались изображением отвратительного. Если парнасцы любили безукоризненную правильность речи, классическую ясность фразы, изысканную утонченность эпитета, то символисты грубо попирали «аристократизм» поэтической речи. Они вносили в свои стихи уличные «вульгаризмы», издевались над той «красотой», которую воспевали парнасцы (Рембо, «Искательницы вшей»). «Однажды вечером я посадил Красоту к себе на колени. Она показалась мне горькой. И я оскорбил ее...» — писал Рембо («Озарения»).

Нигилистическое бунтарство символистов распространялось и на вопросы морали. Они, так же как и парнасцы, ненавидели вкусы и понятия самодовольной буржуазии. Но что же они противопоставили лицемерной морали буржуа? Ничего, кроме отрицания вообще всякой морали.

Кончилось все это очень печально. Юный Рембо, создавший несколько поэтических шедевров, которыми ныне гордится Франция, бросил перо, не достигнув еще и двадцати лет. Чтобы дать русскому читателю хотя бы приблизительное представление о таланте Рембо, приведем одно его стихотворение («Спящий в ложбине») в великолепном переводе Антокольского:

...Молоденький солдат с открытым ртом, без кепи,  
Всей головой ушел в зеленый звон весны.  
Он крепко спит. Над ним белеет тучка в небе.  
Как дождь, струится свет. Черты его бледны.

Он весь продрог и спит. И кажется — спросонок  
Чуть улыбается хворающий ребенок.  
Природа, приголубь солдата, не буди!

Не слышит запахов и глаз не поднимает  
И в локте согнутой рукою — зажимает  
Две красные дыры меж ребер, на груди.

Приехав в Париж еще мальчиком, Рембо бродил по местам недавних баррикадных боев, восторгаясь героизмом коммунаров, ненавидя сытых буржуа, душителей Коммуны. Он пишет чеканно-ритмичный «Вольный гимн Парижа», создает волнующий образ девушки-коммунарки («Руки Жанны-Мари»).



Коммуна разгромлена, потоплена в крови, коммунары расстреляны, отправлены на каторгу, удалились в эмиграцию. Рембо в письме от 10 июля 1871 г. просит уничтожить его стихи о коммунарах. Тема социальной борьбы сменяется темой «трансцендентальных постижений». Рембо уходит в эстетизированную символику. В стихах появляются «мистические порывы и стилистические выверты», «софизмы сумасшествия». Так он сам позднее характеризовал свою поэзию.

Потом наступает разочарование в поэзии («искусство — это глухая выдумка»), обращение к прозе жизни («обязанность искать работу»), поездки на Восток в качестве торгового агента и, наконец, скупая запись в книге одной из больниц Марселя: «10 ноября 1891 года в возрасте 37 лет скончался негодник Рембо».

Таков путь поэта.

Печальна судьба и старшего друга Рембо — Поля Верлена. «Король» символистов, он не мог найти издателя для своих произведений, жил нищим, часто презираемым и умер так же, как его друг Рембо, на больничной койке, одинокий, оставленный всеми.

Незадолго до смерти Верлена его видел Анатоль Франс и в статье «Поэт в больнице; Поль Верлен» написал о нем: «Ты мыкал горе, но ты никогда не лгал. Бедный самаритянин! Сквозь детский лепет и болезненные стоны тебе суждено было произнести божественно прекрасные слова».

В 80—90-х годах XIX в. литературная молодежь собиралась по вторникам у стареющего Стефана Малларме. Среди них будущие крупные писатели и поэты — Поль Валери, Андре Жид и др. Малларме как патриарх символизма несет и традиции ясного пластического наследия «Парнаса», и музыкальную герметичность символизма.

Малларме верил в магию звука. Только музыка слова может передать смутные, неуловимые прозрения поэта. Жизнь, реальность безобразны, лишь идеал возвышает человека. Идеал и тайна. «Все священное облекается в тайну». Отсюда — герметичность поэзии. Прозрения поэта — не для всех, только для избранных («Лазурь», «Окна», «Сон Фавна», «Иродиада»).

**Литература французского пролетариата.** Французский пролетариат, оформляясь в класс, способный бороться за свои интересы, приобретал и своих философов и начал создавать свою культуру. Одним из видных деятелей революционного движения того периода был Луи-Огюст Бланки (1805—1881).

Материалист и атеист, искренне уверовавший в конечную победу пролетариата, он всю свою жизнь беззаветно боролся с капитализмом. Его упорство не сломали тюрьмы, в которых он просидел десятки лет. Парижские коммунары избрали его заочно членом Коммуны (в это время он был в тюрьме).

Бланки полагал, что кучка интеллигентов-энтузиастов может, составив заговор и успешно его осуществив, захватить власть и построить социалистическое общество. В этом и заключалось его

главное заблуждение. Все заговоры, которые организовывал Бланки, кончались провалом. Однако он всегда оставался несомненным революционером и горячим сторонником социализма, как охарактеризовал его В. И. Ленин<sup>1</sup>.

Истинную философию пролетариата создали Маркс и Энгельс. Но не сразу идеи Маркса проникли в среду французских пролетариев. Долгое время их и даже участников Парижской Коммуны увлекала мелкобуржуазная философия Прудона, заклеившего частную собственность словом «кража», резко критиковавшего систему эксплуатации бедняков, но вместе с тем призывавшего к гармонии классов и к уничтожению государства.

В I Интернационале представителями Франции были первоначально прудонисты, позднее они были замещены более радикально настроенными людьми, ставшими потом участниками Коммуны. Падение Коммуны, жестокая расправа версальцев открыли глаза французским рабочим на прудонизм. «Коммуна была в то же время могилой прудоновской социалистической школы. Эта школа теперь исчезла из среды французских рабочих; здесь теперь безраздельно господствует теория Маркса...» — писал в 1891 году Фридрих Энгельс<sup>2</sup>.

Французский пролетариат в XIX столетии не мог еще создать своей большой литературы. Однако даже в условиях господства буржуазии, исподволь, в тайниках, в подполье стала создаваться культура пролетариата.

Достаточно было 72 дней государства рабочих Парижской Коммуны, чтобы культура нового властелина французской столицы забила мощным ключом<sup>3</sup>. На парижских улицах звучала пролетарская песня, иногда даже на мотив старых песен революции XVIII столетия.

Десятки поэтов и писателей, среди которых известны имена Эжена Потье, Луизы Мишель, Жюль Валлеса, Леона Кладеля, с энтузиазмом выражали средствами художественного слова мировоззрение пролетариата.

**Э. Потье. Ж. Валлес.** Центральное место в поэзии коммунаров занимает знаменитый гимн революционного пролетариата, гимн нашей партии — «Интернационал». Созданный поэтом Эженом Потье в июне 1871 г., он получил всеобщее признание. «Коммуна подавлена... а «Интернационал» Потье разнес ее идеи по всему миру, и она жива теперь более, чем когда-нибудь.» — писал В. И. Ленин<sup>4</sup>. Музыку на слова Потье написал французский рабочий Пьер Дегейтер.

Писатель Жюль Валлес (1832—1885) во время Коммуны ре-

<sup>1</sup> См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч.— Т. 16.— С. 451.

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч.— 2-е изд.— Т. 22.— С. 198.

<sup>3</sup> Уместно сказать здесь о большом вкладе в изучение литературно-художественного наследия поэтов и писателей Парижской Коммуны советского ученого профессора Ю. И. Данилина.

<sup>4</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч.— Т. 22.— С. 274.

дактировал газету «Крик народа», после падения Коммуны бедствовал в Лондоне, заочно приговоренный у себя на родине к смертной казни. Книги его полны ненависти к буржуазии. Свою жизнь Валлес описал в романе-трилогии «Жак Вентра» («Дитя», «Бакалавр», «Инсургент»). «...Тридцать лет моей жизни... мои былые страсти и чувства, мои сегодняшние раздумья... Это книга битвы!» — так сам писатель охарактеризовал свою книгу.

Когда вышла в свет первая часть трилогии «Жак Вентра» Жюль Валлеса — «Дитя», повествующая о детстве человека из народа, о нищете, грубости, побоях, и официальная Франция негодовала на автора, не желая видеть ужасную правду жизни, Эмиль Золя возвысил свой голос в защиту писателя-революционера. Он писал о том, что «этот простой рассказ переворачивает всю душу», что «детство тысяч французов точно такое же», что «это повседневная, реальная правда». Когда потом вышла в свет вся трилогия, Золя упрекал Жюль Валлеса за увлечение политикой, но и тогда он не мог не отметить в авторе «Жака Вентра» «революционный темперамент, непримиримость натуры бунтаря и глубокую любовь к народу, к рабочим и обездоленным». «Он не только сочувствовал им, но и боролся, сражался за них», — писал Золя.

Литература, непосредственно отражавшая настроение французского пролетариата, не могла, конечно, вызывать каких-либо симпатий у правящих кругов, но и анархические выходки парнасцев, символистов и позднее модернистов, эпатировавших буржуа как своим поведением в быту, так и в творчестве, встречали настороженное, а иногда и открыто враждебное отношение. Пессимизм, истерическая нервозность, моральная опустошенность, проникшие в искусство, пугали эти круги. В самой литературе возникли обратные тенденции.

**«Романская школа».** С уходом из жизни Верлена и Малларме символизм, в сущности, прекратил свое существование. Новые люди (Жан Мореас, Франсуа Жамм, Поль Фор и др.), пришедшие в литературу, пытаются возродить классическую ясность писателей «великого века» (XVII столетия). Поэты отказываются от «свободного стиха» символистов и возвращаются к старым нормам французского стихосложения.

Писатель Шарль Моррас (1868—1953), теперь вместе с поэтом Жаном Мореасом, который когда-то написал «Манифест символизма», пытается вдохнуть в поэзию утраченный «латинский» дух трезвости, внутренней собранности и моральной силы, создать «романскую школу».

Однако если в полемике о формальных качествах литературы представителям так называемого «неоклассицизма» удастся кое-что противопоставить символистам, то изменить дух поэзии, избавиться от пессимизма им явно не под силу.

Марсель Швоб (1867—1905), Анри де Ренье (1864—1936), Пьер Луис (1870—1925) стремятся в своих романах сохранить стилистическую четкость и ясность авторов XVII столетия, обра-



щаются, подобно им, к античности. Но как далеки они от писателей XVII в.! Индивидуализм, болезненная эротика, «постижение» непостижимого — все это пышным цветом цветет в их творчестве.

Пьер Луис в романе «Афродита, античные нравы» (1896) изображает жизнь античных гетер. Сцены сладострастия и кровавых преступлений подаются здесь крупным планом, к вящему удовольствию любителей острых ощущений.

Морис Баррес (1862—1923), Поль Адан (1862—1920) проповедуют в своих романах откровенный эгоизм (трилогия Барреса «Культ я»). Они стараются встряхнуть, расшевелить «нацию-старца», вдохнуть в нее новые силы. Бодлер и Верлен говорили о декадансе, о «закате дряхлеющей цивилизации». Баррес и Адан не хотят мириться с этим закатом. Баррес пишет трилогию под названием «Роман о национальной энергии». Он заявляет, что моральный недуг общества порождается демократией. Пусть придет сильный, пусть подчинит нацию твердым принципам этики! — кричит во весь голос Морис Баррес.

Поль Адан обращается к «героической» поре буржуазии, к временам ее победных битв с феодализмом. Названия романов говорят об их главной идее — «Сила», «Дитя Аустерлица», «Солнце июля». Республиканские и наполеоновские войны — вот славные вехи национальной истории, вот где нужно черпать моральные силы, по мнению Адана.

К подобной социальной философии примыкает и так называемый «колониалистский роман» Пьера Лоти и Клода Фаррера.

Пьер Лоти (Жюльен Вио, 1850—1923) — офицер французского военно-морского флота, участник многих экспедиций — прославляет романтику далеких путешествий, экзотику Востока. В этих романах — яркие краски, роскошь экзотической природы, причудливые нравы («Азиаде», «Госпожа Хризантема», «Зеленая мечеть», «Последние дни Пекина» и др.).

Клод Фаррер (1876—1957) — ученик и последователь Лоти. Он тоже офицер флота. Он тоже славит колониализм, только, пожалуй, с большей тенденциозностью и с меньшим талантом («Цивилизованные», 1905).

В сборнике рассказов К. Фаррера, объединенных под общим названием «Дым опиума», рисуются жуткие картины сновидений наркоманов. Автор с болезненным, поистине патологическим любопытством копается в психологии людей, одержимых страстью к опиуму. Ценность реальной жизни, разума, воли подвергается здесь сомнению. Не превыше ли всего на свете большая мечта курильщика? Этот вопрос невольно возникает у читателя рассказов Фаррера.

**Литературные группы модернистов.** В конце XIX и в первые десятилетия XX в. во Франции появилось множество литературных групп. Литературоведение не выработало прочных терминов для наименования этих групп. Сами себя они называли «модернистами», полагая свое творчество последним словом нового искусства.

Известной популярностью в кругах этой художественной интеллигенции пользовалось имя Анри Бергсона, создателя философии интуитивизма. В книгах «Материя и память» (1896) и «Творческая эволюция» (1907) он изложил ее основные положения, а именно: интуитивное познание обходится без органов чувств, без ощущений и без логического способа мышления. Истина рождается сама собой, как прозрение, как внезапное откровение. Интуицией, как и всем остальным в мире, управляет особая сила — «жизненный порыв» (*élan vital*), создавший и мир, и все сущее в нем. Времени как объективной реальности нет. Есть лишь «длительность» (*durée*), субъективное восприятие времени.

Позднее Бергсон высказался и по социальным вопросам («Два источника морали и религии», 1932), теоретически обосновывая необходимость религиозных чувств в человеке, неизбежность деления общества на аристократическую элиту и массы, необходимость насильственных мер государства — диктатуры и террора.

Судьба жестоко посмеялась над Бергсоном. Он дожил до фашистского террора во Франции и, уже умирающий, должен был явиться в немецкую комендатуру, чтобы получить нарукавную нашивку с желтой звездой. Только смерть избавила его от концлагеря.

Идеалистическая философия Бергсона с ее превознесением субъективистского принципа чрезвычайно импонировала настроениям, возобладавшим в умах некоторой части художественной интеллигенции. Всевозможные виды «деформации реальности» как проявления субъективности художника, предпринимаемые живописцами и литераторами, именовавшими себя «модернистами», наглядно иллюстрировали этот философский принцип Бергсона.

Поэты-модернисты (Гийом Аполлинер, Макс Жакоб, Андре Сальмон и др.) не отказывались от реализма и полагали даже, что, «деформируя реальность», они достигали больше художественной правды, входили в область «сверхреализма». «Когда человек решил подражать ходьбе, он создал колесо — предмет, несхожий с ногой. Это был бессознательный сюрреализм», — писал Аполлинер.

Гийом Аполлинер ввел в литературу термин «кубизм», которым стали именовать его группу.

Во имя поисков «непостижимого», трансцендентального поэты обращаются к геометрии, ищут «четвертое измерение», открывающее путь в «космическую реальность». Фраза становится отрывочной, стиль приобретает телеграфный лаконизм. Образная система выдержана в духе техницизма, эмоциональная ее окраска гнетуще мрачна.

Я выстроил свой дом в открытом океане.  
В нем окна — реки, что текут из глаз моих,  
И у подножья стен кишат повсюду спруты.  
Тройные бьются их сердца, и рты стучат в стекло.  
Порой быстрой,  
Порой звенящей  
Из влаги выстрой

Свой дом горящий!  
Кладут аэропланы яйца.  
Эй, берегись, уж наготове якорь! —

так писал Гийом Аполлинер. Поэты ищут новых форм стиха и вообще заявляют себя противниками всякой традиционности. Иногда их новшества выглядят озорством, желанием эпатировать обывателя. Аполлинер отказывается, например, от знаков препинания. Ненависть к буржуа-обывателю чрезвычайно выразительно проявляется в их творчестве. Альфред Жарри, старший друг Аполлинера, изображает буржуа в фарсе «Король Убу». Гротескный образ человека, вобравшего все отвратительные качества обывателя (обжорство, скупость, трусость, хитроумие и фанфаронство), вырастает до чудовищных размеров, становясь как бы карикатурой на все человечество, на весь мир, который представляется автору сплошной бессмыслицей и абсурдом. Буржуа-обыватель изображается прежде всего врагом искусства. Гийом Аполлинер в поэме «Убитый поэт» рисует жестоко-трагедийные картины избиения поэта камнями.

Поэты ждут решения социальных вопросов. Литературная группа, выступившая под названием «унанимистов» (Вильдрак, Жюль Ромэн, Жорж Дюамель), пишет о социальной гармонии, духовном коллективизме, единодушии всего человечества. Это выглядит каким-то мистическим единодушием, всеохватывающим душевным магнетизмом.

**Марсель Пруст (1871—1922).** Идеалистическая философия Бергсона нашла свое наиболее сильное выражение в творчестве Марселя Пруста, крупнейшего мастера французской прозы первых десятилетий XX века. «В поисках утраченного времени»<sup>1</sup> — так называется огромный, пятнадцатитомный роман Пруста. Утраченное время! Вся наша реальная жизнь, по его мнению, есть утраченное время. Настоящая жизнь — в сновидениях, в грезах, в эстетической отрешенности от мира, «только в мире воображения».

Писатель в самом деле удалился от людей, обил стены своего дома звуконепроницаемой пробкой, закрыл окна глухими ставнями и только по ночам принимал у себя нескольких близких друзей. Он пишет, оттачивая фразу, смакует давние впечатления, предается воспоминаниям об «утраченном времени». Бергсоновская теория «длительности» получает здесь художественное воплощение. Пруст пытается воспроизвести не мысль, а процесс, «поток» мысли и ощущений.

Он ищет «мгновенных озарений», «инстинктивной памяти», когда какой-нибудь запах, вкусовое ощущение вдруг с неподвластной воле силой вырывает из глубин подсознания необыкновенно яркие картины прошлого, пережитого.

<sup>1</sup> Первый роман из этой серии «В сторону Свана» был напечатан в 1913 г. издателем Бернаром Грассе за счет автора. Сочинение показалось издателю столь необычным, что они не решились брать на себя риск его публикации. Последний роман «Обретенное время» вышел в свет уже после смерти автора в 1928 г.



Перед читателем произведений Пруста проходит галерея типов — грубых, «неотесанных» буржуа и утонченных, рафинированных аристократов. Их характеризует неверие в идеалы, они презируют мораль. Пруст изобразил моральную деградацию господствующего класса Франции. Один из романов его пятнадцатитомной «эпопеи декаданса» назван символическими именами двух разрушенных библейских городов — «Содом и Гоморра».

Французские писатели, особенно литературная элита, с большим энтузиазмом относятся к Марселю Прусту. Андре Моруа, говоря о книгах, которые формировали его личность, признается: «На горизонте еще одна вершина. За пологими склонами, на которых прошла моя юность, — романами Франса и Барреса, — высится гора — Марсель Пруст. Он не уступает в величии Бальзаку, хотя в отличие от последнего силен не изображением картины общества (мир его мал), но непревзойденным анализом механизмов памяти, чувств и творческого процесса. «В поисках утраченного времени» — поэма о времени, которое можно вернуть только с помощью искусства».

# Эмиль Золя

(1840—1902)

Эмиль Золя — писатель, наиболее полно отразивший жизнь французского общества второй половины XIX в. Золя продолжил традиции «большой французской литературы» — Стендаля, Бальзака, Флобера.

Он был сыном своей эпохи и искал новые возможности художественного познания и новые средства отражения жизни и человека. Золя стремился «обогатить» реализм приемами натурализма, который, по его мнению, отвечал требованиям современности с ее интенсивным развитием науки, — «Золя верит в безграничную мощь научного познания»<sup>1</sup>.

Золя был одним из теоретиков натурализма, но его эстетика не может быть сведена к доктрине натурализма. Она противоречива. В ней борются реалистические и натуралистические тенденции. В творчестве Золя, хотя в нем и отдается дань натурализму, торжествует реалистическая традиция. Это позволило М. Горькому сказать, что «по романам Эмиля Золя можно изучать целую эпоху».

Вокруг имени Золя ведутся постоянные споры, которые начались еще при его жизни. Реакция никогда не простит великому писателю его обличающих произведений, неутомимой и страстной борьбы во имя справедливости, демократии, гуманизма. Прогрессивная критика стремится к полному раскрытию и объяснению противоречий Золя, указывая на основное направление творческой деятельности писателя.

**Биография Золя.** Эмиль Золя родился 2 апреля 1840 г. в Париже, но детство его прошло на юге Франции, в провансальском городке Эксе. Отец его, итальянец, был талантливым инженером, строителем железной дороги и канала, изобретателем. Он умер в 1847 г., оставив совершенно не обеспеченной свою семью.

В 1858 г. Э. Золя переехал в Париж. Попытка завершить образование, сдав экзамены на звание бакалавра, не увенчалась успехом. Начались трудности нищенской жизни, без постоянной работы, в огромном, равнодушном городе. Но Золя упорно продолжал писать стихи, поэмы, хотя, по замечанию Мопассана, они были «вялы и безличны».

С трудом удалось Золя в 1862 г. устроиться на постоянную работу в книгоиздательство упаковщиком на складе. В эти годы Золя начал писать для газет хронику и литературно-критические статьи. Журналистика оказалась весьма полезной школой, развив в нем внимание к действительности. Вскоре он оставил издательство, всецело отдавшись литературной работе.

<sup>1</sup> Резов Б. Г. Французский роман XIX века.— М., 1977.— С. 251.

В 1864 г. Золя опубликовал сборник рассказов «Сказки Нинон». Ранние романы Золя, такие, как «Исповедь Клода» (1865), «Завет умершей» (1866), «Марсельские тайны» (1867), не отличаются своеобразием. Но постепенно Золя освобождается от эпигонского следования романтизму, свойственного его ранним произведениям. Увлечение поэзией романтиков сменяется растущим интересом к творчеству реалистов Бальзака, Флобера, к натуралистическим теориям критика и историка литературы Иполлита Тэна.

В «Терезе Ракен» (1867) и «Мадлен Фера» (1868) Золя создает образцы натуралистического романа. В первом из них писатель ставил задачу «клинически исследовать» чувство раскаяния, владеющее Терезой, которая вместе с возлюбленным убила мужа. Несмотря на отдельные реалистические моменты, привлекающие читателя, роман натуралистичен.

Золя постоянно занимался разработкой теории натурализма. Он написал много литературно-критических статей, наиболее полно изложив принципы натурализма в «Экспериментальном романе» (1880), «Романистах-натуралистах», «Натурализме в театре» (1881).

Творческое наследие Золя весьма многообразно. Оно состоит из нескольких сборников рассказов, сборников литературно-критических и публицистических статей, нескольких драматических произведений (особенно известна пьеса «Наследники Рабурдена», (1874), но первое место в нем по значению и объему занимают романы.

У Золя возникает замысел грандиозной эпопеи, наподобие «Человеческой комедии» Бальзака. Он решает создать «естественную и социальную историю одной семьи в период Второй империи», стремясь в то же время воплотить в ней положения натурализма. Около 25 лет он работает над эпопеей «Ругон-Маккары», отразившей историю французского общества с 1851 по 1871 г.

За долгие годы работы над «Ругон-Маккарами» существенно меняются взгляды Золя на жизнь. Социальные противоречия действительности Третьей республики заставляют Золя, теоретика натурализма, в лучших своих произведениях отказаться от объективизма, активно вмешаться в жизнь, акцентировать внимание не на биологической, «естественной», а на социальной истории общества. Золя проявил себя замечательным художником-реалистом, создав своими романами, по словам Горького «отличную историю Второй империи. Он рассказал ее так, как только художник может рассказать историю. Он прекрасно знал все то, что надо знать: финансовые аферы, духовенство, художников, вообще все знал, всю грабительскую эпопею и весь развал буржуазии, вначале победившей в XIX веке и затем на лаврах победы разлагающейся».

Огромное влияние на писателя оказали события франко-прусской войны и Парижской Коммуны. Непосредственно события франко-прусской войны запечатлены писателем в романе «Разгром» (1892), а также в знаменитой новелле «Осада мельницы», вошедшей вместе с «Пышкой» Мопассана в сборник «Меданские



вечера» (1880). В этой новелле он с большой любовью показал простых людей: мельника дядюшку Мерлье, его дочь Франсуазу, юношу Доминика — скромных и самоотверженных патриотов Франции.

Но буржуазная ограниченность помешала писателю полностью понять свой народ, боровшийся за свободу. Он не принял Парижской Коммуны, хотя кровавый террор версальцев вызвал резкое осуждение Золя.

Участие Золя в деле Дрейфуса, его знаменитое письмо к президенту республики Ф. Фору «Я обвиняю» (1898) — свидетельство мужества Золя и страстной ненависти к врагам правды и справедливости, милитаристам и клерикалам. Передовая общественность всего мира горячо поддержала Золя, зато реакция подвергла его преследованиям. Чтобы избежать тюремного заключения, Золя был вынужден на год покинуть Францию.

В 90-е и 900-е годы, после окончания работы над «Ругон-Маккарами», Золя создал еще две серии романов: антиклерикальную трилогию «Три города» (1894—1898) и цикл «Четыре Евангелия» (1899—1902), в котором отразилось увлечение автора социалистическими идеями. В силу реформистских заблуждений Золя не увидел пути развития общества на основе теории научного коммунизма. И все же Золя и в последних своих произведениях поставил ряд самых острых социальных вопросов современности, сделав вывод: «Буржуазия предаст свое революционное прошлое... Она объединяется с реакцией, клерикализмом, милитаризмом. Я должен выдвинуть основную, решающую идею, что буржуазия закончила свою роль, что она перешла к реакции, чтобы сохранить свою власть и свои богатства. И что вся надежда в энергии народа. Спасение только в народе».

Творческая и общественная деятельность Золя внезапно прервалась: он умер в 1902 г. от угара. В 1908 г. прах писателя был перенесен в Пантеон. Французский народ чтит память великого писателя.

**Эстетические взгляды Золя.** Формирование эстетических взглядов Золя начинается в 60-е годы. В 1864 г. он заявил, что из трех «экранов» искусства: классического, романтического, реалистического — предпочитает последний. В раннем сборнике статей «Моя ненависть» Золя защищал реалистическое искусство Стендаля, Бальзака, Курбе и др. В последующих своих выступлениях Золя говорит о достоинствах и недостатках, с его точки зрения, художественного метода Стендаля и Бальзака. Силу их он видит в близости к действительности, в правдивом отражении ее, в «мощной способности наблюдать и анализировать, изображать свою эпоху, а не выдуманные сказки». Однако неизменная в эстетике Золя тяга к реализму иногда ограничивается односторонним восприятием художественного метода великих реалистов, стремлением найти у них поддержку натуралистической теории. Тогда Золя отрицает в них наиболее сильные стороны. Восхищаясь Бальзаком, особенно его «точным анали-

зом», он считает слабостью этого великого художника «необузданное воображение». Глубокие обобщения, «исключительные» персонажи, которые служат у Бальзака реалистической типизации, кажутся Золя чрезмерным «преувеличением», игрой вымысла. Он осуждает и постоянное наличие авторской оценки в романах Бальзака, предпочитая «бесстрастную» манеру Флобера, у которого, как кажется Золя, «дается одно лишь изложение фактов».

Следует учесть, что эстетические и литературно-критические взгляды Золя не были статичными. Реализм их углубляется по мере развития творческого пути писателя. Защищая реалистические традиции, Золя как критик намного опередил своих современников. Заслугой его было и то, что он стремился обогатить и обновить реализм, тем самым подготавливая почву для литературы XX в.

Золя представляется невозможным развитие современного реализма без использования достижений в области науки. Обращение к науке могло бы сыграть более положительную роль, если бы оно не опиралось на псевдонаучную идеалистическую философию позитивизма.

Отрицательное влияние на Золя оказали теории вульгарного материализма, искажавшего достижения естественных наук, переносившего законы природы на человеческое общество.

Стремясь осуществить связь литературы с естественными науками, Золя интересовался трудами естествоиспытателей и медиков: Клода Бернара («Введение в изучение экспериментальной медицины»), Летурно («Физиология страстей»), теориями наследственности Люка, Ломброзо и др.

В теории «экспериментального романа» Золя-писатель уподобляется ученому. Задача романиста — создать нечто вроде научной психологии, дополняющей научную физиологию. Но в результате этого «научного исследования» подчас не учитывался общественный характер психики человека, на первый план выдвигалась физиология, появлялся образ «человека-зверя», принижалось человеческое в человеке.

Согласно теории натурализма, писатель, создавая роман, проводит своего рода научный эксперимент. Наблюдая, документируя все строго проверенными фактами, он изучает воздействие среды на героя. Но понятие среды лишается здесь социального значения, определяется только биологическими, отчасти бытовыми моментами. Со столь узким понятием среды связана и излюбленная натуралистами теория наследственности, утверждающая врожденность пороков.

Сам Золя в художественной практике, да и в эстетических выступлениях, выходил за рамки натурализма с его детерминизмом, понимая среду как социальный фактор. Даже в «Экспериментальном романе» он писал, что «главный предмет нашего изучения — это постоянное воздействие общества на человека и человека на общество». В этом сказалась противоречивость взглядов Золя, благотворное влияние на него эстетики великих реалистов с их постоян-

ным вниманием к социальным условиям, формирующим характер героя. В большинстве романов Золя понимание среды является, несомненно, социальным. Многие из того, что было свойственно натурализму, в творчестве Золя приобретало иной характер, служило обогащению реализма конца XIX в. Интерес к жизни низов, требование объективности, научности, документальности он наполнил реальным содержанием.

**«Ругон-Маккары».** Эпопея «Ругон-Маккары» (1871—1893) — самое выдающееся творение Золя — состоит из 20 романов. Замысел грандиозной эпопеи возник в 1868 г. Толчком к работе явилось увлечение модной теорией наследственности. Писатель задумал рассмотреть четыре поколения одной семьи. Но с самого начала работы он не ограничился только биологическими проблемами. Автор поставил две задачи: 1) «изучить на примере одной семьи вопросы крови и среды», 2) «изобразить всю Вторую империю, начиная с государственного переворота до наших дней». Стараясь выполнить первое, он составил генеалогическое древо семьи Ругон-Маккаров, дав каждому члену семьи подробную медицинскую характеристику с точки зрения наследственных признаков.

Задумав написать историю нескольких поколений Ругон-Маккаров, Золя стремился показать положение различных классов и социальных групп французского общества — народ, буржуазию, аристократию, духовенство. Не случайно разветвления рода Ругон-Маккаров проникают во все социальные слои Франции. Но Золя не удовлетворяется этим. Он населяет свои романы огромным числом персонажей (общее число действующих лиц в серии — около 1200), иногда не имеющих родственных связей с Ругон-Маккарами. И это делается художником для более полного охвата действительности.

Для своей эпопеи романист избрал один из самых реакционных периодов в истории Франции. Это «эпоха позора и безумия» — 50—60-е годы, когда реакционная буржуазия и служившее ее интересам правительство Наполеона III беспощадно боролись со всяким проявлением свободомыслия, революционными традициями, свободой печати. Боясь народа, буржуазия создала «сильную власть», дающую ей неограниченные возможности грабить страну.

Вторая империя развалилась. Ее историю завершили трагическая война и Парижская Коммуна. В результате этих событий многое изменилось во взглядах Золя. Постепенно усиливалась социальная линия в «Ругон-Маккарах» за счет линии биологической.

«Ругон-Маккары» — сложное и многостороннее произведение. В нем можно выделить ведущие темы, наметить основные линии, хотя они и не охватят всего содержания эпопеи. Это изображение буржуазии в романах «Карьера Ругонов», «Добыча», «Чрево Парижа», «Накипь», «Деньги» и др. Жизнь народа — в романах «Западня», «Жерминаль», «Земля». Антиклерикальная тема — в романах «Завоевание Плассана», «Проступок аббата Муре» и др. Тема искусства, творчества — роман «Творчество».

Есть в серии и произведения, в которых основное внимание



уделено проблеме наследственности, — «Человек-зверь», «Доктор Паскаль».

**Романы о буржуазии. «Карьера Ругонов».** В первом романе — «Карьера Ругонов» (1871) — намечаются родословные линии семьи Ругон-Маккаров. Родоначальница семьи — нервнобольная Аделаида Фук, жизнь которой глубоко трагична. В романе действуют дети и внуки Аделаиды от первого брака с крестьянином Ругоном и от второго — с бродягой и пьяницей Маккаром. Автор прослеживает в дальнейшем влияние наследственности, невроза и алкоголизма родителей на потомство, хотя это и не становится главным. Ветвь Ругонов связана с буржуазией, Маккаров — по преимуществу с народом.

В предисловии к роману Золя заявляет: «Семья, которую я собираюсь изучать, характеризуется безудержностью вожделений, мощным стремлением нашего века, рвущегося к наслаждениям». Эти типично буржуазные, хищнические черты семьи Ругонов художник выявляет в поведении героев в решающих судьбу Франции событиях 1851 г. Основным конфликтом романа является столкновение республиканцев и бонапартистов, социальный смысл романа — в правдивом изображении монархического переворота, расправы с Республикой в маленьком провинциальном городке Плассане, на юге Франции. По существу, в изображении Золя этот городок олицетворяет всю Францию.

Роман в основном был написан еще при империи, когда у Золя ненависть к бонапартизму сочеталась с горячей верой в Республику.

В косном, захолустном городке все дела вершат буржуазия, дворяне, духовенство. Мелкие разногласия между ними исчезают при малейшей угрозе со стороны народа. Объединиться, чтобы «добить» Республику, — таков лозунг всех, кто дрожит за «свою мощну». В мире богатых плассанских обывателей выделяется особой ненавистью к Республике и чудовищной жадностью семья бывшего лавочника Ругона и его жены — хитрой, честолюбивой Фелисите.

Сыновья Ругона — Эжен и Аристид, не удовлетворившись масштабами Плассана, отправляются в Париж. Преступления этих хищников в Париже столь же естественны в условиях империи, как и благоденствие их родителей в провинции. Здесь в более скромных масштабах, но с неменьшей жестокостью действуют старшие Ругоны. Благодаря связям с сыном Эженом, который вращается в политических верхах, они узнают о готовящемся бонапартистском перевороте и захватывают власть в городе. Они становятся «благодетелями», «спасителями» города от «республиканской заразы». Их осыпает милостями победившая империя, они дорвались до «государственного пирога»: «Ругоны сумели возвыситься на развалинах свободы, ограбили Республику; когда ее умертвили, они приняли участие в дележе».

Золя изображает «зверинец», «желтый салон» Ругонов, объе-

диняющий людей, у которых нет ничего святого, кроме денег. Характерна жестокость Пьера Ругона по отношению к своей старой, больной и ограбленной матери. Не случайно «ничего не имеющий общего с семьей» доктор Паскаль — третий сын Ругонов, наблюдая «желтый салон», уподобляет его посетителей насекомым и животным: маркиз де Карнаван напоминает ему большого зеленого кузнечика, Вюйе — тусклую, скользкую жабу, Рудье — жирного барана.

В романе своеобразно соединяются гневная сатира с высокой патетикой, овеянной дыханием революции. В нем сочетаются сатирическая обрисовка бонапартистской клики с романтикой народного восстания, серые тусклые краски — с пурпуром, цветом крови и знамен.

Горячая симпатия художника — на стороне республиканцев. Особенно ярко описывает он движение республиканцев к Плассану, где к ним присоединились рабочие. Грандиозным и величественным представляется это шествие народа. Благородство и бескорыстие республиканцев видны в «преображенных душевным подъемом лицах», «в богатырской силе», «простодушной доверчивости великанов».

Революционный порыв народа выражен писателем гиперболически, как нечто, охватывающее природу, гигантское, возвышенное, романтическое. «Марсельеза заполнила небо, как будто гиганты дули в исполинские трубы, и песня трепетала, звенела медью, перелетая от края до края долины. Природа откликнулась, поля взывали о мщении и свободе, потрясая воздух и землю... Единое, крепкое целое, несущее в себе несокрушимую силу, грозные, бесчисленные батальоны». Здесь впервые проявляется новаторское мастерство художника в изображении восставшего народа, людской массы, огромного коллектива.

Золя связывает в этом романе судьбу своих положительных героев — внука Аделаиды Сильвера и его возлюбленной, юной Мьетты, — с республиканцами. Чистота Сильвера, его бескорыстие, доброта выделяют этого юношу из семьи Ругон-Маккаров. Единственный из всей семьи он заботится о больной старухе, своей бабке. Сильвер становится республиканцем, хотя этот бедняк, как многие другие, обнаружил в годы Республики, рожденной в 1848 г., что «не все к лучшему» в этой лучшей из Республик».

Гибель Сильвера и Мьетты как бы олицетворяет гибель Республики. Семья участвует в их убийстве: Аристид видит, как ведут на расстрел Сильвера, и не препятствует этому. Обезумевшая от горя при виде смерти внука, Аделаида проклинает своих детей, называя их стаей волков, пожравших ее единственного ребенка.

«Добыча». Показав в «Карьере Ругонов», какими путями буржуазия приходит к власти, Золя в следующем романе — «Добыча» (1871) — нарисовал картину «спасенного» от революции общества, которое «блаженствовало, отдыхало, отсыпалось под охраной твердой власти». Среди торжествующей буржуазии сын Ругонов —

Аристид Саккар. Он выделяется своим умением ловко плавать в мутных волнах спекуляции, которая охватила французское общество, особенно во времена Крымской войны. Разбогатевший выскочка, спекулирующий на продаже домов и земельных участков в связи с перестройкой Парижа, Аристид Саккар лишен каких бы то ни было нравственных устоев, у него все подчинено деньгам, выгоде. Умирающая жена Саккара слышит разговор мужа о его планах новой женитьбы из-за 100 тысяч.

Обобрав вторую жену (для Саккара она была «ставкой, оборотным капиталом»), он стремится нажиться на сыне, выгодно женив его. Семья Саккара — средоточие порока и развращенности.

Типичность этого образа, которым Золя продолжает линию бальзаковских героев-накопителей, подчеркивается всей лихорадочной атмосферой наживы, грабежа, охватившей «парижан эпохи упадка».

Художник использует яркие средства для разоблачения торжествующей, терзающей Францию крупной буржуазии. Этому служит в романе и мир окружающих вещей. Новый дом Аристида Саккара, представляющий смешение всех стилей, напоминает «важный и глупый лик разбогатевшего выскочки». Описание пышной сервировки стола, гостиной, где «все струилось золотом», отличается не только безвкусицей, но и мародерством, процветающее в поверженной Франции.

Печать упадка, разложения уже отметила торжествующую касту буржуазии. Писатель не случайно сравнивает Рене, жену Аристида, с Федрой Еврипида, хотя и замечает иронически, что ее преступная страсть к пасынку — пародия на трагедию античной героини.

Порочный мир упадка и гниения, изображенный художником, венчает образ Наполеона III — безжизненного, с его «мертвенно-бледным лицом и свинцовыми веками, прикрывающими тусклые глаза». Писатель не раз упоминает об этих «тусклых глазах, об изжелта-серых глазах с помутневшим зрачком», создавая образ жестокого и тупого хищника с помощью приема характеристической детали.

Показывая ужасающую развращенность господствующих классов, Золя иногда увлекается натуралистическими подробностями. И все же читатель убеждается, что уже в первых романах Золя нет места бесстрастному отношению к буржуазной действительности. Они полны гнева и сарказма, это — своего рода политические памфлеты огромной силы. «Это грандиозная картина нравов Второй империи, с самой нижней до самой верхней ступени так называемой социальной лестницы», — писал Мопассан в 1883 г.

**«Чрево Парижа».** Роман «Чрево Парижа» (1873) был создан Золя в годы Третьей республики, которую он вначале приветствовал. Оставаясь еще долгое время сторонником буржуазного республиканизма, писатель со свойственной ему наблюдательностью вынужден был уже в первые годы констатировать, что буржуазная республика почти ничего не изменила в стране.



В центре внимания писателя в этом романе — мелкая буржуазия ее поведение в эпоху империи, ее отношение к республике. Изображенный в романе парижский рынок — олицетворение «толстопузого Парижа», который «обрастал жиром и втихомолку поддерживал империю».

Это «толстяки», которые пожирают «тощих». Наиболее полно философию этих «порядочных», «мирных» людей выражает лавочница Лиза Кеню, убеждения которой определяются выгодой. Империя дает возможность наживаться, торговать, и она за империю. Эта спокойная, красивая, сдержанная женщина способна ради выгоды на любое предательство и тайное преступление.

В семье Лизы появляется каторжник, брат ее мужа — Флоран. В декабрьские дни 1851 г., когда народ Парижа на баррикадах боролся за Республику, Флоран случайно оказался на улице. Этого было достаточно, чтобы попасть на каторгу, об ужасах которой он рассказывает сказку маленькой девочке Полине. Это — бескорыстный, честный человек, который, несмотря ни на что, сохранил на всю жизнь потребность «жертвовать собою для других». Флорану свойствен искренний демократизм, он понимает, что настала пора «позаботиться о трудящемся, о рабочем». Флоран считает себя социалистом, но социализм его неопределен и туманен. Флоран — мечтатель. Он даже не догадывается, что республиканский заговор, организацией которого он поглощен, с самого начала известен полицейской агентуре.

Если Золя осуждает Флорана за беспочвенность, то остальных членов республиканской группы он обличает как честолюбцев, демагогов, предателей, как типичных буржуазных республиканцев (учитель Шарве, лавочник Гавар и др.).

В конфликте «толстых» лавочников и «тощего» Флорана побеждают «порядочные» люди, которые один за другим спешат донести на него в полицейскую префектуру. «Какие же, однако, негодяи все эти порядочные люди!» — этими словами художника Клода Лантье заключает свой роман автор.

Чтобы показать «сытость» процветающих буржуа, Золя рисует материальное изобилие, картину парижского рынка. Щедрость его красок напоминает фламандские натюрморты. Он посвящает целые страницы описанию рыбных и мясных рядов, гор овощей и фруктов, передавая все оттенки, все краски, все запахи.

«Его превосходительство Эжен Ругон». В романе «Его превосходительство Эжен Ругон» (1876) Золя вновь возвращается, как и в «Добыче», к показу правящих кругов империи. За несколько лет существования Третьей республики Золя увидел политических деятелей, авантюристов и интриганов, готовых переменить в любой момент свою политическую ориентацию. Он утратил иллюзии в отношении буржуазной республики. Это способствовало созданию яркого, сатирического образа политического дельца Эжена Ругона.

Чтобы пробраться к власти и сохранить ее, для Ругона хороши все средства — лицемерие, интриги, сплетни, подкуп и т. п. На него

похожи и прожженный политик Де Марси, и депутаты, и министры. Отличие Ругона только в том, что, подобно большому легавому псу на охоте, символически изображенной Золя, ему удается отхватить самый крупный кусок добычи. По масштабу Ругона можно сопоставить только с главарем этой бонапартистской своры — самим императором.

Ругон — хитрый политикан, ведущий сложную игру. Он готов перещеголять в реакционности самого императора, требуя уничтожить парламент, и без того уже лишенный прав. Золя очень тонко подмечает свойственное Ругону подхалимство перед высшими, презрение к нижестоящим, лицемерие, самовлюбленность, культ собственной личности.

Когда Ругон говорит о народе, он полон ненависти и злобы. Его идеал — тирания: «управлять людьми при помощи кнута, как каким-нибудь стадом», «властвовать, держа в руке хлыст». Он уверен, что «толпа любит палку», что «вне принципа сильной власти для Франции нет спасения».

Под давлением народа император вынужден был провести незначительные либеральные реформы. Поворот, который делает Ругон, этот сторонник кулака и сильной власти, поразителен даже для видевших виды буржуазных политиканов. Отныне, чтобы сохранить власть, Ругон выступает в роли защитника либеральной политики императора.

Но писатель обличает подлинное нутро этого перерядившегося реакционера и ненавистника народа, показывает цену либерализма: «...вдруг посреди либеральной идиллии его охватила ярость. Он задыхался, его вытянутый кулак, как таран, грозил кому-то в пространство. Этот невидимый противник был — красный призрак».

Роман об Эжене Ругоне — злободневный, острейший политический памфлет, направленный против сторонников «сильной власти».

«Нана». «Накипь». С конца 70-х годов положение Третьей республики упрочилось, реакционные попытки вернуть монархию закончились провалом. На выборах 1877 г. победили буржуазные республиканцы. Но положение народа в буржуазной Третьей республике оставалось столь же тяжелым, как и в годы империи.

Влияние буржуазной действительности и реакционной идеологии на литературу сказалось в эти годы в снижении критицизма, в усилении натуралистических тенденций.

Преобладание черт натурализма, некоторое приспособление к вкусам буржуазного читателя привело к тому, что в романе «Нана» (1880) на первом месте, по словам Салтыкова-Щедрина, оказался «женский торс». Писатель стремился показать аморальность верхов Франции, распад правящих классов, сделав символом всего этого образ куртизанки Нана. Но иногда критическая позиция Золя была недостаточно четко выражена.

В «Накипи» (1882) показан мир средней буржуазии, чиновников. Это — обитатели одного дома, внешне имеющего «величавый вид, полный буржуазного достоинства». На самом деле за этой ли-

цемерной буржуазной респектабельностью скрывается самый оголтелый разврат, продажность, жестокость.

Символический смысл имеет наглое обращение богатого привратника дома с больной, старой женщиной, которая за гроши моет лестницы, выполняет самую грязную работу. Эксплуатация ее олицетворяет отношение буржуазии к народу.

«Дамское счастье». «Деньги». Золя отличала способность чувствовать и запечатлевать «дух времени», угадывать новые тенденции в развитии общества. Он раньше других французских писателей отразил начало эпохи империализма. Золя удается реалистически показать рост монополий и процесс разорения мелких собственников в романе «Дамское счастье» (1883). Крупный капитал, представленный здесь универсальным магазином «Дамское счастье», безжалостно уничтожает владельцев небольших магазинов. Трагична судьба суконщика дядюшки Бодю и его семьи, старика Буррэ и других мелких торговцев. Неизбежность их гибели художник передает постоянным противопоставлением огромного, светлого, притягивающего толпы покупателей магазина «Дамское счастье» темной «норе» дядюшки Бодю. Причины успеха Октава Муре, хозяина «Дамского счастья», в том, что он оперирует огромным капиталом, вводит новые методы торговли, широко использует рекламу, безжалостно эксплуатирует работников магазина. Октав Муре беспощаден к своим подчиненным, его не трогают и трагедии разоренных, погубленных им людей. Он живет и действует во имя выгоды.

Черты хищника, предпринимателя новой эпохи четко обрисованы Золя в образе Октава Муре. Но отношение писателя к хозяину «Дамского счастья» двойственно. Наблюдая интенсивное развитие капитализма, Золя считал, что оно способствует прогрессу общества, улучшению общего благосостояния. В этом сказалось влияние позитивизма. Поэтому писатель не осуждает безоговорочно Октава Муре, считая, что «он просто выполняет задачу, стоящую перед его веком». Вся деятельность Октава Муре дана в романе через восприятие влюбленной в него Денизы Бодю, идеализирующей героя. Октав Муре предстает «поэтом» своего дела, вносящим фантазию в коммерцию, человеком исключительной энергии.

В романе «Накипь» Октав Муре — развращенный молодой человек, здесь же автор облагораживает своего героя, наделяя его способностью по-настоящему полюбить бедную девушку Денизу. Неожиданным является то, что хозяин «Дамского счастья» идет навстречу желаниям Денизы улучшить положение служащих, ее мечте об «огромном идеальном магазине — фаланстере торговли, где каждый по заслугам получает свою долю прибыли и где ему по договору обеспечено безбедное будущее».

Вера в цивилизаторскую миссию капиталистического предпринимательства, заимствованная у позитивиста О. Конта и других буржуазных социологов, характерна и для другого романа Золя о монополиях — «Деньги». Писатель искусственно отделяет деньги от производственных и социальных отношений, фетишизирует их как



особую, ни с чем не связанную силу, как «фактор прогресса».

Идеализируя деньги, писатель возвышает главного героя романа Аристиде Саккара, хотя и показывает преступность биржи, с которой связана вся его деятельность. Прошло двадцать лет с того времени, как этот финансовый жулик был запечатлен в «Добыче». Но если тогда Золя относился к своему герою только отрицательно, то теперь образ Саккара двойствен.

Саккар предпринимает аферу, создав «Всемирный банк» без собственного капитала. Его увлекают проекты освоения Ближнего Востока, строительства путей сообщения, рудников и т. п. Путем различных ухищрений рекламы улавливаются тысячи доверчивых людей, которые становятся мелкими держателями акций банка. Правдиво показаны в романе биржевые махинации. В состязании с солидным банком миллионера Гундермана дутый банк Саккара терпит крах. Характерно, что крупные акционеры ловко спасают свои капиталы, вся тяжесть разорения ложится на плечи бедняков. Трагедия многих обездоленных семей потрясает. Объективно следует вывод, что деньги, связанные с капиталистической деятельностью, ведут к преступлению и несчастью.

Но Золя кажется, что содружество науки и денег движет прогресс, пусть даже осуществляемый через кровь и страдания. В связи с этим образ Аристиде Саккара идеализирован. Он энергичен, инициативен, заботится о бедных детях приюта. Это — человек, якобы увлекающийся своим делом ради дела. Потерпев неудачу с «Всемирным банком», он продолжает свою деятельность в Голландии, осушая берег моря.

В созданном в середине 80-х годов романе «Жерминаль» Золя разоблачил монополистический капитал, акционерную компанию, владеющую шахтами. Здесь уже нет каких бы то ни было иллюзий о созидательной роли капитализма.

**Романы о народе. «Западня».** Тема народа имела во французской литературе свою традицию до Золя. Достаточно вспомнить произведения О. Бальзака, Ж. Санд, В. Гюго. Но значение этой темы особенно возросло в 70—80-е годы в связи с ростом революционной активности масс. Жизни народа, жизни парижских ремесленников посвящен роман Золя «Западня» (1877). В замысле романа автор отчасти исходил из натуралистических принципов, стремясь показать, как наследственный порок алкоголизма губит Жервезу Маккар и ее мужа, кровельщика Купо. Однако уже в замысле отражено стремление писателя избежать лжи в изображении народа, сказать правду, «объяснить нравы народа, пороки, падение, моральное и физическое уродство средой, условиями, созданными для рабочих в нашем обществе». Золя желал воссоздать действительно с абсолютной точностью, чтобы картина заключала «мораль в себе». Появление романа вызвало бурю в буржуазной критике. Его сочли безнравственным, грубым, грязным.

Золя обратился к изображению невыносимых условий жизни, рождающих пороки. Героиня романа Жервеза Маккар — трудолю-

нали ответную реакцию. По стране прокатилась волна забастовок. Особенно активными были шахтеры, выступившие в Монсо-ле-Мин (1882), Анзене (1884), Деказвиле (1886). Впервые во Франции была организована Рабочая партия (1887) во главе с Ж. Гедом.

Замысел романа «Жерминаль» сложился в результате внимательного изучения жизни. «Роман этот,— писал Золя,— восстание наемных рабочих. Общество получило толчок, от которого оно внезапно трещит,— словом, борьба труда и капитала. В этом все значение книги, она предсказывает, по своему замыслу, будущее, выдвигает вопрос, который станет наиболее важным в XX веке».

Созданию романа предшествовала большая подготовительная работа. Золя побывал на шахтах Анзена, в рабочих поселках, беседовал с рабочими, техниками, изучал социалистические теории общественного развития, политэкономия. Надо было познать «целый новый мир»,— писал он в статье «Права романиста».

В самом названии романа, как почти всегда в произведениях Золя, кроется глубокий символический смысл. Оно открывает завесу будущего. Жерминаль — название весеннего месяца по революционному календарю — знаменует «всходы» великой революционной борьбы пролетариата, которая развернется в XX в.

В центре романа — один из стойких и передовых отрядов рабочего класса Франции — шахтеры, работающие на угольных копях акционерного общества в Монсу. Золя рассказал о тягостных условиях их жизни, о «глухой, как могила», нищете, о постоянном голоде, о непосильной работе, о полном отсутствии охраны труда, нищенской зарплате, о бесправии человека труда в капиталистическом обществе. По сравнению с «Западной», где Золя не смог указать на истинные причины бедственного положения народа, здесь он находит их в законах капиталистического общества, в котором труд рабочего не обеспечивает ему человеческого существования. Рабочие в «Жерминале» изображены в главном, что определяет их существование,— в труде. С большим знанием, правдиво показан быт шахтеров, но это не является самодовлеющим.

Труд в романе «Жерминаль», по справедливому замечанию французского критика-коммуниста Ж. Фревиля, определяет «каждую мысль, каждое действие рабочего, его психологию, его рефлекс, его надежды». Новаторским явилось умение Золя показать рабочего в труде, изобразить условия труда во всей их конкретности. Писатель отмечает трудолюбие шахтеров. Но труд обезчеловечен в капиталистическом обществе, трудящиеся люди низведены до положения скота.

Среди шахтеров писатель выделяет наиболее яркие и типичные образы, которые дают конкретное представление о всех рабочих поселка Воре. Реалистически убедительно показана честная, трудолюбивая и дружная семья Маэ, из поколения в поколение отдающая свои силы для обогащения хозяев шахты. Нищету Маэ Золя не пытается объяснить порочностью ее членов, как это было в какой-то мере в «Западне». Напротив, как бы ни старались трудиться трезвые и трудолюбивые Маэ, им не избегнуть нищеты.

Маэ не в состоянии заработать кусок хлеба своим детям. Поистине трагична сцена, когда этот мужественный человек узнает о новом снижении заработка: «Угрюмое лицо землекопа, закаленное подземной работой, отразило отчаяние, крупные слезы выступили на глазах, падая горячими каплями. Он повалился на стол и заплакал, как ребенок...»

Францию охватывает тяжелый экономический кризис. Акционерная компания, чтобы выдержать конкуренцию, решает снизить заработную плату шахтерам. Защищая свои интересы, рабочие начинают забастовку, которая проходит в исключительно трудных условиях. Поразительны героизм рабочих, их мужественная стойкость, готовность бороться, несмотря на голод и лишения, их сплоченность, работа о товарищах.

В процессе забастовки и борьбы крепнет классовое сознание шахтеров. Характерно, что Маэ и его семья, как и другие шахтеры, которые сначала недоверчиво относятся к призывам Этьена Лантье — руководителя шахтеров — постепенно становятся самыми последовательными и устойчивыми в борьбе.

Золя показывает, как Маэ и его жена, замкнувшиеся, подобно другим, в «горьком сознании безвыходного круга», убежденные, что «ничего не выиграют, если будут идти наперекор начальству», постепенно начинают поддаваться «духу мятежа», охватившему поселок. И чем медленнее они приходят к сознанию необходимости борьбы, тем тверже ведут себя во время забастовки. Поверив в идею справедливости, Маэ готовы идти на любую жертву, чтобы добиться победы в забастовке. Они не признают компромиссов, уверены, что окажутся сильнее хозяев. Но они не знают путей борьбы, идут ощупью, полностью полагаются на руководителей, которые сами еще многого не понимают или же, как Раснер, стремятся увлечь восставших рабочих на путь соглашательства.

Золя ставит проблему руководства рабочим движением. Работая над романом «Жерминаль», писатель изучал социалистические учения по книгам буржуазных социологов, знакомился с трудами Маркса. Но многое осталось для него неясным, марксистского учения он не принял.

Руководитель восстания шахтеров Этьен Лантье наделен многими положительными качествами — честностью, трудолюбием, благородством, братской любовью к рабочим. Он стойко противостоит соглашательским теориям кабатчика Раснера, отвергает политику анархиста Суварина. Он выше представителя Международной организации рабочих — бланкиста Плюшара, заботящегося о своей карьере. Этьена Лантье можно назвать положительным героем романа. Но Лантье еще не достиг идейной зрелости. И в незрелости Этьена как руководителя — его главная беда и вина перед шахтерами. Он возглавляет шахтеров, но не знает путей борьбы, конечных целей ее, не понимает необходимости революции для изменения мира.

«Старое общество уже трещит по швам; все это продлится два-



три месяца, не больше,— убеждал он. О способах выполнения он высказывался менее определенно. Прочитанное спуталось в его голове; в беседе с людьми невежественными он не боялся пускаться в рассуждения, хотя сам в них терялся. Он поочередно излагал все системы и сдабривал их уверенностью в быстрой победе,— неким всемирным объятием, которое положит конец классовым распрям, если, впрочем, не считать некоторых твердолобых среди хозяев и буржуа; их, может быть, придется образумить силой».

Золя наделяет своего героя чертами индивидуализма, якобы свойственными ему как руководителю из рабочих. Писателю не удалось избежать буржуазной точки зрения на народную массу как на «стихию природы, сметавшую все на своем пути, вопреки правилам и теориям». Этот взгляд противоречит изображенному самим же Золя рабочему коллективу с его солидарностью, самоотверженностью и героизмом (поведение рабочих во время катастрофы в шахте), со все растущим сознанием необходимости организованной борьбы против капиталистов.

Благородство и честность лучших рабочих (Маэ, Лантье и др.) особенно ярко выступают на фоне развращенности и паразитизма буржуазии (семья Энбо, семья Грегуаров).

Основной конфликт романа — борьба шахтеров и компании — достигает своей кульминационной точки в восстании. Против рабочих выступают акционерная компания, государственный аппарат, армия — весь буржуазный строй.

В изображении массы восставших рабочих Золя достигает высокого мастерства. Картины сходки в лесу, движения толпы к шахтам и разрушения их, сцена расстрела шахтеров солдатами поражают эпической монументальностью.

Золя рисует движение тысяч восставших, объединенных в «единую глыбу» ненавистью к эксплуататорам. Вечерний пейзаж с пурпурными лучами солнца, на фоне которого происходит это движение, оттеняет величие и кровавый исход разворачивающихся событий. Гнев толпы, бесстрашие, жажда действия передаются динамичностью сцен. Масса восставших живет, говорит, действует на страницах романа. Она не обезличена. Множество шахтеров активно участвует в событиях; выразительны их лица, метки реплики, запоминаются жесты.

Золя умело использует прием полилога (многоголосия) для передачи настроения толпы, волнений ее. Масса восставших не безмолвна, «буйный гул сотен голосов» раскрывает всю глубину возмущения народа.

Восстание терпит поражение. Но это поражение временное. Забастовка явилась одним из трагических эпизодов начавшейся великой борьбы пролетариата с капиталом.

«Они, правда, были побеждены. Но Париж не забудет выстрелов в Воре... Углекопы подсчитали свои силы, испытали их и потрясли рабочий люд всей Франции своим призывом к справедливости. Поэтому-то поражение никого не успокоило, буржуа в Мон-

су, несмотря на свою победу, смутно чувствовали, что забастовка может возобновиться со дня на день, и пугливо озирались, как бы спрашивая, что таится в этом глубоком молчании — не пришел ли уж их неизбежный конец?»

Несмотря на некоторые недостатки романа, А. Барбюс назвал «Жерминаль» великой книгой. «Поразительную правдивость» романа отметил М. Торез. Н. К. Крупская вспоминала, что из произведений Золя В. И. Ленину «больше всего понравился «Жерминаль» — роман, отразивший жизнь рабочих-углекопов».

**«Земля».** Картина французского общества была бы неполной без показа жизни крестьянства. В романе «Земля» (1887) воссоздается реальная картина крестьянской жизни. Упорный, нечеловеческий труд крестьян не избавляет их в буржуазном обществе от нужды. Чтобы удержаться, сохранить свой дом и семью, крестьянин упорно цепляется за клочок земли.

Собственническая психология разобщает крестьян, заставляет держаться всего привычного, косного, определяет дикость их нравов. Стремление во что бы то ни стало удержать землю толкает крестьянина Бюто и его жену Лизу на преступления: они убивают старика Фуана, убивают сестру Лизы Франсуазу.

Реалистически отразив условия существования французской деревни, Золя, однако, сгустил темные краски в обрисовке крестьян. Роман страдает чрезмерным физиологизмом.

Книга была осуждена критикой с различных позиций. Нападки буржуазной критики объясняются прежде всего тем, что Золя коснулся запретной темы — жизни народа.

Прогрессивная критика, наоборот, оценила смелость писателя, но резко отнеслась к натуралистичности произведения. Однако положительные образы романа найдены Золя именно в народной среде.

Несмотря на бесчеловечные условия, человечность сохраняется в крестьянах Жане, Франсуазе, старике Фуане. Впоследствии в романе «Разгром» крестьянин Жан, впервые изображенный в «Земле», становится воплощением здоровой силы всей нации, выразителем положительных идеалов Золя.

**Антиклерикальные романы.** Вся жизнь Золя боролся с реакцией во всех ее проявлениях. Поэтому важное место в серии «Ругон-Маккары» занимает разоблачение духовенства, католической религии.

В романе «Завоевание Плассана» (1874) в образе иезуита аббата Фожа Золя представил хитрого политика, энергичного авантюриста, который служит империи Наполеона III. Явившись в Плассан никому не известным бедным священником с темным прошлым, аббат Фожа вскоре становится всесильным. Аббат Фожа ловко устраняет все препятствия, мешающие ему продвинуть в парламент нужного правительству Наполеона III депутата. Он быстро находит общий язык с представителями различных политических партий в городе. Даже среди буржуа Плассана аббат Фожа выделяется своей хваткой.

Появившийся в 1875 году роман «Проступок аббата Муре»

основан на противопоставлении аскетического, религиозного мировоззрения и философии радостного восприятия жизни. Воплощением ненавистных писателю церковных догматов, аскетизма, доведенного до абсурда, является карикатурная фигура «божьего жандарма», монаха брата Арканжиа. Он готов уничтожить все живое, полон отвращения к самому проявлению жизни. Полная противоположность этому «уроду» — философ Фанбериа, последователь просветителей XVIII в.

В последнем романе эпопеи «Доктор Паскаль» (1893) подводится итог развития четырех поколений Ругон-Маккаров. Доктор Паскаль следит за историей своего рода, изучая проблему наследственности. Но даже в романе, где этой проблеме уделено большое внимание, она не является главной. Сам доктор Паскаль, любимый народом, благородный человек, не связан со своей семьей, лишен ее отрицательных черт; народ называет его просто «доктор Паскаль», но не Ругон.

Роман воспеваает жизнь, любовь, чуждую миру собственнических интересов. Символична концовка романа, в которой ребенок умершего Паскаля, «подняв вверх, как знамя, свою ручонку, словно зовет к жизни».

Но подлинное завершение эпопеи Э. Золя «Ругон-Маккары» — роман «Разгром», хотя он и является предпоследним, девятнадцатым в серии.

**«Разгром».** Роман этот создан в пору усиления реакции, засилья военщины и монархистов, особенно проявивших себя в известном деле Дрейфуса. Он разоблачает реакционные правящие круги, готовые в военных авантюрах искать спасения от угрозы революции. Именно поэтому роман был принят в штыки реакцией. Золя обвинили в антипатриотизме.

«Разгром» (1892) завершает социальную историю Второй империи. В романе изображена трагедия Франции — разгром французской армии под Седаном, поражение во франко-прусской войне 1870—1871 гг. Эти события нашли отражение у Мопассана, Гюго и других писателей, но Золя попытался осветить их со всей полнотой, выяснить причины поражения. Писатель много времени посвятил изучению истории войны, документов, интересовался рассказами ее участников, знакомился с местностью, где происходили бои.

В изображении событий и батальных сцен Золя следовал реалистической традиции Стендаля и Л. Толстого, отбросив лживую манеру приукрашивания войны. Это не помешало Золя воздать должное патриотизму французского народа, французских солдат. Он взволнованно рассказал о подвигах защитников поруганной Франции. Среди них простые солдаты — капрал Жан, артиллерист Оноре, умирающий на лафете пушки, героические защитники Базейля — рабочий Лоран и служащий Вейс и многие простые люди. Это и офицеры-патриоты, готовые честно выполнить свой долг, — полковник де Вейль, генерал Маргерит. На их стороне все симпатии автора, в них он видит лучшие силы своего народа.



Народ не виноват в поражении Франции. Причину военной катастрофы Золя увидел в предательстве правящих классов, в прогнившем политическом режиме страны. Символом разложившегося режима является марионеточная фигура императора, который со своей огромной свитой только путается под ногами армии. Золя обличает неподготовленность к войне руководства, отсутствие согласованности действий, карьеризм офицерства. Предательство высших классов определяется их корыстолюбием, собственническими интересами. Фабрикант Делазрш и его супруга быстро находят общий язык с оккупантами. Кулак-фермер Фушар жалеет для своих солдат куска хлеба, но сотрудничает с немцами.

Армейская масса изображена дифференцированно, запоминаются яркие образы солдат и офицеров — в этом большое достоинство романа.

Показав порочность политического режима Франции, приведшего ее к катастрофе, писатель, однако, отверг избранный народом Парижа выход — Коммуну. Две заключительные главы романа изображают бои версальских войск с коммунарами. Писатель не понял Парижской Коммуны, считал ее результатом деморализации, вызванной войной. Его любимый герой, крестьянин Жан, которого Золя считал «душой Франции», вынужден расстреливать коммунаров. Морис, друг Жана, становится коммунаром, но весь облик этого героя не характерен для подлинных защитников Коммуны. Он только анархистствующий попутчик Коммуны. Морис гибнет от выстрела своего друга Жана.

Концовка романа выражает взгляды Золя, избравшего реформистский путь. Жан возвращается к земле, «готовый приняться за великое, трудное дело — заново построить всю Францию».

«Три города». В 90-е годы, борясь с католической реакцией, Золя создает антиклерикальную серию романов «Три города». В первом романе трилогии — «Лурд» (1894) — изображен маленький город на юге, который церковники превратили в «огромный базар, где продаются обедни и души». Крестьянской девочке Бернадетте, страдающей галлюцинациями, привиделась дева Мария у источника. Церковь создала легенду о чуде, организовала паломничество в Лурд, основав новое доходное предприятие.

Священник Пьер Фроман сопровождает в Лурд больную девушку Мари де Герсен, подругу детства. Мари исцеляется. Но Пьер понимает, что исцеление Мари — результат не чуда, а самовнушения, вполне объяснимый наукой. Видя обман, жульничество «святых отцов», развращенность города, в котором «святой источник» погубил патриархальные нравы, Пьер Фроман мучительно переживает духовный кризис, теряя остатки веры. Он считает, что «католичество изжило себя». Пьер мечтает о новой религии.

В следующем романе — «Рим» (1896) — Пьер Фроман порывает с церковью.

В третьем романе — «Париж» (1898) — Пьер Фроман пытается

найти свое призвание и утешение в филантропии. Золя рисует в связи с этим кричащие социальные противоречия, бездну между богатыми и бедными. Будучи человеком разума, Пьер убеждается в беспомощности филантропии.

И все же, отвергая революционный путь изменения нетерпимых социальных условий, Золя считает, что постепенная эволюция сыграет решающую роль. Свои надежды он возлагает на науку, технический прогресс. В этом проявились реформистские заблуждения писателя, не принявшего революционного пути.

Трилогия «Три города», разоблачающая темные махинации церковников, интриги Ватикана, была внесена католической церковью в индекс запрещенных книг.

**«Четыре Евангелия».** Следующая серия романов Золя — «Четыре Евангелия» — явилась откликом на усиление революционного рабочего движения, распространение социалистических идей. «Всякий раз, когда я теперь предпринимаю какое-нибудь исследование, я наталкиваюсь на социализм», — писал Золя.

В серию входят романы «Плодовитость» (1899), «Труд» (1901), «Истина» (1903) и неоконченный — «Справедливость».

Наиболее значительный роман этой серии — «Труд». Произведение сильно обличением классовых противоречий. Запоминается реалистическое описание каторжного труда, чудовищная эксплуатация рабочих на заводе «Бездна». Эти условия порождают всеобщую порочность — вырождение буржуазии от излишеств и роскоши, рабочих — от безысходной нищеты.

Золя ищет пути изменения бесчеловечных отношений. Он понимает необходимость социализма, но достижение его считает возможным только реформистским путем. В романе проявляются устаревшие социал-утопические идеи Фурье, которыми в это время увлекался Золя.

Реформистской идеей содружества «труда, капитала и таланта» руководствуется главный герой, инженер Люк Фроман, сын Пьера Фромана. Он находит поддержку и капитал у богатого ученого — физика Жордана. Так возникает на новых началах металлургический завод в Крешри; вокруг него, изолированно от всего мира, — социалистический город, где создаются новые отношения, новый быт.

Труд становится свободным. Влияние Крешри распространяется на «Бездну». Любовь молодежи из семей рабочих и богатых горожан стирает социальные преграды. «Бездна» исчезает, остается счастливое общество.

Слабость и иллюзорность подобной утопии очевидны. Но характерно, что Золя связывает будущее человечества с социализмом.

**Золя и Россия.** В предисловии к французскому изданию сборника «Экспериментальный роман» Золя писал о том, что он навеки сохранит свою признательность России, которая в трудные годы жизни, когда во Франции не печатали его книг, пришла ему на помощь.

Интерес к России пробудился у Золя, несомненно, под влиянием И. С. Тургенева, жившего во Франции в 60—70-е годы. При содействии Тургенева Золя стал сотрудником русского журнала «Вестник Европы», где он печатал с 1875 по 1880 г. много корреспонденций, литературно-критических статей.

Золя был популярным писателем в среде русских прогрессивных читателей, видевших в нем представителя «натуральной реалистической школы». Но требовательный русский читатель, как и передовая критика, осуждал увлечение Золя натурализмом в таких романах, как «Нана», «Земля». Об этом свидетельствуют критические оценки Салтыкова-Щедрина.

В 90-е годы борьба Э. Золя с реакцией, участие в деле Дрейфуса, его мужество и благородство вызвали горячую симпатию передовой русской общественности, писателей Чехова, Горького.

В советское время творчеству Золя постоянно уделялось большое внимание. Огромный тираж его книг, издания собраний сочинений, работы критиков о нем свидетельствуют о том, что Золя является у нас одним из наиболее читаемых французских писателей-классиков.

Золя занимает особое место как художник-новатор в литературе Франции конца XIX в. «Реализм этого периода характеризуют богатство и новизна тем, многообразные поиски форм творческого выражения правды жизни»<sup>1</sup>. Золя — один из тех писателей, которые своим творчеством открывали перспективы для литературы XX в. Это и новые темы, и новые аспекты в изображении человека с включением физиологической сферы, и новаторство коллективных сцен активно действующей народной массы, и внимание к производственным процессам и условиям труда, и стремление к точности и документальности, и многое другое.

Современники Золя осознавали это. Мопассан писал: «Золя — революционер в литературе, то есть яростный враг всего устаревшего». Он особенно выделяет новаторство и смелость стиля Золя, дерзнувшего «писать простым грубым языком и называть вещи своими именами...».

Стиль Золя — это стиль мастера больших реалистических полотен — панорам современного общества. Золя поднимает огромные глыбы жизненного материала, но при столь широком охвате действительности он стремится к конкретности, строгой точности рисунка.

«Стиль Золя прост, прозрачен, крепок, понятен, легко доступен всем. Можно сказать, что это стиль больших масштабов. Он гонит фразы стадами, командует множеством страниц, массами людей, вещей и мыслей», — писал А. Барбюс.

Он же определил место Золя в литературном процессе: «Надо ставить эту великую тень не позади нас, но перед собой... повернуть ее не к XIX веку, но к XX и к будущим векам...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Кучборская Е. П. Реализм Эмиля Золя. — М., 1973. — С. 8.

<sup>2</sup> Барбюс А. Золя. — М; Л., 1933. — С. 221.



# Ги де Мопассан

(1850—1893)

Ги де Мопассан — современник многих известных французских писателей второй половины XIX в.

Исключительно интенсивный и краткий по времени (около 10 лет) творческий путь Мопассана, в основном развернувшийся в 80-е годы, совпал с распространением во Франции натурализма. В связи с этим некоторые критики приписали Мопассана к натуралистической школе. Однако, не избегнув влияния натурализма, как и других литературных течений конца века, он остался верен традиции Бальзака и Флобера, представляя критический реализм на новом этапе его развития, когда накануне XX столетия он находился в состоянии напряженных поисков новых средств выражения действительности.

В творчестве Мопассана запечатлена широкая картина жизни современного французского общества, которую, несмотря подчас на новеллистическую дробность ее, нельзя не сравнить в какой-то мере с попыткой всеобъемлющего изображения действительности у Бальзака и Золя.

В ярком и многообразном творческом наследии Мопассана, в его трагической писательской судьбе отразилась вся сложность и противоречивость его эпохи.

**Биография.** Мопассан родился в Нормандии. Его отец, из небогатой дворянской семьи, был парижским биржевым маклером. Родители разошлись, будущий писатель и его брат остались с матерью, болезненной и нервной женщиной, отличавшейся образованностью и тонким вкусом. Семья жила в нормандском курортном городке на берегу моря, любовь к которому ощущается во многих произведениях Мопассана.

Атмосфера интереса к литературе и искусству окружала Мопассана с детства. Отец как любитель занимался живописью. Дядя был поэтом-романтиком, другом юности Флобера. Мать после смерти своего брата поддерживала дружеские отношения со знаменитым писателем. Большую роль в формировании Мопассана сыграло его общение с преподавателем руанского лицея, где он учился, поэтом-парнасцем Луи Буйе, который был близким другом Флобера и ввел в его дом своего любимого ученика. Наряду с матерью именно эти взыскательные и требовательные наставники были первыми, кто знакомился с его ранними произведениями. Последовавшее за лицеем учение Мопассана на юридическом факультете в г. Кане было прервано началом франко-прусской войны 1870 г. Он был мобилизован и участвовал в отступлении французской армии, когда ему едва удалось спастись от плена, видел осаду Парижа.

Биографы Мопассана имеют мало документальных данных о этих трагических днях, пережитых вместе с Францией Мопассаном.

Сам писатель вообще не любил, чтобы факты его жизни привлекали внимание посторонних, и не заботился о сохранении личных документов (писем и т. п.). «Публике принадлежат наши книги, но не наша жизнь», — считал он.

Однако отношение Мопассана к захватнической войне, огромное воздействие событий войны на него, патриотизм писателя совершенно ясно выявлены в его произведениях.

Нет очень важных непосредственных свидетельств и высказываний Мопассана о Парижской Коммуне, но современный французский писатель Арман Лану на основе косвенных замечаний взятых из рассказов и статей Мопассана, справедливо считает возможным заключить, что во время гонения на коммунаров он «наперекор всем стремился к более объективной оценке событий» связанных с Парижской Коммуной.

Экономические послевоенные трудности Франции сказались и в семье Мопассана, который после возвращения из армии не имел материальной возможности продолжить учение в университете. Он не смог всецело заняться и литературной работой, к которой тяготел, из-за жестокой нужды, заставившей его в 1873 г. поступить на службу сначала в морское министерство, а затем — в министерство просвещения.

Семь лет службы с нищенским содержанием при бесконечных поручениях и делах, не оставлявших почти времени для литературной работы, могли бы считаться вычеркнутыми из краткого жизненного пути, если не видеть того, что значительная часть новелл Мопассана основана на доскональном знании быта и нравов чиновничества, которое возможно не из вторых рук, а является результатом личного опыта и наблюдений.

Однако пребывание в чиновничьей среде не лишило его независимости, самобытности и интереса к миру. Уже в эти годы он знал не только жизнь чиновных кругов.

Огромный материал для творчества он почерпнул благодаря своему увлечению греблей на реке Сене, где он встречал самую разношерстную публику, наблюдая удивительное разнообразие типов и учась видеть и чувствовать природу.

Добившись литературного успеха, он приобщился к светскому обществу, к которому тяготел, но в конечном счете убедился в его духовном убожестве. Никогда не питал Мопассан иллюзий и в отношении буржуа.

С юности он знал провинциальную жизнь, быт мелких поместий. Ему не откажешь во внимании к крестьянству, изображенному им не однозначно.

Начав писать еще в лицейские годы, Мопассан создал много стихов и рассказов, но по совету своего строгого учителя Флобера долгое время не печатал их. Первый свой рассказ он напечатал

только в 1875 г., но настоящим вступлением Мопассана в литературу стала публикация в 1880 г. его повести «Пышка». Прочтя повесть первым, Флобер сказал: «Это подлинный шедевр; я настаиваю на этом слове; шедевр композиции, сатиры и наблюдательности».

Огромный успех повести сделал имя Мопассана известным. С этого времени популярность его растет. Он общается с самыми известными писателями: Флобером, Тургеневым, Золя, Э. Гонкур и др. Он наконец-то оставляет службу и занимается только литературным трудом, сотрудничая в ряде журналов. Он создал более трехсот новелл, шесть романов, пьесы, очерки, статьи.

Все творчество Мопассана делится на 3 периода: 1) ранний (1863—1879) — ранние рассказы, драмы, стихи. Это годы ученичества, 2) 1880—1886 — расцвет творчества реалиста, 3) 1887—1891 годы — сложный период кризиса художника и роста пессимистических настроений.

С юных лет Мопассан не отличался крепким здоровьем. Работая с огромным напряжением, он чувствовал все большее усиление недомоганий. Писатель часто отправлялся путешествовать на своей яхте «Милый друг». Но ни перемена обстановки, ни теплый южный климат, ни лечение на курортах не помогали. Нервное заболевание проявлялось в пессимистическом настроении, страхе смерти и боязни утраты работоспособности. Психическое расстройство трагически завершило жизнь Мопассана.

**Мировоззрение.** Мировоззрение Мопассана складывалось и развивалось в условиях Третьей буржуазной республики. В 70-е годы, когда повсюду во Франции еще были заметны последствия поражения во франко-прусской войне и разгрома Парижской Коммуны, наступило время реакции. В Третьей республике преследовалось все демократическое, прогрессивное, но даже такая республика постоянно подвергалась угрозе монархических переворотов.

Мопассан относился с исключительным критицизмом ко всему режиму и правящей группировке. В письме от 10 декабря 1877 г. он заявил о необходимости «уничтожения правящих классов» — «этого сброда красивых тупоумных господ», считая, что «93-й год был мягок».

Уже в эти годы Мопассан начинает избавляться от дворянских предрассудков, утрачивая иллюзии в отношении достоинств этого класса.

Что касается буржуазии, то мир собственничества, пошлость буржуазно-мещанской действительности, ложь и демагогия буржуазной политики и государственности всегда вызывали отвращение у писателя, как и у его учителя Флобера.

Еще более усиливаются оппозиционные настроения Мопассана в 80-е годы, когда в полной мере выявились аферы и преступления правящей клики, выполняющей волю банкиров и ростовщиков. Буржуазное политиканство, всеобщая продажность и стяжательство, процветание подлости и лицемерия в обществе на фоне коло-



ниальных авантюр и воинственности буржуазной республики — обо всем этом с ненавистью говорил Мопассан, обличая в своих произведениях.

Неприятие буржуазной действительности, критика ее в лучших новеллах и романах Мопассана не означали, однако, того, что сам писатель всегда мог возвыситься над этой действительностью, избегнуть влияния буржуазной идеологии и культуры, в особенности к концу жизни.

Это влияние сказалось и на философских взглядах Мопассана, со свойственной им эклектичностью и противоречивостью. Вне сомнения, что и в высказываниях Мопассана, и в его произведениях отдача дань пессимизму, который подчас зарубежные критики метафизически возводят в абсолют, желая представить Мопассана прямым последователем Шопенгауэра, изверившимся в человеческой природе и смысле жизни.

Действительно, влияние пессимистического учения Шопенгауэра на почве безвременья во Франции было значительным и писатель не избег его. Но правильнее искать причину пессимистических настроений в том, что в отличие от писателей Парижской Коммуны или от Золя, открывшего для литературы тему «борьбы труда и капитала», Мопассан был далек от действенных прогрессивных сил, способных преобразовать общество. Отсюда — все усиливающиеся с годами пессимистические настроения писателя, отвергавшего буржуазную действительность, осложнившиеся в последние годы жизни тяжелым заболеванием.

Социальная основа скептицизма и пессимизма у Мопассана не вызывает сомнения еще и потому, что с начала своего творческого пути он был связан с национальными народными истоками. Ему не был чужд взгляд на человека как на жизнелюбивое, полное радостного восприятия жизни существо с его естественными чувствами. Недаром писатель любил Рабле и Бальзака с их верой в человека и был ближе к ним в этом отношении, чем ко многим современникам, в том числе и к своему учителю Флоберу с его недоверием к человеку.

Социально-политические факторы определили не только постепенную утрату этого доброго, трезвого и радостного взгляда на жизнь и человека, свойственного народу, но и все большее усиление декадентского влияния, которое, выдвигая низменные начала в человеке, погружало мир для Мопассана в беспросветную тьму, а самого художника привело к творческому кризису.

Эстетические взгляды Мопассана отражены в его произведениях, статьях о писателях (Бальзаке, Флобере, Золя, Тургеневе), предисловии к роману «Пьер и Жан», в письмах и отдельных высказываниях, которые еще не все собраны и недостаточно изучены.

Как известно, Мопассан считал себя учеником Флобера. С конца 60-х годов, когда он еще был лицеистом, Флобер требовательно вникал в его первые литературные опыты, знакомил его с актуаль-

ными литературными проблемами, со многими известными литературными деятелями, приобщив к литературной среде.

Уже в ранних суждениях о литературе, отдавая должное тем или иным писателям, принадлежащим к различным литературным направлениям, Мопассан неизменно предпочитал реализм. «Великим», — он называет Рабле. «Великаном среди поэтов, непревзойденным, чудесным», — считает Шекспира. Хотя Мопассан отмечал, что Бальзак не заботился о тонкостях стиля, он высоко оценил его необыкновенную мощь, выделяя из всех предшественников-реалистов.

Глубина взгляда Мопассана на литературу видна в том, что он замечает ограниченность классицистов и аристократических поэтов, считающих, что «поэзию нельзя найти везде», не «видящих», что «красота есть во всем»<sup>1</sup>.

Он критикует романтиков: «напыщенная сентиментальность романтиков и их принципиальное нежелание признавать право и логику почти совсем вытеснили из нашей страны здравый смысл и старинную мудрость Монтеня и Рабле»<sup>2</sup>.

В своих замечаниях о характере современного реализма Мопассан во многом следует за Флобером, выступая против поверхностных реалистов и натуралистов, «кто интересуется лишь грубым фактом», не понимая «его значения в отношении к целому». Отмечая, что «для Гюстава Флобера факт, взятый сам по себе, не значил ровно ничего»<sup>3</sup>, Мопассан отвергает копирование действительности, считая необходимым выбор фактов, обобщение, типизацию их.

Подобная точка зрения противоположна как позитивизму, так и натурализму с их фетишизацией факта. Но, как и Флобер, Мопассан поддается влиянию позитивизма в своих рассуждениях о необходимости авторской безоценочности, бесстрастности. Однако в творчестве Мопассана в меньшей степени, чем у Флобера, выдерживается подобная тенденция.

Выступая против неправдоподобных хитросплетений в развлекательных романах, Мопассан писал в статье «За чтением» (1882): «Есть ли что-нибудь более волнующее, более потрясающее, чем жизненная правда?.. Для того чтобы книга меня тронула, я должен найти в ней кусок жизни...»<sup>4</sup>.

И далее, в другой статье: «Современный романист старается прежде всего обрисовать людей такими, каковы они на самом деле»<sup>5</sup>.

Мопассан, следуя Флоберу, считал, что художник должен избегать описательности, объективированно изображая психологию,

<sup>1</sup> Г н де Мопассан. Полн. собр. соч.: В 12 т.— М., 1958.— Т. 11.— С. 24.

<sup>2</sup> Там же.— С. 29.

<sup>3</sup> Там же.— С. 208.

<sup>4</sup> Там же.— С. 131.

<sup>5</sup> Там же.— С. 141.



отказываясь от авторских оценок и открытой тенденциозности, стремясь показать истинные причины каждого поступка людей, и побуждения, связанные с «инстинктивными импульсами». Высоко ценил он в художнике способность видеть, открывать новое в привычном, справедливо находя в этом творческое начало искусства.

Отдавая должное Флоберу с его требовательностью к стилю, Мопассан сумел оценить и глубокую социальность творчества, и страстность борца за общественную справедливость Э. Золя, которого он назвал «революционером в литературе». Актуальность и реализм романов из серии «Ругон-Маккары» нашли положительный отклик в статьях Мопассана, но он не принял увлечения Золя натурализмом.

**Мопассан и русская литература.** Мопассан был одним из тех французских писателей, которые на рубеже веков особенно тяготели к русской литературе, многое восприняв от нее. Огромную роль в жизни и творчестве Мопассана сыграл И. С. Тургенев, с которым он часто встречался и которого, как и Флобера, считал своим учителем.

Тургеневское мастерство новеллиста и романиста раскрыло перед французским писателем высоту нравственно-общественных идеалов, сострадание к человеку, возвышенную и благородную любовь, поэтичность и лиризм. Исследователи указывают на благотворность воздействия Тургенева на Мопассана, особенно в том, что «Тургенев учил Мопассана видеть власть духовного, облагораживающего начала в человеке»<sup>1</sup>.

Первый свой сборник рассказов «Заведение Телье», вышедший в 1881 г., Мопассан посвятил Тургеневу, который в этом же году ознакомил с ним Л. Н. Толстого. По первому же рассказу великий русский писатель заметил талант Мопассана, дар видеть в тех предметах, на которые он направляет свое внимание, «нечто новое, такое, что не видят другие». Он отметил и красоту формы, и искренность писателя, но критиковал за отсутствие высоконравственного отношения к изображаемому. Впоследствии Л. Толстой более положительно отозвался о рассказах из этого сборника. Он наметил эволюцию Мопассана-романиста, особенно высоко оценив роман «Жизнь». В 1894 г. в предисловии к сочинениям Мопассана он, как и Горький, сожалел о гибели блестящего таланта в условиях лживого буржуазного общества.

По силе и глубине реализма, нравственно-психологическому уровню, активности героя русская литература во многом опередила мировое литературное развитие на рубеже веков. Совсем не случайно, будучи уже знаменитым писателем и прочтя повесть Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича», Мопассан сказал: «Я вижу, что вся моя деятельность была ни к чему, что все мои десятки томов ничего не стоят»<sup>2</sup>.

Но сложность взаимодействия литератур сказывается в том, что, будучи усердным учеником великих французских и русских писателей, Мопассан сам стал крупнейшим мастером рассказа и романа.

По воспоминаниям современников, А. П. Чехов восхищался мастерством рассказа у Мопассана, сказав, что он «как художник слова поставил такие огромные требования, что писать по старинке сделалось уже больше невозможным»<sup>1</sup>.

**Новелистика.** Мопассан написал свыше 300 новелл, составивших 16 сборников («Заведение Телье», «Мадемуазель Фифи», «Рассказы вальдшнепа», «Лунный свет», «Мисс Гарриет», «Иветта» и др.).

Трудно классифицировать все новеллы Мопассана по принципу художественного жанра, хотя есть среди них и сюжетные, новеллы характера, лирико-психологические и другие.

Некоторые из сборников были составлены самим Мопассаном по тематическому принципу (например, новеллы об охоте — «Рассказы вальдшнепа»), но в большинстве это не выдержано, и тематика новелл в сборниках отличается исключительным разнообразием.

Все же в своей совокупности новеллы Мопассана кажутся единой большой книгой о жизни французского общества конца XIX в., где участвуют герои из всех сословий и социальных кругов — огромная мозаика, без каждой части которой нет общей картины.

При всем разнообразии новелистики французского писателя нельзя не выделить главные тематические сферы. Среди них, в первую очередь, заявляет о себе тема патриотизма французского народа и осуждение захватчиков в новеллах о франко-прусской войне. Только участием в войне, ненавистью к захватчикам и любовью к родине можно объяснить глубину содержания, серьезность и зрелость мастерства Мопассана в его новеллах на эту тему, написанных в первой половине 80-х годов.

Изображая недавнее прошлое, когда благодаря предательству господствующей клики Франция потерпела тяжелое поражение, Мопассан адресует и к Третьей республике, где мало что изменилось.

Мопассан был последовательным противником войны. Он с ненавистью относился к её апологетам, которые объявляли состояние войны естественным для человека. Множество высказываний против войны и тех, кто развязывает ее, можно найти у французского писателя. Но Мопассан значительно глубже понимал эту проблему, чем заурядные пацифисты. Он разделял наиболее передовые для своего времени, близкие революционно-демократическим, взгляды, заявляя, что в существовании войн виноваты не

<sup>1</sup> Данилин Ю. Жизнь и творчество Мопассана. — М., 1968. — С. 41.  
<sup>2</sup> Литературное наследство. — М., 1939. — Т. 37—38. — С. 447.

<sup>1</sup> Куприн А. И. Памяти Чехова // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — М., 1986. — С. 531.



народы, а правители. В очерке «Война» он писал: «Правительство обязаны избегать войн, как капитаны судов — кораблекрушения. Если корабль терпит аварию, капитана судят. Почему же не судит правительство за объявление войны?»

Обращаясь к событиям франко-прусской войны, он занял позицию французского народа, который поднялся на справедливую борьбу, защищая свою родину от немецких захватчиков. При этом Мопассану были чужды шовинистические настроения. Он понимал, что немецкие солдаты так же не хотят воевать, как и французские. Он видел дифференцированность армии, с ненавистью относясь к немецкому офицерству, для которого убийство стало профессией и потребностью.

Задумываясь о причинах и виновниках войны, Мопассан значительно глубже увидел разобщенность внутри Франции, отсутствие морально-политического единства нации как причину поражения.

Два лагеря, на которые разделилась страна во время франко-прусских сражений 1870—1871 гг. — патриотически настроенный народ, борющийся с захватчиками, и господствующие классы, готовые сотрудничать во имя корыстных расчетов с врагом, — таково противопоставление, характерное для большинства из 20 новелл Мопассана о войне. Самые известные из них: «Пышка», «Мадемуазель Фифи», «Папаша Милон», «Пленные», «Старуха Соваж», «Два приятеля», «Помешанная», «Дуэль».

Рассказ «Пышка» вошел в сборник «Меданские вечера», созданный молодыми писателями, близкими Золя, в доме которого в Медане они собирались. Тематически все рассказы сборника связаны с франко-прусской войной, проникнуты патриотическим настроением. Лучшими в этом сборнике являются «Пышка» Мопассана и «Осада мельницы» Золя.

Действие новеллы «Пышка» разворачивается в самый разгар войны. Развитие сюжета подготовлено обрисовкой трагической обстановки отступления разгромленной и деморализованной армии французов, бредущей вразброд, ошеломленной, неспособной защитить свою страну. Страшная атмосфера нашествия, которая выявила трусость буржуа и «безвестный героизм» народа, «ибо ненависть к чужеземцу искони вооружает горсть Бесстрашных, готовых умереть за Идею», и они ведут борьбу против захватчиков в окрестностях Руана.

Уже в этой авторской оценке обстановки, предваряющей сюжет, нет бесстрастия, проявлено сочувствие патриотам, о которых говорится в возвышенно-романтическом стиле. По антигезе описание отступающих трусливых буржуа, будь они в дружинах национальной гвардии или находясь в своих собственных домах, дано в насмешливо-ироническом тоне.

Развитие сюжета является, по существу, конкретизацией этой предыстории, раскрытием реального положения в сконцентрированном виде, согласно законам жанра новеллы.

Рассказ о поездке в дилижансе 10 жителей Руана в Гавр по оккупированной территории, если учесть, что среди «приличных» и респектабельных особ случайно оказалась женщина легкого поведения по прозвищу «Пышка», мог бы быть только забавной историей о том, как война нарушает обычный порядок вещей в обществе, где каждый должен знать свое место. Но в сюжетной новелле Мопассана сюжетность не является самодовлеющей, она подчинена глубокому раскрытию характеров, психологии и идейного содержания повествования. В новелле «Пышка» этому служит и определенная скрытая символика, благодаря которой небольшое общество в дилижансе уподоблено всей буржуазной Франции.

Пассажиры дилижанса покидают свой родной город отнюдь не из страха перед оккупантами и не из ненависти к ним. Нет речи и об угрозе их жизни. Они едут по деловым соображениям, из-за «потребности торговых сделок». В самой цели поездки видно полное безразличие богачей к судьбе родины.

Мопассан дает типические зарисовки пассажиров дилижанса — «собратьев по богатству», прибегая к приему открытой иронии.

Он беспощаден в характеристике буржуа — это и виноторговец Луазо с супругой, отъявленный мошенник; фабрикант Карре-Ламаллон, успевший перевести 600 тысяч франков в Англию, спекулирует на политических противоречиях, стоящий в оппозиции, чтобы подороже продаться; его жена, которая «служила утешением для присланных в руанский гарнизон офицеров из хороших семей».

Мелкий буржуа Корнюде, при некоторых его положительных чертах, связанных с участием в организации сопротивления немцам, является демократом на словах. Любитель разглагольствований, «уже двадцать лет окунал он свою длинную бороду в пивные кружки всех демократических кафе».

В обрисовке буржуа Мопассан выделяет определяющие социальные тип черты: расчетливость, продажность, собственничество.

Дворянская спесь аристократов графов де Бревиль открыто смеивается с помощью иронических замечаний по поводу «природного сходства» графа с королем Генрихом IV, благодаря якому тому, что одна из дам графского рода была фавориткой последнего. Не менее горда и графиня тем, что слывет за бывшую возлюбленную одного из сыновей Луи-Филиппа.

Это «приличное» общество богачей дополняется двумя лицемерными и равнодушными монахинями, солидарными с ними и лицемерно принимающими позицию церкви в обществе.

В изображении прусского офицера, задержавшего дилижанс из-за приглянувшейся ему Пышки, нет иронии. Его портрет нарисован с открытой ненавистью к захватчику, который представляет собой «великолепный образец хамства, свойственного победоносному солдафону». И тем более критическим становится отношение к пассажирам дилижанса, которые готовы безропотно сносить все, что последует со стороны пруссаков. Презрение к представителям «могущественных слоев общества» еще усиливается срав-

нением с ними не только тех безвестных героев-патриотов, которые нападают на захватчиков, но и такого отверженного общественного существа, как Пышка. Несмотря на насмешливое отношение к ее манерам, некоторым чертам внешности, она наделена положительными качествами, среди которых патриотизм является главным. Добродота, отзывчивость по отношению к своим спутникам, которые забывают об этом и предают Пышку, сочетаются в ней с органической ненавистью к пруссакам. Эта продажная женщина в отличие от ее «порядочных» попутчиков не продает национального достоинства.

В «Пышке» открыто обличается антипатриотизм имущих классов, хотя в этой новелле намечены и другие аспекты отражения действительности военных лет, развернутые впоследствии в различных новеллах.

Страшен своей оголтелой бесчеловечностью и ненавистью к культуре прусский лейтенант по прозвищу «мадемуазель Фифи», уничтожающий произведения искусства во французском замке, издевающийся над достоинством человека.

В новелле «Помешанная» «изрядный солдафон, человек жестокий и грубый», прусский майор изгоняет из дома больную женщину, которая погибает в зимнем лесу.

В новеллах о войне создается обобщенный образ прусского офицера, представленный всегда в отрицательном свете. Двумя характерными чертами рисуется портрет, напоминающий манекен, действующий по отработанным установкам. Здесь нет углубления в психологию, ибо полностью отсутствуют чувства. До предела развит автоматизм действия, лишаящий человека способности мыслить. При незначительной индивидуализации образов офицеров, которая, однако, дает возможность не спутать лейтенанта в «Пышке» и «Мадемуазель Фифи», в «Помешанной», типичной для всех является наглая уверенность в своем праве командовать и господствовать во всем мире.

Чтобы еще более оттенить эти черты немецкого офицерства, несколько смягчаются образы солдат. Расположившись в селении, они помогают крестьянкам, что дает повод служителю церкви сказать: «... бедняки должны помогать друг другу... Войну-то ведь затевают богачи» («Пышка»). Комична фигура немецкого солдата Вальтера Шнафса, мечтающего сдаться в плен.

Однако, проявляя понимание того, что немецкие солдаты те же крестьяне, которым не нужна война, Мопассан показывает, что французские патриоты в своих действиях не делают скидки никому, кто пришел на их землю.

В справедливой борьбе против захватчиков рождаются герои. В основном это люди из народа, чаще всего крестьяне. Много среди них женщин. Такова крестьянка тетка Соваж, которая сжигает свой дом с чужими солдатами. Незабываем образ дочери лесника Беттины («Пленные»), которая в отличие от трусливых буржуа из «национальной гвардии», берет в плен целый отряд пруссаков и делает это так, будто выполняет обычную работу.



Особенно значителен героический образ крестьянина папаша Милона. Образ, созданный строгими и скупыми словами, приобретает величественную эпичность. Этот человек мстит пруссакам за гибель отца в прошлой войне, сына — в этой, мстит за свою землю. За него говорят сами дела — продуманная и мужественная борьба в одиночку и гордое поведение перед смертью.

Нельзя не вспомнить героические образы патриотов — простых французов в новеллах «Мадемуазель Фифи», «Два приятеля», «Дуэль» и других, которые вдохновляли деятелей Сопротивления в войне против гитлеровцев.

Большое место в новеллистике Мопассана, начиная с ранних произведений, отводится теме любви. Обстановка французской жизни 70—80-х годов с ее торжеством буржуазии определила распространение в литературе особого подхода к этой вечной теме, что сказалось в акценте эротизма, иногда доходящего до порнографии. Определенную роль сыграла натуралистическая заинтересованность в проблемах физиологии.

Влияние всего этого испытал и Мопассан. Интерес к физиологии под воздействием натурализма, вне сомнения, имел и некоторые положительные стороны, способствующие более глубокому представлению о человеке. Следует также разбираться в особенностях отношения писателя к эротической теме.

Есть в его новеллах, прежде всего в ранних, и продолжение традиций средневековых фавль, раблезианства эпохи Возрождения с его реабилитацией плоти, физиологического начала в человеке вопреки средневековому аскетизму. Часто это делается, чтобы шокировать лицемерных буржуа с их лживой моралью.

В традициях французской литературы было также всегда стремление обличать то, что искажает естественные чувства людей, делает их развращенными и пошлыми. Даже в самых легкомысленных и фривольных новеллах с их «галльским духом» художника интересует не эротика сама по себе и не физиологизм в чистом виде, а человеческие отношения, психология и характеры, социальные условия, в которых они действуют, изображаемые им критически.

Так, в «Заведении Телье» изображены женщины легкого поведения, за что автор был обвинен в безнравственности, хотя эти неприличные когда-то для литературы персонажи стали уже в это время обычными. Но вместо развлекающих обывателя пикантностей изображение продажных женщин в новелле в высшей степени человечно, как и в «Пышке», эти отверженные обществом женщины сохранили человеческие чувства или тоскуют о них, они лучше и честнее буржуа, которые покупают и развращают их. В подобных повеллах смех автора над развращенностью респектабельных буржуа имеет сатирический характер и свидетельствует о том, что искаженность человеческих отношений в порочном обществе находит отрицательную оценку.

Несбыточность романтической мечты о настоящей бескорыст-

ной и прекрасной любви в обществе, где все продается, создает элегический настрой во многих новеллах Мопассана, как и в романе «Жизнь». Символически образ юной Иветты, ждущей чистой и большой любви и узнавшей, что она в силу жизненных обстоятельств обречена повторить судьбу своей матери — содержанки.

Традиции Бальзака преломлялись в новеллах Мопассана во всестороннем обличении буржуазии с ее культом собственности, власти денег, с которыми связаны разложение естественных человеческих отношений, распад личности и культуры.

Со знанием жизненных деталей показано одичание и унижение человека в мире чиновничества, где одни преуспевают, делают карьеру, превращаясь в символ служебных перспектив при полной утрате человеческих качеств. Другие же, наподобие бухгалтер Лере («Прогулка»), всю жизнь отупевают от тяжелой механической работы и нищеты и, осознав никчемность такого существования, предпочитают покончить самоубийством.

Со стремлением «выбиться в люди», нажитая исчезает в чиновнике Лезабле и его жене («Наследство») понятие о чести. По условиям наследования миллиона эта бездетная семья должна иметь ребенка, и Лезабль способствует тому, чтобы его жена заимела ребенка от любовника.

Чиновник Лантень в новелле «Драгоценности» впервые в жизни почувствовал себя счастливым, когда после смерти жены обнаружил, что он богат, благодаря драгоценностям жены, которые она получала от поклонника.

Умение выколлотить деньги во что бы то ни стало, вопреки стыду и совести, отличает буржуазку из новеллы «Зонтик», в описании которой прием открытой иронии раскрывает внешнее и внутреннее уродство.

Деньги становятся мерой самой жизни в новелле «Ожерелье», где жена бедного чиновника Матильда Луазель, потеряв на балу одолженное ею у подруги бриллиантовое ожерелье, расплачивается десятью годами тяжелого труда и нищенской жизни. Концовка новеллы: «...бриллианты были фальшивые! Они стоили самое большее пятьсот франков!» — как всегда в новеллах Мопассана весьма многозначительна. Роковой случай только помогает выявить бесчеловечность общества, в котором отождествляются жизнь и деньги.

В новелле «Мой дядя Жюль» буржуазная семья во время морской прогулки «не узнает» своего родственника, когда-то уехавшего за океан и не сумевшего там разбогатеть. Встреча с бедным матросом вместо богатого дядюшки становится настоящим бедствием для буржуа, боящихся скомпрометировать себя родством с «бродягой». В новелле используется прием передачи событий через восприятие ребенка, что еще больше способствует подчеркиванию неестественности и аморализма поведения обывателей, не думающих о страданиях своего родственника.

Владелец шхуны, спасая рыболовную снасть, губит руку своего младшего брата («В море»), который становится калекой.

Бесчеловечность буржуа раскрывается во многих новеллах о судьбе внебрачных детей («Сын», «Отцеубийца», «Брошенный» и др.).

Тема обездоленных людей, затрагиваемая во многих новеллах Мопассана, свидетельствовала о его демократических симпатиях. По существу, во всех произведениях, где говорится о жизни народа, поднимается эта тема униженности, обездоленности, беспросветной тьмы и нищеты.

Но новеллы о народе, о крестьянах интересны, прежде всего, тем, что в них Мопассан указывает на положительные образы, которых он не находил в буржуазной среде.

Прогрессивные писатели второй половины XIX в. стремились к объективному представлению о крестьянине. Великий труженик, обреченный буржуазным обществом на постоянную нищету и униженность, но не потерявший лучших человеческих качеств, предстал как антипод буржуазному герою. Правдивый показ проникновения капиталистических отношений в деревню, мелкобуржуазной психологии крестьянина, ужасов деревенской жизни, усугубленной всемогущей властью денег, не исключали уважительного отношения к крестьянину, понимания его трагической обездоленности, что отличает лучшие произведения Мопассана и других французских реалистов.

Об отношении Мопассана к крестьянству трудно судить по отдельным рассказам. Только оценка деревенских рассказов в совокупности может дать правильное представление о сложности и динамичности взгляда писателя.

В некоторых рассказах внимание сосредоточено на собственной психологии крестьян, на проникновении в деревню духа стяжательства.

Жадность толкает крестьянку-сиделку, ухаживающую за больной старухой, надеться «дьяволом», чтобы быстрее уморить больную и не тратить своего времени, так как плата за уход уже получена («Дьявол»).

Жестокость и бесчеловечность в поведении деревенского трактирщика, который мечтает завладеть землей старой крестьянки и приучает ее пить вино, что приводит ее к смерти («Бочонок»).

Одной из самых страшных является новелла «Мать уродов», где крестьянка калечит своих будущих детей, чтобы они родились уродами, и продает их в цирк, наживаясь на этом.

Л. Н. Толстой, прочитав рассказ «История одной батрачки», осудил Мопассана среди других французских писателей за «непонимание жизни и интересов народа». Толстой был прав, исходя из своих высоких требований и критериев, в основе которых лежало высокое уважение к крестьянству.

Но и в этом рассказе много правдивого в описании жизни на ферме, в истории батрачки, как и фермера, наделенных положительными чертами.

В рассказе «Сочельник» показано отсутствие у крестьян поэзии и тонких чувств, потому что в холодную рождественскую



ночь крестьянская чета, чтобы освободить единственную в доме кровать, укладывает умершего деда в ларь, за которым она ужинает. Однако это не вызывает желания, испытываемого владельцем замка, назвать крестьян «подлое мужичье». Их нужда настолько тягостна и безысходна, что вызывает у автора «смех сквозь слезы», сочувствие.

Новелла «В порту», потрясая Л. Н. Толстого, явилась прямым обвинением обществу, в котором простой человек беззащитен.

Ценно то, что во многих новеллах крестьяне, люди труда, с их человечностью и бескорыстием противопоставлены собственническому миру, не сломившему их человеческого достоинства (новеллы о франко-прусской войне, «Папа Симона», «История одной батрачки», «Солдатик», «Буатель» и др.).

Честностью, трудолюбием, благородством и многими другими положительными качествами наделены герои из народа.

В рассказе «Папа Симона», где речь идет о судьбе внебрачного ребенка, кузнец Филипп, чтобы защитить малыша, пренебрегая предрассудками деревни, женится на покинутой женщине — матери Симона.

Олицетворение доброты и нравственной силы в рабочих людях — кузнеце и его товарищах — в полной мере выразило демократизм, отношение художника к народу, моральный уровень которого возвышает его над буржуазией.

Огромный мир отражен в новеллистике Мопассана, несмотря на лаконизм самого жанра. Трудно представить современную новеллу, чуждую описательности, с ее углубленным психологизмом и лиризмом, сложным подтекстом, со стремлением воссоздать действительность без того, что было сделано для развития этого жанра Мопассаном. Мастер сюжетной новеллы, не чуждой иногда острокомических, даже фарсовых черт, он раздвинул ее рамки, во многом преобразовал ее. Увлекательность и острота сюжета, продуманность композиции, комизм ситуаций, значительность вступлений и концовок, точность языка всегда в его новеллах подчинены раскрытию характера, психологии его.

Мопассан использовал и традиционные для новеллы приемы, но обновлял их, наполняя глубоким содержанием и силой сатирического обличения мещанской обывательщины, собственничества, буржуазных нравов.

Бесстрастность и безоценочность, которые он декларировал, подрывались в его новеллах изнутри наличием постоянной иронической интонации, приемами открытой и скрытой иронии, а подчас и сатиры, выражающими критический подход к окружающему.

Интерес к психологии, все более усиливавшийся на протяжении творчества, имел и положительные, и отрицательные стороны в новеллистике Мопассана. В последние годы, когда стала ослабевать социальная и реалистическая мотивация психологических состояний и ситуаций, в его новеллах все более развивался интерес к патологии, вера в сверхъестественные явления, доходящие до

мистики, декаданс. Мотивы одиночества, отчаяния, ужаса, пессимизма наполняют последние сборники его новелл, отражая отношение Мопассана к обществу и его внутреннее душевное состояние потрясенности и болезненности.

**Романы Мопассана.** Одновременно с новеллами Мопассан создавал свои романы. В 1883 г. появился роман «Жизнь» — «бесхитростная правда» — история чистой, красивой и невинной девушки Жанны — дочери барона де Во, человека, воспитанного на идеях просветителей XVIII в. Жанна — воплощение руссоистского идеала «естественного человека». Страстная любовь к природе, мечта о счастье, о любви, о материнстве наполняют ее душу. В начале романа Жанна только что возвратилась из монастыря, где была отгорожена от жизни, поэтому она так инфантильна, ничего не знает о пошлости и грязи ее. Эту инфантильность героиня сохраняет в большой мере на протяжении всего романа.

Ночь в имении Тополя — целая симфония радости, восхищения красотой природы, надежд и ожиданий. Распахнув окно, Жанна любуется красотой природы. Но это и окно в будущую жизнь. Современник и друг художников-импрессионистов, Мопассан использует их манеру, рисуя изменчивость и неопределенность мира, отсутствие ясности очертаний, зыбкость виденного и предстоящего, иллюзорность мечты в окружающем.

Этот эпизод своего рода предыстория, усиливающая своей контрастностью изображение всей дальнейшей жизни Жанны, как крушения иллюзий, утраты веры в людей, добро и красоту. Мопассан не избирает каких-то особых моментов воздействия, потрясающих событий. Все развивается обычным путем, через привычные жизненные ситуации. Прежде всего, замужество Жанны. Роль виконта Жюльена де Ламара в жизни Жанны, вышедшей замуж за человека, которого она почти не знает, настолько значительна, что писатель уделяет этому образу большое внимание.

Этот образ контрастен по отношению к Жанне и ее семье. Будучи дворянином по происхождению, он отличается от неприспособленной к жизни и чуждой всякой деловитости семьи барона де Во своей практичностью, деловой хваткой, символизирующей буржуазность его натуры. В свадебном путешествии «были погребены мечты Жанны». Нечуткость, грубость, скупость, доходящая до скопидомства и скаредности, стали видны Жанне в первые дни семейной жизни. Но в обрисовке виконта используется прием нагнетания отрицательных качеств, хотя образ и не становится от этого менее реальным. В нем нет ничего от романтического злодея, потому что он жизнен своей практичностью, расчетливостью. Мелочность и наглость его натуры дополняются развращенностью, постоянными изменами, которые столь же обычны в обществе, как и его практичность, и никого, кроме Жанны, не потрясают. Героиню выделяет из круга, к которому она принадлежит, ее естественность, непонимание ею окружающей порочности и беззащитность против подлости.

Жанну постигает еще одно разочарование, когда она узнает после смерти матери о двойной жизни ее, о любовной истории баронессы.

Рушатся ее надежды и на материнское счастье, так как сын Поль оказывается эгоистом, который только научился тратить деньги, и разоряет семью.

История Жанны — это история крушения иллюзий, как и в романе Флобера «Госпожа Бовари». Но только у Мопассана это более суровая история, так как происходит утрата самого необходимого человеку, без чего жизнь теряет свой смысл. Автор, однако, более добр к своей героине, заканчивая роман оставшейся у Жанны надеждой на внучку, с которой она должна вновь вступить в жизнь.

В судьбе Жанны Мопассана интересует не частный случай. Он показывает через нее типичные тенденции в развитии современной жизни: разорение дворянских усадеб и уход старой дворянской интеллигенции, таких, как барон де Во, гуманист, приобщившийся к просветительской философии, либерально-настроенный и благожелательный к людям. Мопассан не идеализирует других представителей дворянства. Одни из них — деревенские помещики Брезвили, Фурвили — замкнулись в кастовости, чопорности, превратившись в мумии. Другие, наподобие виконта де Ламара, приспособились к требованиям общества эпохи Реставрации и Июльской монархии, где деньги стали мерилем всех ценностей.

В трактовке образа Жанны есть определенная двойственность. Образ этот динамичен, дан в развитии. В начале романа в образе Жанны выделяются только положительные стороны, как в самой природе, утренними красками которой она любит. Естественная для человека жажда счастья, стремление к добру и красоте — краски юности — все это Мопассан хотел бы видеть в человеке постоянно.

В романе разворачивается не только история утраты иллюзий Жанны, но и в какой-то мере самого автора, с грустью показавшего нежизнеспособность своей героини, неумение противостоять обществу. Он констатирует незнание, непонимание жизни, свойственное всей семье Жанны. Праздность и бездумное отношение к деньгам, которые приходят сами собой, пассивность, бесплодные мечтания, приведшие к плачевным результатам воспитания сына. Он осуждает в Жанне ту неприспособленность к жизни, которая свидетельствовала о пассивности ее по отношению ко всему плохому, включая и буржуазную приспособленность, практицизм.

Не случайно он сопоставляет две жизни — Жанны и ее служанки Розали. Обе они — жертвы виконта де Ламара. Но сопротивление жизни, стремление не опуститься, воспитать хорошего сына приносит результаты для деятельной и полной энергии Розали. Она же приходит на помощь старой Жанне, спасая ее от полной нищеты.

Розали в ответ на жалобы Жанны говорит ей горькую правду о жизни народа, о подлинных трудностях и страданиях:



«А что бы вы сказали, если бы вам пришлось работать и зарабатывать хлеб, если бы вы должны были вставать каждый день, в шесть часов утра и ходить на поденщину? Однако ведь много таких женщин, которые вынуждены делать это, а когда они становятся старыми, то помирают от нищеты».

Концовка романа, имеющая обобщенно-философское значение, выражает народную мудрость, представление о полноте жизни с ее печальями и радостями.

«Жизнь, знаете ли, не так хороша, но и не так плоха, как думают», — говорит Розали.

И. Тургенев, не без влияния которого написан этот роман и создан элегический образ Жанны, несколько необычный для Мопассана, оценил роман как «из ряда вон выходящее явление, капитальнейшую вещь».

Л. Толстой в своем отзыве о «превосходном романе» углубил своей трактовкой философское и социально-политическое значение его. Л. Толстой сравнил двух героев Мопассана — образ Жанны с ее светлыми, добрыми чувствами и образ героя из «Милого друга», поставив вопрос — за что страдает достойный и за что процветает недостойный. Толстой обвинил буржуазное общество:

«Погибло и погибает все чистое и доброе в нашем обществе, потому что общество это развратно, безумно, ужасно».

Перейдя к созданию романа «Милый друг» (1885), Мопассан как бы и сам отвечал на вопрос о жизни, который в первом его романе был поставлен несколько в философском, требующем размышлений плане. В «Милом друге» нет неопределенности в ответе на вопрос, что определяет современную жизнь и судьбы каждого человека в отдельности.

Этот роман — сатира на буржуазное общество Франции времен Третьей республики, где царит всеобщая продажность. В 1883 г. он написал памфлет «Мужчина-проститутка», где речь шла о буржуазных политиках, журналистах.

Это была подготовка к созданию образа Жоржа Дюруа — «Милого друга». Мопассан показывает условия, формирующие подобных Дюруа. Участие деревенского парня в колониальной войне в Алжире делает его бесчеловечным, усвоившим идеологию «сверхчеловека», стремящимся к жизненным успехам вопреки совести.

Горький вводил образ Жоржа Дюруа в галерею молодых людей буржуазного общества, по которым, как по ступеням, начиная с Растиньяка, можно определить уровень падения общества и человека в нем под властью денег.

Присмотревшись к парижской жизни, Жорж Дюруа приходит к выводу, что опыт в Алжире ему дает большие преимущества, ибо суть одна.

Вслед за Бальзаком и Золя Мопассан стремится изобразить журналистскую и политическую среду, которая определяет характер общества. Будучи бездарным в журналистике, Дюруа избирает

путь продвижения через женщин, обманывая их и смотря на них как на средство достижения цели — высокой должности и богатства. Женитьба на дочери миллионера издателя Вальтера заканчивает роман, но не политическую карьеру этого проходимца во французском обществе 70—80-х годов, где все решительно продается.

По существу, Жорж Дюруа двойник и миллионера Вальтера, всесильного политика, финансиста, и бездарного министра Ларош-Матье, готового выгодно продаться любой партии, и каждого журналиста, политика жаждущего пробиться любыми путями. Разоблачается вся государственная система, зависящая от банков и прессы — шайки Вальтера.

Наблюдая парижский свет в Булонском лесу, Дюруа приходит к выводу: «Экий сброд, — повторял он. — Шайка жуликов, шайка мошенников». Дюруа прекрасно чувствует себя в этой среде.

Мопассан не сочувствует и жертвам Дюруа, рисуя всех их в отрицательном свете (Мадлен, г-жа Вальтер, Сюзанна и др.).

В этом романе стремление показать падение человека в гражданских делах сопровождается показом развращенности Дюруа. Слишком большое внимание к альковным делам, а не к журналистской деятельности героя ослабляло сатирическую направленность романа. Л. Толстой отметил, что роман загроможден «грязными подробностями, в которых как будто находит удовольствие автор».

В новеллах Мопассана тема адюльтера часто служила обличению буржуазных нравов. Здесь это сохраняется, но натуралистические описания снижают силу романа с его сатирой на буржуазное общество.

В социально-психологическом романе «Монт-Ориоль» (1886) Мопассан несколько разряжает атмосферу всеобщей продажности негативных персонажей введением образа Христианы. Подобный образ, как и Жанна, свидетельствует о том, что Мопассан всегда тяготел к изображению женщины как носительницы высокого понятия о прекрасном, о любви возвышенной. Эти героини, как правило, несчастливы и неудачливы в жизни, ибо они далеки от расчетливости и прагматизма.

Основной конфликт романа строится на сопоставлении собственного мира и поисков большого чувства страдающей и одинокой Христианой.

Создание нового курорта банкиром Андерматтом представлено как очередная финансовая афера, в которую включаются все жаждущие обогатиться. Андерматт, «человек-машина», приспособленная к деланию денег, подчиняет своей страсти всех окружающих. Буржуазная страсть к обогащению охватывает дворян — отца и брата Христианы, живущих подачками.

Христиана, вышедшая замуж по расчетам семьи за банкира Андерматта, убеждается в невозможности любви в мире дельцов. Поль Бретиньи, который вначале предстает как воплощение противополо-

ложных собственничеству черт, оказывается несостоятельным и неспособным на высокие чувства. Прежде всего потому, что его отношение к любви имеет ту же основу собственничества, что и деловые аферы.

В этом романе интерес к исследованию страсти подчас выдвигается на первый план, но он не отрывается от социальных основ.

Во второй половине 80-х годов в романах Мопассана заметно проявляется эволюция, которая характерна и для его новеллистики. Происходит переакцентировка социального и психологического, когда последнее выдвигается на первый план.

Уже в предисловии к роману «Пьер и Жан» (1887) утверждается необходимость сконцентрировать внимание на психологических моментах.

В этом проявилось стремление к углублению познания и отражения человека, характерное для литературы конца века. Поиски новых возможностей и приемов в романах Мопассана несомненны, хотя ущербным явилось то, что значительно сужался круг социальных проблем, человек изолировался от определяющих его социальных условий, снижался демократизм писателя, так как герои его последних романов — светские люди.

В романе «Пьер и Жан» проблематика замыкается кругом одной семьи, связи которой с обществом ограничены только буржуазными предрассудками.

Еще уже мир социальных отношений в романах «Сильна как смерть» (1889) и «Наше сердце».

В первом романе возникает тема искусства и общества в связи с образом художника Оливье Бертена. Эта тема, волновавшая впоследствии многих художников XIX в., намечается в этом романе как утрата творческого начала у художника, угождающего свету, ставшего коммерсантом от искусства.

Однако эта тема отступает на второй план, а выдвигаются проблемы физиологические и психологические: мучительные переживания героя в связи с наступлением старости, раздвоенность чувства любви к графине де Гильруа и к ее дочери, трагизм положения героев. В романе «Наше сердце», где также изображены светские люди, усиливаются эротические моменты. Этим объясняется резкая оценка Л. Толстым этого романа.

Эволюция Мопассана-романиста очевидна. Об этом свидетельствует не только критика, но и читательская оценка, отдающая предпочтение его первым романам. Однако было бы несправедливо видеть в последних романах писателя только негативные результаты. В них есть элемент поиска новой тематики, новых попыток раскрытия глубины человеческого характера, психологии творчества. В этих поисках Мопассан, как всегда, предпочитает идти своим путем. Не исключено, что, не прервись этот путь так рано и столь трагически, «грандиозный талант Мопассана» (М. Горький) способен был бы создать произведения, через которые еще более просматривались бы перспективы романа XX века.



Мопассан — блестящий мастер реалистической прозы, унаследовавший и развивший лучшие традиции французской классической литературы.

Постоянному стремлению к правдивому отражению действительности у Мопассана соответствовала естественность, простота стиля и языка его произведений. У Флобера и Тургенева он учился краткости и лаконизму, сжатости композиции, выразительности каждого слова, отсутствию украшательства. В этом сказалась и национальная французская черта — соблюдение «чувства меры». Полнокровность его стиля — от Рабле и французских фавль с их «галльским духом». Отсюда и тяготение к разнообразию смеха, использованный им диапазон от беззаботного комизма до обличающей сатиры с разнообразием приемов открытой и скрытой иронии.

Умение выбора точной детали, точного слова сделало его одним из лучших новеллистов, определило особый ритм его прозы. Лиризм и тонкий психологизм отличают его лучшие произведения с их задушевностью и человечностью.

Классическая ясность художественной манеры Мопассана дает возможность по его новеллам изучать французский язык. Их отличает особая простота — простота совершенства. Народность и чистота языка лучших произведений Мопассана проявились в отсутствии изощренности, в доступности их, в открытии писателем всего богатства слова в контексте его, в постоянных поисках «души слова», все новых его значений.

«Что касается языка Мопассана, то я скажу лишь, что это настоящий французский язык, ибо не знаю другой, высокой похвалы», — справедливо заметил Анатоль Франс.

# Анатоль Франс

(1844—1924)

Анатоль Франс родился в Париже. Его отец Франсуа Тибо, держал на набережной Сены, недалеко от Лувра, книжную лавку, и первые впечатления маленького Анатоля Тибо связаны с книгами. Тома, заполнявшие полки и шкафы в магазине отца, возбуждали жаркие споры книголюбов, посещавших лавку. Среди посетителей было немало знаменитых людей, поэтов и критиков, ученых и художников. Приходили сюда критик Жюль Жанен и любители антикварных редкостей братья Гонкуры. Книги, столь ценимые другими, возбуждали сначала безотчетное любопытство мальчика, потом всецело овладели его интересами, превратились в страсть. Любовь к книгам сохранилась на всю жизнь и окрасила само творчество писателя в своеобразные, несколько меланхолические тона пассаизма.

Впоследствии, когда сын книгопродавца Анатоль Тибо стал уже Анатолем Франсом, прославленным писателем, и неугомонные почитатели, осаждавшие его, допытывались, где почерпнул он разносторонние и поистине неистощимые свои познания, он с улыбкой указывал на книжные полки своего кабинета: «Вот мои источники. Вы найдете здесь только великих или интересных писателей, которые говорили хорошим французским языком, т. е. которые хорошо мыслили. Потому что одно неразрывно связано с другим. По поводу того, что я видел и узнавал в наше время, я старался возможно лучше сказать то, что сказали бы эти прекрасные умы прошлого, если бы они увидели и узнали то же самое»<sup>1</sup>.

Анатоль Франс великолепно знал историю человеческой культуры, и подчас затрудняешься определить, кто же он в первую очередь — писатель, мастер художественного образа или ученый, философ, историк, критик, литературовед. Его работы о Жанне д'Арк, Рабле, многочисленные предисловия к книгам писателей XVIII столетия поражают глубиной критической мысли и обстоятельностью знаний.

Анатоль Франс поистине вдохновенно любил свой Париж. «...Древний и глубокочтимый Париж с его шпилями, башнями, — все это моя жизнь, это я сам; и я был бы ничем без всех этих вещей, что отражаются во мне тысячью оттенков моей мысли, живут, творят меня и вдохновляют», — говорил он о себе устами своего героя Сильвестра Бонара<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Беседы Анатоля Франса, собранные Полем Гзеллем. — Пг. — М., 1923. — С. 116.

<sup>2</sup> Все цитаты из произведений Анатоля Франса приведены без ссылок по изданию: Франс Анатоль. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1960.

Парижу и Франции принадлежало сердце писателя, Франции должно было принадлежать и его имя. Анатолий Тибо избирает себе псевдоним — «Франс», так зовется его родина (France).

В собрании новелл Анатоля Франса есть маленький рассказ о Кренкебиле, уличном продавце. Кренкебиль ждал четырнадцать су, которые должна была вынести из дому покупательница, взявшая у него три луковицы. Четырнадцать су — сумма ничтожная, но для Кренкебиля... На беду явился полицейский, на беду на улице оказалось много экипажей, движение застопорилось, всем мешала тележка Кренкебиля. Крики, шум. Кренкебиль упорно не хотел уходить. Он должен был получить свои четырнадцать су. Ведь он стар, ему не так-то легко добывать себе пропитание. Полицейскому кажется, что старик оскорбил его бранной кличкой. И вот Кренкебиль арестован. Толпа гогочет. Ей нравятся подобные зрелища. Кренкебиль предстает перед судом. Все совершается по букве закона: штраф и двухнедельное пребывание в тюрьме. Совсем немного. Но никто уже не хочет покупать у человека, побывавшего в тюрьме. Все ниже и ниже опускается Кренкебиль и сам не может понять, что с ним стряслось, почему он пьет, — ведь никогда раньше он не пил, почему таким мрачным кажется ему теперь этот мир, раньше казавшийся сносным. И вот пришла нищета, беспросветная нищета... Стояла зима. Старика прогнали из каморки, и ночевал он теперь под тележками в сарае. Дожди шли непрерывные, недели три подряд, сточные канавы переполнились, и сарай был почти весь затоплен...

Кому придет в голову мысль заглянуть в полузатопленный осенними дождями сарай, где ночует нищий старик? Мало ли на свете бездомных бродяг! Но есть, оказывается, беспокойные люди, которые не могут равнодушно пройти мимо несчастий человеческих. Это писатели. «Они великодушны. У них всеобъемлющее сердце. Они сочувствуют всем страданиям. Они трудятся, чтобы их смягчить». Это творческое кредо Анатоля Франса.

Писатель прожил долгую жизнь. Из восьмидесяти лет шестьдесят пять посвящены литературному труду. Еще пятнадцатилетним мальчиком он напечатал в литографии отца свое школьное сочинение «Легенда о святой Родогунде».

Началось с мечтаний о славе великого поэта. Во французской поэзии накануне событий Парижской Коммуны самым ярким явлением была группа парнасцев. К парнасцам потянулся молодой Франс. Впоследствии он признавался, что поэтом себя не считает: «Поэты мыслят сразу стихами, я же сначала писал прозой и ее переводил в стихи».

Культ красоты, объективность творчества, увлечение античностью — все то, что входило в поэтическую программу парнасцев, импонировало молодому поэту. Анатолий Франс в 70-х годах XIX столетия выпустил сборник «Золотые поэмы» и стихотворную драму «Коринфская свадьба». Здесь внешние черты франсовской музыки напоминают манеру парнасцев, и они с восторгом приняли в



свою среду многообещающего юношу. Об утраченной светлой юности мира печалились парнасцы, проклиная свой грязный, торгашеский век. Та же печаль о далекой и прекрасной Элладе — в стихах молодого Франса:

Эллада, дочь морей и взморий золотистых,  
В груди твоей и страсть и неги забытье.  
А песнь твоей любви струится в звуках чистых:  
Гармония волной нахлынула в нее...  
Навек ушел твой смех из сумрачного мира,  
Ушла и грация с тобой и красота.  
Напрасно ждет певца покинутая лира,  
И землю ужасом объемлет темнота.

Но не все сходно у парнасцев и Франса. Те же внешние черты, но душа иная. Парнасцы уверовали в «дряхлость мира», фатальную, неизбежную, независимую от людских воль всеобщую гибель, и тосковали, и метались, и бросались из одной крайности в другую. Не то у молодого Франса, Франса-парнасца. Здесь бьется молодое сердце, которое живет и хочет жить, здесь молодые глаза, которые влюбленно смотрят на мир. Стихотворение «К лучезарности» — лучшее тому свидетельство. Это — взволнованный и страстный гимн жизни и солнцу.

**«Коринфская свадьба».** Легенда о Коринфской свадьбе знакома русскому читателю по балладе Гете «Коринфская невеста» в переводе Алексея Толстого. И Гете и Франса привлекла к этой легенде философская тема нравственного противопоставления религии и человека. Действие происходит в первые века христианства. Юные Гиппий и Дафна любят друг друга, они помолвлены. Гиппий отправляется в дальнее плавание, чтобы, возвратившись, назвать Дафну своей женой. Но беды подстерегают юную любовь, и главная из них — христианская религия. Мать Дафны, чтобы избавиться от болезни, уговаривает дочь постричься в монахини. Только этой жертвой богу надеется она продлить свои дни. Несчастливая Дафна противится: «Завистливый Христос! Ликуй, печальный бог, — ведь ты так любишь муки!» Возвратившийся Гиппий не узнает своей невесты. Она печальна и бледна и держит себя отчужденно. В конце концов она гибнет, приняв яд.

Словом, мораль христианства противоречит природе. Анатоль Франс — сторонник идей Ренессанса. В поэме звучит легкая грусть о далекой античности, ее очеловеченных богах, как бы олицетворивших любовь древних греков к жизни и человеческой красоте.

**«Преступление Сильвестра Боннара».** Анатоль Франс вошел в ранг больших писателей Франции после выхода в свет романа «Преступление Сильвестра Боннара» (1881). Авторитетные критики посвятили книге обширные статьи. Академия присудила автору премию, отозвавшись о романе, как о «выдающемся явлении литературы». Франсу было еще только 37 лет, но для читателя он был убежденным сединами стариком, с «доброй сутулой спиной», ибо

все хотели видеть в его обаятельном герое, ученом Сильвестре Боннаре, мастерски сделанный автопортрет.

Действительно, многое и в физическом и в духовном облике литературного героя напоминало самого писателя. В дневнике Сильвестра Боннара (роман написан в форме дневника) не раз с милейшей и добродушной насмешкой описывается нос ученого: «Этот нос, столь замечательный своей массивностью, окраской и формой, вполне законно привлек внимание феи...» и т. д. Писатель подтрунивал над самим собой: его выразительный нос запечатлен на портретах.

Сильвестр Боннар — библиофил. Он окружал себя редкими книгами. Какая-нибудь библиографическая находка волнует его чрезвычайно. Он весь в прошлом. Прошлое до мельчайших подробностей ему известно, но мир окружающий, современный почти неведом. И сам Франс — библиофил, он так же самозабвенно любит книги и предметы материальной культуры минувших эпох. Сходство, как видим, и здесь.

Писатель так же добродушно вышучивает свой пессимизм, как и свой нос. Мы увидим, как всюду Франс незаметно и тонко, но вместе с тем настоятельно убеждает нас в том, что жизнь важнее архивных ценностей. Вот его ученый, проведший большую часть своих дней в тишине кабинета, среди старинных книг и рукописей, волей случая брошен в водоворот людской толпы с ее обыденными интересами, волнениями, страстями. Ученый растерялся, но в его записях мы видим осуждение не толпы, а самого себя, своей отрешенности от жизни, от людей. «Вокруг меня жизнерадостные люди теснятся кучками перед съестными лавками, и я колышусь, как обломок кораблекрушения, по воле этих живых волн, ласкающих даже тогда, когда они вас заливают». Никакой враждебности к толпе нет, наоборот, чувство симпатии и приязни: «В живописи неаполитанского народа есть что-то мягкое и убажашающее».

Писатель нарочито сталкивает утонченную натуру знатока литературы, воспитанного на образцах самой изысканной культуры прошлого, с наиболее заурядными, грубыми проявлениями жизненной активности уличной толпы. И все симпатии его на стороне жизни, пусть грубой, но яркой, не сравнимой ни с какими ценностями истории.

Вот она высшая мудрость — жить и наслаждаться настоящим, как это делает народ, не лукавя, не убегая от современности, не создавая себе мнимую жизнь в воображении, в иллюзорности пессимизма. «Взгляните-ка на этого парня, — он прислонился к решетке, увитой виноградом, глядит на звезды и ест мороженое. Он не нагнулся бы поднять ту старую рукопись, которую я ищу с такими трудностями. Воистину, человек скорее создан, чтобы есть мороженое, нежели копаться в древних текстах».

Франс до конца дней остается влюбленным в прошлое, как бы ни подтрунивал он над своей страстью, влюбленным в камни, которые «поют», рассказывая ему «чудесную историю Франции», но в

той любви — уважение к человечеству, жившему до нас, к его гению, вдохновенному и гениальному. Поклоняясь делу рук человеческих, мы поклоняемся самому человеку. Однако, как бы ни было велико наше уважение к предшествующим поколениям и их гению, оно не должно мешать нам ценить настоящее и всеми силами способствовать счастью живущих людей, наших современников. Такова концепция Франса. Поэтому если и нужно говорить о пессимизме писателя, то только в гуманном и благородном плане.

Герой романа Сильвестр Боннар, погруженный в книги, в далекую историю, случайно столкнувшись с нуждами реальной жизни, узнает, что в доме, где он живет, на чердаке, в нетопленном помещении ютится семья. Он посылает ей вязанку дров, и этот акт человеколюбия, проявленный к живому человеку, оказывается гораздо важнее его кропотливых и многолетних исторических изысканий («Полено»).

Сильвестр Боннар встречает бедную девочку, внучку Клементины, которую он когда-то робко любил, и все силы его сердца бескорыстно и жертвенно отданы теперь осиротевшему ребенку. Когда внучке Клементины нужно было выйти замуж, старик продал свою библиотеку, чтобы дать ей приданое. «Жанна, мне наскучили эти книги; давайте продадим их», — говорит старик. Он лукавит: ему больно расстаться с книгами, они уже часть его существа, но счастье живого человека важнее всех ценностей мира.

Франс почти не касается здесь социальных вопросов времени, кроме одного, который не раз потом станет обсуждать на страницах своих произведений, — вопроса взаимосвязей человека и закона. Сильвестр Боннар, помогая Жанне бежать из ненавистного ей пансиона, где ее тиранили и оскорбляли, совершил акт, благородный с точки зрения человеческой морали, но преступный с точки зрения закона. Человеческая мораль и закон находятся в неразрешимом противоречии. «Закон, будучи установлен для охраны общества, не может быть по своему духу справедливее, чем само это общество. Пока общество будет основано на несправедливости, до тех пор и законы будут защищать и поддерживать несправедливость», — пишет Анатоль Франс<sup>1</sup>.

Сильвестр Боннар высказывает многие важные философские мысли. Его устами говорит сам автор. Перед нами философия разных эпох человечества. Эпикур и Лукреций, Рабле и Монтень — вот учителя Франса. В чем смысл жизни? Этот вопрос постоянно обсуждался человечеством на протяжении тысячелетий. Франс в духе своих учителей отвечает на него устами литературного героя: «На земле существуют, чтобы любить добро и красоту и давать волю всем желаниям, если они благородны, великодушны и разумны».

Как воспитывать человека? Чему его учить? Каким должен стать человек? Эти вопросы много и много раз возникали в прак-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Чельцов-Бебутов М. Анатоль Франс как криминалист. — Харьков, 1930. — С. 23.



тике жизни поколений. Христианская церковь, например, долгие годы занимавшаяся воспитанием молодежи, стремилась воспитывать в человеке раба, обескрылить его желания, придать его волю могуществом царя небесного и земного. Гуманисты Возрождения поставили противоположные задачи. Анатолий Франс целиком принял их педагогическую программу. Нужно воспитать человека, «блещущего умом и жизнью, — такого, чтобы в его душе вся красота природы и искусства отражалась нежным блеском», — говорит его литературный герой Сильвестр Боннар.

Роман Анатоля Франса — философский по преимуществу, и философия его — человеческая и возвышенная. В то время, когда знаменитые поэты Франции, парнасцы, а потом символисты, тоскливо озирались вокруг себя с безмолвными вопросами: «Зачем мы живем? Зачем нам дана эта глупая штука — жизнь? Зачем мы родились в годы гибели цивилизации?» — Анатолий Франс обратился к старой, но вечно юной и мудрой философии оптимизма: «Все преходяще... но жизнь бессмертна, — вот эту жизнь в ее бесконечно обновляющихся образах и надлежит любить».

Всему повествованию придана лирическая задушевность, теплота и мягкая, добродушная шутливость. «Вы, звезды, сиявшие над легкомысленными или тяжелодумными головами моих забытых предков, при вашем свете я чувствую, как просыпается во мне мучительное сожаление. Мне бы хотелось иметь потомство, чтобы оно видело вас тогда, когда меня не станет», — грустит старый холостяк и тут же добродушно подсмеивается над собой: «Каждый по-своему свершает грёзу жизни. Я творю ее в моей библиотеке, и когда пробьет час, пусть бог возьмет меня к себе с моей стремянки, приютившейся у полок, забытых книгами». Милый, обаятельный, бескорыстный Боннар! Он любит жизнь и человека, но сам он не жил. Лишь один раз блеснул ему луч любви, оставив в его сердце свое живительное тепло... Бороться же за свое счастье у него не нашлось ни времени, ни умения. Нам жаль этого человека с «доброй сутулой спиной». Он много говорит о счастье, но ведал ли он его? Тихая грусть окрашивает книгу, — эта грусть — дань времени. Она сближает Франса с Флобером и Мопассаном.

«Таис». Еще больше эта связь с Флобером обнаруживается при чтении «Таис» (1890). Флобер, автор «Саламбо» и «Иродиады», живописавший с невиданной до того пластичной выразительностью экзотику Древнего Востока, создал эстетические традиции исторического романа, отличные от традиций Вальтера Скотта. Далекое прошлое воссоздавалось теперь методом реалистического письма Стендаля и Бальзака. История рисовалась воображению художника как объект психологического и философского постижения бытия людей. Анатолий Франс воспользовался путем, проложенным Флобером. Однако если автора «Саламбо» интересовали прежде всего психологические проблемы, то Франс всегда оставался философом. Его роман «Таис» есть философия в лицах и картинах.

Мы снова в сфере идей, волновавших Франса еще в молодости

и впечатленных в его «Коринфской свадьбе». Времена гибели античного мира и первые века христианства — вот историческая арена, на которой разыгрывается трагедия Таис и Пафнутия, героев романа.

Анатоль Франс рассматривает религиозный вопрос с этической точки зрения. Есть ли бог или нет — этой проблемы для писателя не существовало. Что бога нет, для него это аксиома. Оставалось лишь определить, какое моральное значение религия имеет в жизни человека. Читая патетическое повествование об александрийской куртизанке Таис, мы находим один ответ: роль религии в жизни человека гибельна.

Философская прозаическая поэма «Таис» свободна от схематизма, присущего философской повести XVIII в. Герои ее не только посетители идей, но и реальные люди. Это куртизанка Таис, монах-пустынный Пафнутий и философ-эпикурец Никий.

Пафнутий провел детство и юность в центре эллинистической культуры — Александрии. Увлеченный учением христианства, он роздал свое имущество бедным и удалился в пустыню, чтобы там истязать свою плоть и приобщаться к таинствам религии.

Во имя каких целей он это делает? Ответ находим на одной из страниц романа, рассказывающей о встрече Пафнутия с философ-скептиком. Последний тоже ушел в пустыню, покинул людей, города, селения, жил нагой, отказываясь от всего, что могла дать человеку цивилизация. Внешне жизнь его была похожа на жизнь отшельников-христиан, и Пафнутий сначала приветствовал его как собрата. Но старик ничего не знал и не хотел знать о Христе. Он жил так потому, что ничего не хотел, ни во что не верил. Тщетно действовать и тщетно воздерживаться от действий. Безразлично — жить или умереть.

Франс несколько не погрешил против исторической правды: подобные теории были довольно модны в эпоху античного декаданса, так же как они стали модны в эпоху начинающегося декаданса буржуазного общества.

Подивившись на философа-скептика, пустынный Пафнутий излагает свою точку зрения. Оказывается, все муки, какие он претерпел и собирается претерпеть, не что иное, как плата за будущее «вечное» блаженство. Если бы религия не давала гарантий на райские радости за счет земных страданий, то Пафнутий, разумеется, не надел бы на себя власяницу, не стал бы истязать себя постом и молитвой, а постарался бы жить как можно приятнее здесь, на земле.

Когда-то в юности Пафнутий видел в Александрии прекрасную куртизанку Таис. Ее пленительная красота несла людям радость. Анатоль Франс — демократ. Олицетворение высшей красоты он находил в девушке из народа. Таис — дитя улицы. Она познала и бедность, и побои, и нелегкую науку добывать себе пропитание. У нее было только одно достоинство — красота. В простоте душевной она не знала ей цены и отдавалась за гроши. Нашлись люди, из-

бравшие порок своим ремеслом, они научили ее искусству «зарабатывать только пляской и улыбками».

И вот Таис на сцене. Восхищенная толпа рукоплещет. Пресыщенная Александрия гордится Таис, как бесценным сокровищем.

Пафнутий вознамерился привести Таис в лоно церкви. И это ему удалось. Символична в романе сцена сожжения богатств Таис. В костер бросали, по воле монаха, ковры и картины, изысканные предметы роскоши, созданные руками человека. Простодушная Таис умоляет фанатика пощадить маленькую статуэтку Эроса из слоновой кости. Он бог любви — великого таинства природы. Пафнутий с остервенением бросает статуэтку в костер.

Анатоль Франс хорошо знал, какому дикому разгрому подвергла христианская церковь античную культуру. Но эта сцена символична и своим моральным смыслом. «Прими в соображение, отец, и то, что этот отрок — Любовь и что поэтому нельзя обращаться с ним жестоко. Поверь: любовь — добродетель, и если я грешила, отец, так грешила не любовью, а тем, что отрицала ее. Я никогда не пожалею о том, что делала по ее повелению; я оплакиваю лишь то, что совершала вопреки ее запрету».

Как удалось Пафнутию покорить Таис?

Главное, что заставило Таис уйти в монастырь, — это отвращение к моральной опустошенности, в атмосфере которой она жила. Ее окружали богачи и философы, пресыщенные и развращенные. «Я устала от жизни среди таких людей, как ты, — улыбающихся, умащенных благовониями, себялюбивых. Я устала от всего, что знаю, и отправилась на поиски неведомого», — говорит Таис философу-эпикурейцу Никию. Испив в пустыне с ладони студеной воды, она воскликнула: «Я никогда не пила такой чистой воды и не дышала таким легким воздухом, а в дуновениях ветерка я чувствую присутствие самого бога!» И Таис стала монахиней, найдя в своей затворнической жизни непостижимое удовлетворение.

Здесь Анатоль Франс пытался дать объяснение той привлекательной силе, которую имели монастыри в течение столетий для многих непритязательных человеческих душ. Жизнь созерцательная, жизнь в золотых грезах нравилась натурам пассивным. Люди уходили от бед реальности, насилий, убийств, притеснений за высокие стены монастырей. Призывом для них служили евангельские слова Христа: «Придите ко мне, все страждущие и обремененные, и я успокою вас».

Итак, два человека пришли к христианству разными путями: один (Пафнутий) — подобно барышнику-купцу, стремясь продать как можно больше земных утех за небесные золотые слитки, второй (Таис) — в поисках неведомого, не найдя счастья в окружающем мире. И тот и другая заблуждались. Таис вскоре умерла, ибо философия страдания и жизнь — враги. Пафнутий испытал более страшную трагедию: он познал свою роковую ошибку. Неслыханным терзаниям подверг он свою плоть, стремясь изгнать из памяти волшебный облик Таис. И только тогда, когда дошла до его



ушей оброненная пустынноиком Антонием фраза: «Таис умирает», — он прозрел мучительную, жгучую, как раскаленное железо, истину: нет никакой радости в мире без Таис. И Пафнутий произносит проклятие богу. Здесь, в патетическом монологе своего героя, Анатолий Франс поднимается во весь рост. Гневу его нет предела. Он мечет громы и молнии, предавая анафеме все то, что веками мучило, терзало, калечило человеческие души.

Каков же вывод? «Бог, небеса, все это — ничто. Истинна только земная жизнь и любовь живых существ».

Трагедия двух людей далекой античности, рассказанная так ярко, так красочно, так патетично на страницах романа, взволновала читателей. Имя французского писателя стало известно во всех странах мира. Композитор Массне написал оперу «Таис». В 1912 г. она шла в Москве. Духовенство, и католическое и православное, встретило книгу и оперу криками хулы и протеста.

Раскрытие идеи романа будет неполным, если не сказать о третьем персонаже романа — философе Никии. Никий мало действует в книге. Его роль в судьбе двух главных героев ничтожна, но в философском плане она огромна.

Он исповедует философию Эпикура, того «божественного мудрого грека», который «избавил людей от тщетного страха перед неведомым». Никий презирает все религии, ибо «все религии порождают преступления». Он не вмешивается в события, предоставляя им идти своим путем, и как бы смотрит на мир и все живое с позиций вечности. Потому те грандиозные явления, которые вызывают в людях гнев или смятение, страх или радость, для него лишь малозначащие эпизоды вечного движения истории. Пафнутий его ненавидит, а Никий относится к нему снисходительно. Пафнутий — аскет, Никий любит комфорт, изысканные наслаждения, роскошь, искусство. Однако он полагает, что между Пафнутием и им нет особой разницы. «...Дорогой мой, совершая эти поступки, на первый взгляд столь различные, мы оба подчиняемся одному и тому же чувству — единственному двигателю всех человеческих деяний: каждый из нас стремится к тому, что радует его, и цель у нас одна и та же — счастье, несбыточное счастье».

Никий симпатичен автору. С его философией жизни Франс, пожалуй, склонен согласиться, ибо с грустью убеждается в том, что ничего иного противопоставить этому не может. Но это признание жизненного кредо эпикурейца отнюдь не безоговорочно. При всей своей снисходительной терпимости, при всей доброжелательности к людям, Никий, в сущности, равнодушен к ним. Он — всего лишь себялюбивый сибарит. Он не способен на большие страсти, на героическое самопожертвование, ибо внутренне опустошен, пресыщен. Потому Таис предпочитает ему Пафнутия, который чему-то верит, за что-то борется. Никий пассивен, и это — его главный порок. Мы увидим в книгах Анатолия Франса целую галерею подобных незлобивых и добрых, мудрых и всепрощающих эпикурейцев. Франс пишет о них с дружеским расположением, юмором и мяг-

кой укоризной. Если бы им — воодушевление, веру, идеалы! Но тогда это были бы уже другие люди.

**Образ Жерома Куаньяра.** Аббат Жером Куаньяр, новый герой А. Франса, несколько видоизмененный двойник философа Никии. Теперь он живет уже во Франции в XVIII столетии. Он беден и неприхотлив. В том возрасте, в котором мы его застаем, он любит покушать, выпить хорошего вина, любит добрую беседу и книги. Какая-нибудь редкая рукопись с трудно читаемым греческим текстом способна увлечь его, как ребенка. Жерому Куаньяру посвящено несколько произведений Франса — «Харчевня королевы Гусиные лапы» (1892), «Суждения господина Жерома Куаньяра» (1893) и «Рассказы Жака Турнеброша» (1908).

Франс любил XVIII век, век мысли и просветительской философии, когда под французским небом снова распустились благоуханные цветы гуманизма, семена которых, найденные в античных развалинах, были посеяны и взращены Рабле и Монтенем еще в XVI столетии. Франс с любовью воссоздает в своих книгах бытовые детали первых десятилетий XVIII в.

Вся соль романов, конечно, в образе мыслей мудрейшего аббата. «Аббату Куаньяру было не свойственно чувство преклонения», — пишет о нем автор. Сам он любил людей, сострадал обездоленным, презирал палачей и был терпим к слабостям человеческим. Ему было присуще «всеобъемлющее милосердие». Анатолий Франс сопоставляет жизненное кредо своего героя с теориями Руссо и становится на сторону Куаньяра. «...Жан-Жаку вряд ли пришлось бы по вкусу скептическая мудрость нашего философа. Трудно вообразить что-либо менее похожее на философию Руссо, чем философия аббата Куаньяра. Его философия проникнута доброжелательной иронией. Она снисходительна и покладиста... А философии Руссо недостает счастливого сомнения и легкой усмешки... Это философия людей, которые никогда не смеялись».

Писатель не случайно вспоминает здесь Жан-Жака Руссо. Мудрость аббата Жерома Куаньяра противопоставляется им всему неудачному, как думает он, опыту французской революции 1789—1794 гг.

Поспешим предостеречь читателя: это осуждение революции идет отнюдь не от мракобеса и реакционера, оно выстрадано в долгих и мучительных раздумьях о жалких свободах буржуазной демократии, рожденной революцией. «В беседах аббата Куаньяра мы видим пророческое презрение к великим принципам нашей Революции и к демократическим правам, именем которых мы вот уже сто лет, прибегая к всевозможным насильям и захватам, создаем пеструю вереницу рожденных мятежами правительств...» — пишет Анатолий Франс.

Писатель объявляет себя здесь противником насилия, мятежа, революции, во имя каких бы высоких идеалов эта революция ни совершалась. Со всей резкостью он заявляет: «Робеспьер верил в добродетель — и создал террор. Марат верил в справедливость — и тре-

ловал двести тысяч голов. Пожалуй, среди мыслителей XVIII века аббат Куаньяр больше всех расходился в своих принципах с принципами Революции». Его литературный герой «никогда не подстрекал к мятежу и предпочитал, чтобы заведенные порядки изнашивались и приходили в негодность сами собой, а не опрокидывались и испровергались сокрушительными ударами».

Так рассуждает Анатоля Франс. И в сущности все страницы, посвященные Жерому Куаньяру, имеют целью укрепить эти мысли о революции. Книга о Жероме Куаньяре окончена, но тут на последней странице и писателя и его героя охватило сомнение. А правы ли они в своей философии? «Турнеброш, сын мой, ты замечаешь, как я теряюсь и путаюсь», — говорит аббат своему ученику. Он, проповедовавший «счастливое сомнение», встречавший всякое подушевление и романтическую веру «легкой усмешкой», относившийся ко всему «с доброжелательной иронией», — философ-скептик, философ-эпикурец, вдруг ощутил пустоту в своем сердце и понял, что при своем «всеобъемлющем милосердии», он, в сущности, равнодушный ко всему человек. Таким же равнодушным, опустошенным, себялюбивым был и Никий в романе «Таис», его собрат по жизненной философии.

Оказывается, Куаньяру не хватает как раз того, чем обладали Жан-Жак Руссо, Робеспьер, Марат, — веры чувства, воодушевления. «Только сердце способно оплодотворить мечты. Оно вливает жизнь во все, что оно любит. И семена добра, разбросанные в мире, посеяны чувством. Разум не способен сеять. И я признаюсь, что до сих пор был слишком рассудочен в своей критике законов и прав. Поэтому критика моя не принесет плодов и засохнет, как дерево от апрельских заморозков. Чтобы служить людям, нужно отбросить разум прочь, как ненужный балласт, и взлететь на крыльях воодушевления. А тот, кто рассуждает, никогда не взлетит».

Заключительные строки книги неожиданны для читателя. Все предшествующее повествование противоречит этому выводу. Писатель отказывается от роли учителя и признается, что сам трудно и горестно ищет ответа на мучивший его вопрос, как сделать людей счастливыми, как отстранить от них зло. В рассуждениях аббата Куаньяра ответа на этот вопрос нет. Но писатель заражает нас своей благородной заботой.

**Образ Бержере.** Герой Анатоля Франса, мудрый, благородный скептик и эпикурец, побывав в лице философа Никия в античной Александрии и в образе аббата Жерома Куаньяра во Франции XVIII в., вернулся в современность в эпопее «Современная история»<sup>1</sup>. Теперь он, профессор филологии, сначала в провинциальном университете, а потом в Париже, и зовут его Бержере. Он не изменил своих привычек. Он так же любит книги. Беседа с искушенным библиофи-

<sup>1</sup> «Современная история» состоит из четырех частей: «Под городскими вязами», 1897; «Ивовый манекен», 1897; «Аметистовый перстень», 1899; «Господин Бержере в Париже», 1901.



лом по-прежнему доставляет ему едва ли не самое большое удовольствие в мире. Подобно своим двойникам — Жерому Куаньяру и философу Никию, он постоянно предается размышлениям о великих и малых делах мира, но уже утратил ту незлобивость и добродушие, какое было свойственно им, утратил их доброе расположение духа и веселость: «Слишком мало у меня поводов для смеха в этом подлунном мире, на этом шаре, состоящем из земли и воды, обитатели которого почти все противны или смешны».

Действительно, мир, окружающий господина Бержере, ужасен. Это мир торжествующей буржуазии, корысти и подлости, карьеризма, лицемерия. Здесь ловкий пройдоха аббат Гитрель, добывающийся епископской мантии, и его противник, фанатик и мракобес аббат Лантень, здесь грязные интриги вокруг так называемых религиозных чудес, здесь любовники, не знающие любви, здесь пошлость и злоречие. Здесь все продается — государственные посты, любовь, нравственные принципы... И это есть царство буржуазии. «...В наши дни Капитал — действительно всемогущая держава... депутаты, купленные Капиталом, — воры и разбойники. Правда, ничтожные и мелкие. Каждый в отдельности даже жалок. Но меня пугает их быстрое размножение», — говорит Бержере.

Во главе маленького провинциального городка, в котором живет Бержере, стоит префект Вормс. Он олицетворяет собой весь штат правительственных чиновников. Наглый и трусливый, честолюбивый и невежественный иудей, перешедший ради карьеры в христианство и преследующий своих вчерашних братьев по вере, он высокопарно разглагольствует о государственных интересах и ни в грош их не ставит. Анатоль Франс снова возвращается здесь к мысли о французской революции. Вот ее плоды! Вот что она дала! Стоило ли ради этого жертвовать столькими жизнями? «Господи боже мой! Сколько жертв загублено за целый век гражданских войн, и все для того, чтобы господин Вормс-Клавелен сделался префектом республики!»

«Современная история» Франса — обличительный документ большой художественной силы, осуждающий буржуазию, все ее учреждения, ее образ жизни и мысли. Здесь не раз вместе с резкой критикой буржуазного миропорядка звучит осуждение буржуазной революции, открывшей всему этому миру дорогу. Но опасайтесь ложно истолковать мысль писателя! Он обожает просветителей, он гордится веком Просвещения, былой революционной славой своей родины, когда она была светочем мира, когда вся Европа, весь мир с надеждой глядели на французский народ. Писатель всей душой хотел бы возвратить своей родине этот потерянный авторитет, сделать ее «другом рода человеческого», какой ее сделали Вольтер и Руссо, Робеспьер и Марат. Вот что говорит в книге французам один итальянец: «Французская мысль распространена, как и в былые времена, по всему свету... полотна ваших художников украшают галереи Старого и Нового Света, работы ваших ученых всемирно известны. Если же ваша душа не вызывает отклика в душе других народов, если от вашего голоса уже не

бьется сердце всего человечества, так это потому, что вы перестали быть апостолами справедливости и братства, вы не провозглашаете святых слов, которые несут утешение и бодрость; Франция уже не друг рода человеческого, не согражданка народов; она уже не разжимает горсть, не сеет семена свободы, которые некогда рассыпала по свету так щедро и таким величественным жестом, что долгое время всякая прекрасная человеческая мысль казалась мыслью французской; Франция перестала быть страной философов и Революции, и в мансардах по соседству с Пантеоном и Люксембургским дворцом больше нет молодых мудрецов, пишущих по ночам на простом дощатом столе страницы, от которых приходят в волнение народы и бледнеют тираны».

Разве не очевидна здесь гордость просвещенного француза, поборника прогресса, демократии, гуманизма, всем тем, что дала человечеству революционная Франция?

Итак, буржуазный мир плох. «Ясно, буржуазия прогнила насквозь», — читаем мы в романе Анатоля Франса многозначительную реплику рабочего.

Писатель не мог пройти мимо социалистического движения. В его книге появляется имя Жана Жореса. Рабочие смело говорят на страницах романа о своих классовых задачах. Как же относится к этому писатель? Он — на стороне рабочих. Его герой, профессор Бержере, ухивший от современности, от мелочных дразг быта, от уродливых ликов мошенников и пройдох в мир античной культуры, просиживавший часами за картой странствований Энея, этот интеллигент находит, наконец, для себя предметы, достойные внимания, в современности. Он увлечен социалистическими идеями, он мечтает о коллективной собственности. Послушаем его разговор с дочерью. Вот как он развивает свои мысли:

«— В моей республике не будет ни прибылей, ни заработной платы, и все будет принадлежать всем.

— Папа, ведь это же коллективизм, — спокойно сказала Полина.

— Самые драгоценные блага, — ответил г-н Бержере, — принадлежат всем людям и всегда им принадлежали. Воздух и солнце составляют общее достояние всех, кто дышит и кто видит дневной свет. После вековых ухищрений эгоизма и жадности и вопреки всем простым стремлениям отдельных личностей захватить и удержать сокровища — те личные блага, которые принадлежат наиболее богатым из нас, ничтожно малы в сравнении с тем, что составляет общее достояние».

Мы видим преобразование героя Анатоля Франса. Иначе говоря, преобразился сам писатель, ведь это он предстал перед нами то в тоге античного философа Никия, то в скромной сутане аббата Жерома Куаньяра, то в сюртуке профессора Бержере.

Он всегда любил людей, но мало верил в их силы и потому готов был всегда их прощать. Теперь он, Анатолий Франс — Бержере,

уверовал в их грядущее обновление. Люди, сегодня еще лживые, корыстные, завтра, уничтожив частную собственность и эксплуатацию, избавятся от своих пороков и страданий.

«На белом камне». 18 апреля 1904 г. газета «Юманите» напечатала на своих страницах первые строки книги Анатоля Франса «На белом камне» (1904). Это был первый номер только что основанной социалистической газеты.

Книга была опубликована полностью в двадцати шести последующих номерах, а потом, переработанная, вышла отдельным изданием в феврале 1905 г.

Анатоль Франс в излюбленном жанре философских диалогов с публицистической страстностью обсуждает важнейшие события современности. Немало язвительных замечаний направлено в адрес царского правительства России. С убийственной иронией писатель разоблачает происки агрессивных «белых рас», порабащивающих китайцев и африканские народы. Он осуждает колониализм. Он зовет человечество к единению ради его же собственной пользы. «Величайшая ценность на земле — человек. Чтобы благоустроить земной шар, надо сначала устроить человеческую жизнь. Чтобы извлекать пользу из почвы, рудников, вод, всех веществ и всех сил нашей планеты, необходим человек, весь человек, и необходимо человечество, все человечество. Для того чтобы пользоваться всеми благами земли, нужен совместный труд белых, черных и желтых людей. Сокращая, уменьшая, ослабляя, словом, колонизируя часть человечества, мы действуем себе же во вред. Нам выгодно, чтобы желтые и черные были сильны, свободны, богаты. Наше процветание, наше богатство зависит от их богатства и от их процветания».

Анатоль Франс усвоил некоторые истины исторического материализма. Он хорошо рассуждает об исторической роли пролетариата, призванного уничтожить капитализм. Он приемлет принципы грядущего коммунистического общества, свободного от частной собственности и эксплуатации. Однако его представления о коммунизме еще весьма туманны. Нарисованная им жизнь общества будущего вряд ли может показаться привлекательной. Все трудятся. У каждого есть свое ремесло. Даже папа римский исполняет должность красильщика. (Здесь, конечно, лукавая ирония ненавистника церкви.) Однако нет указаний на то, что труд есть радость, физическая и духовная потребность человека. И в новом обществе труд — обязанность, за него дают бонусы (они заменяют современные деньги). Анатоль Франс не уловил в учении Маркса о коммунистическом обществе главного — указания на творческую сторону труда, устраняющую необходимость принуждения. Если бы мы спросили писателя, захотел ли бы он сам оказаться в положении человека 2270 г., как один из героев его книги — Ипполит Дюфрен, он вряд ли ответил бы положительно. Его картину жизни общества грядущих времен не оживляют яркие краски. Тусклый колорит этой картины скорее вызывает уныние, чем энтузиазм.



Анатоль Франс шел к философскому учению пролетариата, но его путь был труден, груз мучительных сомнений отягощал старческие плечи писателя.

**Анатоль Франс и русская революция 1905 г.** В 1905 г. в России произошла революция. Центр мирового революционного движения переместился в ту Московию, которая и в начале XX столетия еще представлялась жителям Западной Европы страной снегов и медведей. Анатоль Франс не мог стоять в стороне от событий, охвативших весь мир. Теперь он выступает на митингах протеста против кровавых репрессий царизма. Он предсказывает скорое свержение антинародного правительства. «Царь и его царство, быть может, завтра же будет свергнуто». Узнав об аресте Горького в 1905 г., он обращается с воззванием «Ко всем свободным людям» и защиту человека, который «хотел, пока еще было время, стать между заряженными винтовками и обнаженной грудью безоружных рабочих». Анатоль Франс полон энергии борьбы, и русский народ не может не быть ему благодарным за благородное сочувствие в годы тяжелых испытаний. Французский писатель понимал международное значение революционных событий в России. «На берегах Невы, Вислы, Волги — вот где решается в этот момент судьба новой Европы и будущее человечества», — писал он.

Первая русская революция окончилась поражением пролетариата. Это поражение болезненно пережила та часть русской и зарубежной интеллигенции, которой дороги были идеалы человечества. Годы тяжелой реакции выбили из колеи многих честных, но недостаточно крепко стоящих на марксистских позициях людей. Некоторые из них в отчаянии обратились к идеализму, богоискательству, богостроительству. Анатоль Франс в эти годы тоже испытал известную духовную депрессию, свидетельством которой являются его романы «Остров пингинов», «Боги жаждут», «Восстание ангелов», в которых критика буржуазного мира доведена до крайних пределов сарказма, но в них же отразилась и трагическая утрата веры в революцию, надежд на грядущее обновление общества.

**«Остров пингинов».** Все те мысли, идеи, суждения о человеке и человечестве, которые мы находим в романах «Таис», «Харчевня королевы Гусиные лапы», «Современная история», предстают перед нами снова в некоем сатирическом обозрении, романе-памфлете «Остров пингинов» (1908). Перед нами злая карикатура на человеческое общество, на его историю, как бы подкрепляющая образами и картинками безотрадный вывод автора, что «жизнь каждого народа — не что иное, как смена бедствий, преступлений и безумств». Мы не найдем здесь ни взволнованного лиризма, присущего многим страницам «Таис», ни мягкого юмора, доброго и всепрощающего, свойственного глубокомысленным изречениям аббата Жерома Куаньяра. Кажется, что с годами взгляд писателя на вещи становился все мрачнее. Горький в своей статье об Анатоле Франсе писал, что не помнит ни одной улыбки Джонатана Свифта. Угрюмый сарказм «Путешествий Гулливера» невольно передался и автору «Острова

пингвинов» вместе с жанровыми особенностями романа-памфлета.

У Свифта человечество выродилось в отвратительное племя йеху, у Франса — это пингвины, глупые птицы, обитавшие на острове, затерянном во льдах. Перевоплощение пингвинов в людей произошло вследствие ошибки выжившего из ума монаха, принявшего птиц за людей и окрестившего их, а также по упрямству и неразумию самого господа бога, не пожелавшего признать, что его проповедники могут ошибаться.

Первые люди — пингвины. Вместе с одеждami, которыми они прикрыли наготу своих тел, они обрели и первые пороки — сладострастие, корысть, злобу. Пингвины стали созидать «цивилизацию», основой которой послужил зловещий принцип частной собственности и насилия. Анатолий Франс в сатирической картинке изображает процесс возникновения неравенства среди людей, как его рисовал в свое время Жан-Жак Руссо.

«— Смотри, сын мой,— воскликнул он,— смотри, как яростно вон тот пингвин впился зубами в нос своего поверженного противника, а другой мосжит голову женщине огромным камнем!

— Вижу,— отвечал Булок.— Они заняты тем, что создают право, устанавливают собственность, утверждают основы цивилизации, устои общества, законы...

Пока монах Булок говорил это, какой-то крупный пингвин, белокожий и рыжий, спустился в долину, неся на плече ствол дерева. Приблизившись к черному от загара маленькому пингвину, поливавшему свой латук, он крикнул ему:

— Твое поле принадлежит мне!

Произнеся эти властные слова, он ударил маленького пингвина дубиной по голове, и тот пал мертвым на землю, возделанную его собственными руками...

И Булок подошел к высокому пингвину, который, опираясь на свою палицу, стоял у окровавленной борозды.

И, поклонившись ему в пояс, промолвил:

— Грозный владыка, великий Греток, я пришел воздать вам уважение, как основателю законной власти и богатства».

Так созидалась хваленая цивилизация. Насилие, грабеж, убийство, войны и завоевания, сила как право, церковь, санкционирующая все это, руководствуясь евангельским изречением: «Всякая власть от бога».

Картина жизни человечества (людей-пингвинов) на протяжении веков безотраднa. Гнусную роль играет в ней церковь. Люди недостойные (развратница Орбероза) объявляются святыми. Монахи-пингвины уничтожают памятники античной культуры и насаждают невежество и суеверие. Страшным спутником человечества становится война. Люди-пингвины уничтожают друг друга в дикой, иступленной жажде наживы. Бесчестным завоевателям они воздвигают величественные памятники. Они обожествляют память Тринко.

Тринко — собирательный образ всех завоевателей, но более всего его черты напоминают Наполеона Бонапарта. Он, принесший Франции «славу», уничтожил цвет ее народа, оставил ее обнищавшей и обезлюдившей.

Франс зло издевается над тщеславием своих соотечественников. Он ничего не щадит. Даже эпоха Возрождения, столь близкая ему, даже она изображается на страницах его книги в красках мловещих.

«Время свободного исследования!» Но это отнюдь не время «смягчения нравов», это всего лишь «щегольство гуманизмом». А «к каким последствиям приводит пробуждение мысли у пингвинов?» К реформации, к войне католиков с протестантами, т. е. снова к войнам, кровопролитию, насилиям.

Большая часть книги посвящена современности. Это убийственная картина буржуазного ада. Писатель с большим сарказмом и желчью повторяет здесь то, что высказал в «Современной истории». Буржуа-пингвины наживаются, развратничают, злобствуют, играют комедию «демократии», затевают войны.

Чем же все это кончится? Вырождением человечества, а потом всеобщим разрушением. Анархисты и террористы станут взрывать общественные здания, городские кварталы, дворцы, и все погибнет... чтобы снова возродиться. Зачем? На это писатель не дает ответа. Такова пессимистическая мысль о круговороте истории.

«**Боги жаждут**». Ненавидя буржуазный мир, Анатолий Франс без конца возвращался к мысли о французской революции конца XVIII в. Сколько жертв! Сколько крови! И результат — разбитые сердца, утраченные иллюзии. Несчастные, обездоленные люди остались такими же несчастными, какими были при старом режиме, но появились новые господа — разжиревшие буржуа. Они отличаются от прежних хозяев Франции, аристократов, пожалуй, лишь тем, что грубее и пошлее их. В свете этих суждений следует рассмотреть художественную ткань романа «Боги жаждут» (1912).

Этот роман менее других произведений Анатоля Франса философичен и более других живописен, пластичен. Перед нами живые творцы революции, мы слышим их голоса, мы видим их улыбки или гневом опаленные лица. Они ненавидят и любят, они негодуют и радуются — они живут.

Все верно в этой ярко расцвеченной картине бурного революционного Парижа. Историки вряд ли разыскали бы здесь чуждые времени детали, очевидцы событий вряд ли отказали бы автору в признании достоверности обрисованных им фактов. И тем не менее рассказ писателя сугубо тенденциозен.

«Боги жаждут». Какое странное название! Почему оно здесь, под картиной революционного Парижа? Кто они, эти боги? Чего они жаждут?

Напомним первые, еще юношеские произведения Анатоля Франса. Мрачные последствия религиозного фанатизма поразили воображение молодого Франса. Боги жаждут крови, жестокие, крова-



вые боги. Богов нет. Их измышляют люди. В своем ослеплении люди творят кровавую тризну у подножия истуканов. Религиозное исступление есть фанатизм, но фанатизм не всегда связан только с религией. Фанатизм есть исступление слепое, рабское повиновение идее, и чаще всего ложной идее.

Монах-пустынный Пафнутий («Таис») исступленно, слепо повиновался идее Христа. Он был фанатиком. Весь мир, весь род людской он готов был бросить к ногам своего жаждущего крови бога. И он заслужил страшное имя Вампир, которое ему дала незлобивая монахиня Альбина.

В романе «Боги жаждут» вампиром назван художник Эварист Гамлен, член революционного трибунала.

Неподкупно честен был Пафнутий, неподкупно верным Революции был Эварист Гамлен. У Гамлена доброе сердце. Голодный, он делится коркой хлеба с незнакомой женщиной на улице. Он не щадит ничего для Революции. «Он добродетелен: он будет страшен», — говорит о нем один персонаж книги. И он действительно стал таким. Каждый день идут на эшафот новые жертвы, и судья не задумывается над вопросом об их виновности. Среди его жертв есть настоящие враги Революции, но чаще — это несчастные жертвы случая, ложного доноса, клеветы.

«Я не хотела верить, но теперь вижу сама: — это чудовище», — говорит о нем его мать.

После падения Робеспьера Гамлена ведут на казнь. «Туда тебе и дорога, кровопийца!» — кричат ему вслед женщины.

В романе «Таис» мы оставляем Пафнутия в трагическую минуту прозрения им своих заблуждений. Пафнутий прозрел, но не прозрел Гамлен. Умирая, он думает лишь о том, что мало казнил, мало пролил крови врагов Революции. «Мы проявили слабость. Мы грешили снисходительностью. Робеспьер, безупречный, праведный Робеспьер, и тот повинен в кротости и снисходительности, он искупил свои ошибки своим мученичеством... Я щадил кровь других: пускай же прольется моя собственная кровь!»

В чем же трагическая вина Гамлена? В его фанатизме, в слепом, нетерпимом повиновении идее... И чем безупречнее он был сам, тем более деспотизма и тирании было в его поступках.

Таково мнение автора. Он осуждает Гамлена, он рисует его такими красками, что мы невольно содрогаемся, видя этого непреклонного фанатика, человека неподкупной честности, юношу, в прекрасных глазах которого горит мрачный огонь нетерпимой веры.

Кого же противопоставляет Гамлену Анатолий Франс? Людей незлобивых, способных любить себе подобных и прощать их, людей с их страстями и слабостями, с их непритязательной преданностью жизни и ее радостям. Это — старый эпикуреец Бротто. Он очень похож на философа Никия из романа «Таис».

Старик Бротто — атеист, и атеизм является для него «неисчерпаемым источником наслаждений». Иное сообщает автор о Гамле-

не. «С тех пор, как уроки великого гражданина (Робеспьера.— С. А.) просветили его, он возненавидел атеистов, в особенности если они обладают жизнерадостным, веселым характером, вроде старика Бротто».

Старик Бротто — самый умный персонаж книги. Он предан философии просветителей («Природа — моя единственная наставница и учительница»). Его суждения отличаются тонкой проницательностью. Однако самое привлекательное в нем — его гуманное отношение к людям. На его глазах ложно обвинили человека ему не знакомого, и он с опасностью для жизни вступает за него. Он живет на чердаке, где нельзя выпрямиться, где дождь льет сквозь крышу, он почти нищий, но, увидав на мостовой бездомного монаха, он, атеист, ведет его к себе, уступает ему часть своего угла и делится с ним полуголодным пайком. Он слышит на улице крики девушки. Она спасается от преследований. Это шестнадцатилетняя проститутка, полуробенек. И старик предлагает ей свой жалкий кров.

Как различны эти три человека, оказавшиеся под одной кровлей: атеист и эпикуреец Бротто, целомудренный, религиозный Лонгмар и проститутка Атенаис!

Эти люди предстали потом перед трибуналом и были осуждены на казнь: Бротто и монах — по ложному доносу, девочка Атенаис — за то, что увидав своего спасителя в руках полицейских, крикнула: «Да здравствует король!» Она только хотела выразить свой протест. Она никогда не видела короля, очень плохо разбиралась в событиях и, конечно, никаких симпатий к старому режиму питать не могла. Что же объединило этих трех различных людей? Человеколюбие. Они были людьми и любили себе подобных. Все трое умерли под ножом гильотины. Всех троих судил Гамлен. На другой день там же погиб и он сам.

Революционные бури отшумели. Новые богатеи кичились кричащей роскошью, глумились над памятью Робеспьера и Марата. Возлюбленная Гамлена утешилась в объятиях другого. Читатель ощутил трагическую правоту печальных слов матери Эвариста Гамлена, по-своему оценивающей буржуазную революцию: «Не говори мне, что Революция установит равенство; люди никогда не будут равны. Это невозможно, хотя бы вы все здесь перевернули вверх дном: всегда будут люди знатные и неизвестные, жирные и тощие».

Разделение на «жирных» и «тощих» действительно осталось. Оно било в глаза. Его никто не мог прикрыть никаким флером фарисейской лжи. Оттого так много печали в книге Анатоля Франса. Французы времен Третьей республики, французы-труженики, спрашивали с недоумением: «А взята ли Бастилия?» Но Бастилия была все-таки взята. Человечество шло вперед. «Воодушевление» Марата принесло свои плоды.

**«Восстание ангелов».** Роман «Восстание ангелов» (1913), пожалуй, самая печальная книга Анатоля Франса. Владыка — бог

Иалдаваоф, царящий в небесах, есть символ власти государственной. Ангелы, восстающие против него, — это те милые сердцу писателя революционеры, и главным образом, пожалуй, русские революционеры, которые, находясь в эмиграции, приходили к нему на виллу Саид.

Старый писатель не мог не любить их, но он не верил в разумность их протеста. И вот об этом он сказал в своей книге.

Обозрев всю человеческую историю, задержав свой пристальный и пронизательный взгляд на современности, убедившись в том, что это — ад, Франс, однако, заявляет, что с адом этим нужно мириться, ибо иного исхода нет, что восстание ничего не даст, разве лишь замену одного владыки другим. В мире же все останется по-старому.

«Друзья, — сказал великий архангел, — не станем завоевывать небо. Довольно того, что это в наших силах. Война порождает войну, а победа — поражение.

Побежденный Бог обратится в Сатану, победивший Сатана станет Богом. Да избавит меня судьба от такой страшной участи! Я люблю ад, взрастивший мой дух, люблю землю, которой мне удалось принести немного добра, если только это возможно в ужасном мире, где все живет убийством».

Дух насилия, несправедливости, корысти руководит действиями правителей, но разве свободны от него все люди, «завистливые, склонные к насилию и раздорам, алчные, враждебные искусству и красоте»?

Потому главная задача — исправить самих себя, в себе подавить тирана Иалдаваофа.

Так рассуждает Анатоль Франс. Он не учитывает, что сознание людей определяется их бытием, что дух Иалдаваофа царит в сердцах людей, живущих в мире несправедливых социальных отношений, что стоит только изменить эти отношения, как исчезнет и дух корысти и раздоров.

Для писателя снова, как в далекие дни его дружбы с парнасцами, великим утешителем стало вечно прекрасное искусство. Флейта садовника Нектария пела о «скорби небес» (рассказывает он в своем романе), «она воспевала природу, признавая за всяким насекомым, всякой травинкой их долю силы и любви, говорила о радости и свободе».

Не таково ли было и перо писателя? Он всегда оставался благожелательным к людям и природе, поистине боготворя природу и ее высшее создание — человека. Сейчас Анатоль Франс грустил, грустил о печальной судьбе человечества. От всей души он желал людям счастья. Недавно он верил, что сон, приснившийся ему на белом камне, сбудется, что грядущее общество уничтожит многие вековечные беды человечества — войны, национальную рознь, насилие над личностью. Поражение революции 1905 г. в России потрясло его. Он стал сомневаться в своей вере в человек.



В книгах Франса много самых уничижительных для человека строк. Писатель не скупился на отрицательные эпитеты. Некоторые критики приписывали ему даже признание пресловутого «биологического детерминизма». Пожалуй, от этого не отказался бы и сам Анатоль Франс, не придававший ему столь чудовищных форм, как это делали писатели-натуралисты.

Но серьезно верить этому нельзя. Как ни бранит отец своего блудного сына, он его любит. Гневное сердце отца всегда готово простить, ибо в глазах отца никакие заблуждения и ошибки сына не могут затмить его облика. «Распри» между писателем и людьми — такого же рода. Он строго выговаривает людям, но он их любит, восхищается, гордится ими, ведь это они создали Парфенон, финн изваяли Венеру, они изобрели книгопечатание. «Я сохранил к людям прежнее дружеское чувство, малую толику восхищения и великую жалость, и, возделывая свой клочок земли, я дожидаюсь того пока еще далекого дня, когда великий Дионис в сопровождении фавнов и вакханок придет, чтобы вновь научить смертных радости и красоте и вернуть им золотой век. Ликующий, я пойду за его колесницей».

В июле 1913 г. Анатоль Франс побывал в России, посетив Петербург и Москву. Он писал Константину Лядову, обратившемуся к нему с просьбой поделиться своими впечатлениями: «Что касается русской мысли, такой свежей и такой глубокой, русской души, такой отзывчивой, такой поэтической по самой своей природе, — то я уже давно проникся ими, восторгаюсь ими и люблю их».

Когда в России произошла Великая Октябрьская социалистическая революция, Анатоль Франс уверовал в прогресс. Он с восторгом приветствовал русскую революцию. Мировая буржуазная печать вопила о «варварстве» большевиков и недолговечности Советской власти. Мудрый и благородный Франс верил в мудрость и благородство русского рабочего класса. Он писал осенью 1918 г.: «В России установлен новый строй, прочный и долговечный... Карл Маркс предсказал в 1871 году все, что сейчас происходит. Это был человек поистине гениальный». После того как буржуазные правительства Европы и Америки объявили блокаду молодой Советской Республике, Анатоль Франс, в числе лучших представителей французской интеллигенции, поставил свою подпись под опубликованным в газете «Юманите» протестом. В. И. Ленин с признательностью назвал его имя в своем докладе на VII Всероссийском съезде Советов 5 декабря 1919 г. Франс с восторгом заявлял, что «Россия — страна, где сбывается и невозможное» (февраль 1921 г.), а в пятую годовщину революции (ноябрь 1922 г.) писал о Советской власти: «Она посеяла семена, которые при благоприятном стечении обстоятельств обильно взойдут по всей России и, быть может, когда-нибудь оплодотворят Европу».

**Своеобразие художественных средств А. Франса.** Анатоль Франс не признавал никакого видимого плана построения своих произве-

дений. Все носит характер импровизации. Это легкая, непринужденная, изящная беседа с читателем. Так в разговоре мы свободно переходим от одного к другому, уходим далеко в сторону от первоначального предмета речи и потом возвращаемся, чтобы опять и опять отвлекаться под влиянием минутной ассоциации мыслей. Такая писательская манера Франса. Фраза его безупречна в своей классической ясности. Это традиции лучших французских стилистов, и, пожалуй, традиции, идущие от живого колоритного языка писателей XVI столетия, утраченные в XVII столетии под влиянием напыщенных проповедей епископа Боссюэ, языка салонов и патетических монологов трагедий. Вольтер и просветители вернули французскую прозу на прежний путь, но уже в XIX столетии Шатобриан снова придал ей привкус велеречивости. Анатолий Франс — ученик Рабле и Монтеня, Вольтера и Дидро. Он перенял у них любовь к философскому диалогу, которую они в свою очередь заимствовали у античных писателей Платона и Лукиана, и тонкое умение пользоваться вставными новеллами, философскими притчами. Подобно Рабле, он любит перегружать свое повествование атрибутами ученой эрудиции — цитатами из древних текстов, ссылками на забытые или полузабытые исторические имена. Эти атрибуты эрудиции почти всегда являются оружием замаскированной насмешки. Часто, прерывая отвлеченные умствования своих героев, писатель несколькими мазками кисти рисует перед вашим изумленным взором живое человеческое лицо. И вы дивитесь яркости портрета.

Философский роман Франса отличается от философского романа XVIII столетия. XIX век, век расцвета художественной прозы, оказал в данном случае благотворное влияние. В романе Франса нет той рационалистической скованности, какой грешили подчас писатели-просветители. Характеры вычерчены ярко, природа и человек предстают читателю в пластической выразительности. Живописные средства чрезвычайно богаты.

Не всегда писательская манера Анатолия Франса одинакова. В «Таис» он лирик. Нас покоряет романтическая патетика, несколько стилизованная, в духе библейских псалмов. Но это дает нам удивительное ощущение эпохи. В неприятельных записях Жака Турнеброша («Харчевня королевы Гусиные лапы», «Воззрения Жерома Куаньяра») Франс — добродушный говорун, знающий толк в сердечной беседе. В романе «Боги жаждут» он обретает дар возвышенного красноречия. Мы слышим голоса революционных трибунов и страстную, взволнованную, грубоватую речь парижской улицы.

Франс избирает жанр памфлета («Остров пингвинов»), когда ему нужно излить свое негодование, выразить в предельно острой манере свою неприязнь к буржуазии. Здесь он — последователь своего соотечественника Рабле и англичанина Джонатана Свифта. Он любит философские аллегории, случалось ему вводить в свои строго реалистические произведения фантастический эле-

мент («Восстание ангелов»). Но в отличие от немецкого романтика Гофмана, у которого фантастика, переплетаясь с реальностью, затушевывает границы возможного и невозможного, внося в сознание чувство сомнения в подлинности мира и нас самих, Анатолий Франс, последователь материалиста Лукреция, всегда твердо стоит на земной почве.

Талант писателя — нравственно здоровый, жизнерадостный, оптимистический. Даже когда ему случается высказать самые пессимистические суждения, он делает это так, что мы не испытываем ужаса и отчаяния. Хорошая улыбка писателя всегда вселяет в нас веру в счастье.



# Ромен Роллан

(1866—1944)

(Творчество до 1917 г.)

Ромен Роллан — писатель, откликнувшийся своим творчеством на самые кардинальные проблемы XX в. Тема революции проходит через все творчество этого страстного борца против фашизма и войны.

Весьма сложна идейная эволюция Р. Роллана, творческая деятельность которого охватывает почти пятидесятилетие.

Ромен Роллан родился в городе Кламси (Бургундия). Отец его был нотариусом. В семье сохранилось уважение к традициям революции 1789—1793 гг., в которой принимал участие прадед Роллана. С 1881 г. семья стала жить в Париже, где после окончания лицея Роллан поступил в Нормальную школу, высшее учебное заведение, готовящее педагогов.

Выдающиеся способности молодого Роллана особенно выявились в его интересе к музыке и литературе. Любовь к искусству сказалась у Роллана и в той тревоге, с которой он относился к упадку его на Западе, в стремлении найти средства оздоровления искусства.

Роллан обращается к трудам философов, к произведениям современных писателей. Но теории буржуазных мыслителей не приносят удовлетворения ищущему юноше. Не приемлет он натурализм Золя и его последователей, отрицательно относится к проявившемуся уже в первых произведениях Франса скептицизму.

Не случайно в эти годы Роллан обращается к творчеству Л. Толстого, знакомится с его выступлениями по вопросам искусства. Он отправил в апреле 1887 г. письмо Л. Толстому, прося его ответить на мучительные вопросы, как жить, каким должно быть искусство. Всемирно известный писатель ответил в октябре 1887 г. французскому студенту на 38 страницах. Особенно сильное впечатление произвело на Роллана осуждение Толстым буржуазного искусства за его отрыв от народа, от жизни.

Значительно позже Роллан писал: «Я никогда не забуду отеческой помощи, оказанной мятущемуся юноше, каким я был тогда». Л. Толстой надолго стал для него учителем.

За свою жизнь Роллан написал о Толстом много статей и книгу «Жизнь Толстого». В одном из последних своих произведений — «Внутреннее путешествие» — Роллан справедливо отметил, что наиболее сильное влияние Л. Толстого он испытал в области эстетики.

Проблеме влияния Л. Толстого на Роллана посвящено немало работ советских литературоведов. В них отмечаются положительные стороны этого влияния, идущие от беспощадного критицизма

и реализма великого русского писателя. Но говорится и о воздействии на Роллана в некоторые периоды жизни философии Л. Толстого.

В 1889 г. Роллан блестяще закончил курс Нормальной школы и отправился в Рим, где продолжал изучение искусства. В 1891 г. он возвратился в Париж, а четыре года спустя защитил диссертацию по истории европейской оперы. В последующие годы наряду с преподавательской работой в Нормальной школе и Сорбонне Роллан все больше времени уделяет творчеству. Он написал множество статей о музыке, работал над своими первыми драмами.

Действительность 80—90-х годов, в которой начинался творческий путь Роллана,— это годы, последовавшие за разгромом Парижской Коммуны, период реакционной Третьей республики. В дневниках того времени Роллан запечатлел свое отношение к общественно-политическим событиям. Панамский скандал, заговор Буланже, колониальные войны, дело Дрейфуса справедливо представлялись ему свидетельством гнилости общества. С каждым годом он все глубже осознавал свое неприятие буржуазной действительности, буржуазного «искусства, политики, повседневной жизни». Роллан не поддавался пессимистическим настроениям, чутко угадывая формирование сил, противостоящих реакции. В 80-е годы усилилась борьба французского народа за свои права. Более организованным становился рабочий класс, создавший в 1887 г. Рабочую партию во главе с Ж. Гедом, широко распространились идеи социализма. Но в 80—90-е годы во Франции социалистические идеи не стали еще идеями научного социализма и не являлись рабочим движением в полной мере. Роллан, не будучи в те годы связанным с рабочим движением, проявлял большой интерес к новым идеям. Отвергая буржуазную действительность Третьей республики, Роллан все более склонялся к мысли: «Если есть какая-нибудь надежда избежать гибели, которая угрожает современной Европе, ее обществу, ее искусству, то надежда эта заключается в социализме». Однако увлечение молодого Роллана социализмом не было достаточно осознанным, он не представлял тогда отчетливо сущности его. «Мой социализм был чисто интуитивным», — писал он.

Мысль о возрождении искусства Роллан связывает с обновлением театра, который в конце XIX в. подпал под сильное влияние декаданса. Этому упадочному искусству Роллан стремится противопоставить «народный театр».

В своих попытках обновить театр через обращение к социальным проблемам он был близок Э. Золя и французским драматургам-реалистам конца XIX в. Нельзя не отметить также влияния русской литературы и драматургии Г. Ибсена.

«Трагедии веры». Среди ранних драм Роллана выделяется цикл «Трагедии веры». В этот цикл входят пьесы «Святой Людовик» (1897), «Аэрт» (1898), «Настанет время» (1903). Эти драмы во многом отличаются друг от друга, но их связывает желание

автора создать героев, не похожих на буржуазных обывателей. В дневниках 90-х годов Роллан не раз писал о своем отвращении к измельчавшей личности, к мещанам. Ему ненавистны были их «размякшая воля, вялые души, нравственное бессилие». Он мечтал противопоставить им героев-революционеров и борцов, таких, как Мадзини или Бетховен. В «Трагедиях веры» Роллан и стремился показать необычных людей «высокого накала», одержимых безграничной верой в свои идеалы. В драме «Святой Людовик» таков идеализированный король Людовик — человек долга. Действие драмы отнесено к эпохе крестовых походов, но в ней нет реалистического воспроизведения средневековья. Не интересуется автор и религиозной миссией крестоносцев. Целью его — противопоставить Людовика и его сторонников, идущих на подвиг (королева Маргарита, граф де Брев, кузнец Квентин, его дочь Беранжера и др.), людям низменным, корыстолюбивым, опустошенным. Среди них своим хищническим индивидуализмом, аморальностью выделяется барон Салисбери. Герои, которым сочувствует драматург, гибнут, но их гибель не бесплодна.

**«Народный театр».** В те же годы Роллан активно сотрудничает в журнале «Ревю д'ар драматик» («Обозрение драматического искусства»), где выступает со статьями о театре. Статьи были собраны и изданы Ролланом в 1903 г. отдельной книгой «Народный театр». Эта книга, а также блестящая статья «Яд идеализма» (1900) стали своего рода эстетической программой Роллана.

В 90-е годы во Франции, как и в других европейских странах, широко развернулось движение за возрождение и демократизацию театра. Прогрессивные театральные деятели объединились вокруг журнала «Обозрение драматического искусства», пропагандировавшего идею народных театров. Несколько таких народных театров было создано во Франции. Руководители их большей частью ограничивались просветительскими целями, боялись проникновения политики в театр для народа. Роллан занимал по сравнению с ними наиболее радикальные позиции. Он считал, что искусство не должно изолироваться от политики и от современных социальных вопросов. Разработка им теоретических проблем народного театра, а также создание на основе этого драм «Театра революции» были новаторским и глубоко прогрессивным явлением.

К идее создания театра для народа Роллан отнесся с исключительной серьезностью. Он видит в театре «боевое оружие масс», которое призвано «возродить революционные традиции французской нации». Народу необходим театр героического действия, возвышенных характеров. Театр необходимо сблизить с жизнью, ибо уход от действительности — смерть для искусства. Обращаясь к истории, драматург обязан выбрать наиболее значительные события, участником которых является народ. Но история должна переключаться с современностью, важна актуальность драматургии, умение ее затронуть животрепещущие вопросы.



В поисках репертуара для народного театра Роллан просматривает драматическое наследие прошлого. Он высоко оценивает драмы античности, Шекспира, Мольера. Ближайшими предшественниками считает просветителей и создателей театра эпохи революции. Иногда он неправильно определяет значение того или иного писателя-классика, недооценивает эстетические способности народа. Так, по мнению Роллана, даже величайшие художники прошлого — Софокл, Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон, «отделенные от современности веками, не могут быть полностью поняты народом».

В жанровом отношении Роллан считает наиболее приемлемым документальное искусство: историческую эпопею, социальную драму. Образцом для народного искусства он назвал античный театр, исторические хроники Шекспира и Шиллера. «Действие широкого размаха, фигуры сильно очерченные, элементарные страсти с простым и мощным ритмом; не станковая живопись, а фрески, не камерная музыка, а симфония».

Таким образом, в период засилья декаданса Роллан решительно встал на защиту реалистического и героического искусства.

«Театр революции». Воплощением основных эстетических положений Р. Роллана явились драмы цикла «Театр революции», в котором автор возвращался почти в течение всей своей жизни. «Театр революции», рассмотренный в целом, дает возможность проследить идейную эволюцию писателя. В цикл входит восемь пьес: «Волки» (1898), «Дантон» (1899), «Торжество разума» (1899), «Четырнадцатое июля» (1901) и созданные в другой период — «Игра любви и смерти» (1924), «Вербное воскресенье» (1927), «Леониды» (1927), «Робеспьер» (1939). Во всех этих драмах автор стремился проследить развитие революционных событий 1789—1794 гг.

Работая над созданием этого цикла, Роллан прошел сложный путь от буржуазного индивидуализма к революционному мировоззрению. Революцию Роллан долго не мог принять как действие, преобразующее мир, не мог понять необходимость для XX в. пролетарской революции. Однако уже само обращение писателя к этой теме на рубеже XIX—XX вв. было большой заслугой и новаторством.

Время создания ранних драм цикла «Театр революции» отличалось обостренностью политической обстановки. Это проявилось в деле Дрейфуса, разделившем страну на два лагеря. В подобных условиях интерес к революции 1789—1794 гг. значительно возрос. Буржуазные историки (Олар, Мишле и др.), несмотря на некоторые положительные факторы их работ, не смогли раскрыть подлинный исторический смысл и классовое содержание революции. Роллан испытал влияние буржуазной историографии, но большее значение для него имело знакомство с работами о революции Ж. Жореса, а также непосредственно с документами французской революции.

Первая драма цикла — «Волки» — близка «Трагедиям веры» отвлеченностью основного конфликта, построенного на столкновении идей справедливости и гражданского долга. Хотя события отнесены к 1793 г., современники искали в драме отклик на дело Дрейфуса, ибо речь в ней шла о несправедливом обвинении в измене офицера республиканской армии аристократа д'Уарона. Во имя справедливости офицер Телье требует от комиссара Конвента Кенеля оправдания невинного, а следовательно, и наказания клеветников. Но это может деморализовать армию, которой предстоят тяжелые бои. Кенель из соображений революционной целесообразности заявляет: «Отечество мне дороже, чем справедливость». И когда Телье говорит о своих нравственных муках, о необходимости защищать справедливость, Кенель убеждает его: «Мучься молча, но пощади отечество...» Автор относится весьма сочувственно к Телье, но Кенель, предающий его суду, действует по высшим соображениям, служит патриотической идее, «идеалу коллектива». Конфликт пьесы остается неразрешимым, ибо он во многом надуман, истоки его в абстрактном гуманизме, индивидуалистических взглядах автора, противопоставлявшего личное общественному.

В драме «Дантон» изображены события 1794 г., период открытой схватки между жирондистами и якобинцами, закончившийся поражением жирондистов и их казнью. Конфликт драмы — в противопоставлении индивидуалистической морали Дантона идее революционной необходимости, выразителем которой является Робеспьер. Отношение Роллана к Дантону отличается двойственностью. Он наделяет Дантона оптимизмом, кипучей энергией, полнотой жизненных сил. Находясь под влиянием буржуазной историографии, автор с симпатией рисует Дантона, называя его «Гаргантюа шекспировского типа». В обрисовке личности его он использует светлые краски. Но в драме и развенчивается образ Дантона, с которым у Роллана связаны иллюзии абстрактного гуманизма, неприятие якобинского террора. Крушение жирондистов и Дантона объясняется их отходом от народа. В самый напряженный момент, когда контрреволюция посягает на свободу страны, Дантон заявляет о своем желании уйти от борьбы, «любить женщин и возделывать наши поля», о том, что он «купил себе право пожить, наконец, для себя». Дантон живет в роскоши, когда народ голодает. Хотя Дантон считает, что корни его вросли глубоко в землю, в самое сердце французского народа, на самом деле связи его с народом быстро рвутся, когда он становится на путь соглашательства.

Роллан признает закономерность победы революционной морали, носителем которой являются якобинцы. Тем самым он возывает их над жирондистами. Но метод насилия, к которому они должны были прибегнуть для подавления контрреволюции, отпугивал Роллана. Именно поэтому он наделил якобинцев — Робеспьера, Сен-Жюста, Бильо-Варенна — трагической раздвоенностью,

несогласованностью в них личного и общественного. Выполняя историческую миссию, они вынуждены подавлять в себе человеческие чувства. Отсюда — фанатизм и аскетизм этих героев.

Наиболее яркой и новаторской из ранних драм «Театра революции» является «Четырнадцатое июля». Это произведение выражает идею народного театра, дает картину героического массового движения, штурм Бастилии. Роллан стремился к новаторскому сближению сцены и зрительного зала, к участию зрителей в представлении, мечтал о превращении постановки в монументальное, красочное народное празднество. Он переходит в этой драме к изображению главного героя революции — народа. В предыдущих пьесах народ был в основном фоном для главных героев. Теперь же исторические личности — Марат, Робеспьер, Гош и др. — растворяются в «океане народном».

Герой «Четырнадцатого июля» — народная масса. Но она не безлика, дифференцирована. Яркой индивидуализации персонажей служит язык. Короткая фраза, единственная реплика так заостренно поданы, что сразу определяется социальное лицо персонажа. Такова руссоистская речь Марата, четкая, по-солдатски отточенная, афористичная речь Гоша. Даже эпизодические фигуры социально определены. Благодаря этому очевидны силы, взявшие Бастилию. Это — низы парижского народа, санкюлоты, энтузиазм и действия которых красочно и сильно переданы Ролланом.

Однако Роллан и в драме «Четырнадцатое июля» не стоит на почве подлинного историзма. Борьба классов, определившая развитие революции, еще не ясна ему. Действия народа, о решающей роли которого в истории он догадывается, часто представляются им как стихийные, народ — как толпа, движимая инстинктивным стремлением к добру. Но этому противостоит изображение оптимизма и силы, величия и доброты народа, особенно в заключительных сценах драмы.

Монументальность драмы, композиция ее, представляющая соединение отдельных массовых сцен, исключительная эмоциональность, родственная могучим музыкальным творениям Бетховена, доходящая до непосредственного обращения действующих лиц к зрителю с революционными призывами, — все это делает «Четырнадцатое июля» необычным, своеобразным произведением.

**«Героические жизни».** Писатель продолжает поиск положительных, духовно сильных героев, чей пример мог бы вдохновить современников, среди великих людей различных эпох. Так рождается замысел эпических биографий великих людей — «Героические жизни». Роллан создает «Жизнь Бетховена» (1903), «Жизнь Микеланджело» (1906), «Жизнь Толстого» (1911).

Первое место в цикле Роллан отвел своему любимому композитору — «мощному и чистому душой Бетховену». Блестящий знаток музыки, ее профессиональный историк, Роллан создал ряд выдающихся трудов о музыкантах прошлого и современности («Музыканты прошлого», 1908, «Музыканты наших дней», 1908, «Ген-



дель», 1910, и др.). Но только Бетховен стал спутником жизни писателя. К изучению творческой биографии Бетховена Роллан обращался постоянно. В результате им была создана шеститомная работа о Бетховене — «Великие творческие эпохи», первый том которой вышел в 1927 г., а последний закончен в годы второй мировой войны.

Вышедшая в 1903 г. книга Роллана «Жизнь Бетховена» имела большой успех. Справедливая мысль этой книги о том, что гениальная музыка Бетховена рождена революцией, была развита автором в последующих работах о композиторе с большей настойчивостью, хотя и они не лишены противоречий. Революция придала огромную духовную силу Бетховену, благодаря которой он прошел через все испытания, «через страдание к радости».

В биографии Микеланджело отдана определенная дань пессимистическим настроениям 900-х годов, хотя Роллан и стремился полемизировать с ними. Творческий путь Микеланджело показан как бесконечная цепь страданий. Но в то же время Микеланджело изображен человеком несгибаемой воли, несокрушимой энергии.

В «Жизни Толстого» Роллан отмечал огромное значение творчества великого русского писателя для всего мира и для себя лично. Его привлекали в Толстом критическое отношение к действительности, буржуазному искусству, действенный гуманизм, любовь к простым людям и к жизни. Книга была создана вскоре после смерти Л. Толстого. Роллан говорил об этом произведении: «Я инстинктивно отбросил в ней все, что разделяло нас, и возложил на его могилу лишь уважение и любовь». Но, несомненно, отсутствие в книге критического отношения к философии Толстого объясняется тем, что в те годы многое в ней было близко Роллану. Это отразилось и в последних книгах одного из лучших произведений Роллана — романа «Жан-Кристоф».

«Жан-Кристоф». «Жан-Кристоф» (1904—1912) представляет собой «роман-поток» — так во Франции определяется жанр многотомного романа, рассказывающего историю жизни одного героя. В большом по объему произведении Роллана сочетались различные жанры романа. Десятитомный роман впервые был опубликован в журнале «Двухнедельные тетради», издаваемом другом Роллана Шарлем Пеги. В «Жан-Кристофе» продолжают поиски положительного героя, характерные для раннего творчества Роллана. Здесь Роллан попытался представить его в образе художника. Идеалом художника для Роллана был Бетховен. Справедливо отмечается сходство биографических черт Жан-Кристофа и Бетховена: свойственные этому герою бетховенское мужество, неутомимость в поисках, ненависть к косной буржуазной среде.

Роллан избирает своим героем композитора, тем самым определяется основная тема романа — судьба художника в буржуазном обществе. Как известно, эта тема волновала многих выдающихся писателей Запада в XX в. В «Жан-Кристофе» уделено

большое внимание вопросам искусства, культуры. Роллан изображает своего героя в самом центре современных социальных противоречий, сталкивает с представителями самых различных классов, рисует его в гуще наиболее значительных событий, ставит перед ним трудные вопросы своей эпохи. «Жан-Кристоф» — социальное эпическое полотно, рисующее во всех аспектах жизнь не только Франции, но и Германии и других европейских стран. Сила романа в правдивом, реалистическом отражении типических условий современного общества.

Лучшие книги «Жан-Кристофа» посвящены борьбе героя с буржуазным обществом, с упадочным искусством. Но герой одинок, и автор, как бы стремясь уравновесить борющиеся силы, гиперболизирует образ Жан-Кристофа, возвеличивает его и приподнимает над действительностью. Это включает в себе положительное начало, давая возможность показать героизм Жан-Кристофа, его моральную чистоту, активность плебейской натуры. Но это ведет и к абстрагированию героя, известному отрыву его от действительности.

В первых трех книгах романа — «Заря», «Утро», «Юность» — показано формирование характера Жан-Кристофа Крафта, пробуждение творческой личности. Действие происходит в одном из захолустных полуфеодалных герцогств Германии. На берегу Рейна начинается жизнь и проходит юность героя. Мощь реки сопутствует герою и символизирует большую судьбу его, значительность и необычность всей жизни Жан-Кристофа, его постоянное развитие. Мир Жан-Кристофа здесь еще ограничен узкими рамками семьи, провинциального городка. Усилия автора сосредоточены на раскрытии психологии Жан-Кристофа в различные периоды его детства и юности. Писатель проявляет большое мастерство, показывая, как различные жизненные препятствия формируют характер героя. По мере его возмужания усиливается социальная струя в романе. Тяжелое, безрадостное детство в семье музыкантов, пьянство отца и безропотность матери, необходимость с детства содержать своим тяжким трудом всю семью, унижительное положение бедняка — все это вырабатывает в Жан-Кристофе дух протеста, презрение к обывателям, плебейскую непокорность, твердую волю к борьбе. Вместе с тем детство и юношеские годы Жан-Кристофа окутаны поэтической дымкой, когда человек познает мир, не подозревая всей его жестокости. Любовь к матери, дедушке, дяде Готфриду помогает Кристофу не ожесточиться и не очерстветь. Родная природа, простые люди, народные песни, музыка великих мастеров обогащают душу Кристофа, определяют основы его творчества.

В четвертой книге — «Бунт» — дается уже обобщенная картина немецкой действительности. Активный протест героя против «окружающей филистерской среды» начинается со стремления отстаивать правдивость, реализм искусства. Новаторские, глубоко народные произведения Кристофа встречают холодный прием. Кри-

стофу ненавистны посредственность, ремесленничество, убивающие искусство.

Кристоф задыхается в Германии, населенной раболепствующими обывателями. «Я не раб ваш, я буду говорить, что хочу, буду писать, что хочу...» — заявляет он герцогу. Конфликт Кристофа с обществом углубляется, ему ненавистен германский милитаризм, весь реакционный строй Германии. Кристоф покидает родину, надеясь найти свободу и возможность творить во Франции.

Французские националисты благосклонно отнеслись к обличающим Германию книгам «Жан-Кристофа». Пятая книга романа — «Ярмарка на площади» — стала им ответом. Роллан всегда был интернационалистом, не случайно героем его романа является немец Кристоф. Еще в большей мере, чем «Бунт», «Ярмарка на площади» имеет памфлетный характер, Роллан подвергает в ней уничтожающей критике все области духовной жизни буржуазной Франции, ее культуру, политику, нравы. «Ярмарка на площади» — достойное продолжение традиций Бальзака, Флобера, Золя, обличавших буржуазную культуру. Атмосфера Франции становилась «все более удушливой, искусство разлагалось, цинизм и безнравственность разъедали политическую жизнь». Писателю больно видеть свою родину, французское искусство в столь бедственном состоянии. Отсюда взволнованность и страстность его тона.

Вначале он наделяет своего героя иллюзиями в отношении «цивилизованной» Франции. Жан-Кристоф полон светлых надежд на то, что в Париже, городе искусства, он найдет понимание и поддержку. Но уже мрачные краски парижского городского пейзажа сразу подавляют Кристофа. По мере того как Кристоф все более входит в культурную жизнь Парижа, он проникается все большей неприязнью к ней. Вынужденный из-за отсутствия средств сразу же приступить к поискам работы, он сталкивается с глубоким равнодушием и алчностью тех, в чьих руках находится французское искусство. Это дельцы, торгующие искусством.

Обратившись к литературе, Жан-Кристоф находит в ней еще большее падение: «словесную ярмарку, дух интеллектуальной проституции и разложения», забвение классических традиций. Его поражают безнравственность и продажность парижских газет, порнография, интерес к закулисным сплетням и альковным делам.

Познакомившись с представителями политических парижских кругов, Жан-Кристоф убеждается в их полной беспринципности. Политические деятели — демагоги, мечтающие о теплых местечках у государственной кормушки, об орденах, почестях, деньгах. Таков депутат-социалист Ашиль Руссэн, еще отвратительней «могильный червь» Леви-Кэр, который «подтачивал социализм», «подкапывался» под все великое — семью, брак, родину, чистое, здоровое, народное, веру в идеи, в человека.

Роллан предвидел ту бурю, которую обрушила на него реакция после опубликования «Ярмарки на площади». Несмотря на это, он выступал открыто, как публицист, мужественно изобличал буржу-



ваную «накись», все то, что губит его родину. Реакция не раз обвинила Роллана в антипатриотизме. Но даже в «Ярмарке на площади», наиболее критической и сатирической части романа, автор нарисовал замечательный образ простой французской женщины, которая заботится о больном, оставленном без помощи Кристофе. Это — служанка Сидони, с ее неподкупной честностью и здравым смыслом, — одна из тех, кто представляет в романе дорогую Роллану Францию.

Образ «подлинной, угнетенной Франции», народа, который «трудится, глубоко равнодушный к свистопляске своих недолгопечных хозяев», вырисовывается из последующих книг романа — «Ангуанетта», «В доме», «Неопалимая купина» и др. Кристоф убеждается, что познать Францию можно, только проникнув в «недра нации», увидев жизнь народа и трудовой интеллигенции. Еще в Германии он встретил скромную учительницу француженку Ангуанетту, и образ девушки удивительной моральной чистоты впечатлелся в душе Кристофа как образ «далекой возлюбленной». Ангуанетта и ее брат Оливье, дружба с которым стала необходимостью для Кристофа, помогли ему узнать истинную Францию. С помощью Оливье, в образе которого много автобиографических черт, он находит путь к подлинному французскому искусству и науке.

«Францию в миниатюре» рисует Роллан, изображая дом, в котором поселились Кристоф и Оливье. Здесь живут семьи инженера, учителя, электромонтера и т. п. Кристоф видит достоинства этих людей, но его поражает разобщенность интеллигенции, одиночество представителей ее, возмущает, что они позволяют «всякому сброду угнетать себя». Кристоф прилагает усилия, чтобы объединить одиноких людей, но почва, на которой он пытается это сделать, слишком зыбка. «Противопоставить ярмаркам на площади, лишающим нас воздуха и света, маленький легион отважных душ, готовых на все жертвы и свободных от каких бы то ни было компромиссов. Мне хотелось собрать их на клич какого-нибудь героя, который стал бы их вождем. И для того чтобы этот герой существовал, мне надо было его создать», — писал в 1930 г. в послесловии к русскому изданию Роллан. Но писатель сам осознал несостоятельность идеи объединения людей не на основе социальных интересов, а на индивидуалистической почве.

В девятой книге — «Неопалимая купина» — изображается жизнь низов народа, рабочих. Страшное обнищание, обездоленность народа показаны на примере семьи Руссель, покончившей самоубийством.

Кристофа, как и Оливье, все больше волнуют социальные вопросы. Критика Ролланом реформизма в рабочем движении, руководителей-оппортунистов, которые, по его мнению, мечтают «улучшиться в теплую постель буржуазии», справедлива. Но Роллан в ложном свете изобразил рабочее движение вообще, не отличая его от «буржуазной ярмарки политических страстей», не веря в него. Объяснить это можно только тем, что Роллан не знал тогда проле-

тариата, его жизни и борьбы. Индивидуализм Кристофа проявляется в неприятии диктатуры рабочего класса; он боится за свою свободу, заявляя, что художник должен стоять над партиями. Правда, Кристофа захватывают волнения майской демонстрации, он оказывается среди восставших на баррикаде. Но Кристоф, как и Оливье, не смог сознательно присоединиться к рабочему движению. Оливье бессмысленно гибнет, растоптанный в схватке на демонстрации. Кристоф вынужден эмигрировать в Швейцарию.

В образе Оливье Жанена воплощены черты лучшей части французской интеллигенции того времени — душевная чуткость, любовь к национальной культуре, высокий интеллект. Оливье представляет подлинную Францию, он говорит от имени настоящей интеллигенции. И хотя умение видеть еще не сочетается у Оливье с умением действовать, хотя он так и не нашел пути к простому народу, ценны поиски им этого пути. Автор обрекает Оливье на гибель в тот период его жизни, когда он особенно напряженно пытается разобраться во всей сложности социальных противоречий. У этого скромного до застенчивости человека аналитическая мысль беспощадна. Оливье учит Кристофа уважать Францию, «страну труда и лихорадочной деятельности мысли», и относиться с презрением к «развращенному обществу беспутных скотов, которых и французами-то назвать нельзя». Благородство, чуткость, забота о бедняках отличают Оливье, Антуанетту и близких им интеллигентов-тружеников.

Последняя книга романа — «Грядущий день» — освещена заревом будущей войны. Написанная в годы засилия реакции, она свидетельствует о некотором снижении обличительного пафоса. Образ бунтаря Жан-Кристофа претерпевает значительные изменения. Автор уводит его от борьбы, лишает ненависти к врагам (примирение с Леви-Кэром). Жан-Кристоф «распрощался с неистовством юности и стремится к покою». Он замыкается в «казематы индивидуализма», стремясь достичь идеала внутренней гармонии.

Несмотря на недостатки последних книг, роман «Жан-Кристоф» — необычное, новаторское, реалистическое произведение, поражающее значительностью содержания, интеллектуальной насыщенностью, глубокой эмоциональностью. В романе, как и в «Драмах революции», проявилось тяготение писателя к монументализму. Все произведение построено в различных, часто перемежающихся планах: психологическом и социальном, лирическом и публицистическом, романтическом и реалистическом.

Еще в 90-е годы, когда возник замысел романа, автор обдумывал и его необычную форму как «романа-симфонии». «Музыкальность» произведения Роллана сказалась в проникновенном раскрытии эмоциональной сферы, в попытках соотношения образов с разнообразием музыкальных тем, в уподоблении творческого развития Жан-Кристофа героической симфонии Бетховена. Новаторским стало стремление Роллана проникнуть в психологию творчества композитора, показать всю сложность творческого процесса и



духовной жизни художника. Широта охвата действительности, смелая, боевая постановка кардинальных проблем, новаторство сделали роман «Жан-Кристоф» одним из самых выдающихся произведений XX в.

«Кола Брюньон». В 1913 г. была написана повесть «Кола Брюньон» (впервые опубликована в 1919 г.). Созданная в предгрозовой, предвоенной обстановке, когда во многих произведениях французской литературы преобладали пессимистические настроения, она поражала оптимизмом. Горький назвал роман «Кола Брюньон» «самой изумительной книгой наших дней». Вера в человека, шифос созидания и творческого труда народа, отличающие ее, — своего рода «вызов войне».

Роллан вложил в повесть большую любовь к родному краю, городу Кламси, к своим землякам — бургундцам. Он обратился к созданию национального характера, в котором запечатлены типичные черты французского народа: ум, доброта, галльская веселость.

Хотя описанные в «Кола Брюньоне» события и происходят в эпоху позднего Возрождения, история перекликается с современностью. Главный герой ее — из народа; «это они — Кола Брюньоны Франции из поколения в поколение создавали облик сегодняшней Франции» (Ж. Дюкло).

Роллан прекрасно знал исторические документы и летописи родной Бургундии, французский фольклор, поэтому произведение в полной мере передает национальный колорит, сохраняет простонародную речь. Речь Кола, от лица которого ведется повествование, необыкновенно богата и образна, пересыпана пословицами, прибаутками, поговорками. Афористичность, емкость, весь строй ее близок народному складу, часто повествование является рифмованной и ритмической прозой. Поэтическое изображение жизни простых людей, глубокое уважение к ним, лукавая и мудрая наемка, пронизывающая произведение, создают его своеобразие.

Роллан перенес действие повести в эпоху, когда ремесло было искусством. Писателю таким путем удастся создать цельный образ человека труда и в то же время художника. Творческое начало сближает Кола с другими положительными образами Роллана, утверждавшего в «Кола Брюньоне», что «живет лишь тот, кто творит». Кола — искусный резчик по дереву, средневековый скульптор. Он влюблен в свой труд, испытывает самую глубокую радость, когда стоит с инструментом у верстака, он гордится своими умелыми руками.

Неутомимое трудолюбие Кола порождает его ненависть к бездельникам, эксплуататорам. Ведь Кола — один из тех, кто украшает землю, производит материальные блага. Он считает, что труженики должны быть «хозяевами французской земли», а не «вьючим скотом». Бунтарство Кола, непримиримость ко всему, что гнет человека, особенно выделены автором.

Неприятие средневековой действительности с ее феодальным гнетом, междоусобицами, религиозными войнами простирается у



Кола до отрицания церкви и религии. Ему ненавистен насажденный церковью аскетизм. Герой Роллана похож в этом на героя Рабле и народных фабль. Требование веротерпимости, насмешливое отношение к существованию бога, «важного господина, живущего в Эмпирее», которого «еще никто не видел», основываются на трезвом, материалистическом мировоззрении Кола. Оно связывает Кола с близостью к природе. Представление о материальности мира вызывает желание «изведать все на свете», ощутить на вкус все познать. Все художественные приемы повести подчинены раскрытию материалистического взгляда на жизнь.

Интерес к жизни, неисчерпаемый запас оптимизма отличают роллановского героя от пресыщенных, пессимистически настроенных героев декадентской литературы. Оптимизм Кола не поверхностен, он выстрадан в борьбе с тяготами жизни и поэтому так крепок. В жизни Кола немало было бед. Он больше терял, чем находил. «Я... перебирал скудные богатства моей котомки: ...сыновья, которые далеки от меня, думают обо всем не так, как я, ...измены друзей и безумства людей; смертоносные вероучения и междоусобные войны; Францию мою растерзанную, мечты моего духа, создания моего искусства разграбленные; жизнь мою — горсть пепла, и паляющий ветер смерти...» Тем удивительное его умение не унывать, его любовь к жизни, радостное мироощущение. Даже чума не смогла побороть Кола: «Жив Курилка!» Он всегда в гуще событий родного города — будь то участие в празднестве или в мятеже, когда Кола возглавляет кламсийцев.

Подлинное искусство связано с народом. Произведения Кола нужны простым людям, приносят им радость. Ценность их непонятна столичным «залетным птицам», аристократам, гоняющимся за модой. «Богатый идиот» из замка Кенси, «который сам не знает, что придумать, сидя у себя в замке, и, ни на что не способный, умеет только разрушать», изрезывает ножом все, что изваял Кола из дерева, украшая замок. Народ — создатель всего прекрасного, угнетатели способны только разрушать.

Кола ненавистна война, как и всякое разрушение. «Но кто мне объяснит, для чего заведены на земле все эти скоты, эти аристократы, эти политики, эти феодалы, нашей Франции объедалы, которые, воспевая ей хвалу, грабят ее на каждом углу, покушаются на Германию, зарятся на Италию и в гинекей к Великому Турку носуют, готовы поглотить половину всей земли, а сами и капуста на ней посадить не умеют...»

Антивоенная направленность книги Роллана не только в прямом разоблачении тех, кто развязывает войны, но и в пафосе созидания, творческого труда народа. «Когда Горький пишет, что «Кола Брюньон», который ему нравится больше всех моих книг, есть галльский вызов войне, то он не так уж ошибается. Потому что, хотя этот смех и раздался раньше битвы, но он звучал над нею и наперекор всему...» — отметил Роллан.

**Годы первой мировой войны.** Война 1914 г. застала Роллана

в Швейцарии, где он бывал почти ежегодно из-за болезни легких. По возрасту он уже не мог быть призван в армию, и писатель остался в нейтральной Швейцарии. С первых дней войны Роллан заявил о своем осуждении ее, о желании стоять «над схваткой» воюющих наций. Публицистические статьи, раскрывающие отношение Роллана к войне, вошли в сборники тех лет — «Над схваткой» (1916), «Предтечи» (1919). Свидетельством напряженных попыток найти правильную позицию, «во мраке отыскать дорогу» является «Дневник военных лет», запечатлевший «внутреннюю драму» Роллана.

Роллан определил свою позицию названием статьи «Над схваткой». Но мужественное поведение писателя, выступившего с разоблачением организаторов империалистической войны, было не поведением стороннего наблюдателя-пацифиста, а активным вмешательством в схватку.

Роллан принял участие в работе «Агентства по делам военнопленных», стремясь облегчить участь пострадавших от войны. Но еще важнее то, что он использовал свой авторитет известного писателя, выступив с обличением фальшивых националистических дозуггов, призывая народы прекратить войну. Роллан уличал тех, кто раздувал шовинистическую ненависть, говорил о равном уважении ко всем народам и национальным культурам. В начале войны писатель не сумел еще разглядеть подлинные причины ее, но постепенно он убеждался, что война служит целям грабежа народов. Он заклеймил империалистов воюющих стран, которые во имя наживы губят миллионы жизней (статья «Убиваемым народам», 1916).

«Волны ярости» националистов обрушились на Роллана, его обвиняли в антипатриотизме, грозили физической расправой. Однако искренность, мужество сочетались у писателя с пацифизмом, с непониманием истинных путей борьбы против империалистической войны. Если Барбюс с другими «пролетариями битв» встал на революционный путь, то Роллан долгое время не мог расстаться с индивидуалистическими предрассудками, с идеями абстрактного гуманизма. Ему казалось необходимым противопоставить тем, кто разжигает войны, объединение «независимых духом», стоящих над партиями людей, «твердыню международного духа, не знающего границ (на основах свободного, светлого и бесстрашного индивидуализма)».

И все же в военные годы многое изменилось во взглядах Роллана. Одним из самых существенных факторов, оказавших влияние на писателя, явилось общение с русскими большевиками, с которыми он связывал возникновение «новой Европы, нового человечества». Статьи В. И. Ленина в швейцарских журналах, встречи с А. В. Луначарским, начавшаяся переписка с М. Горьким усилили интерес Роллана к России. Он понял огромное значение революционных событий в России для всего мира.

Одним из первых на Западе Роллан приветствовал Октябрьскую

революцию. Он выступил в защиту Советской России, разоблачая блокаду — это преступление, раскрывающее «лживость так называемых демократий Европы и Америки» (статья «Против блокады», 1919). Однако противоречивость взглядов Роллана сказались и в отношении к русской революции. Индивидуалистические предрассудки его проявились в боязни «насилия», диктатуры, в иллюзиях абстрактного гуманизма.

Влияние Октябрьской революции на мировоззрение и творчество Роллана в полной мере сказались в последующие годы, когда в романе «Очарованная душа» и других произведениях он показал путь своих лучших героев к народу, к революции.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ленин В. И. Евгений Потье // Полн. собр. соч.— Т. 22.  
Горький М. Собр. соч.: В 30 т.— М., 1953.— Т. 23.  
Лафарг П. Литературно-критические статьи.— М., 1936.  
Гоффеншефер В. Ц. Из истории марксистской критики: Поль Лафарг и борьба за реализм.— М., 1967.  
История французской литературы: В 3 т.— М.; Л., 1959.— Т. 3.  
Андреев Л. Г., Козлова Н. П., Косиков Г. К. История французской литературы.— М., 1987.  
Литературные манифесты французских реалистов.— Л., 1935.  
Писатели Франции о литературе.— М., 1978.  
Арагон Л. Огонь Прометея: Воспоминания.— М., 1987.  
Анисимов И. И. Французская литература в контексте современности // Собр. соч.: В 3 т.— М., 1985.— Т. 3.  
Владимирова В. И. Проблемы художественного познания во французской литературе на рубеже двух веков (1890—1914): Изд-во Ленингр. ун-та, 1976.  
Моруа А. От Монтеня до Арагона.— М., 1983.  
Наркирьер Ф. Французская революционная литература (1914—1924).— М., 1965.  
Обломиевский Д. Д. Французский символизм.— М., 1973.  
Песис Б. А. От XIX к XX веку. Традиции и новаторство во Французской литературе.— М., 1979.  
Пузиков А. И. Рыцари истины: Портреты писателей.— М., 1986.  
Реизов Б. Г. Французский роман XIX века.— М., 1977.  
Владимирова М. М. Романый цикл Э. Золя. «Ругон-Маккары»: Худож. и идейно-филос. единство.— Саратов, 1984.  
Кучборская Е. П. Реализм Эмиля Золя: Изд-во Моск. ун-та, 1973.  
Кучборская Е. П. Эмиль Золя — литературный критик.— М., 1978.  
Лану А. Здравствуйте, Эмиль Золя.— М., 1966.  
Манн Г. Речь о Золя в Праге // Соч.: В 8 т.— М., 1958.— Т. 8.



Мелик-Саркисова Н. В. Концепция человека и творческий метод Э. Золя.— Махачкала, 1975.

Травушкин Н. С. Жерминаль — месяц восходов: Судьба романа Э. Золя.— М., 1979.

Эйхенгольц М. Д. Творческая лаборатория Золя.— М., 1940.

Якимович Т. К. Молодой Золя: Эстетика и творчество.— Киев, 1971.

Лещинская Т. И. Эмиль Золя: Библиографический указатель русских переводов и критической лит-ры на русском языке (1865—1974).— М., 1975.

Данилин Ю. И. Жизнь и творчество Мопассана.— М., 1968.

Лану А. Мопассан.— М., 1971.

Толстой Л. Н. Предисловие к сочинениям Ги де Мопассана // Толстой Л. Н. Что такое искусство?— М., 1985.

Горький М. Об Анатоле Франсе // Собр. соч.: В 30 т.— М., 1953.— Т. 24.

Ковалева И. С.— Творчество Анатоля Франса в годы перелома (1889—1895): Изд-во Ленингр. ун-та, 1957.

Лиходзиевский С. И. Анатоль Франс: Очерк творчества.— Ташкент, 1962.

Юльметова С. Ф. Анатоль Франс и некоторые вопросы эволюции реализма.— Саратов, 1978.

Фрид Я. В. Анатоль Франс и его время.— М., 1975.

Анатоль Франс. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском яз. (1877—1982).— М., 1985.

Горький М. О Ромене Роллане // Собр. соч.: В 30 т.— М., 1953.— Т. 24.

Драгон Л. Ромен Роллан и современность // Собр. соч.: В 11 т.— М., 1961.— Т. 10.

Асланова Н. А. «Жан-Кристоф» Ромена Роллана.— М., 1985.

Балахонов В. Е. Ромен Роллан в 1914—1924 годы. Изд-во Ленингр. ун-та, 1953.

Балахонов В. Е. Ромен Роллан и его время («Жан-Кристоф»): Изд-во Ленингр. ун-та, 1968.

Балахонов В. Е. Ромен Роллан и его время (Ранние годы): Изд-во Ленингр. ун-та, 1972.

Михилев А. Д. Пафос утверждения и отрицания: Природа комического в драматургии Ромена Роллана.— Харьков, 1979.

Мотылева Т. Л. Творчество Ромена Роллана.— М., 1969.

Петрова Е. А. «Театр революции» Ромена Роллана (Драмы конца 1890-х — начала 1900-х гг.).— М., 1979.

Ромен Роллан. 1886—1966.— М., 1968.

Цвейг С. Ромен Роллан. «Жизнь и творчество» // Цвейг. Собр. соч.: В 7 т.— М., 1963.— Т. 7.

Ромен Роллан. Библиографический указатель.— М., 1959.

Хартвиг Ю. Аполлинер.— М., 1971.

Андреев Л. Г. Марсель Пруст.— М., 1968.

# ЛИТЕРАТУРА БЕЛЬГИИ

Во второй половине XIX в. маленькая сельскохозяйственная Бельгия превратилась в индустриальную империалистическую страну. Интенсивными темпами шло развитие промышленности, росли города, разорялись деревни. В середине 80-х годов бельгийские капиталисты захватили громадную территорию в Конго. Страна окончательно вошла в разряд империалистических держав.

В 1914 г., несмотря на объявленный Бельгией нейтралитет, в ее пределы вторглась немецкая кайзеровская армия. Хозяйство было разрушено, население испытало всю тяжесть оккупации.

Рабочее движение было достаточно организованным и сильным, хотя его руководство неоднократно проявляло оппортунизм. В 1879 г. в Брюсселе организовалась Бельгийская социалистическая партия, а в 1885 г. — рабочая партия, носившая более пролетарский характер.

Бельгия, страна острых общественных контрастов и напряженной классовой борьбы, дала в конце XIX и начале XX в. ряд ярких литературных явлений общеевропейского значения.

**Ш. де Костер (1827—1879).** Литературным языком Бельгии стал французский язык. Основателем бельгийского реализма и первым писателем, получившим мировую известность, был Шарль де Костер. Творчество его разнообразно и богато по жанрам: он писал стихи, поэмы, драмы, рассказы; особенно выделяются два цикла конца 50 — начала 60-х годов — современные «Брабантские рассказы» и посвященные средневековью «Фламандские легенды»; последние с их тонкой стилизацией народного сказа и пронизывающей их идеей борьбы против зла явились своеобразной подготовкой к созданию монументального исторического романа «Легенда о героических, забавных и славных приключениях Уленшпигеля и Ламме Гоодзака во Фландрии и других странах» (1867). Эта книга стала вершиной творчества де Костера.

По своим взглядам Шарль де Костер был воинствующим гуманистом и демократом, сторонником национально-освободительных движений и защитником молодого рабочего движения Бельгии. Он был одним из основателей еженедельника «Уленшпигель», вокруг которого группировались в шестидесятые годы наиболее прогрессивные круги бельгийской интеллигенции. Основной целью де Костера стала борьба с католической реакцией, с мертвящим влиянием католической церкви.

Все эти тенденции проявились полностью и в замечательной «Легенде об Уленшпигеле». Шарль де Костер воскресил в ней образ героя народных легенд XIV в., веселого и смелого Тиля Уленшпигеля, но наделил его новыми чертами. Он перенес действие в более позднюю эпоху и сделал Тиля борцом за независимость Фландрии, участником восстания гезов против испанского владычества и католической церкви. Оставаясь весельчаком, мастером всех всевозможных выдумки и проделки, Тиль в то же время соприкасается и с трагической сферой жизни и вырастает (особенно начиная со второй книги романа) в героический образ. Первая книга тесно связана с народной легендой, насыщена шутками и смехом, приключения Тиля анекдотичны, а осмеяние святош и жадных богачей вполне соответствует духу народной фламандской книги об Уленшпигеле. Но уже в первой части параллельно с детством и юностью Тиля разворачивается описание детства и юности будущего испанского короля Филиппа II, известного своей жестокостью и фанатизмом. Эти главы, написанные выдающимся мастером исторического романа, пронизаны ненавистью к деспотизму. Рядом с жизнерадостной добротой сына угольщика, Тиль Уленшпигеля, с его любовью ко всему живому, особенно страшными движутся сцены чудовищной жестокости юного инфанта, поражающие даже его отца, короля. Читатель уже угадывает, что Тиль Уленшпигель и Филипп II — антиподы и что им предстоит смертельная борьба. Первая книга кончается гибелью на костре отца Уленшпигеля, честного и мужественного Клааса. Сохранив горсть пепла от его костра, Тиль становится мстителем не только за свое личное горе, но и за обиды и страдания всей Фландрии. «Пепел Клааса стучит в мое сердце» — слова эти проходят лейтмотивом через весь роман как призыв к борьбе за справедливость, к мести угнетателям и злодеям. В конце романа побеждают гезы, а живой, реальный Тиль превращается в некий символ: он обретает бессмертие, как и его подруга Неле, и ему предстоит охранять родную страну, ее независимость. В нем олицетворен дух Фландрии, в его возлюбленной Неле — сердце Фландрии, а в постоянном спутнике Тиля веселом обжоре Ламме Гоодзаке (образ которого тоже заимствован из фольклора) — желудок Фландрии. Такая символизация показалась бы схематичной и излишней в любом обычном историческом романе, но в книге де Костера она не раздражает: настолько поэтична и своеобразна вся книга. Она нередко напоминает поэму, чувствуется, что она написана не только историком, знатоком фольклора, мастером прозы, но и поэтом.

Своеобразие реализма Шарля де Костера именно в его богатстве и многогранности. Он впитал в себя романтические традиции: подражая де Костер начинал с романтических «Фламандских легенд». Дыхание средневековых легенд, мотивы предсказаний и вещих снов, приемы гиперболизации (например, превращение испанского предателя и доносчика, богатого торговца рыбой в южного разбойника, «загрызающего» железными челюстями де-



вухек, и полное духовное его перерождение в волка) необычайные сближают де Костера с романтизмом. Но это революционный романтизм, поэтически-смелое и яркое изображение победы добра над злом, народа над церковью и монархией. В то же время глубокий историзм, мастерство типизации, сатирическое мастерство и умение воссоздать раблезианский дух эпохи делают де Костера подлинным реалистом. В его роман проникают и некоторые черты натурализма (беспощадно правдивое и подробное изображение пыток, которым многократно подвергают Катлину, мать Неле), но все эти моменты подчинены единой цели — борьбе с религиозным фанатизмом и жестокостью. Великолепное знание истории и фольклора, пронизанность романа фольклорными мотивами, сочный народный язык — все это превращает «Легенду об Уленшпигеле» в уникальное произведение. «От поэмы Шарля де Костера произошла бельгийская литература», — писал Ромен Роллан, страстный поклонник «Легенды об Уленшпигеле»<sup>1</sup>. Но роман де Костера оказал влияние не только на бельгийскую литературу. Примером может служить «Кола Брюньон» Роллана или «Генрих IV» Г. Манна. Великолепные и совершенно самостоятельные, романы эти во многом соприкасаются с книгой де Костера.

В борьбе за молодую бельгийскую литературу большую роль сыграл журнал «Молодая Бельгия» (1881—1897), сплотивший вокруг себя выдающихся писателей различных взглядов (Лемонье, Роденбаха, Экауда, Метерлинка, Верхарна и др.). Но с 1883 г. в журнале слишком усилился культ формы, проповедь «чистого искусства», что вызвало резкую полемику со стороны журнала «Современное искусство» (1881—1914), возглавленного Э. Пикаром и боровшегося за идейное, социальное искусство.

**К. Лемонье (1844—1913).** Представителями реалистического направления в 80-е годы были Э. Пикар, Ж. Экауд с его романом «Новый Карфаген» (1888) и особенно — Камиль Лемонье, выдающийся романист, которого называли бельгийским Золя.

Лемонье создал более 70 томов романов, рассказов, публицистических и искусствоведческих трудов и долгие годы возглавлял бельгийскую литературу. В своих романах он показал классовое расслоение деревни («Самец»), разложение и гибель дворянства («Аллали»), моральное одичание и деградацию буржуазии («Конец буржуа»). Жестокая эксплуатация рабочих, катастрофы, вызванные плохой охраной труда, забастовка как начало классовой борьбы показаны им в наиболее значительном его романе «Клещи» (1886)<sup>2</sup>, написанном через год после «Жерминаля» Золя. Последователь Золя и проповедник «натуризма», близкого к натурализму, Лемонье разделяет общую судьбу писателей-натуралистов с присущими им противоречиями. Смелый реализм в изображении общественных отношений переплетается у него с чрезмерной био-

<sup>1</sup> Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т.— М., 1958.— Т. 14.— С. 517.

<sup>2</sup> Название романа переводилось также как «Кровопийца» и «Завод».

дигнизацией героев, с переоценкой власти инстинктов. Героиня романа «Клеши» Кларинетта — опустившаяся, грубо-чувственная натура, напоминающая отчасти Нана, образ не характерный для рабочей среды. В ряде романов Лемонье сосредоточивается на изображении патологических чувств и явлений. Путь к моральному возрождению и даже к преодолению социальных противоречий Лемонье видит в опрощении, в уходе на лоно природы, в лес, в возвращении к патриархальным отношениям («Адам и Ева», «В прохладных лесах», «Божий человек» и т. д.).

Растерянность перед капитализацией Бельгии и связанными с ней бедствиями, печаль об уходящем патриархальном прошлом, которое наделялось поэтическими чертами, порождали среди бельгийской интеллигенции пессимистические настроения (поэзия Жоржа Роденбаха).

**М. Метерлинк (1862—1949).** Талантливым представителем Фламандского символизма, создателем символистской драмы был Морис Метерлинк. Он выступил в 1889 г. с пьесой «Принцесса Мален», драматизацией старой немецкой сказки, которой он придал безысходно-трагический колорит. Чувствуется и некоторое подражание «Гамлету» — в образе принца Ялмара, жениха Мален, и особенно в обстановке королевского замка, где совершаются ужасные преступления. Но пьеса имеет двойкий смысл: за сказочной историей безвинно гонимой девушки угадывается трагедия человеческой обреченности. Человек показан игрушкой незримых таинственных сил, которые душат его, как петля злой королевы сдавила шею Мален. Отсюда и необычайно мрачный пейзажный фон пьесы: замок окружен кладбищем, оно наступает на замок и постоянно упоминается в разговорах. В этом образе кладбища символизирована обреченность человека — любимая тема раннего Метерлинка. Смерть как бы делается главной героиней его первых драм.

За «Принцессой Мален» последовали пьесы: «Слепые» (1890), «Непрошенная» (1890), «Семь принцесс» (1891), «Пелеас и Мелизианда» (1892), «Алладина и Паломид» (1894), «Там, внутри» (1894), «Смерть Тентажиля» (1894), «Аглавена и Селизетта» (1896).

Неизбежное вторжение смерти в обыденную, мирную человеческую жизнь — тема большинства из этих драм. В пьесе «Слепые» несколько слепых мужчин и женщин приведены из приюта на прогулку на пустынный берег моря. Их поводырь — дряхлый священник — внезапно умирает. Слепые тщетно пытаются выбраться из леса и спешат навстречу звукам, которые кажутся им человеческими шагами; но это шум нарастающих волн, шум прилива. Символика этой небольшой пьесы ясна: слепые обозначают человечество, не видящее смысла жизни. Старый священник олицетворяет религию, прежнюю руководительницу человечества, одряхлевшую и умирающую. В пессимистических драмах Метерлинка нет места надежде, но нет, в сущности, места и христианскому богу. Он во многом предвдвряет экзистенциалистов.

В пьесе «Непрошенная» умирает после родов молодая женщина. Семья сидит вокруг стола в соседней комнате, не ожидая ничего дурного. Смерть уже входит в дом и по некоторым признакам можно угадать ее приход: слышен звук оттачиваемой косы; сама собой отворяется дверь; гаснет лампа. Но лишь слепой дед угадывает вторжение смерти — именно в силу своей слепоты, своей откровенности от внешнего мира. В драме «Там, внутри» под окном стоят прохожие, принесшие страшную весть о самоубийстве молодой девушки. Они не решаются постучать, видя, как мирно семья погибшей проводит вечер, ничего еще не зная о случившейся беде.

В пьесе «Смерть Тентажиля» посланницы злой королевы, символизирующей смерть, похищают мальчика Тентажиля из тесного круга охраняющих его близких; крик ребенка замирает где-то за железной дверью, и его сестре остается только проклинать чудовище, убившее мальчика.

Метерлинк был очень талантлив, писал о волнующих проблемах любви и смерти, его пьесы затрагивали душевные струны читателей, и этим объяснялся их успех. Но причина этого успеха в интеллигентских кругах заключалась и в состоянии страха и растерянности перед мрачными силами империализма, характерном для интеллигенции на рубеже веков. Наибольший успех выпал на долю менее безнадежных пьес Метерлинка, в которых, по его собственным словам, любовь побеждает смерть: «Пеллеаса и Мелизанды», «Аглаваны и Селизетты», и особенно «Монны Ванны» (1902) и «Синей птицы» (1908). Во всех этих пьесах сильно ощущаются романтические традиции.

Красивая и трогательная пьеса «Пеллеас и Мелизанда» о любви юного Пеллеаса к жене его старшего брата обошла почти все крупные сцены мира, была многократно положена на музыку. С нее началась широкая известность Метерлинка.

Свои философские и эстетические взгляды Метерлинк изложил впервые в трактате «Сокровище смиренных» (1896). Драматургу он предлагает искать «трагическое в повседневном». Ничего нет более трагичного, по мнению Метерлинка, чем фигура старика, мирно сидящего у себя дома под зажженной лампой. Тайственный смысл скрыт, по мнению Метерлинка, в любом беспорядочном диалоге, а еще сильнее — в молчании. Драматург, которому приходится оперировать диалогом героев, договаривается здесь до разрушения диалога, молчание ставит выше речи. Речь героев в ранних пьесах Метерлинка беспорядочна, разорванна, прерывается бессвязными междометиями. Эти восклицания и стоны должны отражать душевное смятение героев, их нарастающий страх перед Неведомым. За беспорядочным диалогом и минутами молчания должен, по мысли Метерлинка, скрываться второй, внутренний диалог, беседа душ или беседа человека с его судьбой.

Но сам Метерлинк понемногу преодолевает свой пессимизм и апологию бездействия. Уже в сказочной пьесе «Ариана и Синяя Борода» (1901) героиня активно борется со злом, с деспотизмом,



ей помогают крестьяне окрестных земель. Так социальные мотивы проникают и в пьесы Метерлинка. Во второй период написаны «Сестра Беатриса» (1900), «Монна Ванна» (1902), «Чудо святого Антония» (1904) и «Синяя птица» (1908). Все эти пьесы, в сущности, далеки от символизма и безнадежности. Их можно назвать романтическими, а «Чудо святого Антония» приобретает даже реалистические и сатирические черты. У одра умершей богатой старухи теснятся родственники, жаждущие наследства. Явившийся прямо из рая святой Антоний пытается воскресить умершую, вновь молитвам ее преданной служанки. Возмущенные родственники ставят ему всевозможные препятствия, вызывают полицию. Он все-таки воскрешает старуху, но она немедленно приказывает выпнуть «этого грязного нищего». Так мистическая легенда превращается в остроумную сатирическую комедию, в осмеяние буржуазии.

В пьесах этого периода живая речь героев заменяет прежний «любимой» диалог, пьесы насыщаются активным действием и приобретают конкретно-исторический фон и острый сюжет («Монна Ванна»). Это уже не «пьесы молчания» и не «статические пьесы».

«Синяя птица» — вершина творчества Метерлинка. Поставленная Станиславским в 1908 г., она и до сих пор идет в Художественном театре. Конечно, и в эту пьесу проникают элементы идеалистической неокантианской концепции мира (души вещей, напоминающие кантовскую «вещь в себе», стремление разглядеть за реальным миром особый, идеальный мир). Но здесь проявились лучшие черты Метерлинка — умение оживить и драматизировать детскую сказку, увлечь зрителя богатством фантастики, редкая поэтичность. Мальчик Тильтиль, руководимый Душой Света, ищет для маленькой больной соседки Синюю птицу, олицетворяющую Счастье. Он находит ее не в Царстве Прошлого (вынесенная оттуда птица стала черной) и не в Царстве Будущего, а у себя дома, вернувшись к повседневным обязанностям реальной жизни. Символика приобретает здесь гуманистический характер, вера в человека, в будущее, в успехи науки, в победу человека над ужасами войны и болезней придают пьесе оптимистическое звучание.

В 1918 г. Метерлинка написал продолжение «Синей птицы». Это пьеса «Обручение». В ней выросший Тильтиль ищет и находит невесту, которой оказывается его бывшая маленькая соседка. Но вторая пьеса слабее, лишена сказочной прелести и глубины первой.

Метерлинка дожил до глубокой старости и написал еще ряд произведений, в том числе драму «Жанна д'Арк», навеянную патриотическим подъемом 1945 г. Но наиболее значительным периодом его творчества остался период 1890—1900-х гг. Оккупация Франции и Бельгии фашистами заставила престарелого писателя уехать в США, но он вернулся во Францию незадолго до смерти.

**Э. Верхарн (1855—1916).** С символистами был связан в начале своего творческого пути талантливейший бельгийский поэт —

Эмиль Верхарн. Первые сборники его стихов («Фламандские стихи», 1883, «Монахи», 1886) посвящены прошлому Бельгии, эпохе Возрождения. В этот первый период Верхарн близок к художественной манере парнасцев: он стремится дать точные, яркие описания, выуклые образы, заботится о чеканной звучности стиха. Он любит Фландрию эпохи Возрождения, страной молока и мяса, изобилия и веселья. Он руководствуется картинами старых фламандских мастеров (Рубенса, Тенирса) и как бы воскрешает мощные краски их полотен. В первом стихотворении, так и названном «Старые мастера», он рисует горы снеди, буйное веселье и заставляет самих художников участвовать в грандиозной пирушке.

Верхарн с любовью рисует повседневный труд на фермах. Но понемногу и в этих стихах первого цикла начинают проступать черты современной разоренной бельгийской деревни с ее социальными контрастами («Нищие»).

Второй период творчества Верхарна приходится на конец 80-х годов. В это время появляются циклы «Вечера» (1887), «Разгромы» (1888) и «Черные факелы» (1890). Зрелище гибнущей бельгийской деревни и гигантских городов с их социальными контрастами наполняет поэта ужасом. Это отчаяние воплощено в великолепных, но мрачных пейзажных зарисовках, в страшном образе женщины в черном, в образе самоубийцы, чей труп плывет по Темзе, а мозг, разлагаясь, продолжает мыслить. Вся эта трагическая трилогия ближе всего к символизму, но символика Верхарна не имеет мистического смысла, она отражает трагизм реальной жизни.

Не менее мрачны и стихи трех наиболее потрясающих циклов, написанных в начале 90-х годов. Это «Поля в бреду» (1893), «Призрачные деревни» (1894) и «Города-спруты» (1895). Но в них уже явно торжествует социальная тематика.

В цикле «Поля в бреду» Верхарн рисует картину обнищавшей деревни. Характерно, что первое же стихотворение этого цикла называется «Город» и начинается с утверждения: «Все колеи уходят в город». Погибающие деревни бредят городом, толпы бедняков уходят в город, который их поглощает:

То город-спрут

лег

у дорог лавиной над равниной.

Верхарн говорит о преступлениях, разъедающих быт деревни, о тайных убийствах, поджогах, диких суевериях («Тот, кто дает дурные советы», «Паломничество», «Грех» и др.), о болезнях и нищете. Обедневшие крестьяне не в состоянии чинить старые, рухнувшие плотины, прочищать каналы,— Бельгия превращается в страну болот и лихорадок («Лихорадка»). Мрачна картина храмового праздника, который в эпоху Возрождения протекал как буйная пирушка. Теперь, в период разорения, только несколько пар угрюмо кружат под шарманку. В стихотворении «Мор» возникает

образ веселящейся Смерти. Ее тщетно молят о пощаде, о прекращении эпидемии деревенские матери, старые ветераны, уцелевшие от пойн, и, наконец, мадонна и сам Христос. Смерть издевается над Богоматерью, которая стоит перед ней на коленях, отказывается повиноваться Христу. Так Верхарн подчеркивает бессилие старых природных верований. За ужасами мора вдали рисуются ужасы грядущих войн. Смерть пьяна и хочет повеселиться.

Сквозь цикл мрачным лейтмотивом проходят «песни безумного», блуждающего по дорогам. В стихотворении «Исход» Верхарн рисует горький путь крестьян, уходящих в город и забирающих с собой свой жалкий скарб, собак и кошек, птицу в клетке.

В цикле «Призрачные деревни» ощущается мысль о нереальности, призрачности того сельского труда, который продолжает-ся в опустошенной Бельгии. Рыбаки ночью при свете факелов вылавливают из реки всевозможные несчастья и болезни вместо рыбы («Рыбаки»). Могильщик хоронит собственные надежды («Могильщик»). Перевозчик не может доплыть к той, что ждет его на берегу. Обезумевший от ужаса звонарь бьет в набат на горящей колокольне. Каждая профессия приобретает символический смысл. В этот же цикл входит изумительное по выразительности стихотворение о ноябрьском ветре, который, «дик и строг, над вереском трубит в свой рог на перекрестке ста дорог». Это уже не безнадежная символика «распятых вечеров», — в бушующем ветре чувствуется сила, грозное упорство. И не случайно этот цикл стихотворений о деревенских ремесленниках кончается стихотворением «Кузнец». Труд кузнеца не пропадет даром: он кует пламенные шпинки для будущих боев. Так начинаются позитивные искания Верхарна, возникает образ рабочего класса.

В следующем цикле — «Города-спруты» — город уже не наделен теми таинственно-зловещими чертами, какие характерны для символистской поэзии. Теперь Верхарн подчеркивает в нем черты реальных социальных контрастов. Мастер урбанистического пейзажа, он часто рисует ночной город, пользуясь двумя красками — черной и золотой. Но он все больше и больше любит мощью человеческого труда, интенсивностью городской жизни. Он славит труд рабочего и мысль ученого. В одном из стихотворений цикла он славит народное восстание («Восстание»).

В начале 90-х годов Верхарн сблизился с социалистическим и рабочим движением. Он принимал активное участие в работе «Народного дома», открытого социалистами, читал там лекции, организовал художественную секцию. Этот интерес к рабочему движению, мечта о революции отразились и в лучших стихах 90-х годов, и в пьесе «Зори».

Верхарн был не только поэтом, но и драматургом. Он написал психологическую, антиклерикальную драму «Монастырь» (1900), историческую драму «Филипп II» (1901), трагедию с античной тематикой «Елена Спартанская» (1909). Но лучшей его драмой стала революционная пьеса «Зори» (1898), очень своеобразная, близ-



кая к «народным драмам» Р. Роллана. Вымышленный поэтом город Опидомань окружен врагами, горят поля и деревни. Консул и народный трибун Эреньен, завязав переговоры с вражескими солдатами, сумел раскрыть перед ними смысл происходящей в стране революции. Начинается братание враждующих армий. Опидомань сбрасывает вековой гнет богачей. В разгар революции, которая протекает, скорее, как всенародный праздник, один из прислужников старого строя убивает Эреньена, когда он с маленьким сыном на руках спешит к народу. Похороны Эреньена превращаются в мощную народную демонстрацию: дело его будет жить вечно.

Для пьесы характерна некоторая абстрактность и переоценки роли отдельной личности. Но светлый революционный пафос придает драме «Зори» исключительное обаяние.

В новых многочисленных сборниках («Лики жизни», 1899, «Буйные силы», 1902; «Многоцветное сияние», 1906; патриотический сборник «Вся Фландрия», состоящий из пяти книг, 1904—1911, и др.) при всем их поэтическом мастерстве и пронизывающей их вере в человека и в родную Бельгию как-то сникает бунтарский пафос, поэт успокаивается, моментами он готов поверить в буржуазный прогресс. Видимо, реформизм, господствовавший в Бельгийской социалистической партии, оказал свое влияние и на Верхарна. Тем более поэт был потрясен начавшейся мировой войной как чудовищной неожиданностью. Он снова увидел перед собой те «дьявольские» силы империализма, которые он клеймил в своих лучших стихах. Верхарн откликнулся на разгром Бельгии кайзеровской армией сборником статей «Окровавленная Бельгия» и поэтическим сборником «Алые крылья войны».

Поэт погиб под колесами поезда в Руане, когда ехал читать одну из своих лекций о войне, о страданиях народа.

Своеобразие поэтической формы Верхарна заключается в необыкновенном богатстве и разнообразии ритмов, внутренних рифм, ассонансов и в переходе (в поздних циклах) к свободному стиху.

Верхарн всегда горячо интересовался русской действительностью и литературой и был очень популярен в России. Стихи его переводили Блок, Брюсов и многие другие русские поэты. Высоко ценивший его творчество А. В. Луначарский писал о нем: «Нет сомнения, что Эмиль Верхарн был самым стойким, самым мужественным, самым ширококультурным поэтом того времени... это самый близкий к нам из великих поэтов Запада»<sup>1</sup>.

#### ЛИТЕРАТУРА

Андреев Л. Г. Сто лет бельгийской литературы: Изд-во Моск. ун-та, 1967.

Мицкевич Б. П. Шарль де Костер и становление реализма в бельгийской литературе.— Минск, 1960.

<sup>1</sup> Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т.— М., 1964.— Т. 4.— С. 355.

Шарль де Костер. Биобиблиографический указатель.— М., 1964.

Шкунаева И. А. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Очерки.— М., 1973.

Блок А. Пеллеас и Мелизанда // Собр. соч.: В 8 т.— М.; Л., 1962.— Т. 5.

Блок А. О «Голубой птице» Метерлинка // Собр. соч.: В 8 т.— М.; Л., 1962.— Т. 6.

Фрид Я. Эмиль Верхарн: Творческий путь поэта.— М., 1985.

Цвейг С. Воспоминания об Эмиле Верхарне // Собр. соч.: В 7 т.— М., 1963.— Т. 7.

# ЛИТЕРАТУРА ИСПАНИИ

Общественно-политическая жизнь Испании в период 1871—1917 гг. представляет собой сплетение еще не окрепших капиталистических отношений и стойких пережитков феодализма. Революция 1868—1874 гг., поражение Испании в войне с США в 1898 г. и потеря заокеанских колоний; нарастающее недовольство народа, выразившееся в городах стачками, а в деревнях бунтами; движение за национальную автономию в Стране Басков и Каталонии; «трагическая неделя» в Барселоне в 1909 г.— все это свидетельствовало о глубочайшем кризисе буржуазно-помещичьего испанского государства.

Широкая панорама действительности создана в произведениях видных представителей критического реализма XIX в. **Бенито Перес Гальдос** (1843—1920), стоявший у истоков создания испанского реалистического романа, сорок лет жизни (1873—1912) отдал воссозданию истории в цикле социально-исторических романов «Эпизоды национальной жизни». **Висенте Бласко Ибаньес** (1867—1928), противник клерикально-монархического режима, впоследствии активный деятель республики, посвятил романы и рассказы изображению тяжелой жизни крестьянства. В его романах начала века («Толедский собор», «Вторжение», «Кровь и песок») реалистически отражена противоречивая картина развития испанского общества.

В целом литература самым непосредственным образом отражала общественную жизнь страны. Значительные литературные свершения изучаемого периода связаны со своеобразным течением, получившим название «поколение 1898 года». Обозначает оно группу литераторов, которых объединял не возраст, а общность идейных устремлений, беспокойство за судьбу родины. Поражение страны в войне 1898 г. помогло многим понять испанской интеллигенции: Испания на грани краха, существующее общество прогрессировать не может. Проблема эта не могла не волновать историков, филологов, художников, писателей. Пио Бароха, Хасинто Бенавенте, Мигель дель Унамуно, Рамон дель Валье Инклан, Антонио Мачадо, Хуан Рамон Хименес — все эти столь разные творческие индивидуальности относились к «поколению 1898 года». До 1903 г. представители этого течения предпринимали отдельные общественно-политические начинания, впоследствии деятельность группы переносится в сферу идей, и выдвигаемые ею идеи станут центральными среди



обсуждаемых в культурной среде. Позднее судьба разведет писателей и поэтов в разные стороны, но конец века XIX и первое десятилетие века XX — пора, когда они жили едиными идеями. Сплотила «поколение 1898 года» глубокая озабоченность судьбами родины, ее прошлым, настоящим и будущим. «Поколение 1898 года» испытывало чувство вины перед народом, ибо видело абсолютную неспособность феодально-католических, буржуазных кругов Испании дать народу историческую перспективу.

Любовь и ненависть к Испании — так можно определить дух многих художественных и философских сочинений той поры. М. де Унамуно вырабатывает концепцию «двух историй» («интраистория» — глубинная жизнь народа — и официальная история как летопись событий); Р. дель Валье Инклан и А. Мачадо также видят Испанию распавшейся на две части: ту, что таит в себе неисчерпаемый творческий потенциал (народ), и ту, что паразитирует на природе, прикрываясь маской былого исторического величия. Если оценка прошлого и настоящего была единодушной, то представления о будущем страны оказались не столь ясными. Принципиальные разногласия в оценке исторических перспектив Испании станут, по сути дела, главной причиной раскола в «поколении 1898 года».

Было выдвинуто несколько вариантов выхода из исторического тупика.

Европеизировать Испанию, ускорив буржуазный прогресс, предлагали предшественники «поколения 1898 года», так называемые краулисты, разработавшие разновидность объективного идеализма — «гармонический рационализм». Но пороки зрелой буржуазной цивилизации столь явственно дали себя знать в странах Европы, что гибельность этого варианта была раскрыта еще в 1896 г. в книге «Испанская идеология» Анхелем Ганиветом (1862—1898), для которого крушение Испании стало личным крахом, — он покончил жизнь самоубийством.

А. Ганивет и его последователи, среди которых окажутся и деятели испанской реакции, считали необходимым сохранить традиции, чтобы уберечь индивидуальный облик страны, положиться на «жизненную силу нации».

Многие писатели исповедовали индивидуализм. Им проникнуты гуманистические искания Унамуно, считающегося основоположником испанского экзистенциализма. Спасти Испанию путем просвещения народа, совершенствования и возвышения личности — в этом варианте лучшего будущего роль, отводимая народу, была обозначена нечетко. Но неподдельная любовь к нему побудила поэтов и писателей, поглощенных мучительным поиском места своего «я» в мире, обратиться к живительным истокам литературы — фольклору. М. де Унамуно и П. Бароха происходили из Страны Басков. Р. дель Валье Инклан — из Галисии, А. Мачадо и Х. Р. Хименес — из Андалусии. Каждый отдал в своем творчестве дань любви к отчему краю. Но они не стали певцами «малой пяди», костюмбристами, ибо мыслили масштабами нации и дальнейшее развитие испанской культуры

связывали прежде всего с кастильским языком, с Кастилией, сумевшей в свое время объединить страну. Хождения по Испании, раздумья над причинами былого величия страны обратили мысли писателей «поколения 1898 года» к великому роману Сервантеса, в котором, по их мнению, были воплощены национальная история и национальный характер. Не зря Унамуно называл роман Библией. Почти каждый писатель толковал Дон Кихота как национальный миф, причем по эволюции этого истолкования можно судить и об идейной эволюции того или иного литератора.

Ряд писателей, придя к выводу, что будущее Испании — в пробуждении народа, сумел в час испытаний обрести гражданскую зрелость. Противниками фашизма станут Унамуно, Валье Инклан, Мачадо, Хименес.

В развитии литературного процесса, в котором значительное место занимали Перес Гальдос и Бласко Ибаньес, «писатели поколения 1898 года» оставили приметный след. Расцвет жанров романа, лирико-философского эссе, поэтических жанров происходил на фоне формирования различных художественных принципов освоения действительности.

Споря с представителями критического реализма XIX в., порой несправедливо упрекая их в излишнем тяготении к бытописательству, «поколение 1898 года» стремилось обрести «индивидуальный стиль».

В поле зрения испанских литераторов оказался испано-американский модернизм<sup>1</sup>. Новаторская поэтика никарагуанского поэта Рубена Дарио (1867—1916) оказалась созвучной поиску испанских поэтов, особенно Хименеса. Однако доминантой творчества модернизм у «поколения 1898 года» не стал, а некоторые художники (М. де Унамуно, к примеру) вообще не приняли его.

Общей тенденцией в художественном осмыслении мира был реализм, который испанские писатели подняли на новую высоту. Развивая давние традиции испанской литературы (плутовской роман, жанр романа в поэзии), они пристально изучали опыт писателей-реалистов других стран. Так, в поисках высокой правды и философско-нравственных обобщений Унамуно, Валье Инклан, Мачадо обратились к русской реалистической литературе. Особенно сильным стало воздействие Л. Толстого и Ф. Достоевского на прозу Унамуно и Валье Инклана. Испанский реализм обогатился высоким гуманистическим пафосом, масштабностью видения мира и человека. С одной стороны, на первый план выступает внутренний мир человека, беспокойные искания его разума, с другой — судьба этого человека мыслится художниками масштабами поистине глобальными. Разнообразнее становятся жанры реалистической литературы, усиливается их взаимопроникновение.

<sup>1</sup> Применительно к испаноязычным литературам термин «модернизм» имеет иное значение. На рубеже XIX—XX в. писатели и поэты, представляющие данное течение, стремились прежде всего создать новое, самобытное искусство Латинской Америки, преодолеть провинциализм испанской художественной культуры.

**Мигель де Унамуну** (Мигель де Унамуну-и-Хуго, 1864—1936) — писатель и философ, активный общественный деятель. Родился в Бильбао, окончил Мадридский университет; в 1891—1901 гг. возглавлял кафедру греческой филологии, а в 1901—1914 гг. был ректором Саламанкского университета (после этого Унамуну лишился за антимоноархические выступления). После государственного переворота (1923) был выслан из страны за критику диктатуры, ненавистью к которой окрашены все годы изгнания (писатель жил на Канарских островах, в Париже, затем в г. Эндайя, на границе с Испанией). В 1930 г. он возвращается на родину, где после провозглашения Испании республикой (1931) назначается пожизненным ректором Саламанкского университета. Предложенный одновременно пост председателя Высшего совета культуры Унамуну вынужден был вскоре оставить: ему претила антидемократичность нового режима, пугала и революционная настроенность масс. Когда в стране вспыхнул фашистский мятеж (1936), Унамуну поначалу стал сторонником генерала Франко, однако быстро разглядел диктаторскую сущность его устремлений. «Вы можете победить, но убедить вам не удастся!» — эта его фраза стала крылатой.

Конец жизни писатель провел в трагическом одиночестве. Но его романы, повести, драмы, стихи, философские эссе продолжают волновать умы соотечественников, все больше интересуют зарубежных читателей, в том числе и советских.

Раннее творчество писателя, в котором выделяется эссе «Об исконности», проникнуто просветительским духом. Критикуя застой, царящий в испанском обществе, Унамуну обнаруживает стремление к обновлению страны, столь характерное для «поколения 1898 года». Осмысливая многовековую историю Испании, Унамуну выдвигает концепцию «двух историй». Одна — официальная летопись. Другая («интраистория») — глубинная жизнь народа, веками следующая своим традициям. И если народ — носитель животворящей, подлинно национальной, вечной традиции, то представителями ложной, официальной истории выступает у Унамуну помещичье-буржуазная монархия. Образы Дон Кихота и Санчо, которые сопутствовали ему всю жизнь, с его точки зрения, служат яркой иллюстрацией «двух историй». Дон Кихот, рассуждает писатель, прошел путем отречения от иллюзорных стремлений воскресить уже ставшие прахом традиции прошлого. Алонсо Добрый обретает себя в неприметной жизни народа, в «интраистории».

Художественным осмыслением «интраистории» стал первый роман Унамуну «Мир и война» (1897). Как явствует из заглавия, произведение перекликается с эпопеей Л. Толстого, к идеям которого Унамуну обращался до конца дней. В основу романа, ставшего важной вехой в развитии испанской литературы, положены воспоминания о днях осады Бильбао карлистами во время 2-й Карлистской войны (1873—1876). Трагизм братоубийственной войны; оторванность народа, живущего по своим канонам, от событий, которыми захвачена верхушка испанского общества, — такова здесь



философия Унамуно, согласно которой история и «интраистория» идут каждая своим путем, не пересекаясь.

В пору напряженного размышления над судьбами испанского народа Унамуно обращается к идеям социализма, знакомится с произведениями К. Маркса. Превратно истолковав марксизм как якобы сводящий все явления жизни к экономике, он отдаляется от социализма, ибо волнуют его прежде всего проблемы духовно-нравственные. Их осмысление знаменует новый этап идейной и творческой эволюции писателя, отмеченный появлением в конце 1900-х годов эссе «Жизнь как сон. Размышления о возрождении Испании» (1898). Теперь писатель уповает на возрождение личности, а не на отмеченный печатью бездуховности прогресс. Разуверившись в науке, он критикует сциентизм, обличает «интеллектуалов», стремится найти опору в духовной жизни личности. Так появляется роман «Любовь и педагогика» (1902). В центре этого произведения — гротескная фигура Авито Карраскаля. Помешанный на естественных науках рантье решается на «научный» эксперимент: произвести на свет гения. С иронией описывает автор «рациональное» воспитание Аполлодора, плоды которого далеки от идеалов отца. Увлекаясь сочинительством, он при первом столкновении с реальной действительностью (в лице соперника Федерико) терпит крах и кончает жизнь самоубийством. Педагогика дона Авито не выдерживает испытания любовью.

Тяготая к иррационализму, Унамуно склонен считать, что истина должна быть выстрадана каждым человеком, ведь жизнь — непрерывная борьба разума и чувства. Идеи Унамуно не только предвосхитили многие идеи французского экзистенциализма (что позволяет исследователям считать его основателем испанского варианта экзистенциализма), но и противостоят им. В представлении Унамуно личность не обречена на осознание абсурдности своего существования, а должна стремиться к самоутверждению и восстанию против смерти.

Трагическим чувством жизни проникнуты произведения тех лет. «Жизнь Дон Кихота и Санчо» (1905) — книга, в которой Унамуно переосмысливает суть дорогих ему образов, весьма характерна для этого периода. В героическом безумии Дон Кихота мыслитель усматривает теперь неудержимое стремление к бессмертию, в его энтузиазме — национальную религию испанцев, вступающую в столкновение с тупым здравомыслием мещан. В Санчо, олицетворяющем испанский народ, он отмечает удивительную восприимчивость к героическому энтузиазму, которая может служить опорой в вере и торжество народных гуманистических идеалов.

Унамуно ищет смысл человеческого существования, возможность примирить отчаявшееся сердце и скептический разум.

Этим поиском рождены эссе «О трагическом чувстве жизни у людей и народов» (1913) и роман «Туман» (1914).

«Туман» — наиболее известное художественное произведение Унамуно. Названный «ниволой» (в отличие от привычного испанско-

о novela — роман), роман действительно необычен. Герои его блонны, напоминают марионеток, погрязнувших в тумане повседневности; поступки их метафоричны. Призрачен и мир, в котором существует главный герой — Аугусто Перес. Выход из тумана обещает ему любовь к Эухении, но отношения с ней не складываются. Злым шплетчиком оказывается псевдоученый Папарригопулос, внушающий Аугусто бредовую идею научно-экспериментального подхода к жизни. Исход эксперимента (как и в романе «Любовь и педагогика») неудачен: обманутый Эухенией герой едва не кончает счеты с жизнью. Но стремление доискаться до первоисточков «псевдожизни» ведет его в Саламанку, к известному философу и писателю, которым оказывается сам Унамуну, открывающий Аугусто глаза на истинную его сущность: Аугусто — плод вымысла, не имеющий власти над своей судьбой. В споре персонажа с автором продолжается тема, всегда волновавшая художника: что есть человек — марионетка в руках создателя или же личность, способная обрести право на решение собственной судьбы? Этой дилеммой мучится в последние часы перед смертью Аугусто Перес. Ему страстно хочется жить, и в то же время, бунтуя против навязываемой извне воли, он видит в самоубийстве акт самоутверждения. Неоднозначно и понимание положения человека в мире и обществе у самого Унамуну. Каждая личность — в этом писатель уверен — уникальна, и каждый человек по-своему утверждает свое бытие. Одна из форм такого утверждения — всепоглощающая идея-страсть, исследовать которую автор берется в романе «Авель Санчес» (1917).

Тема романа — соперничество в самоутверждении. Зависть к удачливому сопернику Авелю Санчесу сдает Хоакина Монегро. Менее одаренному Авелю судьба щедро дает все, чего тщетно добивается Хоакин, — дружбу товарищей, любовь Елены. Библейская легенда о братьях — злодее и жертве — в преломленном виде становится поводом для куда более значительного разговора о социальной справедливости. Жажда самоутверждения, движущая Хоакином, человеком глубоким и значительным, сталкивается с миром, где царит посредственность, а Авель — ее кумир. Соперничая с Авелем, Хоакин неизбежно утрачивает качества, изначально выделявшие его. С сочувствием относится к Хоакину автор, ибо герой, вступая в единоборство с обществом, должен заплатить за победу дорогую цену — потерять свое «я».

Унамуну продолжит тему самоутверждения героя в романе «Тетя Тула» (1920), в книге «Три назидательные новеллы и один пролог» (1920).

Итоговое произведение художника — повесть «Святой Мануэль Добрый, мученик» (1931), в которой он вернется к «интраистории» жизни народа. Но если раньше возрождение народа Унамуну связывал прежде всего с совершенствованием личности, то теперь зависимость обратная: народ становится опорой личности.

**Рамон дель Валье Инклан** (Рамон Мария дель Валье Инклан, 1869—1936) родился в Галисии, в обедневшей знатной семье,

известной своими патриотическими взглядами. Дед писателя основал первую в провинции газету, отец был этнографом, собирателем галисийской старины. Писателю была свойственна манера эпатировать общество, о его чудачествах еще при жизни ходили легенды. Распространению которых способствовал и он сам. Так, в подборке автобиографий писателей он опубликовал свою вымышленную биографию, изобилующую самыми невероятными происшествиями.

Дебюту в литературе предшествовала поездка в Мадрид и Мексику, знакомство с новейшими веяниями в литературе.

Первый этап творчества (1895—1905) открывает сборник «Женские истории» (1895), за ним последовали «Воспоминания сеньора де Брадомина» (1902—1905), состоящие из четырех повестей: «Весенняя соната», «Летняя соната», «Осенняя соната», «Зимняя соната». Ранние сочинения Валье Инклана обнаруживают глубокую связь с западноевропейским декадансом и испанским модернизмом. Писатель стремился к обретению индивидуального стиля, к передаче целостного образа посредством воздействия на все органы чувств читателя. Поэтому в его «Сонатах» музыкальным темам сопутствуют времена года, ассоциирующиеся с разными периодами жизни человека. Маркиз де Брадомин, смакующий на склоне лет воспоминания о прожитом, исповедует своеобразный интеллектуальный гедонизм. Он гонится за наслаждениями, жизненной меркой для него становится мерка эстетическая, мир искусства для него куда более реален, чем действительность. Правда, в отличие от многих декадентских героев ему не чужды сострадание и человечность.

Еще одно значительное произведение этого периода — «Цвет святости» (1904), повесть о галисийской батрачке Адеге. Наивно верующей сироте являются видения, столь же незамысловатые, как и ее душа. Паломника она мнит Христом, расправа с ним за «сглаз овец» представляется ей распятием, а ребенка, понесенного ею от паломника, она считает грядущим спасителем. Жестокость и идиллия самым удивительным образом уживаются на страницах повести.

Для Валье Инклана, тяготевшего в начале века к эстетизму и выступавшего с критикой испанского общества с позиций эстетического бунтарства, была свойственна и убежденность в том, что писатель неотторжим от народа, ибо язык народа, его творческий потенциал — корни литературы.

Интерес к жизни народа характеризует и произведения, созданные писателем на втором этапе творчества (1906—1919). Это драматическая трилогия «Варварские комедии» (1907—1908), а также историческая трилогия о 2-й Карлистской войне, состоящая из романов «Крестоносцы Правого дела» (1908), «Отблеск костра» (1909), «Коршуны былых времен» (1909). Едва ли трилогия была рождена идейной приверженностью к карлизму, реакционному явлению в общественной жизни Испании XIX в., стоившему стране двух гражданских войн. Ненависть к современному общественному устройству Испании, свойственная «поколению 1898 года», скорее



объясняет интерес писателя к инварианту исторического развития, который предлагался карлизмом и по разным причинам находил определенную поддержку у народных масс, веривших в справедливость крестьянского короля Карлоса VII. Работая над трилогией, писатель собирал свидетельства участников войны, ездил по местам сражений. Различные движущие силы карлизма представлены в трилогии двумя партизанскими отрядами. Отряд, возглавляемый Микело Эгоскуе, воплощает высокие нравственные идеалы испанского народа, мечтавшего о повторении «золотого века» на испанской земле. Но отряд и сам Микело обречены на гибель от рук фанатичного священника Санта-Круса, возглавлявшего другой отряд. Варварская жестокость этого человека, фигуры исторической, вынудила самого Карлоса VII отречься от столь страшного защитника интересов карлизма. Вслед за Л. Толстым, чью эпопею Валье Инклана считал чрезвычайно высоко, он рассматривает события истории с нравственных позиций. В ходе работы над трилогией писатель постепенно отходит от принципов модернизма, переходя на позиции реализма.

Гуманистические идеалы писателя подкрепились и впечатлениями от событий первой мировой войны в бытность его корреспондентом одной из испанских газет на Западном фронте. Его прогрессивные взгляды утверждались в пору, когда он был очевидцем классовых боев, стачек, белого террора в Мадриде в 1917—1919 гг. Писатель высоко оценил революцию 1917 г. в России, восхищался революционным духом народа Мексики, когда посетил страну в 1921 г.

В 20-е годы Валье Инклан всецело поглощен миром театра, к которому тяготел и раньше. Во многих своих пьесах, и прежде всего посвященных родной Галисии, в «Варварских комедиях», он выступает драматургом-новатором, не избегая при этом некоторой идеализации патриархального уклада деревенской жизни. Страстное неприятие окружающего мира, его бездушных уродливых масок нашло отражение в многочисленных пьесах, написанных в особом жанре эсперенто (исп. «esperento» — чудище), начало которого драматург берет от картин Ф. Гойи. Типичная пьеса эсперенто — «Светочи богемы» (1920).

Пьесы Валье Инклана построены по принципу отражения в криком зеркале, они обращены к образности карнавала и технике театра марионеток; имеет место ироническое дистанцирование происходящего на сцене. Поэтика Валье Инклана, которую можно сопоставить с поэтикой «эпического театра» Б. Брехта, вобрала в себя как традиции национальные, так и новейшие тенденции развития театра.

Театральный опыт обогатил Валье Инклана и как прозаика: в романе-памфлете «Тиран Бандерас» (1926) и трех произведениях из задуманной девятитомной серии исторических романов («Двор чудес», 1927; «Да здравствует мой властелин!», 1928; незавершенный «Выигрыш шпага», 1928) на равных существуют художественные принципы историзма и эсперенто. Художник обрел свой путь осмысления жизни испанского народа, интересам которого был

предан до конца. Умер Валье Инклан до начала гражданской войны в Испании, но позиция, занимаемая им в начале 30-х гг., не оставляет сомнений в том, на чью сторону он встал бы: интересы народа он чувствовал умом и сердцем.

**Пио Бароха** (Пио Бароха-и-Неси, 1872—1956) опубликовал за свою долгую жизнь 66 романов, несколько сборников рассказов, многочисленные мемуарные сочинения. В противоречивом мировоззрении писателя атеизм, резко критическое отношение к буржуазной цивилизации, предчувствия перемен уживались с пессимизмом, антидемократическими настроениями, убежденностью в одиночестве и замкнутости всякой значительной личности. Эта противоречивость, вообще свойственная писателям «поколения 1898 года», у Пио Барохи носит прямо-таки парадоксальный характер.

Свою жизнь писатель посвятил литературному труду. Долгое время его принципом оставалась позиция «над схваткой», проникнутая скепсисом. Художник не понял Великой Октябрьской социалистической революции, остался, по сути дела, «над схваткой» и в самые тяжкие годы испытаний для испанского народа. После нескольких дней заключения во франкистской тюрьме он эмигрирует во Францию в 1936 году. Писатель возвращается на родину в 1940 г., живет уединенно, сосредоточившись на сочинении мемуаров.

В творческом пути Пио Барохи видны три периода. Первые два писатель определил сам: — «бури и натиска» (1900—1914), «порханья по идеям» (1914—1940). Третий период был отмечен творческим угасанием художника.

Пио Бароха назвал писателей, влиявших на формирование его таланта: Диккенс, Бальзак, Э. По, Стендаль. Особое место занимает Достоевский — им безмерно восхищался испанский романист. У Достоевского он воспримет концепцию «полифонического романа» (в понимании нового типа романа Бароха прямо перекликается с советским исследователем М. Бахтиным).

В своем творчестве писатель продолжал национальные традиции плутовского романа, который позволил ему сделать вертикальный срез погрязшего в пороках общества, провести героев через все варианты возможных социальных перевоплощений — и прийти к неутешительному выводу о безнадежной ничтожности буржуазного общества. Это общество в конечном счете развращает и поглощает героев Барохи. Такова судьба героя романа «Похождения, изобретения и мистификации Сильвестра Парадокса» (1901), первой части трилогии «Фантастическая жизнь» (1901—1908). Правда, в романе «Путь к совершенству» (1902) автор попытается оттенить пороки города пасторальными картинками народной жизни в естественной природной среде, и герой Фернандо Осорио активно стремится «причаститься» к этим незамутненным родникам фольклора.

Однако значительно чаще писатель видит в жизни народа тупость и невежество, деспотизм и варварство. В столкновении с кос-

ной средой гибнут герои, стремящиеся изменить ее каноны, стряхнуть предрассудки. Такова участь Андреса Уртадо и Сесара Монкады из романов «Или Цезарь, или никто» (1910) и «Древо познания» (1911).

Откровенный пессимизм писателя в оценке общества буржуа сопряжен с интересом к активной, деятельной личности. Это заметно по трилогии «Борьба за существование» (1904), где Роберто Гастинг действует по ницшеанским принципам «сверхчеловека», но, достигнув цели — богатства, осознает ее изначальную тщету и покидает Испанию, надеясь обрести в Англии некую новую цель жизни.

В поле зрения Барохи как честного исследователя испанского общества оказались и идеи социального переустройства. К идеям социализма, о которых он судил лишь по деятельности испанских социалистов, считая их парламентскими интриганам, Бароха относился отрицательно, о чем свидетельствуют написанные в 1900-е годы статьи. Однако как художник он возвысился над своей предубежденностью к социалистам. В романе «Алая заря» (1904—1905), посвященном идеям анархизма, живо волновавшим писателя, он реалистически описывает социалиста, типографского рабочего Моралеса, который не помышлял о парламентской карьере, но выходит очевидным победителем из принципиального спора со сторонниками анархизма.

В этом романе, как и во многих других так называемых идеологических романах Барохи, идейный конфликт разрешается и в спорах героев, и в столкновении идей с реальным миром. Чистый мечтатель Хуан, уповавший на перевоспитание и возвышение души, погибает, не сумев сделать людьми те деклассированные элементы, с которыми он пытается на деле осуществить свою мечту о рождении человека.

Предчувствуя грядущие перемены, но не сумев оценить идею, дарующую миру социальное переустройство, Бароха ошибался и в оценке событий, будораживших Испанию. Так, в трилогии «Темный лес» (1932) рисуются с явной неприязнью события с 1914 г. до провозглашения страны республикой. Утратив реалистическую зоркость, отличавшую романы первого периода творчества, Бароха слепо отвергает новации в социальной жизни страны.

«Мы были молодыми в пору дряхлости и одряхлели к моменту, когда поднялась молодежь»<sup>1</sup>, — так оценит он в конце жизни свою судьбу.

**Поэзия.** В конце XIX — начале XX в. в Испании появились поэты, чьи имена принесли испанской поэзии мировую славу, которую впоследствии разделит и Гарсиа Лорка. Возрождение испанской поэзии связано прежде всего с творчеством А. Мачадо и Х. Р. Хименеса.

<sup>1</sup> См.: Плавский З. И. Испанская литература XIX—XX вв.— М., 1982.— С. 109.



**Антонио Мачадо** (Антонио Мачадо-и-Руис, 1875—1939) родился в интеллигентной семье. Отец его был видным фольклористом, дед — профессором и ректором Севильского университета. Он получил прекрасную подготовку в Институте свободного образования. Расцвету незаурядного поэтического дара способствовали поездки в Париж в 1898 и 1900 гг., где он познакомился с О. Уайльдом и основоположником латиноамериканского модернизма Р. Дарье.

Первый сборник Мачадо «Уединения» увидел свет в 1902 г. и был в расширенном виде переиздан в 1907-м. В нем заметно влияние эстетики французского символизма. Поэт блестяще знал французский язык, который впоследствии преподавал в высших учебных заведениях Испании. Тем не менее поэтический мир Мачадо своеобразен и неповторим, двуплановая структура его стихов дает возможность тонких переходов из мира внутреннего во внешний. В отличие от поэтики символизма символический смысл ключевых образов поэта (дороги, к примеру) не затушевывает их реальной конкретности. Во внутреннем диалоге с самим собой автор перебирает милые сердцу воспоминания детства и юности. Однако последнее стихотворение сборника «Зимнее солнце» свидетельствует о зарождении интереса к жизни народа. Подтверждением тому служит и следующая книга стихов — «Поля Кастилии», ставшая вершиной его творчества. Первое ее издание появилось в 1912 г. В понимании истории Испании, ставшей центральной темой сборника, Мачадо близок к «поколению 1898 года». Подобно Унамуно, с которым его связывала многолетняя дружба, он развивает в книге тему «двух Испаний». Высмеивает воинственно-католическую Испанию (статья «О призрачном прошлом»), не верит в будущность буржуазии. Но есть у него и тема новой Испании, встречающаяся только у Валье Инклана. Романтический образ революции, к которому обращается поэт, передает возвышенные представления Мачадо о возрождении испанского народа как главного действующего лица истории. Поэт не идеализирует патриархальный уклад крестьян. Его глубоко волнуют корни зла, имеющиеся и в народной среде. Поэма «Земля Альваргонсалеса», ключевая в сборнике, повествует о злодействе двух братьев, убивших из алчности отца. Написанная в традиционном жанре испанской поэзии — романсе, поэма основывается на кастильской легенде. Возмездие, настигающее братьев, страшно: они находят свою смерть в Черной лагуне, куда прежде бросили тело отца. Карают их народ, природа, совесть. Семейная драма приобретает в поэме обобщенный исторический смысл. Для Мачадо страшно не столько отцеубийство, сколько тот строй жизни, при котором человеческая личность обесценивается.

Второе издание «Полей Кастилии» (1917) пополнилось новыми сочинениями, в которых доминирует тема смерти. Мучительно переживая кончину горячо любимой жены — юной Леонор, поэт поднимается в своих стихах до трагических высот. Тонкой лирике стиха сопутствует и глубоко философское осмысление смерти. В письмах

к Унамуну Мачадо вступает в полемику о смерти и бессмертии. Движущим началом его последующего творчества станет не признание абсурдности мира, не страх перед смертью, а «свет», т. е. ясное осознание человеком своей меры ответственности перед жизнью.

Поэтические сборники «Новые песни» (1924), «Апокрифический песенник» (1933) и прозаический сборник «Хуан де Майрена. Сентенции, взгляды, заметки и воспоминания одного апокрифического профессора» (1936) проникнуты идеями общности людей; в циклах песен к Гиомар он утверждает радость любви. Чуткость художника проявилась и в его оценках молодых поэтов. Одним из первых он оценил поэтическое дарование Федерико Гарсиа Лорки, Рафаэля Альберти.

Мачадо постоянно обращался к народной поэтической традиции, к фольклору, ему был близок не только живой, многозвучный язык фольклора, но и отраженное в нем восприятие мира и человека. Почерпнутые у народа богатства Мачадо щедро возвращал испанцам в своей поэзии. Он прекрасно осознавал высокое назначение поэта. «Писать для народа» значило для Мачадо называться Сервантесом в Испании, Шекспиром в Англии, Толстым в России. Об этом говорил он на II Международном конгрессе писателей в защиту культуры.

Высокая гражданственность Мачадо проявилась и в общественной деятельности. Он принял деятельное участие в установлении республиканского строя, проявил себя последовательным антифашистом, встал на сторону республиканцев во время гражданской войны. Стихи и статьи военных лет собраны в последней книге поэта «Война» (1937). В 1939 г. А. Мачадо в числе других республиканцев покинул родину, пешком перебравшись через границу Франции. Его могила в Кольюре, маленьком приморском городке, где он скончался, стала национальной святыней.

**Хуан Рамос Хименес** (1881—1958) — поэт, которого А. Мачадо называл «великим лириком». Родился он в маленьком андалусском городке Могере, сохранив привязанность к нему на всю жизнь. Поездки в Мадрид, Францию всегда оканчивались возвращением в родной край — пока судьба не разлучила его с родиной. Не принимая участия в общественной жизни, поэт жил замкнуто, целиком отдавая литературному труду. Им издано более 20 поэтических сборников, а также сборники прозаических и литературно-критических сочинений. В годы гражданской войны Хименес принял сторону республиканцев. В эмиграции (США, Куба, Пуэрто-Рико) преподавал в различных университетах, на неоднократные приглашения франкистов вернуться на родину отвечал отказом. В 1956 г. стал лауреатом Нобелевской премии.

В стихах Хименеса запечатлена исповедь души. Путь поэтического развития этого большого художника можно условно поделить на два периода: 1900—1917 гг.; 1917—1958 гг.

В сочинениях первого периода (сборники «Души фиалки», 1900; «Кувшинки», 1900; «Печальные арии», 1903; «Далекie сады»,

1904; «Чистые элегии», 1908; «Зеленые листья», 1909, и многие другие) поэт обнаруживает кровную связь с поэзией французского символизма и латиноамериканского модернизма. Автор и сам признавал себя поэтом-модернистом. Поэзия Хименеса, музыкальная, воссоздающая многоцветный и многозвучный мир образов, заслужила у исследователей название «музыка души». Поэтический мир его отнюдь не оторван от реалий действительности. Любовью к родному краю, родной Андалусии, его природе дышит книга «Платеро и я» (1914), в подзаголовке именуемая «Андалусской элегией». Эта поэма в прозе, свидетельствующая о глубокой связи художника с традициями народной поэзии, вошла в сокровищницу детской мировой литературы; на ней воспитано не одно поколение испанцев.

Художественным принципом поэта была «эстетическая этика» (или «этическая эстетика»), предполагавшая поэтизацию мира и обращение поэта к реальным проблемам бытия.

Поворотным в творчестве Хименеса становится сборник «Духовные сонеты» (1917), за которым следуют многие другие. Поэт посвящает себя поиску «чистой поэтической сущности», которая, по его убеждению, явит себя лишь тогда, когда всякое явление сбросит свою видимость. Человек и мироздание неразделимы в понимании поэта.

**Драматургия.** Если о поэзии периода 1871—1917 гг. говорят обычно как об одной из вершин испанской культуры, то испанская драматургия данного периода имеет более скромные характеристики. Она, пожалуй, лишь предвдвывает те великие сдвиги в драматургии, которые будут связаны с именами Федерико Гарсиа Лорки и других драматургов.

Часть драматургов прочно связала свою судьбу с сайнетами и сарсуэлами — демократическими жанрами «малой формы», бывшими привилегией традиционных народных театров. По большей части комедийные или мелодраматические, они пользовались большим успехом у публики. Наиболее известные авторы, работавшие в этих жанрах, — братья Альварес Кинтеро.

Прочно владела умами публики и психологическая мелодрама. Под стать ей были многочисленные тенденциозные драмы **Хосе Эчегарая** (Хосе Эчегарая-и-Эйсагирре, 1832—1916), посвященные проблемам ханжеской морали испанского общества. В широко известной пьесе «Великий Галеото» (1881) добродетельная жена изгнана из дома после того, как ее супруга убил на дуэли человек, которого молва связывала с ней любовными узами. Эчегарай в откровенно пессимистическом ключе решает конфликт «чистой личности» с порочным обществом, показывает тщетность всякой попытки бросить вызов буржуазному обществу.

Драматургом, чутко уловившим ветер перемен в духовной атмосфере общества, был **Хасинто Бенавенте** (Хасинто Бенавенте-и-Мартинес, 1866—1954). С первой же постановки пьесы «Чужое гнездо» (1894) ему сопутствовал прочный успех. Всего драматург создал более 170 пьес. Близкий к «поколению 1898 года», Бена-



менте в бытовой драме раннего периода своего творчества резко критикует буржуазное общество, его мораль. Уже в названиях пьес («Трапеза хищных зверей», 1898; «Пошлость», 1901) заложена ироническая оценка буржуазной цивилизации. Правда, социальной альтернативы ей драматург не выдвигает, более того, в народе он видит лишь «новых варваров», грозящих миру разрушением. Еще определеннее эта консервативная сторона мировоззрения драматурга проявляется в пьесе «Город веселый и беспечный» (1916). Ужасы первой мировой войны драматург сравнивает с карой, постигшей библейский город Содом. Единственной силой, способной оградить нацию от войны, он считает диктатора. Пренебрежение к народу, по его мнению, черни, обусловило отрицательное отношение Бенито к Великому Октябрю, события которого он тенденциозно искажил в ряде пьес. После первой мировой войны созданные им пьесы носят исключительно развлекательный характер. Правда, они имели успех и автор стал лауреатом Нобелевской премии (1922).

Но была в Испании и другая драматургия, создаваемая М. де Унамуно и Р. дель Валье Инкланом. Она пока не знала сцены — та была к ней просто не готова, ибо публика была приучена к «хорошо сделанной» пьесе.

О путях развития театра размышлял Унамуно в статье «Возрождение испанского театра» (1899), связывая новую драму прежде всего с показом интеллектуальной, духовной жизни человека и общества. Коллизии идей — основа многих его драматических зарисовок и пьес: «Сфинкс» и «Повязка» (1898—1899), «Прошлое, которое возвращается» и «Федра» (1916), «Брат Хуан, или Мир — это театр» (1923), «Тени сна» (1926), «Другой» (1926).

Рамон дель Валье-Инклан создал около 20 произведений, наиболее значительные из них пришлись на 20-е годы. В тот период в его драмах видны две тенденции: интерес к народной стихии (пьесы «галисийского цикла», «Варварские комедии») и тяготение к условному театру, который давал возможность творить особую жизнь по законам фантазии («Маркиза Росалинда» и др.).

Направление творческих поисков Унамуно и Валье Инклана, чьи драматургические искания будут оценены гораздо позже, шло в русле формирования новых тенденций в драме XX столетия.

## ЛИТЕРАТУРА

Плавский З. П. Испанская литература XIX—XX веков.— М., 1982.

Тертерян И. А. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX в.— М., 1973.

Сильнас В. Ю. Испанская драма XX века.— М., 1980.

# ЛИТЕРАТУРА ИТАЛИИ

Начало 70-х годов XIX в.— важная веха в истории Италии. Продолжавшееся почти столетие национально-освободительное движение итальянского народа против иноземного ига за преодоление территориальной раздробленности (Рисорджименто) привело к окончательному объединению страны, завершившемуся в 1870 г. присоединением к ней Рима и ликвидацией светской власти папы. Но и после объединения Италия долго оставалась одной из самых отсталых капиталистических стран Западной Европы. Она стала не республикой, как мечтали Д. Гарибальди и его сподвижники, представлявшие революционно-демократическое крыло Рисорджименто, а конституционной монархией. Во главе страны оказался бывший король Пьемонта Виктор-Эммануил. Напуганная мощью Рисорджименто, буржуазия предала интересы народа. Блестящую характеристику итогов буржуазных революций в Италии дал Ф. Энгельс: «Буржуазия, придя к власти в период борьбы за национальную независимость и позднее, не смогла и не захотела довести свою победу до конца. Она не уничтожила остатков феодализма и не реорганизовала национального производства на современный буржуазный лад. Не способная обеспечить стране относительные и временные преимущества капиталистического строя, буржуазия взвалила на нее все трудности, все тяготы этого строя.

Трудовой народ — крестьяне, ремесленники, сельскохозяйственные и промышленные рабочие — зажат в тиски, с одной стороны, стародавних форм гнета, унаследованных не только от феодальных времен, но и от античного мира (*mezzadria*<sup>1</sup> латифундии на юге, где скот вытесняет человека), с другой стороны — самой хищнической налоговой системы, какую когда-либо изобретал буржуазный строй»<sup>2</sup>.

Последствия незавершенности буржуазных революций, антидемократический характер режима придавали борьбе итальянского народа политический характер. В 80—90-е годы усиливается проникновение в Италию идей марксизма. Набирает силу и рабочее движение. В 1882 г. образуется Рабочая партия, в 1892 г. — Партия итальянских трудящихся, которая в 1895 г. переименовывается в

<sup>1</sup> Mezzadria (итал.) — испольщина.

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч.— 2-е изд.— Т. 22.— С. 457.

Итальянскую социалистическую партию, выдвигающую широкую платформу политических требований.

Пытаясь разрешить внутренние проблемы, уменьшить безработицу, заглушить нарастание классовых столкновений, правительство развязывает колониальные войны в Африке, прельщая общество миражами «латинской империи».

Процесс перерастания капитализма в империализм в начале XX в. обусловил крайнюю остроту социальных противоречий в стране. Кризис усугубила первая мировая война. Итальянская социалистическая партия оказалась единственной западноевропейской партией II Интернационала, занявшей антивоенную позицию.

Итальянскую литературу XIX в. питали героические идеалы Рисорджименто, главенствующим художественным методом был романтизм.

Крушение надежд, опустошенность и разочарование в результатах объединения Италии не оставили безучастной литературу. В 60—70-е годы назрела необходимость в качественно новом, отличном от романтического методе осмысления новой итальянской действительности. Получивший в это время распространение позитивизм благотворно влиял на умы передовой интеллигенции, ориентируя ее на роль естественных наук в познании мира и человека, традиционно скованного идеалистическими убеждениями и католическими догматами; способствовал формированию антиклерикальных воззрений.

В становление новых эстетических принципов итальянской культуры 60—70-х годов существенный вклад внес Франческо де Санктис (1817—1883)<sup>1</sup>, чью роль в развитии итальянской литературы и художественной критики можно сравнить с ролью В. Белинского в русской культуре XIX в. В своих многочисленных исследованиях (наиболее известные из них «История итальянской литературы», 1870; «Итальянская литература XIX века», 1897) де Санктис с современных позиций подошел к истории национальной литературы. Отстаивая принцип диалектического единства формы и содержания, он первым в итальянской эстетике начал рассматривать литературное творчество в культурно-историческом контексте. Главное, что волновало Санктиса,— дальнейший путь развития итальянской литературы. «Сейчас Италия должна заглянуть в себя, искать себя в себе самой, сфера должна расширяться и конкретизироваться, как ее внутренняя жизнь», — писал он.

Становление реализма, формировавшегося в Италии значительно позже, чем в других западноевропейских странах, пришлось на 80-е годы, когда итальянская литература ориентировалась на фран-

<sup>1</sup> Революционер-демократ, участник национально-освободительного движения и революции 1848 г., перенесший тяготы заключения и ссылки, де Санктис с 1860 г. включился в активную литературную и общественную деятельность (депутат парламента, министр народного просвещения Объединенной Италии). В 70-е годы возглавлял кафедру сравнительного литературоведения в Неаполитанском университете.



цузскую натуральную школу во главе с Э. Золя. Особым реалистическим методом осмысления итальянской действительности, потребность в котором назрела в итальянской литературе, стал веризм. Лидеры веризма — Дж. Верга и Л. Капуана — были уроженцами Сицилии, многострадального Юга, где социальные перемены привели к трагическим последствиям. Мастером критического реализма проявил себя в описании жизни крестьян Дж. Верга.

Отзвуки рабочего движения и проникновения идей марксизма нашли отражение в конце века в поэзии **А. Негри**, в романе **Д. Чена** «Предостерегающие» (1903). Но эти робкие пока голоса заглушал воинственный голос итальянского декаданса во главе с **Г. Д'Аннунцио**, звучавший в унисон с националистическими притязаниями, подогреваемыми официальной идеологией. Под стать антигуманистическим устремлениям итальянского декаданса был и авангардизм с его апологией войны и культом урбанистической цивилизации.

Антигуманистическим тенденциям в литературе противостояли в первое двадцатилетие XX века писатели, преданные гуманистическим идеалам.

Характеристика итальянской литературы 1870—1917 гг. была бы неполной без анализа основных литературных направлений этого периода.

«Скапильатура» («Содружество растрепанных»). Течение возникло в начале 60-х годов в среде миланской интеллигенции. «Растрепанные» пессимистически оценивали итоги буржуазного преобразования страны. В своем творчестве они выступали за раскрепощение личности, ниспровержение старых мировоззренческих канонов (прежде всего католических), за описание жизни без романтического флера. Эстетическая платформа «растрепанных» строилась на утверждении свободы творчества, которая понималась прежде всего как независимость от подражания художественным образцам романтической литературы, главным образом «Обрученным» **А. Мандзони**. Роман этот, как и другие произведения романтической литературы, подвергался в группе «растрепанных» ожесточенной критике. Бунтарской оппозицией к пошлому миру буржуа проникнуты романы **Клетто Арриги** «Скапильатура и шестое февраля» (1862), «Последние конфетти» (1867), названные автором, в противовес историческим романам романтической литературы, «современными» и тяготеющие к роману социальному. В центре романов — конфликт личности с обществом, причем в герое, рожденном буржуазной средой, писатель усматривает черствость, эгоизм, замкнутость интересов.

Художественная практика «растрепанных» обогатила итальянскую литературу неприкрашенным изображением жизни, живостью разговорной речи. Тем не менее романтическое мироощущение, которому так бурно противились «растрепанные», явно присутствует в их произведениях. Его черты ощущаются в изображении роковой страсти, переплетений реального и фантастического.

В 70-е годы в творчестве некоторых «растрепанных» традиционная тема «личных страстей» сменяется анализом социального поло-

жения итальянского народа. Вслед за Э. Золя итальянские писатели обращаются к объективному изучению жизни. Наиболее значительные произведения этого плана — романы К. Арриги («Нана в Милане», 1877, и «Счастливые каналы», 1885).

Искания «Скапильятуры» во многом предваряли веристские принципы отображения жизни в литературе.

**Веризм.** Самое авторитетное литературное направление последней четверти XIX в., пришедшее на смену романтизму эпохи Рисорджименто, унаследовало от него гуманизм, демократичность, внимание к судьбе народа.

Художественный метод писателей-веристов формировался в 70—80-е годы под влиянием французского натурализма. Следуя примеру Э. Золя, Г. Флобера, братьев Гонкуров, веристы стремились объективно, правдиво отобразить сложную картину жизни объединенной Италии. Как и французские писатели-натуралисты, итальянские веристы уделяли большое внимание изучению среды, в которой формировался и существовал герой. Но в человеческих пороках веристы искали скорее не факторы наследственности, а следствия социальных недугов, сопутствующие буржуазному прогрессу: жажду богатства, с одной стороны, и предельное обнищание народа — с другой. Отличало веризм от французского натурализма и более участливое отношение авторов к героям. Не эксперимент над человеком был целью веристов, а постижение его судьбы в буржуазном обществе. Человек в повседневной жизни, все социальные аспекты, вопросы веры и неверия, морально-нравственные проблемы — такова основная тематика веристов.

Принципы поэтики веризма были разработаны Л. Капуаной в ряде трактатов. Это верность правдивому; реальная действительность — факт как основной материал для художественного произведения; изучение жизни не верхних слоев общества, а крестьянства в его естественной среде.

Именно с пристального анализа жизни крестьянства как нижней ступени социальной лестницы начали веристы художественное осмысление новой итальянской действительности. Появляются сначала наброски, зарисовки, в которых схвачены некоторые характерные черты крестьянской психологии. Затем наступает расцвет жанров новеллы, повести, драмы. В жанре романа прославился Дж. Верга, с чьим творчеством связаны высшие художественные достижения течения.

**Декаданс.** Формирование его в Италии происходит позже, чем в других западноевропейских странах, и приходится на пору милитаристских устремлений итальянского империализма. У истоков этого течения тоже лежали разочарование в итогах Рисорджименто, недовольство провинциализмом итальянского общества. Однако в творчестве некоторых литераторов эти мотивы выливаются сначала в эстетизм, а затем, под влиянием идей Ницше и западноевропейского декаданса, итальянский декаданс обретает воинственный характер.

Глава итальянского декаданса **Габриеле Д'Аннунцио** (1863—1938) оставил обширное поэтическое, прозаическое и драматургическое наследие. Но лучшими в его творчестве были ранние стихи и первые прозаические опыты (сборники новелл «Девственная земля», 1882; «Пескарские новеллы», 1902). В новеллах обнаруживается близость художника, уроженца Юга Италии, веристской поэтике. Но он быстро изменяет ей, проникаясь идеями эстетизма. Эта линия, намечившаяся в романе «Наслаждение» (1889) и лишь на время прерванная романом «Невинный» (1892), написанного под сильным впечатлением от творчества Ф. Достоевского, оказалась в его творчестве самой стойкой. Один за другим выходят романы («Триумф смерти», 1894; «Девы скал», 1895; «Огонь», 1900), в которых автор исповедует эстетизм, аморализм. Тем же духом проникнуты его стихи, публицистические выступления, драмы («Мертвый город», «Франческа да Римини», «Корабль», «Джоконда», «Слава»). Гедонистический культ красоты постепенно сменяется культом «сверхчеловека». Свободу личности Д'Аннунцио трактовал не как возможность бегства от действительности, напротив, он предполагал властное вмешательство в нее человека, подчиняющего окружающих своей воле. Ницшеанская идея «сверхчеловека» обрела у Д'Аннунцио агрессивно-националистические формы: он мечтал о возрождении былой славы Италии, о триумфах «третьего Рима». Да и собственную жизнь, как это свойственно «пророкам» декаданса, он «творил» как миф, как произведение искусства. Став искусным летчиком, с отрядом добровольцев более года оккупировал он небольшой городок Фиуме, объявленный по Раппальскому договору с Югославией самоуправляемой территорией.

Как отмечает советский исследователь **З. М. Потапова**, «аристократическая и антидемократическая концепция искусства в сочетании с идеей избранности латинской расы неотвратно подвели Д'Аннунцио, да и весь итальянский декаданс, к коллаборационизму с фашистским движением»<sup>1</sup>. Однако — парадоксальное явление — по отношению к фашистскому режиму, которому художественной пропагандой идей превосходства латинской расы и культа «сверхчеловека» он сослужил немалую службу, Д'Аннунцио был настроен оппозиционно. На заигрывания Муссолини, именовавшего его «поэтом нации», не отвечал, последние годы жил одиноко, почти не писал.

**Модернизм.** В Италии в 1910-е годы получило распространение одно из основных модернистских течений — футуризм. Возглавлял его **Филиппо-Томмазо Маринетти** (1876—1944). Футуристы претендовали на открытие субстанции новой жизни, но за этим крылось подавление французскому символизму. Поэтика символизма была лишь подновлена культом машинной цивилизации. Да и идеи «сверхчеловека», националистические концепции «латинской импе-

<sup>1</sup> Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX — начала XX века. — М., 1982. — С. 20.



ни» они подхватили у отечественного декаданса. Поиски новых средств речевой выразительности, верность чистой форме, в которой разрушались грамматические конструкции, — таковы собственно художественные принципы футуризма, бывшего явлением не столько эстетическим, сколько идеологическим.

Ф.-Т. Маринетти начиная с 1909 г. выпустил множество манифестов, провозглашавших, по сути дела, программу разрушения искусства, утверждения антикультуры. С началом первой мировой войны, созвучной декларациям футуристов (так, Маринетти заявил: «Война — единственная гигиена мира»), течение активизировалось. Сам Маринетти воплощал свои декларации в жизнь — не пропустил ни одного военного конфликта своего времени, семидесятилетним стариком посетил Сталинградский фронт.

Эпатируя публику, футуристы содействовали расшатыванию устоев итальянского общества, пребывавшего в кризисном состоянии. Антиобщественные выпады футуристов были на руку фашистам, свидетельствуя, что общество стоит на краю гибели и спасти его может якобы только сильная личность. Когда же фашистская диктатура укрепилась, футуризм сошел с литературной арены, а часть футуристов перешла в лагерь Б. Муссолини. Главу футуризма Ф.-Т. Маринетти Муссолини назначил почетным академиком.

**Поэзия.** В итальянской поэзии 1870—1917 гг. нашли своеобразное преломление общие тенденции развития литературного процесса данного периода. Однако есть и особенности, отличающие собственно поэтическую линию развития литературы. В первую очередь, это следование классицистической и романтической традициям — основным линиям развития итальянской поэзии XIX в. Многовековая национальная поэтическая традиция обогатилась в XIX в. творчеством великого итальянского поэта **Джакомо Леопарди** (1798—1837), воплотившего целый комплекс национальных традиций — античной классики, Просвещения и романтизма. Дж. Леопарди оказал огромное влияние на поэтов конца XIX — начала XX в.

Судьба классицистической традиции связана с творчеством **Джозуэ Кардуччи** (1835—1907), крупного поэта и критика, с 1860 г. и до конца жизни руководившего кафедрой итальянской литературы Болонского университета, в чьей поэтике смыкались классицизм и романтизм, отвечавшие героическим устремлениям Рисорджименто. Но это направление в его творчестве постепенно иссякает, в сочинениях 70-х годов («Варварские оды», 1877—1882) поэтический мир художника наполняется новым мироощущением, в котором можно заметить как элементы поэтики парнасцев, так и некоторые реалистические черты. Буржуазная действительность объединенной Италии вызывает у поэта резкое неприятие, в его гражданской лирике появляются ноты горькой иронии по отношению к уныло-благополучным будням, резко контрастирующие с героикой Рисорджименто (стихотворение «На пятую годовщину битвы при Ментане», 1872).

Классицистическая традиция была родственна и преемнику Кардуччи в Болонском университете, видному латинисту и поэту

**Джованни Пасколи** (1855—1912), создавшему часть сочинений (например, сборник «Кармина») на латинском языке. Но постепенно он отходит от этой традиции. Его поэзия тяготеет к импрессионистским описаниям, поэт-лирик стремится к непосредственной передаче впечатлений природы.

**Драматургия.** Революционный поворот к новой драме, который начался во многих странах Западной Европы, в Италии несколько запоздал. В культурной жизни Италии драма долго играла роль золушки — в 70-е годы в стране не было ни одного постоянно действующего театра. На сцене царила знаменитая итальянская опера. Законодателями моды в драме 80-х годов были французские драматурги Сарду, Ожье, Дюма-сын, занимавшие зрителя интригой «хорошо сделанной пьесы».

В 80—90-е годы появляется веристская драма. Теоретическое обоснования ее — правдивое отображение современной жизни — дано в ряде театроведческих статей Л. Капуаны. Лучшие же художественные образцы принадлежат перу Дж. Верги. «Сельская честь» (1884), «Волчица» (1896) были авторскими инсценировками новелл. Традиционный для итальянской драматургии высокий накал страстей характеризовал жизнь простолюдинов. Художественно убедительных героев Верги отличал античный размах, в борьбе с собственными страстями они чаще всего погибали. Однако эта масштабность была утрачена в знаменитой опере Масканы «Сельская честь», так как идейно-художественные акценты в ней сместились в сторону мелодраматических эффектов.

В конце XIX — начале XX в. драматургия переживает кризис. Интерес к веристской драме пропадает. Зарождается так называемая «салонная драма». Декаданс и футуризм «штурмуют» театр. Антигуманистическими концепциями проникнуты пьесы Д'Аннунцио, которые он считал символистскими. Драмы «Мертвый город» (1897), «Джоконда» (1899), исполненные претенциозной риторики, воспевали культ воли, эстетизировали жестокость, аморализм, национализм. Из наследия Д'Аннунцио в историю драмы вошла лишь пьеса «Дочь Иорио», написанная по фольклорным мотивам.

Претензии на создание нового искусства, звучавшие в многочисленных манифестах футуристов, опровергались их же художественной практикой. «Новый» эстрадный театр, пьесы-«синтезы», театральные вечера, проводимые футуристами, лишь шокировали зрителей. Авангардистская театральная программа выхолащивала содержание в искусстве, вела к антикультуре.

Шумный успех имели исторические пьесы **Сема Биелли** «Ужин шуток» (1909), «Рванный плащ» (1911), «Любовь трех королей» (1910), которые советские исследователи относят к европейской неоромантической драматургии<sup>1</sup>. Это были остросюжетные пьесы, увлекавшие зрителя игрой страстей.

<sup>1</sup> См.: Полуяхтова И. К. Итальянская драматургия на рубеже столетий // Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX — начала XX века. — М., 1982. — С. 245.



В эволюции итальянской, как и в целом западноевропейской драмы, заметно движение от внешнего жизнеподобия к постижению внутренней сущности жизни. Этим обусловлена особая природа конфликта: в столкновение приходят не личности и их страсти, а человек и враждебный ему мир. Все чаще в центре драматургического конфликта оказывается распадающееся сознание человека. Эта тенденция наметилась в творчестве сицилийского драматурга **Росси ди Сан-Секондо** (1871—1956). В его пьесах («Драматические синтезы», 1911) сочетались элементы веристской эстетики с принципами символистской драмы (влияние М. Метерлинка не отрицал и сам драматург). Особую известность принесла драматургу пьеса «Марионетки, сколько страсти!» (1918).

В 10-е годы в итальянскую драматургию приходит Луиджи Пиранделло, один из ведущих представителей новой драмы, который окажет заметное влияние на дальнейшее развитие мировой драматургии и театра.

**Луиджи Капуана** (1839—1915) — поэт, писатель, собиратель народных песен, участник национально-освободительного движения в Сицилии, откуда он был родом, один из видных представителей веризма. Литературную деятельность начинает в середине 60-х годов во Флоренции. Увлеченность поэзией и драмой, что нашло отражение в патриотических стихах и драматической легенде «Гарибальди» (1861), сменяется интересом к философским веяниям эпохи. Капуана увлекается позитивизмом, идеями Ч. Дарвина и И. Тэна, изучает сочинения Гегеля, итальянских ученых и физиологов. У него складываются убеждения, близкие к теории французской натуральной школы.

Новый этап литературной жизни Капуаны связан с Римом и Миланом. В 1877—1880 гг. он живет в Милане, изредка наведываясь в родной сицилийский городок Минео. В сборнике новелл «Женские профили» (1877) писатель анализирует психологические и физиологические аспекты шести женских характеров.

В романе «Джачинта» (1879) Л. Капуана обращается к проблемам современной итальянской действительности. Подобно Э. Золя, которому посвящен роман, и братьям Гонкурам, автор описывает характер, необычность которого объясняется условиями его формирования и средой обитания. История Джачинты трагична: девушка уходит от служанки, что в детстве была изнасилована лакеем. Боязнь попреков со стороны любимого ею Андреа вынуждает Джачинту выйти замуж за слабоумного графа Гриппа, а Андреа сделать своим возлюбленным. Страсть девушки носит тиранический характер, и Андреа оставляет ее после смерти их дочери. Джачинта кончает жизнь самоубийством. Вслед за Э. Золя («Тереза Ракен», 1868) Л. Капуана исследует физиологический аспект любовной страсти. Функция исследователя отведена в романе доктору Фоллини, руководствующемуся последними достижениями науки. Причем автор стремится «связать физиологию с социологией, изучить физиологическую и социальную природу современного человека в их



взаимосвязи»<sup>1</sup>. Роман вызвал ожесточенные споры. В противовес возмущенной реакции многих журналов Дж. Верга и ряд прогрессивных критиков предрекали славу первому веристскому роману.

В начале 80-х годов в Риме Капуана продолжает разработку веристской поэтики, что находит отражение в сборниках статей «Очерки современной литературы» (1880—1882) и «Во имя искусства» (1885). Предисловия к ним становятся литературным манифестом веризма. Основной принцип, провозглашенный Капуаной, — верность правдивости. Литературное произведение должно основываться на реальном факте, размышления над которым дают возможность постичь внутренние закономерности развития природы и общества, породившие этот случай.

В 1890-е годы Капуана, не изменяя интересу к социальной среде, все больше увлекается психологией и подсознательными побуждениями, руководящими человеком. Значительную роль в эволюции писателя играет знакомство с творчеством Ф. Достоевского.

После выхода в свет сборника рассказов «Страстные» (1893), посвященного исследованию странных психологических казусов, Капуана отдает семь лет жизни работе над самым значительным своим произведением — романом «Маркиз Роккавердина» (1901), по проблематике близким к «Преступлению и наказанию» Достоевского. Но если русского писателя влечет идея нравственного возрождения человека, то герой Капуаны терпит крах, поверженный средой и собственными страстями.

Сицилийский аристократ маркиз Антонио Роккавердина, деспотичный и гордый, в течение десяти лет держит в своем доме крестьянку Агриппину, которую искренне любит. Уступив настояниям родственников и собственной слабости, он выдает ее замуж за своего слугу Рокко. Однако любовь и ревность толкают его на убийство слуги. Муки страсти и совести не оставляют маркиза и тогда, когда он женится на девушке своего круга — Цозиме Муньос, к которой когда-то был равнодушен. Муки эти ужесточаются размышлениями о каре в загробном мире, терзаниями больной совести.

Его не оставляет мысль об арестованном и по его желанию безвинно осужденном Нели Казаччо, повесившемся в тюрьме. В итоге герой впадает в безумие. Так, принеся в жертву своему окружению чувства, маркиз совершает насилие над собственной личностью. Конфликт страсти и сословного долга приводит к преступлению.

Страдание и вера не возвышают героя, как у Достоевского. Капуана не разделяет нравственный пафос христианства, утверждаемый русским писателем. Напротив, религия в определенной степени усугубляет душевный недуг героя. Спасительная роль христианства развенчивается Капуаной и в образах второстепенных персонажей — кавалера Перголы и адвоката дона Аквиланте.

Писатель показал себя тонким знатоком психологии, беспри-

<sup>1</sup> Володина И. П. Пути развития итальянского романа. Вторая половина XIX — начало XX века. — Л., 1980. — С. 60.

страстным исследователем сицилийского общества в кризисный период его истории. Объективный метод изображения действительности, характерный для веризма, обогатился психологизмом. Роман «Миркиз Роккавердина» стал итоговым произведением Капуаны.

Джованни Верга (1840—1922) — крупнейший прозаик второй половины XIX в. — родился на острове Сицилия в семье землевладельца, стал очевидцем подъема национально-освободительного движения, побед гарибальдийцев. Он живо интересовался литературой и историей, получил прекрасное образование. Рано проявил творческие способности — в 16 лет написал роман «Любовь и Родина». Первый опубликованный роман «Карбонарии в горах» (1861) был посвящен борьбе итальянского народа за независимость страны. Патриотические чувства и романтический дух пронизывают и другие произведения, созданные в 1860-е годы.

В 1868 г. Дж. Верга переезжает сначала во Флоренцию, а в 1870 г. в Милан, где работает над циклом «романов страсти». Так, «История одной малиновки» (1871), названная в подзаголовке «юношеским опытом изучения человеческого сердца», описывает трагическую гибель монашенки Марии, неожиданно познавшей любовь после многих лет заточения в монастыре. В страсти Верга видит не облагораживающую, возвышающую, а разрушительную силу. Поэтому его романы как бы полемизируют с романтической концепцией страсти, развивавшейся в ряде сочинений художников «Скампильятуры».

В 1874 г. он публикует небольшой «сицилийский набросок» под названием «Недда», рисуя героиню, сборщицу оливок, в ее естественной природной и социальной среде. Интерес к жизни крестьянства знаменует новый этап в творчестве писателя, связанного отныне с веризмом. «Недда» входит в сборник «Жизнь полей» (1880), где новеллист продолжает лучшие национальные традиции, восходящие к творчеству Дж. Боккаччо. Автор разворачивает перед читателем драматичные картины жизни бесправных сицилийских бедняков. Щедро наделенные от природы благородными задатками, они лишены жизненной перспективы среди невежества и предрассудков. Судьбы их описаны по-разному: в виде зарисовок («Недда», «Рыжий»), остросужетного рассказа («Возлюбленная Граминьи», «Йели-пастух»). Одна из лучших новелл сборника «Сельская честь» впоследствии была инсценирована автором и положена в основу одноименной оперы Масканы.

Тема сборника «Жизнь полей» продолжена в сборниках «Деревенские новеллы» (1883), «На улицах» (1883), «Дон Канделоро и К<sup>о</sup>» (1894). В них помимо описаний крестьянских страданий проглядывает остросоциальная критика по отношению к деревенским богачам («Добро»), сельскому духовенству («Его преподобие»), появляются и мотивы народного негодования. В новелле «Свобода» Верга под впечатлением от расправы над сицилийскими крестьянами, поднявшими в 60-е годы массовые бунты, пишет о столкновении сытых и обездоленных. Герой каждой новеллы — яркая инди-

видуальность. Однако писателя интересует не только судьба отдельного человека, но и движение общества и человечества по пути прогресса.

Представления о прогрессе, путях развития общества у Верги весьма противоречивы. Буржуазную действительность он оценивает пессимистически, не верит в исторический потенциал этого класса. Но социальной альтернативы буржуазному строю писатель не видит. Он склоняется к мысли о циклическом движении истории в одной плоскости, к идеям круговращения. Вергу интересует пробуждающаяся с развитием общества жажда наживы. Проявление этой страсти он хочет исследовать на всех ступенях социальной лестницы: крестьянства, зарождающейся буржуазии, аристократов, политиканов. Так появляется замысел показать в цикле романов непрерывную борьбу за существование, битву за жизнь, которую ведут все классы. Борьба эта у представителей различных слоев общества принимает разные формы, но цель едина — жажда материального благополучия, и один исход — кто-то выходит из битвы победителем, а кто-то побежденным. Причем категории победителей и побежденных мыслились писателем как социальные и нравственные.

Из задуманного цикла «Побежденные» Верга написал лишь первые два произведения — «Семья Малаволья» (о жизни сицилийских бедняков) и «Мастер дон Джезуальдо» (о зарождающейся буржуазии).

«Семья Малаволья» (1881) — роман, в котором за трагедией одной крестьянской семьи угадывается судьба целого класса. Действие разворачивается в рыбацком поселке вокруг семьи Малаволья. Эта крепкая когда-то семья, прельстившись возможностью поправить свои дела перепродажей бобов, терпит крах и постепенно распадается. Художник рисует представителей нескольких поколений Малаволья. Гибнет в море Бастьянаццо Малаволья (второе поколение); терпят катастрофу, попав в зависимость от ростовщика, его вдова и пятеро детей: высокое понятие о чести заставляет их оплачивать долги. Третье поколение сбивается с пути истинного: Лука гибнет на войне, Лия становится на путь порока, Антони бродяжничает, попадает в тюрьму. Они — побежденные. И крушение их не только социальное, но и нравственное. Победителями из битвы за жизнь выходят «настоящие» Малаволья. Это Мена, прозванная Святой Агатой, отрекающаяся от личного счастья; Алесси, который ценой невероятного труда выкупает у ростовщика отчий дом, покупает лодку и женится на работающей девушке.

Художественная логика романа диктует спасительную верность патриархальным традициям. Верге симпатичны природное благородство простых людей, их четкий этический кодекс, и он не скрывает своей неприязни к переменам в патриархальном мире итальянского крестьянства. Ведь подлинными победителями в социальной битве выходят ростовщик, аптекарь, бездушные, верные лишь голосу рассудка, подчиненному корысти и расчету.

«Мастер дон Джезуальдо» (1887) — роман, в котором Верга



продолжает осмысление новых веяний эпохи. Они прослежены в гудьбах вымирающего дворянства и возвышающейся буржуазии, начинающей захватывать главенствующие позиции в обществе. Писатель обращается к жизни итальянского общества эпохи Рисорджименто. Роман охватывает период с 1820 по 1848 г., но исторические события не занимают центрального места в книге, не врываются в жизнь героев — Верга убежденно считал вмешательство личности в историю бесполезным. Но, как прозорливый художник, он не мог не видеть огромных перемен в итальянском обществе, и его искренне волновала сущность социального переустройства — обнищание родовой аристократии, возвышение буржуа.

Главный герой книги Джезуальдо из каменщика превращается в крупного собственника, сильного соперника сицилийских феодалов. Не случайно к его имени приросли определения «мастер» и «дон». Но он не стал своим среди тех, в чей круг рвался. Жажда разбогатеть — психологическая доминанта Джезуальдо. Писатель раскрывает трагедию личности, отдавшей жизнь накоплению богатства. Даже на пороге смерти герой не в силах думать о чем-либо ином. Путь наверх, т. е. победителя в социальной битве, ведет, однако, к нравственному поражению. Оторвавшись от родной среды, отослав из дому любящую его Диодату и трех своих сыновей, он лишается истинных человеческих привязанностей. Брак по расчету, на дочери разорившегося маркиза Трао Бьянке, оказывается неудачной сделкой, не приближает его к аристократии, для которой он так и остался выскочкой. Не находит он понимания и у дочери. Воспротивившись ее любви к поэту Коррадо, Джезуальдо выдает ее замуж за герцога де Лейра, светского мота, стремящегося поправить этим браком свои пошатнувшиеся дела.

Джезуальдо — фигура сложная, противоречивая. Расчетливость и честолюбие уживаются в его характере с чертами душевной тонкости. Неукротимая энергия и жизненная хватка внушают писателю невольное уважение. Куда более непримиримо его отношение к аристократии. Баронесса Рубьера и ее сын герцог де Лейра, барон Дзакко, маркиз Трао выставлены в романе в самом неприглядном свете. Кичащиеся былым величием своих фамилий, давно уже выродившихся, они не менее, чем Джезуальдо, одержимы жаждой богатства, окрашенной у них стремлением сохранять паразитический образ жизни.

В одном из следующих произведений — «Герцогиня де Лейра» — писатель предполагал показать крах, к которому приведет дочь Джезуальдо Изабеллу ее аристократическое честолюбие. Поэтому во второй редакции романа «Мастер дон Джезуальдо» (1889) он укрупнил роль этой героини, четче показав ее взаимоотношения с отцом.

Разоблачительная мощь, тонкий психологизм в описании героев, конкретность в обрисовке среды, воспитавшей героя, позволяют отнести этот роман, последнее крупное сочинение Верги, к высшим проявлениям критического реализма Италии.

Дж. Верга был подлинным новатором, поднявшимся над теоретическими постулатами веризма. Трагедия родного сицилийского края, горькая участь крестьян, в которых он видел яркое воплощение национального характера, не могли оставить его равнодушным и удержать в рамках «объективного» метода. Нескрываемым сочувствием проникнуты его произведения о жизни итальянского народа. По мнению З. М. Потаповой, «именно на базе изучения национальной жизни возникает новаторское реалистическое искусство Верги, который показал в своих новеллах и драмах, как сложная игра современных экономических и социальных сил влияет на стихию народной жизни, определяет судьбу «униженных и оскорбленных»<sup>1</sup>.

**Луиджи Пиранделло (1867—1936)** — один из самых значительных писателей Италии конца XIX — начала XX века. Его перу принадлежат семь романов, пятнадцать томов новелл под общим названием «Новеллы за год» и многочисленные пьесы. Факты его биографии помогут понять своеобразие творчества, противоречивого и вызывающего споры в филологической науке.

Родился Л. Пиранделло, как и Л. Капуана и Дж. Верга, которых он считал своими учителями, на острове Сицилия, в семье арендатора серных копей. Учился на филологическом факультете сначала Римского, затем Боннского университетов, специализировался на итальянской диалектологии. По настоянию отца женился на дочери компаньона отцовского предприятия. Брак этот принес Пиранделло много горя. (Жена его страдала тяжелым душевным недугом). После постигшего семью банкротства будущий писатель активно включается в литературную деятельность, надеясь поправить дела семьи гонорарами. Творчество становится его спасительным пристанищем. Но ограниченная домашним кругом жизнь, неверие в возможность переустройства мира, нигилистическое отношение ко всякого рода политическим группировкам формируют у художника крайне пессимистический взгляд на жизнь. Слава придет к нему в 20-е годы.

**Ранние произведения.** В первых публикациях (сборники «Радостная боль», 1889; «Пробуждение Геи», 1891; «Рейнские элегии», 1895) Пиранделло предстает как поэт, однако художническое дарование его ярко раскрывается в 1900-е годы в жанрах новеллы и романа. Первый сборник новелл «Любовь без любви» (1894) несет отпечаток традиций веризма. В новеллах «Счастливыцы» и «Благословение» он, как и Верга, резко высмеивает духовенство.

Первый роман писателя «Отверженная» (1893, опубликован в 1901 г.) также написан в веристском духе и отчасти повторяет тему, поднятую Л. Капуаной в романе «Джачинта». Его героиня Марта Айала задается вопросом: в состоянии ли она изменить мужу? Этого оказывается достаточно для оговора: Марту изгоняют

<sup>1</sup> Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX — начала XX века. — М., 1982. — С. 13.

из дома. Когда же она действительно изменяет мужу и ждет ребенка от нелюбимого, чужого человека, внутренне готовая к общественному порицанию, судьба резко меняется: муж и общество готовы закрыть глаза на ее падение куда охотнее, чем на ее стремление к самоутверждению. Трагическое несоответствие внутреннего мира человека мнению, бытующему о нем в обществе, предваряло проблему видимости и сущности, иллюзорности и действительности, которая станет центральной в творчестве писателя.

«**Покойный Маттиа Паскаль**» (1904) — роман, знаменующий новый этап творчества Пиранделло. По стилю близкий к объективному повествованию версистой прозы, он отмечен появлением новой проблематики. Герой — скромный хранитель библиотеки, волей случая получающий возможность вырваться из пут ненавистной судьбы и семейной деспотии: случайно оказавшись в Монте-Карло, он выигрывает значительную сумму денег. Прочитав в газетной заметке, что в мельничной запруде нашли труп человека, в котором опознали его, Маттиа Паскаля, он решает порвать с прошлым, обрести свое подлинное «я», начать жить свойственной только ему жизнью. Сменив имя (на Адриана Меиса) и внешность (исправив косоглазие), социальный статус, Маттиа Паскаль как бы раздваивается. Но он лишь играет роль, он не в силах жить подлинной жизнью, ибо она, как выяснилось, определяется атрибутами его прежней жизни. Оказалось, что личности у него нет, есть лишь маска, ни свободы, ни жизненного покоя он не обретает. Имитируя самоубийство Адриана Меиса, он пытается возвратиться в свою прежнюю жизнь, но возвращение оказывается не столь простым. Жена его вышла замуж, и неприкаянный Маттиа Паскаль доживет свой век у старой тетки, навещая время от времени могилу — «поглядеть на себя, умершего и погребенного». Исход бунта трагикомичен.

Пиранделло выдвинул героя, уже не вписывавшегося в поэтику веризма; заговорил об отчуждении человека в буржуазном обществе, но, в отличие от французских экзистенциалистов, сострадал слабому, теснимому, но всячески отстаивающему свою неповторимость человеку.

Эстетическим манифестом Л. Пиранделло стал трактат «Юморизм» (1908), в котором обоснован его художественный метод, названный юмористическим или аналитическим. Метод предполагал аналитическое расчленение образа, разрушение иллюзий в художественной ткани произведения. Эта новаторская установка была реализована в романе «Покойный Маттиа Паскаль» и послужила основой для драматургических сочинений автора.

«**Старые и молодые**» (1909) — роман, в котором нашли отражение социально-политические представления Пиранделло. Описывая недавнее прошлое — героические события Рисорджименто на Сицилии, художник ставит острейшие вопросы, волнующие его как гражданина, выходца из семьи патриотов, сторонников Гарибальди. Пиранделло рисует всеобщее разочарование сицилийцев в итогах



Рисорджименто — остров оказывается на положении полуколонии «Старые», те, кто участвовал в Рисорджименто, незыблемые в своих монархических убеждениях, с горечью наблюдают крушение надежд на возрождение родины, со стыдом и возмущением видят духовное и нравственное брожение в среде молодых. «Молодые» под моральным гнетом гарибальдизма, уже отжившего свой век и неспособного питать их надежду, также наблюдают трагический исход объединения Италии, не находя в себе сил для решительных действий. Тем более что им приходится переживать еще одно разочарование — в деятельности сицилийских фашей (профсоюзов крестьян и горняков), не ставших силой, способной сплотить социальное движение на Сицилии. Трагедия обманутых воплощена в образе старого солдата-гарибальдийца Мауро Мортары, которому приходится пережить всю горечь крушения надежд на новую жизнь родины. В романе убедительно раскрыта духовная катастрофа итальянского народа, разочарованного в революции. «Философский по смыслу, он несет в себе трагическую идею национального краха, оборачивающуюся неверием в революцию, утратой исторической перспективы»<sup>1</sup>.

**Драматургия.** С 1910-х годов Л. Пиранделло обращается к драматургии. Сначала он по просьбе актеров инсценирует для театра «сицилийские» новеллы, сочиняет около 20 комедий; в 20-е годы реализует свои теоретические взгляды, высказанные в трактате «Юморизм», в ряде пьес, которые принесут ему мировую славу.

Пьеса «**Это так, если вам так кажется**» (1917) открывает важный этап драматургической эволюции художника, активно стремящегося к интеллектуализации драматического действия. Показывающая относительность суждений о жизни окружающих людей, Пиранделло утверждает идею относительной истины, ее субъективный характер. Жизнь героев художник раскрывает через персонажей-аналитиков.

К 20-м годам у драматурга вырабатывается зрелая драматургическая концепция. Конфликт в его пьесах завязан на несоответствии видимости и сущности, на столкновении иллюзии и действительности — проблемах, всегда волновавших художника. И в конфликте этом на первый план выходит трагическая участь современного человека в буржуазном обществе, переживающего драму отчуждения, распада сознания.

В истории итальянской литературы Л. Пиранделло остался художником-гуманистом, в творчестве которого была раскрыта духовная трагедия его народа, трагедия «маленького человека» в буржуазном обществе.

---

<sup>1</sup> Молодцова М. Луиджи Пиранделло. — Л., 1982. — С. 47.

## ЛИТЕРАТУРА

Проблемы литературного развития второй половины XIX—начала XX века.— М., 1982.

Володина И. П. Пути развития итальянского романа: Вторая половина XIX — начало XX века: Изд-во Ленингр. ун-та, 1980.

Володина И. П. Луиджи Капуана и литературная теория веризма (1860—1880): Изд-во Ленингр. ун-та, 1975.

Верга Джованни: Библиографический указатель.— М., 1966.

Бушueva С. К. Полвека итальянского театра. 1880—1930.— Л., 1978.

Молодцова М. М. Луиджи Пиранделло.— Л., 1982.

# ЛИТЕРАТУРА ГЕРМАНИИ

В январе 1871 г. была провозглашена Германская империя, которую возглавила прусская королевская династия Гогенцоллернов. Германия стала рассадником милитаризма и шовинизма. Правящие классы проводили агрессивную внешнюю политику.

Противостоял империалистической реакции немецкий рабочий класс. Социал-демократическая партия, созданная в 70-х годах, оказалась «единственной серьезной оппозиционной партией в стране»<sup>1</sup>. Она представляла интересы и других слоев общества, которые были вынуждены стать в ряды противников империалистического господства (интеллигенция, мелкая буржуазия, сельскохозяйственный пролетариат). К. Маркс и Ф. Энгельс руководили рабочим движением из-за границы. Обострилась классовая борьба, начало которой в 1878 г. ознаменовал так называемый исключительный закон против социалистов. Немецкое рабочее движение вынудило отменить его.

Руководители немецкой социал-демократической партии предали пролетариат, проголосовав за военные кредиты. Социалистическое и буржуазно-демократическое антивоенное движение завершилось ноябрьской революцией 1918 г.

Основные течения этого периода в литературе и искусстве: натурализм, символизм, неоромантизм, импрессионизм, декаданс, экспрессионизм.

В новых условиях развивались немецкий критический реализм в творчестве Ф. Шпильгагена, В. Раабе, Т. Шторма, Т. Фонтане, социалистическая литература.

**Ф. Шпильгаген (1829—1911)** — основоположник жанра политического романа в немецкой литературе. Родился в семье чиновника, учился на юридическом факультете Берлинского, затем Грейфсвальдского университетов. В ранних романах «Проблематические натуры» (1860), «Семья Гогенштейн» (1864), «Один в поле не воин» (1866) отражена общественная борьба середины XIX в. По мнению Шпильгагена, основное общественное противоречие заключалось в противоречии между дворянством и буржуазией, а отношения буржуазии и пролетариата затрагивались лишь вскользь.

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Циркулярное письмо А. Бебелю, В. Либкнехту, В. Бракке и др. // Соч.— 2-е изд.— Т. 19.— С. 168.



В последние годы жизни он все больше сближался с социал-демократией, но целиком пересмотреть свои основные позиции не смог. В романах «Бурный поток» (1876), «Новый фараон» (1889) выступил с критикой политики «железного канцлера» Бисмарка. Ценность критических тенденций в романах Шпильгагена снижалась его представлением о буржуазном прогрессе, на который Шпильгаген возлагал надежды. Однако Ф. Меринг отмечал, что писатель «стремился в художественной форме отобразить свою эпоху со всеми ее великими событиями, и он вкладывал в это поистине недюжинную силу и блестящий талант»<sup>1</sup>.

**В. Раабе (1831—1910)**, известный немецкий романист и новеллист второй половины XIX в., раскрывший тему «маленького человека», родился в семье мелкого чиновника. Детство и отрочество провел в провинциальных городах герцогства Брауншвейгского, куда не дошли революционные события 1848 г. Его взгляды формировались в годы реакции, наступившей после поражения революции. Демократически настроенный юноша остро переживал годы безвременья.

В 50-е годы, будучи вольнослушателем Берлинского университета, он начинал свою литературную деятельность. «Хроника Воробьиной улицы» (1857) о безрадостной жизни простых людей написана талантливым юмористом, испытавшим влияние Ж.-П. Рихтера и Ч. Диккенса. «Люди из леса» (1863) — роман о судьбе мальчика-сироты из пролетарской семьи. В романе «Голодный пастор» (1864) рассказывается о сыне бедного сапожника Гансе Унвирше, отправившемся на поиски истины и человечности. В романе «Сдобоед» (1890), писатель высмеивает самовлюбленного, надутого новогерманского буржуа. В повести «Летопись Птичьей слободы» (1895) он рассказал о жизненных судьбах нескольких соседских детей.

В динамичных маленьких повестях и новеллах развился и окреп талант Раабе. В них смело раскрывались социально-политические конфликты. Так, в новелле «Черная галера» (1860) воссоздан один из эпизодов борьбы нидерландских гезов против испанского владычества в XVI в. В сатирической новелле «Гусиный буш в Бютцеве» (1865), действие которой происходит в Германии непосредственно после французской революции 1789—1794 гг., прозаик высмеял филистерство немецкого бюргерства. В новеллах «Аптека», «Лесной великан» (1873) раскрыто пагубное влияние денег на человека. Писателя интересовали вопросы самосохранения личности и жизненной позиции человека. Он всегда стремился защитить справедливость и человечность.

Демократические традиции В. Раабе были своеобразно продолжены в творчестве Г. Фаллады, Л. Франка и других писателей XX в.

Ф. Меринг, отмечая противоречия в творчестве Раабе, дал в це-

<sup>1</sup> Меринг Франц. Избранные труды по эстетике.— М., 1985.— Т. 2.— С. 141.

лом высокую оценку его гуманизму: «Взглядом доброжелательного и мягкосердечного человека Раабе увидел, какое богатство чувств таится в «малом» мире, и, прежде чем дать ему окончательно уйти в небытие, озарил его теплым светом предзакатного солнца».

**Теодор Шторм (1817—1888)** — крупный писатель второй половины XIX в., продолживший гуманистические и реалистические традиции немецкой литературы, талантливый поэт-лирик, новеллист, автор ряда повестей. Его родина — приморский шлезвигский городок Хузум. Он активно участвовал в освободительном движении Шлезвиг-Гольштейна против Дании. Датчане запретили ему заниматься адвокатской деятельностью. Он уехал и жил в разных городах Пруссии. Вернулся на родину в 1864 г., когда датчане вынуждены были оставить Шлезвиг.

Отец Шторма, выходец из крестьян, получив высшее образование, стал юристом, женился на девушке из бюргерской семьи. Сын также значительную часть жизни занимался адвокатурой.

Т. Шторм начал литературную деятельность как поэт, хорошо знал отечественную историю и народные предания. В 1843 г. вместе с университетскими друзьями, братьями Моммзен — будущим известным историком Теодором и его братом Тихо, издал книгу стихов «Песни трех друзей». В его стихах чувствуется глубокая любовь к родному краю, народному творчеству. Мастер политической сатиры, он запечатлел отзвуки незабываемых событий 1848—1849 гг.

В стихотворениях звучат освободительные мотивы, поэт восхищается мужеством молодежи, отстаивавшей свободу родины («Осенью», «Могилы в Шлезвиге», «Рука женщины»); не случайно этого лирического поэта сравнивают с Ф. Тютчевым и А. Фетом. Т. Манн дал ему высокую оценку: «В лирике Шторма, которую он несчетное количество раз просеивал и процеживал, остались, кажется, одни жемчужины... По меньшей мере пять-шесть образцов этой лирики могут быть поставлены в один ряд с самыми высокими и чистыми творениями человеческого духа, которым глубина чувства и совершенство языка дают право на бессмертие»<sup>1</sup>.

Большое мастерство писателя проявилось в жанре психологической новеллы. По авторскому свидетельству, его новеллистика выросла из лирики. В известной «Иммензее» (1849), «новелле настроения», своего рода стихотворении в прозе, рассказано о неудавшейся любви Рихарда Вернера, любимая девушка которого выходит замуж за дельца. Новелла «В университетские годы» (1863) повествует о трагической истории дочери сапожника Лоры, загубленной богатым бездельником.

В более поздних произведениях все чаще звучит тема трагического исхода жизни человека, что объясняется стремлением к наживе, сложившимися буржуазно-денежными отношениями. К таким новеллам относят: «Карстен-куратор» (1877), «Ганс и Гейнц Кирх» (1883).

<sup>1</sup> Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1961. — Т. 10. — С. 17—18.

В повести «Всадник на белом коне» (1888) создан запоминающийся образ народного героя Хауке Хайена, талантливого строителя плотин, защищающего земли приморского края, преодолевающего многие трудности в жизни и погибающего в то время, когда разбушевавшееся море прорвало плотину.

Т. Шторм оказал влияние на творчество немецких критических реалистов XX в., и прежде всего Т. Манна.

**Т. Фонтане (1819—1898)** — крупнейший представитель критического реализма в Германии конца века. Материальные затруднения лишили его возможности получить хорошее образование, он рано приобщился к трудовой деятельности. Большая серия романов из немецкой жизни охватывает почти столетие. В эпической хронике писатель изобразил и народные массы, особенно крестьянство, и различные слои немецкого дворянства, жизнь которого хорошо знал, и немецкую буржуазию, и городских тружеников. Широтой обобщений реализм писателя отличается от реализма В. Раабе и Т. Шторма, его прямых предшественников. В романе «Перед бурей» (1878) развернута широкая картина жизни бранденбургского дворянства, бюргерства и крестьянства, что является как бы прелюдией к позднейшим социальным романам. Повесть «Шах фон Вутенов» (1882) символизирует моральную разобщенность прусского общества. Ее относят к вершинным произведениям художественной прозы на темы отечественной истории. Об утрате былых позиций прусского дворянства XIX в. рассказано в романах «Поггенпулы» (1896) и «Штехлин» (1899). В сатирическом романе «Фрау Енни Трейбель» (1892) проанализировано современное буржуазное общество, изображена пришедшая к экономической власти грюндерская буржуазия. Вершиной творчества Т. Фонтане, мастера психологической и социальной прозы, по праву считается роман «Эффи Брист» (1895), о чистой душе, загубленной лицемерной светской средой. Эффи Брист отдана в жены барону Инштеттену, которого она не знает и не может любить, он вдвое старше Эффи, замкнутый, чопорный. Тоска и одиночество заставили ее сблизиться с майором Крампасом. Спустя много лет муж узнает об их отношениях и убивает на дуэли Крампаса, защищая свою дворянскую честь. Разведенная, изгнанная из общества, разлученная с ребенком, Эффи умирает молодой. Только незадолго до своей смерти она вновь находит приют у родителей.

Т. Манн дал высокую оценку Т. Фонтане — крупному мастеру слова. Одному из писателей, укрепивших позиции реализма в немецкой литературе и занявшему почетное место в мировой литературе.

В Германии получили распространение в конце XIX и начале XX в. различные течения натурализма и декаданса.

**Немецкий натурализм** — сложнейшее литературное явление последней трети XIX в. Ф. Меринг, оценивая его, отмечал, что натурализм «представляет отражение в искусстве все более разрастающегося рабочего движения». Он ценил у писателей-натуралистов интерес к изображению социально обусловленной действитель-



ности. Немецкие натуралисты испытали воздействие французской, скандинавской, русской литературы, расширили границы социального видения жизни, раскрыли мир трудовых низов, по-своему, с помощью новых приемов изображали человека. Для них характерен интерес к нравственной сути человеческих отношений, к подсознанию, физиологии, документальности, что будет развито в реализме XX в.

Натурализм неоднороден. Поляризация сил происходила внутри берлинской и мюнхенской школ натурализма.

Течение развивалось в конце XIX— начале XX в. наряду с неоромантизмом, символизмом, импрессионизмом. Героями художественных произведений стали рабочий, стрелочник, кухарка, т. е. люди из народа. Писатели-натуралисты призывали к обновлению литературы, к изучению актуальных проблем современной жизни.

Писатели-натуралисты сделали значительный шаг вперед в обращении к сфере физиологии, наследственным комплексам. Но законы природы они механически переносили на общественную жизнь. В то же время они отражали сложные социальные явления — грядущее, жизнь большого города, мелкобуржуазную среду, обнищание, отношение интеллигенции к пролетариату, становление империализма, конкурентную борьбу, безработицу, условия жизни фабричных рабочих, «женский вопрос». В критике отмечается, что наиболее достоверно показаны в их произведениях проблемы безработицы и конкурентной борьбы. Обличение — наиболее сильная сторона натурализма, хотя его положительная программа неопределенна.

Значительный интерес представляет эстетическая направленность течения, к которому принадлежали Гауптман, Кретцер, Полец, Фибих и др.

В более позднее время как модернисты, так и реалисты много заимствовали от натурализма. Следы натуралистических тенденций можно обнаружить в творчестве Г. Манна, Т. Манна, Г. Фаллады, Г. Гессе, Я. Вассермана, А. Деблина, в экспрессионизме, во фрейдистской литературе.

Заслуженной известностью пользовались романы **М. Кретцера** (1854—1941). Он представитель социальной, наиболее перспективной разновидности натуралистического романа. Принадлежал к берлинской школе, хотя и не был последовательным натуралистом. Им создано более 60 произведений. Писателя всегда привлекали темы народных низов. Выделяются его романы 80—90-х годов, раскрывшие социальное содержание целой эпохи. В общественно-политических взглядах писателя в начале 80-х годов чувствуется особое внимание к социализму, к деятельности социал-демократической партии. Он стремится познать суть социально-политических перемен в стране. Кретцера социализм привлекал как путь к переустройству общества, но его взгляды не отличались последовательностью.

Большая часть жизни прожита Кретцером в Берлине. Сближение с рабочими расширило его жизненный опыт, повлияло на писательский талант.

Роман «Обманутые» (1882) считается наиболее натуралистическим по тематике и принципам художественной изобразительности. Автор хотел показать истоки социального зла — растленность человеческих душ, одну из крайних форм ее проявления — проституцию.

Рассказывая о судьбах «дочерей пролетариата» — Франциске, Женни, Луизе, Марии, Лине, о беспринципности и аморализме буржуа Эдмунда Ротера, Леона Бернзеля, писатель видит в моральном нездоровье общества одно из следствий его разложения. Кретцер не столько говорит о порочной сути женской природы, сколько объясняет трагичность падения героинь социальными обстоятельствами.

Роман «Обездоленные» (1883) выдержал с 1886 по 1920 г. свыше 20 изданий. Здесь раскрыты многие актуальные проблемы: безработица, бедствия народа, противоречия между трудом и капиталом, показаны картины антисоциальных условий жизни низов. В романе повествуется о тяготах семьи рабочего Мерка, потерявшего место на фабрике и безуспешно пытающегося найти работу. Его семья гибнет от голода, нищеты, постоянной нужды.

В романе «Обездоленные» можно проследить соединение в творческом методе реалистического и натуралистического начал, социального критицизма — с натуралистической передачей «заурядности» жизни, с антиэстетической ее интерпретацией.

Роман «Мастер Тимпе» (1888) — семейная хроника, в которой представлены три поколения: дед, отец, сын. Запечатлена история распада семейных связей, крушение некогда прочных социальных устоев. Кретцер говорит о поглощении мелких предприятий крупными. Честный, добросовестный мастер Тимпе, владелец небольшой токарной мастерской, неизбежно должен погибнуть в столкновении с Урбаном, хозяином большой фабрики, ловким дельцом, не останавливающимся даже перед преступлением.

Значительной социальной насыщенностью и остротой отличались произведения **В. Поленца** (1861—1903). Он хорошо знал немецкую деревню и посвятил ей многие повести и романы. Роман «Крестьянин» (1895) получил высокую оценку Л. Толстого, который в предисловии к русскому переводу назвал его настоящим образцом художественного творчества и противопоставил «многим современным» произведениям. В этом романе, как говорит Толстой, развитие действия вытекает непосредственно из характера героя, вступившего в конфликт с окружающей средой, с соседом-помещиком, разбогатевшим юнкером, который хочет отобрать землю Бютнера. Хорошо показаны быт немецкой деревни и ее трагедия. Лишившись родного дела и семьи, Бютнер кончает жизнь самоубийством.

Поленц, может быть сам того не желая, поднялся в своем произведении до мысли о том, что крестьянин, чтобы избежать гибели, должен отказаться от мелкособственнической психологии и идти в ногу с пролетариатом. Эта мысль особенно понравилась

Плеханову, который, так же как и Толстой, дал лестный отзыв о романе Поленца.

«В формировании натурализма значительную роль сыграли И. Шлаф, К. Блейбтрей, М. Г. Конрад... (основатель журнала «Гезельшафт» — ведущего органа нового направления), Г. Конрад, А. Альберти, Д. Макай, К. Фибих. В русле натурализма развивалось раннее творчество Г. Гауптмана. В произведениях этих писателей трактуются часто в духе позитивизма центральные темы натурализма: вопросы наследственности, буржуазной семьи, женской эмансипации, соотношения человека и среды и т. д.»<sup>1</sup>.

Расцвет натурализма пришелся на 1889—1892 гг.

Характерным явлением конца века в Германии стал Фридрих Ницше (1844—1900).

Выходец из семьи пастора, он изучал классическую филологию, в двадцать пять лет стал профессором в Базеле. В 1878 г. Ницше вынужден был отказаться от места из-за прогрессирующей болезни.

Ф. Ницше испытал влияние философии А. Шопенгауэра и эстетических идей Р. Вагнера. Всячески восхвалял «сильную личность» и «сверхчеловека». Ницше считал, что формой проявления «рабской морали», «стадного инстинкта» являются демократия, гуманизм, эмансипация женщин, социализм. Философские и эстетические идеи были проникнуты индивидуализмом, антидемократизмом, послужившими основой многих декадентских течений, использовались фашистами. Его критика капиталистического общества была критикой справа. Т. Манн писал, что Ницше «лишь уловил и отметил первые признаки нарастающего империализма»<sup>2</sup>. Однако неоднородность его философии, эстетическая и афористическая форма ее выражения, близкая к художественной прозе, привлекли многие умы. Ницше оказал значительное влияние на немецких писателей конца XIX — начала XX в.: С. Георге, Г. Манна, Т. Манна, Т. Хессе, Г. Бенна, а также писателей других стран — Р. Киплинга (Англия), Э. Синклера (США) и др. Но многие выступили и с критикой идей о «сверхчеловеке» в своих произведениях — Г. Ибсен, Б. Шоу, Т. Манн.

Некоторые мысли Ницше о значении интуиции и иллюзий, высказанные в «Рождении трагедии», повлияли на развитие искусства конца XIX — начала XX в., в первую очередь на символизм. Вызывают интерес его размышления о создании синтетического театра, где сочетались бы музыка и слово, о значении ранних форм театрального действия.

В литературе декаданса нашли свое отражение крайний индивидуализм, субъективизм, стремление к болезненному, вычурному (С. Георге, Гуго фон Гофмансталь).

**Экспрессионизм** (от фр. «expression» — выражение) — идеологическое течение XX в. (1905—1920-е гг.), полнее проявившееся в немецком и австрийском искусстве и литературе. В нем вы-

<sup>1</sup> История немецкой литературы.— М., 1975.— С. 330—331.

<sup>2</sup> Манн Т. Собр. соч.: В 10 т.— М., 1961.— Т. 10.— С. 379.



ражен протест против современной буржуазной цивилизации, мировой войны, социальных контрастов, порабощения человека машинами и вещами. Экспрессионисты выразили свое понимание кризиса буржуазной цивилизации, катастрофы, надвигающейся на человека и природу. Прежде всего их привлекали проблемы героя и массы, интеллигенции и революции, убеждения и насилия. «Не конкретность, а абстрактное представление о ней, не действительность, но дух — таков основной тезис эстетики экспрессионизма»<sup>1</sup>. Характерные черты экспрессионизма — абстрактность, страстность, субъективность. Автор стремился выразить свое отношение к изображаемому в новой, неповторимой форме. Экспрессионисты, учтя некоторые традиции предшествующей литературы, выработали новые принципы образного мышления: они отказывались от внешнего правдоподобия, предпочитали моделирование отображению, использовали откровенную публицистичность и выразительные средства поэзии.

В экспрессионизме различают два направления. Для левых экспрессионистов (И. Бехер, Ф. Вольф, Л. Рубинер, Э. Толлер и др.), группировавшихся вокруг журнала «Аktion», характерны социальная устремленность и публицистичность.

Георг Гайм (1887—1912) был одним из самых одаренных и характерных представителей экспрессионистической поэзии. Из немецких поэтов он высоко ценил Клейста, Габбе, Бюхнера. В 1911 г. вышел единственный при жизни сборник его стихов «Вечный день».

Пробудился тот, кто непробудно спал.  
Пробудясь, оставил сводчатый подвал,  
Вышел вон и стал громадный, вдалеке.  
Заволокся дымом, месяц сжал в руке.

*Перевод Б. Пастернака*

Так представлялись ему видения переворотов и «Войны».

Многие поэты-экспрессионисты погибли на войне, например: А. Лихтенштейн (1889 — 1914), Э. В. Лотц (1890 — 1914) и др. Оплакивание жертв войны стало первой темой, выразившей антивоенные настроения поэтов-экспрессионистов. Например, в стихотворении Ивана Голла (1890—1950):

Я оплакиваю мужчин, не пришедших  
назад;  
Я оплакиваю женщин, чьи сердца  
шебетали, а ныне кричат;  
Я соберу все слезы и расскажу о них.

В. Газенклевер в 1917 г. написал одно из запоминающихся антивоенных экспрессионистических стихотворений «Убийцы сидят в опере»:

<sup>1</sup> Павлова Н. С. Экспрессионизм // История немецкой литературы.: В 5 т.— М., 1968.— Т. 4.— С. 537.

Кровавые кишки в руках у них дымятся,  
У кого они вырваны — праздный вопрос.  
Этой ночью тысячи легли, чтоб не подняться.  
Убийцы слушают «Кавалера роз».

*Перевод Вл. Нейштадта*

У левых поэтов тема протеста, присущая раннему экспрессионизму, переросла в революционный призыв, многие из них считали себя защитниками народа. Примером может стать стихотворение Бехера «Долой»:

Отребье всех племен — к чертям собачьим!  
Отродье всех времен — к чертям собачьим!  
Клинок стиха, рви глотки негодьям!  
Наймитов, шелудивых псов — к ответу!  
Втоптать их в землю!  
Всклубить их пылью над кипящим полем брани!

*Перевод. В. Луговского*

**Георг Кайзер** (1878—1945) — один из пионеров экспрессионистической драмы. В пьесе «С утра до полуночи» (1912) он смело вскрывает пороки современного общества. Кассир провинциального банка, уверовав во всемогущество денег, крадет 60 тысяч марок и бежит с красивой дамой в поисках счастья. Пережив невероятные события, он понимает, что «на золото всех банков мира нельзя купить то, что является настоящей ценностью». Мечты о настоящей жизни потерпели крах, и кассир сам обрывает свою жизнь.

Строгая логика пьес Кайзера произвела сильное впечатление на Б. Брехта. Фашисты запретили Г. Кайзеру писать, в 1938 г. он эмигрировал в Швейцарию.

**Эрнст Толлер** (1893—1939) в 1916 г. на фронте был тяжело ранен, вернулся для продолжения учебы на юридическом факультете, вступил в Независимую социал-демократическую партию Германии, вел антивоенную агитацию среди рабочих, был членом руководства Баварского центрального совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов. В драме «Превращение» (1917—1918) сочетается драматизированное повествование о судьбе человека и автобиография, здесь повествуется о Фридрихе, выходеце из буржуазной среды, в котором угадывается сам автор. Главный упор сделан на нравственное пробуждение людей.

В дни Баварской Советской Республики писатель не смог преодолеть идеалистических представлений, ряд его действий ускорил падение республики. В 1919—1924 гг., будучи в тюрьме, написал пьесу «Человек-масса» (1921) и др., где он стремится воссоздать события, участником которых являлся. Причины поражения революции он видел в трагическом противоречии между вождями революции и массами, не готовыми к революции.

Поставленная на сценах немецких театров, экспрессионистическая драма зачастую превращалась в философский трактат, шла

и условными декорациями, на скошенной сценической площадке. Герои пьес, не имевшие имен, различались по родовым, классовым и профессиональным признакам (Женщина, Мужчина, Мать, Человек, Масса, Народ), обращались непосредственно к зрителям, стремились их убеждать и поучать. В экспрессионистическом театре большое значение отводилось цвету, форме, ритму, звуку, свету. Б. Брехт и др. многое восприняли от этого театра.

Из прозаиков-экспрессионистов выделяют К. Эдшмида, А. Деблина. Прозе Клабунда (псевдоним Алфреда Хеншке) присуще стремление внушить читателю неуверенность в прочности окружающего мира. В романе «Перрудья» Ганса Генни Янна воплощены основные черты эстетики экспрессионистического романа.

Многие представители данного течения в первой половине 20-х годов разочаровались в своей эстетической программе, которая первоначально давала надежду на обновление общества. Разногласия привели к расколу и распаду. И. Бехер, оценивая значение экспрессионизма, писал не только о его слабостях, но и отмечал своеобразие силы искусства, в котором выражены мятежные настроения начала века. Это направление оставило заметный след в литературе, театре, кино, живописи, скульптуре. Художественные достижения экспрессионизма вошли в фонд мировой культуры (И. Р. Бехер, Э. Толлер, Л. Франк, Э. Берлах, Г. Грос, О. Кошкош, Ф. Мазереель, Дж. Хартфилд и др.).

Экспрессионизм оказал большое влияние, в частности, на творчество О'Нила, Т. Уайлдера, Д. Джойса, О'Кейси, Т. Уильямса, С. Беккета, М. Фриша, Ф. Дюрренматта, П. Вейса.

В первые десятилетия XX в. продолжает развиваться критический реализм в литературе (Томас и Генрих Манн, Б. Келлерман, И. Вассерман, Г. Гессе). Опираясь на достижения немецкой и мировой литературы, реалисты раскрыли в своем творчестве важные проблемы XX в. и обогатили немецкую и мировую литературу.

Значительную роль в развитии литературы сыграла деятельность группы критиков — левых социал-демократов Ф. Меринга, К. Цеткин, К. Либкнехта и Р. Люксембург. Близкие по своим взглядам к коммунистам, они в основном правильно ставили и решали важнейшие вопросы партийности и народности литературы, защищали место классического наследия в новой, пролетарской культуре, боролись с реакционной фальсификацией творчества великих писателей. Труды немецких левых социал-демократов по истории и теории литературы, особенно «Легенда о Лессинге» (1893) Ф. Меринга, его оценки натурализма, его статьи о немецких писателях XIX века, а также статьи К. Цеткин о Шиллере, Ибсене и Бьернсоне, статьи Р. Люксембург о Мицкевиче и о творчестве Л. Н. Толстого («Посмертные художественные произведения Толстого» и «Душа русской литературы») имели принципиальное значение для развития марксистской эстетической мысли и были направлены против ревизионизма и реформизма.

Среди немецкой социал-демократии 80—90-х годов было нема-



ло талантливых прозаиков и поэтов. Наиболее значительный из них — **Р. Швейхель** (1821—1907). Он активно отстаивал принципы передовой немецкой литературы, участвовал в демократическом движении. Представляет интерес серия исторических романов, посвященных прошлому немецкого народа. В лучшем его романе «За свободу» (1898) рассказано о крестьянской войне 1525 г. Мастерски выписаны реалистические образы вожаков и бойцов повстанческих крестьянских дружин.

В развитие демократической литературы на рубеже XIX — XX вв. внес свой вклад **Э. Прецанг** (1870—1949), драматург, лирик и прозаик, автор книги «В потоке времен» (1908), в которой с глубоким сочувствием изобразил жизнь немецких рабочих. **Л. Якоби** (1840 — 1895) пришел в ряды социал-демократов после войны 1871 г. Его книга «Да будет свет» (1872) была запрещена в годы разгула бисмарковской реакции, в течение многих лет он находился в эмиграции. Сборник его стихов «Немецкие песни из Италии» (1892) направлен против пруссачества. Поэту **О. Крилле** (1878 — 1954), несмотря на известную ограниченность мировоззрения, удалось в книгах «Жажда солнца» (1903), «Из узких переулков» (1904) выразить протест немецкого трудового народа против гнета и политических преследований.

«Литература немецкой социал-демократии не была полноценным продолжением великих традиций революционной поэзии 1848 г. Но при всем том, что на ней сказались влияния и самой немецкой буржуазной действительности, и особенно социал-демократической догматики, она все же стала звеном в развитии социалистической немецкой культуры»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Самарин Р. М. Немецкая литература // История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века / Под ред. проф. Л. Г. Андреева. — М., 1978. — С. 202.

# Гауптман

(1862—1946)

*(Творчество до 1917 г.)*

Гауптман — один из крупнейших драматургов XX в. Он родился в городе Зальцбрунне, его отец был владельцем гостиницы. В городе и окрестностях находились ткацкие фабрики и копи горняков, и впоследствии драматург прославился как певец страданий и бунта знакомых ему с детства рабочих. В университете Гауптман увлекался биологическими науками, однако в своей литературной деятельности он ориентируется на художественный опыт немецких писателей, а не на распространившуюся в то время биологизацию искусства.

В конце XIX — начале XX в. Гауптманом было создано около 25 драм и романов. Целесообразно выделить из их числа следующие наиболее характерные и значительные драмы: «Перед восходом солнца» (1889), «Праздник мира» (1890), «Одинокие» (1891), «Ткачи» (1892), «Ганнеле» (1895), «Потонувший колокол» (1896), «Извозчик Геншель» (1898), «Бедный Генрих» (1902), «Роза Бернд» (1903), «И Пиппа пляшет» (1906).

Для всех драм характерен стоящий в центре конфликт между наделенным тонкой духовной красотой героем и окружающим его праздничным и жестоким миром. Только в первых драмах этот конфликт дается на реальном жизненном материале, а в дальнейшем он переносится в область философии и символического изображения действительности.

Драматургия Гауптмана необычайно богата по жанрам. Это социально-политическая драма («Перед восходом солнца», «Ткачи»), семейно-психологическая драма («Одинокие», «Праздник мира»), историческая («Магнус Гарбе»), мифологически-легендарная («Потонувший колокол»), стилизованная притча («Бедный Генрих»); иногда у Гауптмана сочетаются в пьесах черты различных жанров: «И Пиппа пляшет» — это легенда и социальные мотивы, «Белый спаситель» — история и притча. Метод Гауптмана — одна из сложнейших литературоведческих проблем. В его творчестве, несомненно, отразилось влияние натурализма. Но вместе с тем писатель тесно связан и с немецкими романтическими традициями. Однако натурализм у Гауптмана, скорее, связан с особенностями стиля, со стремлением обогатить литературу анализом новых объектов (физиологии, наследственности, биологического плана человеческого существования), но не с общей концепцией миропонимания.

Более существенным для Гауптмана является общий романтический «дух» его осмысливания мира, его вера в то, что романтически идеальные отношения между людьми являются наиболее естественными, наиболее реальными в смысле их перспективности,

«нетленности». Концепция социальных отношений у Гауптмана — это концепция справедливости, естественного равенства прав людей.

Сложность Гауптмана в том, что, являясь в строго научном смысле слова, в «глубине» неоромантиком, практически он очень часто предстает перед нами как драматург, связанный с реалистической школой XIX в., осложненной натурализмом и символизмом.

Драматургия Гауптмана (так же как и творчество Р. Вагнера) — наиболее яркое отражение национальной специфики в развитии немецкого искусства последней четверти XIX — начала XX в.

Высказывания Гауптмана по проблемам эстетики позволяют уточнить его метод. Мы находим их в его студенческой работе «Мысли о создании статуй», в авторском предисловии к первому изданию его собственных драм в 1906 г. Самое важное в концепции искусства Гауптмана — ее антинатуралистическая направленность, в целом, отрицание натуралистической фатализации детерминизма, отрицание натуралистической модели мироздания.

В первой статье Гауптман пишет: «Целью всех искусств является не абсолютное подражание природе, ибо это последнее невозможно. Да и если бы это было возможно, пришлось бы тогда говорить о природе и искусство было бы в этом случае исключено. Целью искусства является... выражение доведенной до типа возвышенной сущности изображаемых предметов».

Уже молодой Гауптман ощущал, что сущность жизни, которую он в духе романтизма называет возвышенной, натуралистическое искусство не может передать. Это подтверждает и анализ его драматургии.

Неоромантические установки эстетики Гауптмана еще четче сформулированы в работе 1906 года: «драматург-поэт ставит себе целью отражать не реальные противоречия наличного мира... а свои собственные драматические импульсы, их он должен показывать в «особом пространстве духовных принципов», которые обитают за действительностью и определяют в конце концов эту действительность... Драматург наполняет плотью конфликты мира этих идей...»

И в этих рассуждениях Гауптман как романтик, точнее, как неоромантик понимает буржуазный мир как отклонение от подлинной сущности жизни, ибо последняя для него — созданное еще до буржуазной эпохи богатство духовных принципов человеческого общежития.

Изучение же только форм буржуазной жизни, по Гауптману, это скорее «медицина, а не искусство». Вместе с тем драматург в своих пьесах очень пристально изучает и «болезненное» бытие современности, однако всегда в соотношении — в опосредованном или непосредственном — с теми формами мира, которые являются для романтика нормой.

«Перед восходом солнца». Драма «Перед восходом солнца» (1889) — первое зрелое произведение Гауптмана. Поставленная



на сцене берлинского театра, она принесла автору широкое признание. В пьесе привлекала прежде всего актуальная в те дни проблематика, к тому же совершенно новаторская для немецкой сцены. Гауптман пишет о противоречиях капиталистического развития в Германии, о распространении социалистических идей, о назревании бунта в «безрадостной и ожесточенной» среде рабочих. Идейные конфликты драмы связаны с философскими тенденциями эпохи, герои обсуждают проблемы биологического детерминизма, наследственности — вопросы, знакомые немецкой публике, прежде всего, в связи с творчеством Золя и Ибсена. Драма Гауптмана раскрывает социальный облик современности в художественных структурах критического реализма. Однако метод писателя и здесь, в раннем произведении, сложнее. Подлинной героиней пьесы является Елена Краузе. Елена воспринимает мир и реагирует на происходящее как цельный, мудрый, естественный человек. Она жаждет любви, но любить она может только настоящего человека, справедливого, глубокого, имеющего в жизни достойное призвание. Таким и предстает в начале пьесы молодой социалист Альфред Лот, «кандидат в рейхстаг от... черни». Он появляется в семье внезапно разбогатевшего и спившегося крестьянина Краузе как «луч света». Лот провозглашает свое жизненное кредо: «...моя борьба — борьба за всеобщее счастье... Для этого должны исчезнуть нищета и болезни, рабство и подлость». Елена чувствует, что это не поза, не демагогия, а истинная сущность этого молодого человека, что «он... очень, очень хороший человек!».

Но Альфред Лот в плену противоречий духовной жизни своего времени. С одной стороны, он выступает как человек, улавливающий социалистические устремления эпохи, с другой — он является последователем философии позитивизма. Внутренняя структура пьесы Гауптмана, его метод очень точно сконцентрированы в названии. Перед восходом солнца — это, конечно, заря движения за социальное освобождение людей, но это — и заря новых человеческих взаимоотношений, свободных от ложных догм. Как одна из ложных догм в пьесе предстает натуралистическая узость Лота, усвоившего фатализм новомодных учений. Лот отвергает из-за «роковой наследственности» Елену, губит и свое счастье и ее жизнь. Образ Лота сложен, смысл его — гибель органически прекрасного человека под влиянием ложной жизненной установки.

Другая грань пьесы — это картины жизни, созданные на основании опыта критического реализма. Это рельефные образы домоладцев Елены — мачехи, Гофмана — мужа сестры, приживалки Шпиллер. Это и умение создать образ толпы, массы, точно очерченной в репликах Елены, Лота, Гофмана. Гауптман обнаруживает и дар скрупулезного бытописца: стиль жизни семейства Краузе выписан со щедрым богатством деталей. Наконец фоном драмы является вся Германия со всей спецификой исторического момента. В пьесе налицо и дар Гауптмана-драматурга: стремительно развитие действия, связь каждой реплики с общей тенденцией конфликта,

емкость диалогов, заключающих в себе развитие действия и характеры, умение завершить каждый акт «ударными» сценами, дать высшую кульминацию в самом конце представления.

«Ткачи». Драма «Ткачи» (1892) — уникальное произведение Гауптмана, это изображение революционного бунта. Гауптман тщательно изучил материалы о восстании силезских ткачей. Это позволило ему создать очень яркую и выразительную картину событий, имевших большое общественное значение. Его драма имела также революционизирующее значение, цензура часто запрещала ее постановки на сцене.

Новым и смелым в этой драме было то, что театральную сцену заполнила толпа рабочих, страдающих, угнетенных и одновременно на полных сил, гнева и решимости добиться справедливости. Художественный эффект драмы объясняется и последовательной объективностью Гауптмана, точным распределением света и тени. Ткачи и крестьяне в пьесе бывают и смиренными, беспечными, они даже способны на штрейкбрехерство и предательство. Но это — следствие невыносимой жизни и невежества. Правой в своем гневном массе рабочих противопоставлен фабрикант Дрейсигер с его ханжеским стремлением оправдать себя в глазах рабочих. Гауптман точно рисует непримиримость конфликта: «Разве во Франции шло по хорошему? Там знали одно: всех долой! Всех на гильотину! Так и должно быть!» Но у вожаков восстания Беккера и Егеря отсутствует ясное представление о целях борьбы. Все восстание представляется как стихийный ответ на жестокость и угнетение, взрыв гнева, стремление отомстить без какой-либо определенной цели впереди. С большим мастерством драматурга Гауптман на протяжении 5 актов рисует постепенный рост недовольства ткачей, их решимость покончить с угнетением. В каждом акте он вводит все новые детали, показывает восстание с самых различных точек зрения. В I — мы видим толпу жалких ткачей, среди которых выделяется более решительно настроенный Беккер. Но основная масса еще колеблется, она способна поверить лживым речам фабриканта, хотя к концу действия глухое недовольство усиливается. Во II — Гауптман вводит нас в жилище бедняков и с помощью точной передачи всех подробностей заставляет наглядно почувствовать весь ужас их положения. Та же самая среда и типы передаются уже в более индивидуализированных образах. В первый раз звучит песня восставших ткачей. К концу действия — резкий подъем, пламенный призыв Анзорге: «Все это надо сломать немедленно! Нельзя терпеть! Будь что будет!», III акт по контрасту начинается довольно спокойно, но к концу, с приходом толпы рабочих, страсти снова разгораются, снова звучит песня, толпа направляется к дому фабриканта. В IV — действие переносится в дом Дрейсигера. Подробное описание обстановки в сравнении с жилищем бедняков создает убедительный контраст нищеты и роскоши. Явно чувствуется гнетущая атмосфера страха перед восстанием. В конце происходит взрыв: рабочие врываются в дом. Это един-

ственный момент во всей пьесе, когда автор выводит толпу восставших на сцену. V акт снова происходит в комнате ткача, но на улице восстание идет полным ходом. Речи ткачей оправдывают оставших, автор снова подчеркивает, что восстание абсолютно справедливо. Расстрел толпы рабочих заставляет даже самых нерешительных присоединиться к своим товарищам, а тот, кто отвергает восстание, гибнет, как старый ткач Хильзе за своим станком. Заключительные сцены очень динамичны и напряжены. Финал пьесы — наивысший подъем восстания. Драматург намеренно не довел восстание до конца, не показал поражения рабочих. В этом проявляется романтическое начало Гауптмана: подвиг для него может быть бесплодным лишь в частном проявлении, но в принципе его вклад в духовное развитие человечества неоспорим. Патетическая кульминация пьесы воспринимается как символическая память о восставших ткачах.

Впоследствии Гауптман неоднократно обращался к жизни простого народа. Продолжением тематики «Ткачей» являются новелла «Стрелочник Тиль» (1892), драмы «Извозчик Геншель» (1898) и «Роза Бернд» (1903), где с отличным знанием быта и психологии показана тяжелая будничная жизнь низших слоев общества.

**«Потонувший колокол».** «Потонувший колокол» (1896) — наиболее популярная пьеса Гауптмана, имевшая счастливую сценическую судьбу. Одна из наиболее знаменитых постановок пьесы — спектакль Московского Художественного театра (1898). Эта драма — выдающееся неоромантическое произведение писателя.

На первом плане в «Колоколе» изображение бессмертной с точки зрения романтики стихии духовных импульсов, творческих порывов. В пьесе эта стихия предстает и в образе мастера Генриха и в облике сказочного мира гор, где обитают эльфы, русалки, водяные, где живет фея Раутенделейн. Этот мир — всецело порождение творческого воображения Гауптмана. Афоризмы и песни обитателей этого мира — осмысление законов духовного бытия, мудрость неоромантика Гауптмана.

В живописной картине горного царства сочетаются краски немецкого фольклора и собственная изобретательность драматурга, совершенно оригинален, например, образ Раутенделейн. Очень важной особенностью сказочного мира пьесы является его родство с древнегерманской языческой стихией. Фантастические существа часто упоминают имена Бальдера, Тора и других северных богов.

Прекрасному романтическому миру в пьесе противопоставлена немецкая филистерская провинция. Здесь иные персонажи — пастор, учитель, цирюльник, обыватели. Они слепы по отношению к миру чудес. Осуждение христианства — новое качество романтизма Гауптмана. Если у ранних романтиков христианство обычно воспринималось как антибуржуазное начало, то у Гауптмана оно показано как филистерство. Мудрая волшебница Виттиха в пьесе раскрывает всю несовместимость гуманистических и христианских представлений о мире:



Я знаю, знаю, чувство — грех у вас,  
Земля, по-вашему, лишь тесный гроб,  
А голубое небо — крышка гроба,  
А звезды — свечки, солнце — дырка в небе,  
Для вас и сам господь всего лишь поп!

Главный герой пьесы — литейщик колоколов, мастер-художник Генрих — находится словно между двух стихий. Его властно влечет стихия романтизма и творчества, но он скован путами конформизма. Этот конфликт раскрыт в сказочной символике, но очень реален и современен. Ситуация Генриха совпадает с ситуацией Иоганна Фокерата в бытовой драме Гауптмана «Одинокое». Внутренний взор Генриха видит истинный облик мира, видит его романтическую правду. Прекрасная Раутенделейн — это символ идеальной жизни, открывшейся художнику:

...сон или явь,  
Но ты живешь, ты есть, ты существуешь  
Во мне иль вне меня! Ты милый призрак!  
И, если даже образ твой прекрасный  
Лишь порождение моей души...

Однако очень скоро Генрих убеждается, что в мире Раутенделейн он чужой, что отлитый им колокол — «с трещиной», что его звон фальшивый. Гауптман утверждает, что для великого творческого акта необходима «чистая душа», эстетическая цельность. Генрих довольно смело преодолевает внешние препятствия, разрывает с миром обывателей. Но сильнее, чем социальный конформизм, держит художника в цепях конформизм семейный. Жена Магда и дети встают на его пути к «горным высотам». Магда и Раутенделейн — антиподы в пьесе. Если фея — олицетворение высокой любви, то Магда — плоть от плоти мира долин. Любовь Магды требует от художника согласованности с обыденным филистерским миром. И Генрих «переступает» через эту любовь, становится причиной самоубийства Магды. Источник, казалось бы, неразрешимого конфликта — в самом факте его обручения с чуждой, в сущности, женщиной, в нарушении жизненного закона. Именно в давней вине причина несостоятельности художника. Один их духов гор говорит о конфликте Генриха:

Напрасно вздумал ты тягаться с богом!  
Тебя призвал он на борьбу, но, видя,  
Что слаб и жалок ты, — тебя отверг!

«Потонувший колокол» замечателен не только тончайшим изображением взаимодействия романтической правды и ложной очевидности, но и многими частными эпизодами. В духе романтической традиции Гауптман говорит об искусстве, о стиле. Именно стиль превращает формы в искусство:

Из хаоса — сокровище возникло...

Гауптман как последователь романтических традиций — тончайший психолог. Ложный шаг Генриха, даже частичная уступка конформизму искажают душу молодого человека. Образ Раутендейн иногда ассоциируется у него не только с идеальной картиной мира, но и с чем-то вакхическим, разнузданным, дает возможность прагам обвинить его в порочности.

Стилю Гауптмана свойственны тонкость, многообразие, объективная соразмерность красок. Дrame чужды схематизм и однолинейная иллюстративность. Так, «отрицательная» Магда по-своему привлекательна. Она тоже жертва конформизма, никто не смог подсказать ей хода к сердцу мужа-художника. Она мыслила его лишь как смиренного певца церкви. Поэтому Генрих обвиняет в ее смерти пастора и его окружение:

Жену мою столкнули в воду вы,  
Вы, а не я, бродяги, гнусный сброд,  
Поганые глупцы и негодяи!

«Бедный Генрих». Пьесу «Бедный Генрих» (1902) сам Гауптман определил по жанру как средневековое сказание. В ней ярко проявляются характерные особенности романтического и неоромантического историзма. Путь к постижению истории для романтизма не связан с воспроизведением быта и социальных подробностей. Историзм для романтиков — это проникновение в специфику манеры мышления отдаленных эпох в своеобразие жизни прошлого. Искусство знает множество примеров романтического воссоздания исторического и национального духа. Таков, например, кельтский колорит и музыка Вагнера в «Тристане и Изольде».

Драма Гауптмана соединяет в себе напряженность духовных споров вокруг современных проблем и нечто неоспоримо средневековое, характерное именно для немецкого XII века — века предпринимательства: философскую направленность мышления миннезингеров, масштабность человеческих личностей. Чутко улавливаются явления, связующие эпохи и миры. В данной пьесе — это прямое, острое столкновение двух концепций жизни. С одной стороны — это отрицание реального мира. С другой — «ставка на жизнь», вера в неодолимое прогрессивное развитие. С одной стороны — это гимн человеку «благородному и бесстрашному на краю бездны», с другой — это картина бескрайней подлости.

Драма Гауптмана очень тонко соединяет в себе две автономные художественные структуры. Она может быть прочитана и как непосредственное живописание и как символическая притча.

Писатель, не впадая в натуралистические подробности, рисует действительные симптомы проказы: пятно на руке, нарастание болезни, патологические последствия. Но вместе с тем мы ощущаем в драме иносказание, притчу, символику. Болезнь Генриха — это вид душевного недуга, это неверие в чудо жизни, это принципиальное отрицание человеческого рода. Именно этот недуг гонит его

в глушь, заставляет его гнать от себя близких и буквально корчиться на земле в беспредельном отчаянии... «Будь ты царем, султаном, папой!.. тебя оденут в саван, и в нем навсегда застынет твое нагое тело». Чудеса в легенде о Генрихе Гауптман (и в этом нет отступления от духа рыцарской поэмы Гартмана фон дер Ауэ, положенной в основу сюжета пьесы) трактует как неопровержимое доказательство плодотворности развития жизни. Генрих говорит в пьесе «Я познал правду со всех сторон... страх, ядовитые спазмы, кровавая пена — я это знаю». Но Генриха исцеляет не случайное чудо — он видит самоотверженность девушки Оттгебе, он чувствует бесконечную теплоту и преданность своего друга рыцаря Гартмана.

Для Гауптмана этот образ символичен как вера в существование истинного знания. Генрих интуитивно ощущает в своем друге высшую объективность и знание, а поэтому и всепонимание.

Пьеса Гауптмана глубоко типична по своим контрастам для его драматургии, для его метода, великолепна и по своей художественной отделке. С грандиозным размахом дан весь диапазон психологически-эмоциональных «перепадов» главного героя. Все это дано к тому же с учетом сценической специфики. И если одна картина кончается воплем, призывающим смерть, то другая — страстным желанием жить: «Я могу исцелиться, отец мой! Я хочу излечиться!.. Исцели меня!.. Я ничто! Но я хочу жить! жить!» В мировой драме найдется немного случаев такого обнаженного изображения эмоций. Гауптман исподволь подготавливает картину символического исцеления Генриха. Герой отвергает добровольное «принесение в жертву» девушки ради своего спасения. Он не только благороден в этот момент — благородство делает его и мудрым, формулирует его устами моральный закон: «Я одержим недугом, но не стал трусливым дураком, который очертя голову... пользуется помешательством ребенка... Зараза в моей крови... не запятнала моей души. Чистое полотно не моют кровью». Сохранность этики — вот ариаднина нить для выхода из лабиринта проказы и отчаяния.

Гауптман, чуткий как неоромантик прежде всего к внутреннему моменту в воспроизведении истории, дает вместе с тем и некоторые внешние определения именно XII в. Неоромантизм как метод и здесь обогащен традициями реализма. Так, писатель показывает, например, дух религиозной терпимости, зафиксированный во многих памятниках XII в. (вспомним «Парцифалья» Вольфрама фон Эшенбаха). XII век показан как время тесного взаимодействия и даже переплетения европейской и арабской культур; для Генриха в равной мере естественны цитаты и из Евангелия и из Корана — явление вряд ли мыслимое для рыцаря в каком-либо ином веке.

В годы первой мировой войны Гауптман быстро преодолевает свои националистические увлечения первых месяцев кровопролития и начинает работать над драмой, резко осуждающей захватничество, порабощение чужих народов и чисто «немецкий» культ мессии, вождя. Эта пророческая пьеса «Белый спаситель» была опубликована им после войны и революции в Германии.



# Генрих Манн

(1871—1950)

(Творчество до 1917 г.)

Генрих Манн — сын любекского сенатора. Фамилия Маннов принадлежит к старинному торговому патрициату ганзейского города. В юности Генрих Манн начал изучать торговое дело, но очень скоро почувствовал свое настоящее писательское призвание. Этому способствовали путешествия по Франции и Италии (в Италии Генрих Манн жил вместе со своим младшим братом Томасом).

После возвращения из Италии Генрих Манн жил как вольный художник в Мюнхене и Берлине.

Г. Манн занял по отношению к жизни буржуа позицию критика и разоблачителя. Под внешней благопристойностью дельцов он увидел корыстолюбие, эгоизм, безнравственность. В своем первом романе Г. Манн атакует мир буржуа. Это роман «Кисельные берега», в котором изображен богатый квартал Берлина, царство биржевиков и спекулянтов, арена продажных журналистов. Все непрерывно разлагается в этом мире, он распространяет губительную заразу. Манн показывает печальную судьбу падения честного юноши в мире буржуазного стяжательства. В творчестве Г. Манна с самого начала анализ мрачной стороны жизни сочетается с поисками плодотворной, достойной человека стихии. Вначале писатель, следуя романтическим традициям, ищет это начало в одиноких героях и исключительных ситуациях, избегших — пусть хотя бы частично — влияния общей судьбы буржуазной Европы.

«**Богини**» («Три любви герцогини д'Асси») (1902). Ранняя трилогия Г. Манна, состоит из романов «Диана», «Минерва», «Венера». Это произведение по своим внешним стилистическим приметам контрастно по отношению к романам писателя из жизни немецкого филистерства. Здесь экзотическая и даже эстетская живопись, картины дворцов и замков Далмации и Италии, художественные музеи и аристократические салоны, театральные представления и карнавалы, батальные сцены и изошренно отобранные ландшафты. Для понимания замысла трилогии очень важно определение ее жанра. Трилогия — это новый вариант чрезвычайно характерного для немецкой литературы жанра воспитательного романа. Родоначальником этого жанра был великий немецкий миннезингер Вольфрам фон Эшенбах в своей рыцарской поэме «Парцифаль». Новаторство Эшенбаха оказалось очень плодотворным, основные черты его замысла повторились потом в поэмах, романах, драмах и операх у Гриммельсгаузена и Гете, Вагнера и Т. Манна, позже у Фаллады и Штриттматтера и др. В воспитательном романе герой ищет смысл жизни и сущность человеческого счастья, он проходит огромный путь испытаний в прямом и переносном смысле слова, его судьба — географические и философские блуждания, их итог — выстрадан-

ная мудрость. Таковы Вильгельм Мейстер и Фауст, Ганс Касторп и Иосиф Прекрасный... В трилогии «Богини» ищущим правдолюбом выступает герцогиня Виоланта д'Асси. Автор делает ее последней представительницей древнего рода. Богатство, красота, знатность Виоланты в символическом строе трилогии — знак достойных и благоприятных условий развития человеческой личности, а не прославления сословности. Метод трилогии следует определить как неоромантический. Манн исследует законы естественного развития прекрасной и свободной личности. И таким естественным развитием совершенной личности оказывается ее тяготение к истине и добру, оказываются никогда не изменяющие Виоланте чувства собственного достоинства, справедливости, терпимости. В жизни герцогини, как всегда в воспитательном романе, — резко очерченные этапы, вехи очарований и отрезвлений. Путь Виоланты в книге — это сознательное созидание особого стиля жизни. Идеальные отношения складываются у Виоланты с Нино, который в романе из мальчика превращается в молодого мужчину. Герцогиня руководит его воспитанием, ее педагогика — органическая педагогика жизни, она учит его не только понимать искусство, она раскрывает ему глаза на благословенность жизни в принципе. Любовь как высший воспитатель — эту концепцию романтика Г. Манн воплощает в своей книге. Нино воспитывается любовью так же, как мыслят это себе трубадуры. Он становится рыцарем, но не рабом дамы. Заряда подобного воспитания хватает ему на всю жизнь. Виоланта видит свои плоды: Нино с головой отдается делу освобождения угнетенных. Общий замысел книги, как всегда у Г. Манна, сочетается с тонким психологизмом, с интуитивным романтическим проникновением в дух отдаленных эпох, в национальную специфику. Итальянские, турецкие, южнославянские нравы и традиции, строй чувств различных народов живо запечатлены в финальной части трилогии. Роман достигает особой выразительности в заключительных сценах — в изображении смерти Виоланты. «...Смерть... я не питаю к ней ненависти, потому что не питаю ненависти к жизни», — говорит герцогиня. Виоланта завещает свои богатства правдоискателям и борцам за человеческое счастье.

**«Учитель Унрат» (1905)** — одно из самых значительных произведений Г. Манна. В нем сочетаются структуры социально-психологического и сатирического романов. Автор блистательно выдерживает повествование в особой сфере между сатирической стихией, требующей гротеска, преувеличений, прямого авторского пафоса, и объективным, многосторонним, полифоническим повествованием, идущим от традиций реализма XIX в. Замысел романа сложен, многогранен. Сатирична не только фигура главного героя — учителя гимназии по кличке Унрат, то есть «нечистоты», «дерьмо». Унрат появляется в романе как маленький тиран. Его поведение, его преподавание (он — словесник) давно уже стали конформистским стереотипом. Его цель — воспитывать верность и долг по отношению к монархии, «любви к вечной службе... — вещам, в которые никто

не верил», «...в нем кипело желание сокрушить всякое... сопротивление, ...пресечь все злодеяния, нагнать на всех безгласный трепет, подворить кладбищенскую тишину». Унрат — гротескный образец прусской авторитарности. Но по ходу развития романа отвращение к учителю сменяется жалостью, а затем и известной симпатией. И это входит в замысел писателя. Перед нами — жертва профессиональной односторонности. Школа украла у Унрата жизнь. Г. Манн рисует и другую вину школы: обидная кличка — «дерьмо» — прилипла к учителю навсегда. Страх перед любимым «вольным движением души» и страдание изуродовали личность Унрата. Писатель показывает, как учитель поднимает бунт против филистерского окружения маленького городка, где дом становится местом свиданий, где обыватели предаются своим страстям. Унрат здесь оказывается выше своих сограждан, хотя поведение его носит гротескный характер: в нем видно нечто жалкое, порочное, но одновременно и значительное. Один из его учеников — Ломан признается: «Этот Унрат начинает меня интересовать... кого только он ни восстанавливает против себя. Для этого необходима огромная самоуверенность; мне кажется, меня бы на это не хватило. Нужно быть немного анархистом». Знаменательно то, что Г. Манн угадал типичность судьбы Унрата для духовной жизни Германии. Г. Манн от неоромантизма «Богинь» переходит к прозрению глубинных психологических и исторических процессов в их конкретности, выписанных чрезвычайно скрупулезно. Начинается этап критического реализма. В годы первой мировой войны Г. Манн сразу же занял смелую антимилицаристскую позицию. В 1915 г. появился его очерк «Золя» — страстное прославление демократии и антибуржуазности. Писатель горячо приветствовал ноябрьскую революцию 1918 г. в Германии.

**«Верноподданный».** В 1914 г. Г. Манн создает роман «Верноподданный» (после 1917 г., создав книги «Бедные» и «Голова», Г. Манн объединил их в трилогию «Империя»). Роман «Верноподданный» показал всему миру, как жалкий, веками придавленный, аполитичный филистер превращается в зверя и эксплуататора. Он показал, как филистер выходит на политическую арену, угрожает миру и прогрессу. Г. Манн разоблачил людей, подготавливавших победу фашизма. Центральный персонаж романа — фабрикант Дидерих Геслинг. Он груб, лицемерен, ужасающе невежествен. Он труслив и падает духом при любой неудаче, но горд, фанфаронит, когда чувствует за собой силу (грубость на суде, когда есть уверенность в расположении властей, кайзера). Г. Манн показывает героя в развитии, называет силы, формирующие этого негодяя: филистерская семья, гимназия, где поощряется наущничество и подхалимство (пресмыкательство гимназистов перед учителями), затем — университет.

Манн описывает возникновение шовинистических организаций. Наука вытесняется солдатским сапогом... Затем — военная служба, брак по расчету, ряд самых гнусных интриг, политические сделки. И Дидерих уже столп империи, глава промышленного концерна...



Идейный багаж Дидериха невелик, его основа — национализм, шовинизм. Его идеал — «великолепный кайзер» Вильгельм. Сатирически описывает Манн две встречи Дидериха с императором. Совсем не смешное совпадение: Дидерих и кайзер сочиняют одинаковые поздравительные телеграммы, поздравляют человека, убиенного рабочего. Разоблачая Дидериха, Манн разоблачает и кайзера. Император — такой же ничтожный, но страшный, опасный филистер, как и фабрикант.

Манн анализирует политическую борьбу. Это очень важная историческая картина: он показывает, как милитаристы пробивались к власти, оценивает слабость демократических сил страны: рабочее движение ослабляется оппортунистами, либералы 1848 г. — совершенно беспомощны. Старый либерал Бук — сломленная сила, он не может бороться с Дидерихом. Он даже плохо представляет себе его истинное лицо и некоторое время поддерживает его. Лишь в минуту смерти Бук словно понимает опасность: «Смотрите — это дьявол». Бук обрисован без идеализации, но с симпатией. Трагедии 1848 г. умирают: Германия становится кайзеровской.

Г. Манн сумел показать, что в кайзеровской Германии легко совершаются невероятные, казалось бы, события. Общество попадает под влияние самой грубой и бессмысленной демагогии. Во время одного из политических споров Дидериха с Буком публика в театре поддерживает «верноподданного», националиста, хотя у Бука безупречны и логика, и интеллект, и демократические направления его рассуждений, и разящая четкая афористичная речь. Он говорит: «Власть нельзя вечно насаживать на штык, как колбасу. Единственная реальная власть в наше время — это мир! Разыграйте комедию сами! Бахвальтесь перед воображаемыми врагами, внешними и внутренними! Для дела у вас, к счастью, руки коротки!»

Словам Бука Дидерих может противопоставить лишь почти нечленораздельные выкрики: «...есть банда людей, недостойных носить имя немцев... лучше пусть погибнут сорок два миллиона людей... в стране есть только один господин... сокрушу!»

Писатель виртуозно раскрывает нищету верноподданнической, предфашистской идеологии, показывает, что именно этот «уровень» был вполне достаточен и для испуганных лавочников, политиканов и для отпрысков старинных аристократических фамилий вроде фон Бриценов.

Роман «Верноподданный» сочетает две художественные тенденции, редко органически сливающиеся в рамках единого целого. Эти тенденции — резкость, гиперболичность, нарочитая односторонняя выборочность сатиры и многогранность, пластическая и психологическая полнота объективного живописания.

Сатирические маски в романе Генриха Манна являются в основном «дополнительной краской», дополнительной нюансировкой. Они словно доведенные до гротеска зеркальные отражения главных героев, это «кривое зеркало». Таков, например, чистейший гротеск-образ прокурора Ядассона. Его «злой рок» — торчащие

уши, мешающие не только его сценическим успехам в пьесе титулованной дилетантки фрау фон Вулков, но и его националистической претенциозности. Ядассон решается на операцию и говорит Дидериху: «Я собираюсь привести свою внешность в соответствие со своими националистическими убеждениями».

Образ Дидериха нарисован у Г. Манна иначе. Несмотря на то что писателю удастся вызвать у читателя постоянное «чувственное отвращение» к этому персонажу, он далеко не однозначен. Это обыкновенный немец, наделенный и некоторыми чертами национального характера.

Г. Манн показывает, что на стезе национализма действует отнюдь не чудовище, наоборот, национализм деформирует и неплохие в целом задатки. Дидерих, как и Унрат, не только сатирический образ. Это, скорее, целый «космос» человеческой индивидуальности. Иногда, например в доме правительственного президента Вулков, он чувствует свою незащищенность — незащищенность вчерашнего мелкого собственника, плебея: «Убеждения и чувства — все рухнуло вдруг в груди Дидериха, и из обломков бурно вырвалось пламя ненависти... Живодеры! Куклы в мундире! Высокомерная сволочь!»

Не малое место в романе занимает и проблема искусства, столь важная для Г. Манна. Писатель показывает всю глубину профанации творчества в условиях великодержавного национализма. Развернутая пародия писателя — эпизоды представления пьесы фрау фон Вулков «Тайная графиня». В пьесе нелепа смесь сентиментальности, мелодрамы с идеями феодального майората и неделимости фамильных земель.

Отношение националистов к искусству — это сатирическое изображение Манном Дидериха в опере, на представлении «Лоэнгрина» Вагнера. Геслинг совершенно не в силах постигнуть истинное значение и красоту гениального творения. В его глазах опера превращается в безумный бред. Дидерих повсюду видит немецкий культ меча и чистой расы.

Г. Манн, как впоследствии и Т. Манн, предугадывает фальсификацию немецкого классического искусства в фашистской Германии.

Роман «Верноподданный» не оставляет не осмеянным ни один аспект национализма, ни одну социальную прослойку.

В книге изображаются немецкие рабочие. Но писатель еще далек от пролетариата, мало его знает и не понимает. Гораздо лучше знает он социал-демократических вожаков. Г. Манн создает яркий образ предателя рабочих Фишера, «гения компромиссов». Фишер идет на соглашение с Дидерихом. И в этом случае Г. Манн создает правдивую, очень ценную историческую картину. Он вскрывает, как социал-демократы не сумели дать отпор милитаристам. Такие, как Фишер, любезно уступили власть фашистам...

# Томас Манн

(1875—1955)

(Творчество до 1917 г.)

Т. Манн родился в Любеке в семье главы старого торгового дела (восходящего еще к ганзейским временам) сенатора Манна. Мать писателя была латиноамериканского происхождения. В 1894 г. Т. Манн стал студентом Мюнхенского университета и одновременно сотрудником литературного журнала «Симплициссимус».

В 1895—1897 гг. Т. Манн вместе с братом Генрихом живет в Италии. После огромного успеха своего первого романа «Будденброки» Манн получает возможность целиком отдаться литературе. С 1901 г. писатель живет как свободный художник в Мюнхене, часто совершая путешествия и выступая в качестве прославленного лектора по вопросам искусства и философии. В Мюнхене Т. Манн жил вплоть до эмиграции из Германии в 1933 г.

Произведения Т. Манна отличаются глубиной и многообразием политической, социальной, этической и философско-эстетической проблематики. Эпоха империализма для писателя — время глубочайшего кризиса западноевропейской культуры. С большой пластичностью и психологической силой воспроизводит писатель разнообразные проявления этого кризиса. Он пишет о вырождении и исчезновении патриархально-буржуазных традиций (роман «Будденброки»), об одиночестве талантливого писателя, которому в равной степени чужды и ограниченность прошлого, и изощренный, антигуманистический, лишенный человеческой теплоты модернизм («Тонио Крегер»).

Рубеж XIX и XX вв., в представлении писателя, — время гибели вековых традиций (политических, социальных, эстетических), периода, который Т. Манн называл «бюргерским» и начало которого он видел в эпохе Возрождения.

Т. Манн употребляет слово «бюргерство» как научный термин, определяя им точную, исторически сложившуюся величину. Бюргерство для него — некое суммарное определение европейской гуманистической культуры. Томас Манн знает, что бюргерство порождено социальными и экономическими условиями, историей. Оно, прежде всего, порождение европейских городов, которые на протяжении веков были движущей силой, цитаделью прогресса. Маркс называл города «лучшим цветком средних веков». Т. Манн понимал, что история, и в частности история городов и горожан, — сложный и противоречивый процесс. В «Будденброках» он показал свое умение видеть и воспроизводить этот процесс в его противоречиях. Вместе с тем бюргерство для Т. Манна — стихия значительно более цельная и однородная, нежели противоречия социально-политической жизни. Бюргерство для него —



духовная сфера. Оно порождено историей, но не как прямое отражение исторических конфликтов, а как духовная сублимация истории. Бюргерство — порождение удачных времен, благополучных очагов и эпизодов жизни. В эти довольно многочисленные, но ранее непрочные, переходящие моменты человечество создавало великие духовные традиции. В эти времена закладывались гуманистические принципы человеческих взаимоотношений, и они уже не исчезали бесследно. Томас Манн знал, что бюргерство зарождалось в узкой сфере, обязательно в условиях материальной независимости, однако оно служило прообразом будущих отношений, оно словно «ожидало» более широкой материальной базы, чтобы становиться уделом все большего количества людей. Глубина мысли Манна заключается и в том, что величайшую опасность для бюргерства он видел не только в фашизме (это совершенно очевидно), но и в буржуазной демократии XX в. Он всегда называл эпоху империализма кризисом бюргерства. В контексте произведений писателя слово «бюргерство» очень близко по значению словам «благородство» и «интеллигентность».

Томас Манн видел, что русская литература, например, особенно внимательно анализирует внутреннюю интеллигентность, человеческое благородство, видит в них одну из решающих черт русской культуры. Именно поэтому Т. Манн писал, что более высокой человечности, нежели в русской литературе, «не было нигде и никогда». Человечность — это еще одно слово, очень близкое манновскому термину «бюргерство».

Томас Манн видел надругательство над бюргерством в империалистическую эпоху, его кризис, падение, близость к полному уничтожению. Но он видел и неуничтожимость бюргерства. Он писал, что пока «жизнь будет любить самое себя», будет любим, например, и Гете как ярчайший представитель бюргерства, будет активен его пример, его критерии. Бюргерство порождается, по мысли Манна, конкретными благоприятными историческими и даже бытовыми моментами, но сила его такова, что неблагоприятными обстоятельствами оно не уничтожается, оно может погибнуть лишь вместе с тотальной физической и духовной гибелью человечества. Анализ бюргерства посвящены основные теоретические труды Томаса Манна, и прежде всего «Любек как форма духовной жизни» (1926), «Очерк моей жизни» (1930), все статьи о Гете, все статьи о русской литературе.

В своем творчестве Т. Манн детально исследует современное декадентское искусство, называет себя летописцем декаданта — он ярко живописует судьбы и характеры художников-декадентов. Писатель сравнивает свое перо с ножом хирурга: «...как бы она ни углублялась в изучение болезни и смерти, ее целью всегда остается здоровье и человечность...»<sup>1</sup>, т. е. он остается гуманистом, защищающим человечество от грозящих ему невзгод.

<sup>1</sup> Манн Т. Собр. соч. — Л., 1936. — Т. VI. — С. 234.

Проблема декаданса рассматривается писателем в историческом аспекте. Т. Манн понимает, что эпоха империализма и связанный с ней декаданс — краткий и временный этап во всемирно-исторической судьбе человечества. Он показывает, что изощренность и формализм декадентского искусства связаны с оскудением и обеднением личности художника и, в конечном счете, с измельчанием и гибелью таланта. Писатель сознает, что учение Шопенгауэра и Ницше об абсолютном антагонизме духа и материи приводит к концепции болезненности духа, к отрицанию цивилизации и искусства, к прославлению смерти. В своих произведениях Томас Манн с гуманистических позиций критикует современную империалистическую Германию, упадочнические явления в искусстве и литературе, воссоздает различные аспекты бюргерской культуры.

«Будденброки». В романе «Будденброки» (1901) на примере истории богатой семьи Будденброков — владельцев солидной торговой фирмы — Т. Манн показывает гибель старого патриархального бюргерства. Писателю не до конца ясны те исторические закономерности, которые привели к оскудению Будденброков, Крегеров и других бюргерских родов. Однако роман ценен тем, что писатель выукло и точно отображает процесс вырождения старой бюргерской Германии. Т. Манн показывает, что тщательно оберегаемые традиции семьи и сословия оказываются, по существу, губительными для Будденброков. Ориентация на дедовские методы ведения дела подрывает благосостояние фирмы, делает ее в условиях капитализма неконкурентоспособной; пренебрежение к человеческим чувствам, идущим вразрез с традицией и выгодой, постоянные браки по расчету порождают цепь несчастий, неудачно сложившиеся судьбы, в них можно усмотреть и причину физического вырождения рода Будденброков. Т. Манн подчеркивает, что духовные и материальные блага, которыми гордятся Будденброки, являются мнимыми или жалкими по сравнению с тем, мимо чего они с равнодушием проходят. Семейная сплоченность оказывается фикцией: лишения наследства, скандалы — постоянные явления в жизни Будденброков. Нелепое замужество Тони Будденброк с Грюнлихом, прервавшее ее начинавшуюся светлую юношескую любовь к студенту Мортену, — явное противопоставление затхлой, чопорной жизни Будденброков миру больших чувств и страстей, интеллекта, счастья. Очень важно, что этот мир в романе Т. Манна связан с политической борьбой, с общественными интересами, бунтарской дерзновенностью. Тони не многое поняла из речей Мортена, но ее, самую непосредственную и человеческую из Будденброков, привлекла не только красота юноши, не только романтическая обстановка встреч, но и обаяние большой и напряженной жизни, которое принес с собой студент. Впоследствии Тони не раз вспоминает и даже цитирует Мортена, но так и не осознает до конца, сколь много она потеряла. Этим психологически верным штрихом Т. Манн вновь подчеркивает косную, засасывающую силу традиций Будденброков.

Т. Манн не раскрывает сколько-нибудь подробно мир, проти-



стоящий Будденброкам, революция 1848 г. изображена в романе в узком аспекте, словно через восприятие консервативных Будденброков, но тем не менее очень важна сама мысль автора о существовании мира, более человеческого, полнокровного, нежели мир консерватизма. Чрезвычайно существенно для концепции романа и всего творчества раннего Т. Манна то, что смутно предугадываемый идеальный мир ни в чем не ассоциируется у писателя с теми реальными силами, которые вытесняют Будденброков, — с дельцами Хаттенштремами, Мелендорфами, Кессельмейерами. Т. Манн, отмечая некоторые привлекательные качества Будденброков, например их трудолюбие и гостеприимство, резко осуждает их преемников в деловом мире, у которых «совести... не больше, чем у разбойников на большой дороге».

Для концепции романа очень важен и изображенный Т. Манном процесс изменения внутреннего духовного мира Будденброков. От поколения к поколению они становились все более утонченными и все менее жизнеспособными, вплоть до юноши Ганно, который во время тяжелой болезни «содрогнулся в ответ на призывающий голос жизни» и умер. В буржуазном литературоведении и в некоторых советских работах связывают картину этого процесса с концепцией Шопенгауэра, утверждающего, что духовный рост личности и человечества связан с неизбежным оскудением естественного, здорового начала. Действительно, влияние Шопенгауэра на Т. Манна несомненно, но оно сказывается не в безоговорочном принятии концепции философа и тем более не в художественной их иллюстрации, а только в пессимистическом взгляде на судьбы старинного буржуазного искусства. Именно в этом плане Т. Манн не раз упоминает о Шопенгауэре (см., например, статью «Гете как представитель бюргерской эпохи»). В романе процесс приобщения рода Будденброков к искусству, к духовной жизни показан не как процесс, определяющий крах их жизни, а как параллельный их падению. Увлечение Томаса Будденброка Шопенгауэром — это не столько порывы в мир высокого интеллекта и культуры, сколько бегство от тягот жизни. В этом существеннейшее расхождение Т. Манна с Шопенгауэром. Не культуру вообще, но только искусство декаданса связывает писатель с тяготением к смерти, болезни, к иррациональному.

**Новеллы.** Новелла «Тонио Крегер» (1903) — выдающееся произведение раннего Т. Манна. В ней полнее всего отражается комплекс раздумий молодого писателя о судьбах цивилизации и искусства, о будущем человеческой культуры. В новелле с блеском проявилось мастерство писателя: тонкий психологизм, лиризм, изобретательность в отборе деталей и умение сочетать глубокую проблематику с яркой живописностью. Типичные конфликты современности писатель подмечает в самых, казалось бы, простых явлениях и картинах жизни. Великолепно начало новеллы: восторженное преклонение юного Тонио Крегера, художника и поэта в душе, перед своим одноклассником «златоволосым и голубоглазым Гансом» и огорче-



ние, вызванное равнодушием последнего. Психологически проникновенно изображенный эпизод школьной дружбы вырастает под пером Т. Манна в глубокое обобщение. В этом эпизоде Манн видит характерный для той эпохи антагонизм духовного созерцательного и бюргерского начал.

Новелла замечательна тем, что в ней непосредственно проявляется любовь писателя к здоровой жизни, к простым людям. В новелле — осуждение искусства, отстраняющегося от жизни, ущербного, камерного и эстетского. Непременный признак настоящего искусства, по Т. Манну, — любовь к обыкновенному, земному, здоровому. «Нет, тот не художник, кто не знает подобной любви!» Такова любовь Тонио к Гансу. Но столь же важным признаком современного художника предстает в новелле и жизненная драма его: неудавшаяся дружба, безответная любовь к Инге. В финале возмужавший Тонио Крегера напрасно будет ждать задушевной беседы с Гансом. «Голубоглазые и златоволосые» не примут художника в свой круг, между ними пропасть. Т. Манн замечает важнейшую тенденцию в развитии искусства эпохи империализма: разрыв между изощренным-безжизненным искусством и консервативностью современных бюргеров. Стремление преодолеть этот разрыв, сделать искусство здоровым, жизненным, а жизнь полнокровной и богатой — глубокий философски-психологический подтекст новеллы Т. Манна.

В поисках культуры интеллектуально глубокой, но вместе с тем здоровой и жизненно полнокровной Т. Манн обращается к традициям русского искусства. Оппонентом, проницательным критиком и духовным наставником Тонио является в новелле русская женщина Лизавета Ивановна. Она в равной степени порицает Крегера и за шопенгауэровский пессимизм и за консервативную привержанность к бюргерству. Но именно Лизавета Ивановна побуждает Тонио, Крегера преодолевать вечные колебания, идти гораздо дальше.

В русских литературных традициях Т. Манн видит противоядие против упадочных тенденций западноевропейской культуры. Он правильно подмечает то качество русских писателей-классиков, которое Н. Г. Чернышевский определил как «чистоту нравственного чувства». В этой маленькой, но глубокой по смыслу новелле Манн со всей проницательностью вскрывает процесс оскудевания искусства в эпоху империализма. Он критикует не только проявление декаданса, но и ограниченность пантеистических<sup>1</sup> художественных тенденций, восходящих к эстетике Флопера. Так, Крегера привлекает мысль сделать искусство безличным, абсолютно созерцательным, изгнать из книг индивидуальную заинтересованность художника. Ему кажется, что вместе с индивидуальным в творчество проникает или «демоническое», декадентское или обывательское, ограниченное. «Если то, что вы хотите сказать, затрагивает вас за живое...

<sup>1</sup> О влиянии пантеистической философии на литературу см.: Реизов Б. Г. Творчество Флопера. — М., 1955.

вам обеспечен полный провал» — эта мысль Тонио полностью повторяет одно из самых основных положений Флобера. Т. Манн считает эту мысль справедливой лишь относительно, способной помочь лишь отчаявшемуся и опустошенному художнику, не доверяющему в глубине души самому себе. Приводя затем слова Лизаветы Ивановны о величии русских писателей, о значительности их индивидуальностей, Т. Манн указывает Тонио Крегеру и вообще художнику значительно более плодотворный путь.

Преодолеть в себе обывателя и подняться в сферу чистого созерцания — еще очень мало, главное — воспитать в себе настоящего человека, «чистоту нравственного чувства».

Новеллу «Тонио Крегер» справедливо считают автобиографической.

Среди новелл Т. Манна ярко выделяется «Смерть в Венеции» (1911).

Интересен процесс создания новеллы. Критика видит в «Смерти в Венеции» отражение многогранных интересов Т. Манна. Перед нами пестрая мозаика. В ней — фрагменты биографии Гете и Вагнера, портреты поэта Платена и Андрэ Жида, философские мотивы Гомера и Гафиза, Ницше и Шопенгауэра. В писателе Ашенбахе мы узнаем некоторые внешние черты жизни Гете и Вагнера. Он умирает там же, где и Вагнер, он, как и Гете, испытывает смятение чувств во время одной из поездок по Германии.

В новелле перед нами словно два варианта видения мира, две концепции реальности. Это миры Ашенбаха и Тадзио. Трагический, ложный, вынужденно убогий, субъективный мир Ашенбаха в изображении Манна — вместе с тем единственная реальность для человека его данных и его судьбы.

В новелле «Смерть в Венеции» Т. Манн сумел раскрыть нерасторжимую органическую связь декадентского видения мира с исполненным развитием личности. Он увидел их связь с особым комплексом мастерства и вкуса в области искусства. Все эти три сферы (лиричность, видение мира, стиль искусства) словно взаимоотражают друг друга. Величие Т. Манна — новеллиста в том, что этот мерцающий, утренний, отраженный мираж Ашенбаха он накладывает на яркое полотно совершенно иного видения мира, на плетившую реальность подлинной красоты жизни. Миражи в новелле Т. Манна — это субъективное восприятие мира в духе Ницше и Шопенгауэра (писатель именно в этой новелле доказывает, как чужеродны для него их голоса). Это и преступная ограниченность официальных властей буржуазной Венеции, но главный мираж для Томаса Манна — несравненно более утонченная, чем нищезанятие или буржуазный прагматизм, пантеистическая концепция мира, присущая Ашенбаху. Видение мира самого Томаса Манна, определяющее структуру его метода, ничего общего не имеет с миром «глазами Ашенбаха». Картина мира у Манна — результат классических традиций немецкой и мировой культуры, концентрация, фокус творческих философских веяний ганзейской культуры и венецианского ис-



куства, севера и юга Европы, западной и восточной гуманистических традиций. В эпоху опубликования новеллы наиболее пронизательная критика почувствовали, что видение мира Т. Манна, панорама Венеции не совпадает с широко распространенной позитивистской концепцией жизни.

Вместе с тем «Смерть в Венеции» — совершенно оригинальное произведение. Метод Т. Манна отличается здесь прежде всего чрезвычайной сложностью и адекватностью жизни. Сначала жизни в новелле — это мир «глазами Ашенбаха» и — что важно для Манна — глазами его почитателей, мир глазами декадентской Европы. Композиция новеллы — это рассеивание обманчивой химеры, это «выход из-за кулис» подлинной картины мира. Это словно проявление цветного фото, приобретающего краски на наших глазах. Различные варианты восприятия мира переплетаются в новелле и создают очень сложную художественную ткань. Для понимания новеллы надо тщательно отделить иллюзии Ашенбаха, концепции пантеизма и позитивизма, а также миражи в духе Шопенгауэра и Ницше от взглядов Т. Манна. Так, уже в начале новеллы не совпадают взгляд Ашенбаха на себя и оценка Т. Манна. В своих собственных глазах Ашенбах — олицетворение подлинно художественной натуры. Однако Т. Манн сразу же употребляет в отношении его работы иронический термин — «продуцирующий механизм». Ашенбах не творит, а совершает нечто механическое. С удивительной зоркостью Т. Манн видит в Ашенбахе все аспекты пантеизма. Он видит в нем жажду абсолютного созерцания, абсолютной истины: «его фантазия... воплощала в единый образ все чудеса и все ужасы пестрой нашей земли, ибо стремилась их представить себе все зараз». В творчестве Ашенбаха он как главный мотив выделяет покорность судьбе, подчиненность внешней силе. Очень глубокий аспект мысли Т. Манна — это разоблачение внутренней механистичности творчества Ашенбаха. Писатель с удивительной пронизательностью подмечает, что искусство в периоды кризиса становится сферой деятельности таких безрадостных и «непризнанных личностей», как Ашенбах. Т. Манн «углубляет критику буржуазного искусства», раскрывает, что для него характерны не только простые, «прагматические» рыночные формы деградации, но и более сложные, пантеистические. Т. Манн подчеркивает процесс иссякания собственного творческого начала и замены его скрупулезным, механическим трудом, ибо созерцание — механический анализ и механическое соединение, а не творчество.

Т. Манн сумел в новелле раскрыть и распространение особого массового смещения художественных и человеческих критериев. Так, символом мудрости и искусства становится для Ашенбаха святой Себастьян, который «стоит не шевелясь, когда меч и копьё пронзают ему тело». Так «возникает мысль о том, что на свете нет иного героизма, кроме героизма слабых», героизма терпения. Т. Манн умеет саркастично отместить эти критерии. Это, по его мнению, критерии «недоумков» со скудными средствами, умеющих «на время обрядить»



ся в величие». В новелле мы чувствуем гордость Т. Манна, презревшего современный ему эстетический конформизм. Успех Ашенбаха, успех в мире искаженных критериев, по мнению Т. Манна, — жалкий успех. «Недоумки» узнавали себя в творении Ашенбаха, в нем они были утверждены, возвышены, воспеты, и они умели быть благодарными и прославляли его имя». В интонации Т. Манна появляется ненависть к круговой поруке лстящих друг другу писателей и читателей поддельного искусства.

Писатель с удивительной пронизательностью замечает, что художник, подобный Ашенбаху, не может воспеть подлинную, радостную стихию мира. Когда Ашенбах искренне взволнован красотой Венеции, весь опыт механического искусства ему не помогает: он в восторге шепчет чужое стихотворение, может быть Гете или Байрона.

Уже в этой сцене — еще до появления прекрасного юноши Тадзио — Т. Манн раскрыл несостоятельность Ашенбаха перед чудом жизни, глубокою отчужденность его от красоты бытия.

Тадзио появляется в новелле как олицетворение реального чуда, как естественное воплощение эволюции: «его тело было сотворено из необычайного прозрачного вещества. Какой отбор кровей, какая точность мысли были воплощены в этом юношески совершенном теле!» Т. Манн рассматривает идеальную красоту в гетеанской манере мышления: «...видеть, как это живое создание в своей строгой предмужественной прелести, со спутанными мокрыми кудрями, внезапно появившееся из глубин моря и неба, выходит из водной стихии... значило проникнуться мифическими представлениями. Словно то была весть об изначальных временах, о возникновении формы, о рождении богов».

Т. Манн постоянно подчеркивает в Тадзио не только красоту, но и интеллигентность, «заставляющую относиться к нему не по годам серьезно», «обаятельную целомудренную внимательность к ближнему и аристократическую обязательность». Т. Манн пишет о глубококом внутреннем такте мальчика, который интуитивно понял трагедию Ашенбаха и интуитивно отнесся к ней серьезно. Сама красота Тадзио — это очарование высшего, а не только физического порядка, на ней печать не стандартной смазливости, а личности. Т. Манн подчеркивает редкие, неповторимые детали — сумеречно-серые глаза, прозрачные тени на висках — знак мысли и глубины.

Томас Манн, вводя в новеллу Тадзио, словно раскрывает читателю самые реальные и прекрасные черты мира.

Конец десятых годов и годы первой мировой войны — время тяжелых испытаний для Т. Манна. Он интересуется широким кругом проблем: эстетикой театра («Этюд о театре»), драматургическим творчеством (пьеса «Фьоренца»), политикой («Признание аполитичного»). Особенно сложной является последняя книга. В ней Т. Манн оценивает первую мировую войну. Он осуждает Антанту как носительницу разрушительного буржуазного духа. В первые годы войны Т. Манн приписывает Германии защиту бюргерского,

т. е. в трактовке писателя, гуманистического начала в Европе. Однако постепенно Т. Манн осознает, что реальная политика немецких милитаристов — наиболее грубое выражение буржуазной агрессивности. Эта эволюция отражена в статье Т. Манна «Немецкая республика», напечатанной уже после войны и революции в Германии.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Роза Люксембург о литературе.— М., 1961.
- История немецкой литературы: В 5 т.— М., 1968.— Т. 4 (1849—1918).
- История немецкой литературы: В 3 т.— М., 1986.— Т. 2—3.
- Гуляев Н. А. и др. История немецкой литературы.— М., 1975.
- Экспрессионизм.— М., 1966.
- Из истории русско-немецких литературных взаимосвязей.— М., 1987.
- Бехер И. Р. В защиту поэзии.— М., 1981.
- Волков Е. Немецкий натурализм (Роман. Повесть. Новелла).— Иваново, 1980.
- Лейтес Н. С. От Фауста до наших дней. Из истории немецкой литературы.— М., 1987.
- Павлова Н. С. Типология немецкого романа (1900—1945).— М., 1982.
- Толстой Л. Н. Предисловие к роману В. фон Поленца «Крестьянин» // Толстой Л. Н. Что такое искусство?— М., 1985.
- Шпак Л. П. Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80—90-х годов XIX в.— Киев, 1982.
- Мандель Е. М. Гауптман (Драматическое творчество конца XIX — начала XX в.).— Саратов, 1972.
- Герхарт Гауптман. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. (1891—1983).— М., 1985.
- Манн Г. В защиту культуры.— М.: Радуга, 1986 (XX век. Писатель и время).
- Знаменская Г. Генрих Манн: Критико-биограф. очерк.— М., 1971.
- Мотылева Т. Л. Первый антифашистский роман «Верноподданный» Г. Манна — М., 1974.
- Манн Г. Библиографический указатель.— М., ВКП, 1957.
- Манн Т. Художник и общество: Статьи и письма.— М., 1986 (XX век. Писатель и время).
- Адмони В. Г., Сильман Г. И. Томас Манн: Очерк творчества.— Л., 1960.

Дирзен И. Эпическое искусство Томаса Манна: Мироззре-  
ние и жизнь.— М., 1981.

Сучков Б. Томас Манн // Сучков Б. Лики времени.— М.,  
1976.— Т. 1.

Какабадзе Н. Поэтика романа Томаса Манна.— Тбилиси,  
1983.

Какабадзе Н. Томас Манн: Грани творчества.— Тбилиси,  
1985.

Русакова А. В. Томас Манн: Изд-во Ленингр. ун-та, 1975.

Мотылева Т. Л. Т. Манн и русская литература.— М., 1975.

Манн Т. Биобиблиографический указатель.— М., 1956.

Манн Г., Манн Т. Эпоха. Жизнь. Творчество. Переписка.  
Статьи.— М., 1988.



# ЛИТЕРАТУРА АВСТРИИ И ШВЕЙЦАРИИ

Исторические события конца XIX — начала XX в. показали неизбежность распада Австро-Венгерской империи, по обширности территорий бывшей вторым государством Европы, по числу населения — третьим. «Лоскутная, составленная из унаследованных и наворованных клочков, австрийская монархия, эта организованная путаница из десятка языков и наций, это бессистемное нагромождение самых противоречивых обычаев и законов, начинает, наконец, распадаться», — писал Ф. Энгельс в 1848 г. в статье «Начало конца Австрии»<sup>1</sup>. Явления кризиса капитализма были наиболее заметными в этом полуфеодальном, полуимпериалистическом государстве, раздираемом классовыми, национальными и политическими противоречиями.

В пределах Австро-Венгерской империи шло развитие ряда литератур, отстаивающих свою национальную самостоятельность, украинской, польской, венгерской, румынской, чешской, словацкой, югославской, выдвинувших на рубеже веков значительных художников слова. Они не могли не воздействовать на австрийскую литературу, создававшуюся на немецком языке. Ее развитие осуществлялось в условиях сложного взаимодействия различных культур. Ф. Энгельс говорил о «своеобразно интернациональном характере»<sup>2</sup> Вены, об отличавшем австрийцев «живом, впечатлительном темпераменте, обусловленном счастливым расовым смешением кельтско-германо-славянских рас с преобладанием германских элементов»<sup>3</sup>. Австрийские писатели принимали также интенсивное участие в литературно-культурной жизни Германии. Исключать их из истории немецкой литературы было бы так же несправедливо, как и не замечать их национального своеобразия<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 4. — С. 471

<sup>2</sup> Там же. — Т. 36. — С. 332.

<sup>3</sup> Там же. — Т. 39. — С. 116.

<sup>4</sup> Ученые-марксисты исходят из того, что в XIX в. происходит процесс формирования австрийской нации и национальной литературы. См.: Fuchs A. Geistige Strömungen in Osterreich. 1867—1918. — Wien, «Globus», 1949. — S. 166.; Geschichte der deutschen Literatur in 19. Jahrhundert: Von einem Autorkollektiv, Leitung und Gesamtbearbeitung Kurt Böttcher. — Berlin: Volk und Wissen Volkshochschulverlag, 1987.

В буржуазном литературоведении получил распространение «габсбургский миф» об Австрии как некоем духовно-культурном надклассовом и сверхнациональном единстве, как образцовой модели содружества народов.

К концу XIX в. писатели могли опереться на богатые традиции национальной литературы, представленные философской драмой и лирикой Ф. Грильпарцера и Н. Ленау, народной комедией Ф. Раймунда и И. Н. Нестроя, новеллистикой и романами А. Штифтера.

Австрийская литература последней трети XIX в. запечатлела пестроту социального мира империи, многообразие национальных характеров и социальных типов.

Крупнейшие писатели-реалисты этого периода — Л. Анценгрубер, М. фон Эбнер-Эшенбах, Ф. фон Заар, Я. Ю. Давид, К. Э. Францоз. Они были защитниками наиболее угнетенных слоев империи, народными просветителями — наследие эпохи Просвещения сохранило для них актуальность. С большой остротой ставя жизненные проблемы эпохи, австрийские писатели решение их нередко переводили в морально-психологический или утопический план, что свидетельствовало об исторической ограниченности их реализма.

Подъем австрийского театра в 70—80-е гг. был связан с деятельностью **Людвига Анценгрубера** (1839—1889). Стремясь развить в современных условиях боевой критический дух народной драмы, писатель уже в первой своей пьесе «Священник из Кирхфельда» (1870) обличает реакционные силы, господствующие в деревне. Конфликт пьесы развивается в столкновении священника Хелля, стремящегося основать «свободную церковь», стать деятельной совестью общины, с землевладельцем, графом Финстенбергом, сторонником традиционной клерикальной политики, угрожающим священнику отлучением от церкви. Консистерия освобождает Хелля от должности, он должен предстать перед судом.

Анценгрубер видел социальное расслоение деревни. В драме «Крестьянин-клятвopеступник» (1871) кулак Фернер во имя собственности, приобретения новых участков земли совершает преступления. Представитель нового поколения молодежи, сын Фернера отказывается стать священником. Ф. Меринг писал об авторе пьесы:

«... в его трагедии почти ни слова не сказано о священниках, но уже самый образ крестьянина-лжесвидетеля, нарисованный с таким замечательным мастерством, разоблачал всю гнусность церковной реакции, отравляющей души людей»<sup>1</sup>.

В сатирической комедии «Вместо подписи — крест» (1872) политические споры своего времени вокруг догмы о непогрешимости папы Анценгрубер представляет как фарс, создавая в духе аристофановской «Лисистраты» полную комизма ситуацию, в которую вовлечены его крестьяне. Ганс-каменотес с помощью хитрой уловки оставляет церковников ни с чем. Это любимый герой писателя, самый популярный его образ, связанный с фольклорной традицией. Внебрачный сын крестьянки, изведавшей общественное презрение и тяготы жизни, он весел, свободен от предрассудков. В прозаических «Сказках Ганса-каменотеса» (1872—1882) он предстает в роли

<sup>1</sup> Меринг Ф. Литературно-критические статьи: — М., 1964. — С. 330.

философа, который в беседах с односельчанами преобразует с помощью фантазии повседневные ситуации в мудрые иносказания.

Порой Анценгрубер предвосхищает немецкий натурализм. Так, в трагедии «Четвертая заповедь» (1877) описана венская городская среда, распад буржуазных семейств преуспевающих Хутереров и обедневших Шалантеров, отягощенных наследственными пороками. Т. Фонтане воспринял пьесу как новое слово в искусстве: «... я не знаю ничего, в том числе и у самых великих, что так потрясло бы меня. У аристократии были свои дни; сегодня демократия завоевала и искусство»<sup>1</sup>.

Драматург вел напряженную борьбу с цензурой и консервативной критикой. Его замысел реформировать театр потерпел поражение. На смену рабочим и ремесленникам, составляющим большинство публики в театрах венских предместий, приходит буржуазии жаждущая развлечений. Писатель не сдает своих позиций. Он обращается к народу, используя жанр деревенской и календарной историй, которые имели в немецкоязычной литературе богатую традицию (от И. Готхельфа, Г. Келлера, Б. Ауэрбаха до Б. Брехта и Э. Штриттматтера). Австрийские прозаики во главе с Анценгрубером, стремясь усилить реализм деревенской истории, вступали в борьбу с идеализацией жизни. Вершина прозы писателя — роман «Усадьба Звездный камень» (1885), рассказывающий о дочери безземельного крестьянина, в жестокой борьбе «возвышающейся» до положения владелицы богатой усадьбы. В эпической сдержанной манере, за которой скрывается горечь, повествуется о проникновении капиталистических отношений в деревню, усилении отчуждения и обесчеловечения человека. Высокую оценку Анценгруберу дали И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Р. Роллан и др.

Правдивую картину Австрии XIX в. давало двухтомное собрание «Историй о деревне и замке» (1884, 1886) **Марии фон Эбнер-Эшенбах** (1830—1916). Происходя из старинного чешского дворянского рода, она во многом смогла преодолеть сословные предрассудки. Хотя ей известна была и среда городского пролетариата (рассказ «Бабушка», 1875) и мелкой буржуазии (повесть «Лотта-часовщица», 1880), она в основном изображала жизнь деревни, отношения крестьянства и дворянства, следуя в этом традиции И. С. Тургенева. От ее внимания не укрылись социальное расслоение деревни, усиление самосознания народа, оскудение дворянства.

Критика общества была неотделима для писательницы от проблем воспитания. Эту свою позицию она с большой полнотой выразила в романе «Дитя общины» (1887). Герой его — Павел Холуб, сын убийцы и несправедливо осужденной матери, ребенком познавший страшные унижения и издевательства, становится бунтарем и судьей по отношению к своим мучителям. Чуткая к человеческим

---

<sup>1</sup> Fontane Th. Schriften zur Literatur.— Berlin: Aufbau-Verlag, 1960.— S. 203.



страданиям, Эбнер-Эшенбах не ограничивалась изображением их, но и показывала стремление своих героев отстаивать достоинство человека. Не уставая апеллировать к совести человеческой, она видела в моральном воспитании единственное средство спасения общества. События первой мировой войны сделали очевидной для Эбнер-Эшенбах утопичность ее надежд, вызвали тяжелое разочарование. Ратуя за «равное право для всех и особое для каждой национальности», за реформы в этом направлении, не разделяя стремлений народов империи к самоопределению, она была в то же время свободна от национальных предрассудков. Свою любовь к чешскому народу Эбнер-Эшенбах выразила в повести «Божена» (1876).

«Каждая моя новелла — это кусок современной австрийской истории», — утверждал **Фердинанд фон Заар** (1883—1906), автор «Новелл из Австрии» (1877—1897). В «Замке Костениц» через судьбу барона Гюнтерсгайма, изображенную на фоне исторических событий — меттерниховской «Эры», австро-прусской войны 1866 г., показано, как уходит в прошлое просвещенное либеральное дворянство, а хозяевами жизни становятся крупные промышленники, вытесняющие его из родовых замков. Судьба неподвластна воле человека — этот мотив, характерный для Заара, звучит в повести «Лейтенант Бурда». Герой ее, офицер императорско-королевской армии, слепо следуя «долгу чести», гибнет на дуэли. Обращался писатель и к теме борьбы рабочего класса, с сочувствием изображая волнения рабочих в Моравии («Диссонансы», «Семья Вольель»).

**Якоб Юлиус Давид** (1859—1906), уроженец Моравии, был реалистом в изображении чешской жизни. Одним из первых он поставил в австрийской литературе проблему художника в буржуазном мире (новеллы «Ганна», «Тройка»). Исторические рассказы, которыми он начинал свой творческий путь (сб. «Возрожденные», 1891), запечатлели эпоху Реформации и Тридцатилетней войны, показали засилье феодально-клерикальной реакции, бесчинства зарождавшейся тогда бюрократии. Автору и современное общество казалось неуправляемым. В романе «Умереть в пути» (1900) Давид изобразил гибель выходцев из крестьян и мелкой провинциальной буржуазии, устремлявшихся в Вену, чтобы получить образование и завоевать место под солнцем. Падение венской патрицианской семьи под натиском монополистического капитала изображено в романе «Переход» (1902), и некоторыми чертами оно напоминает «Будденброков» Т. Манна.

Тема славянских народов своими истоками уходящая к драме «Либуша» Грильпарцера и поэме «Ян Жижка» Ленау, интенсивно разрабатывалась и на рубеже веков. Характерно в этом отношении творчество **Карла Эмиля Францо** (1848—1904), в книгах очерков и рассказов 70—80-х годов «Из полу-Азии», «От Дона к Дунаю», «С великой равнины» воссоздающего картину жизни угнетенных народов Дунайской империи и Балкан. Восстанию крестьян Галиции против австрийского абсолютизма в тридцатые годы XIX в. посвя-

щен роман «Борьба за право» (1882). В образе Тараса Бараболом оживал дух украинских легенд о народном мстителе, эпической героике гоголевского «Тараса Бульбы».

Крупнейшим драматургом и прозаиком двух первых десятилетий ХХ в., запечатлевшим закат старой монархии, был **Артур Шницлер** (1862—1931). Предчувствие социальных потрясений он выразил в «одноактном гротеске» «Зеленый попугай» (1898). Действие в нем происходит 14 июля 1789 г.; в то время как народ Парижа штурмует Бастилию, аристократы возбуждают себя сценами преступных страстей «дна», которые разыгрывают перед ними актеры на подмостках кабачка. Актер Анри объявляет со сцены об убийстве им из ревности графа Кардиньяна, и в момент, когда в кабачок устремляется толпа с криками «Париж принадлежит народу!», игре приходит конец — Анри душил появившегося графа. Аристократы спасаются бегством под возглас философа Грассе: «Они от нас не уйдут!» Они жалки перед действительностью, историей, мощно вторгшейся в их жизнь-игру.

Символом мира безвозвратно ушедшего предстает и известный в Европе прошлого авантюрист, уже утративший свой блеск, принужденный на склоне лет возвратиться на родину, где ему Венецианским советом уготована роль полицейского шпиона в среде вольнодумной молодежи (повесть «Возвращение Казановы», 1918).

Непревзойденным мастером жанра повести Шницлер остается в австрийской литературе и до наших дней («Фрау Берта Гарлау», «Путь в свободу», «Игра на рассвете», «Доктор Гресслер»). Шедевр его новеллистики — «Лейтенант Густль» (1901) — воспроизводит ассоциативный «поток сознания» трусливо-заносчивого, поработленного предрассудками и понятием «чести» офицера кайзерско-императорской армии. Прием, впервые примененный в австрийской литературе задолго до Д. Джойса, служил цели разоблачения военной касты как одной из опор империи, игравшей деморализующую и реакционную общественную роль. Публикация новеллы стоила писателю чина обер-лейтенанта медицинской службы. Его острый взгляд врача ставил неумолимый диагноз смертельной болезни старого мира, но уберечься от декаданса он не смог. Реализм Шницлера имел свои границы. Зарисовывая характерные черты исторической эпохи, он не дал ее синтетической картины.

В связи с подъемом рабочего движения в Австрии получает развитие наряду с социалистической поэзией (Йозеф Шиллер, Альфонс Петцольд) и социалистический роман, у истоков которого стояла **Минна Каутская** (1837—1914).

В программном романе «Старые и новые» (1885), со знанием дела нарисовав жизнь рабочих альпийских соляных копей и верхов венского общества, писательница в столкновении различных взглядов увидела борьбу различных общественных сил. Если «старые» представлены либералом-оппозиционером бароном фон Рейнталем и консерватором графом Фалькенау, венским светом с его условностями и предрассудками, то «новые» — это Арнольд Лефебр, мо-

людой ученый, пытающийся бороться за улучшение условий жизни трудящихся, Эльза Марр, отстаивающая перед дворянским окружением свою независимость, это и вступающий в борьбу рабочий Георг Хофер. Ф. Энгельс в письме к писательнице от 26 ноября 1885 г. отметил: «...социалистический тенденциозный роман целиком выполняет, на мой взгляд, свое назначение, когда, правдиво изображая действительные отношения, разрывает господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывает оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего»; подчеркнув «огромные возможности» Каутской «в этом отношении», он одновременно выявил и слабую сторону ее творческого метода: «тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать, и писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов»<sup>1</sup>.

В романе «Елена» (1894) писательница, показывая путь девушки из мелкобуржуазной семьи к социал-демократическому движению, к участию в борьбе с законом против социалистов, по словам Энгельса, «выводит на сцену массу живых партийных товарищей»<sup>2</sup>, но в ряде моментов подражает бульварным романам своего времени. Изображая русско-турецкую войну 1878 г. и швейцарскую эмиграцию, романистка выводит образы русских революционеров-народников.

Плодотворной была попытка установить связи с рабочим движением для **Берты фон Зутнер** (1843—1914): ее пацифистский роман «Долой оружие!» (1889), принесший ей мировое признание, был опубликован В. Либкнехтом в органе социал-демократии «Форвертс». Она была выдающимся организатором антивоенного движения в Европе, лауреатом Нобелевской премии мира 1905 г., издателем журнала «Долой оружие!» В нем она вела «Комментарии на полях по современной истории», сообщая о революционных событиях в России, о деятельности Л. Толстого, с которым она состояла в переписке. Мировая война, начавшаяся вскоре после ее смерти, сделала очевидным крах пацифизма, хотя идеи писательницы о массовом движении и едином фронте борьбы за мир, о международных конференциях сторонников мира сохраняют свою актуальность.

С 90-х годов в австрийской литературе развиваются новые течения — импрессионизм, символизм, неоромантизм. Если натурализм не имел существенного влияния на литературный процесс Австрии, то большую роль сыграли эти течения. Теоретиком и апологетом сменяющихся течений выступал критик и писатель **Герман бар** (1863—1934), объединивший литературную молодежь в кружок «Молодая Вена».

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: В 2 т.— М., 1983.— Т. 1.— С. 53.

<sup>2</sup> Там же.— Т. 2.— С. 238.



Характерным представителем импрессионизма был **Петер Альтенберг** (1859—1919). «Этот интеллектуальный лирик, прозо-поэт», по определению Т. Манна, стремился выразить микроскопические явления повседневного венского быта — «экстракты жизни» в телеграммном стиле души». В книге «Как я это вижу» (1896) и десяти последовавших за ней он в жанре эскиза объемом от пяти страниц до пяти строк запечатлевал ощущения индивида, наслаждающегося жизнью.

Значительным лириком и драматургом символизма и неоромантизма был **Гуго фон Гофмансталь** (1874—1929). Взгляды писателя складывались под воздействием творчества английских прерафаэлитов, Уайльда, французских символистов, Метерлинка, Д'Аннунцио, Георге. В философской лирике, утонченно совершенной по форме, с помощью «словесной магии» — звучащих музыкой слов — выражал он настроения разочарования жизнью, усталости, тоски, свойственные буржуазной интеллигенции, порожденные бесперспективностью общественного развития. Лишь слово, по мысли поэта, может придать единство разнородным и разобщенным явлениям жизни («Баллада внешней жизни»):

...Смех, плач и смерть — что управляет вами?

К чему нам это все? И игр тревога?

Нам, кто велик и одинок, и вдаль

Бесцельно странствует своей дорогой?

К чему нам это все — земля и воды?

Но много скажет слово «вечер» — слово,

Струящее и мудрость, и печаль,

Как полость сот поток тяжелый меда.

*Перевод В. Адмони.*

Поэт стремится слить в универсальное единство явления «внешней», природной и духовно-душевной жизни и в этом обрести гармонию. Средства поэтического постижения мира для Гофмансталя — предчувствие, мечта, видение. В стихотворении «Но иные...», говоря о том, что верхи и низы общества связаны друг с другом, как воздух и земля, поэт видит свое место у руля, рядом с сивиллами, но он должен ощущать себя связанным с жизнью внизу, с ушедшими эпохами, с космическим пространством. Все это тяжестью ложится на него, порождая меланхолию:

Сонмы ушедших племен утомленностью,

Мне тяжелят смеженные веки,

И не отринуть душе содрогнувшейся

Дальних звезд немое паденье.

Многие судьбы реют рядом с моею.

Бытие их смешало, будто играя,

Мне ж даны не только этой жизни

Стройность пламени и хрупкость лиры.

*Перевод Т. Сильман*

Герои ранних произведений писателя, стремясь превратить свою жизнь в эстетическое наслаждение, противопоставляли действительности мир красоты, мечты, искусства, но тосковали по реальной жизни, которая проходила мимо них. Гофмансталь объективно запечатлевал кризис эстетизма и индивидуализма, что делало его пналитиком духовной жизни своей эпохи.

Лирические драмы «Вчера» (1891), «Глупец и смерть» (1893) полны рефлексий об одиночестве человека и бренности жизни. Герой первой пьесы — эстет, живущий настоящим, ощущением мгновения, не признавая прошлого, но познает его власть, когда оказывается обманутым любимой женщиной; лишь страдание заставляет его отказаться от мысли о непрерывной смене «я». Лишь смерть пробуждает в герое второй пьесы, дворянине Клаудио, желание начать жизнь сначала, ибо он не жил, не осуществил себя в деятельной жизни.

Ощущая себя посредником между различными культурами, между их прошлым и современностью, Гофмансталь видел в этом не только свой долг художника, но и миссию австрийской культуры.

Материал для своих пьес Гофмансталь черпал, обращаясь к античности («Электра», «Эдип и сфинкс», «Царь Эдип»), восточным сказкам («Свадьба Зобеиды»), итальянскому Ренессансу («Смерть Тициана»), XVIII веку («Авантюрист и певица», «Возвращение Кристины»), французскому классицизму («Ариадна на Наксосе», «Трудный человек»), английской средневековой мистерии («Каждый. Действо о смерти богатого человека»), испанскому барокко («Зальцбургский театр мира», «Башня»). Испытывая отвращение к буржуазной действительности, страх перед ней, он связывал предчувствие близких катастроф с иррациональными душевными движениями и варварскими поступками человека. Стремясь возвыситься над печальной перспективой краха австрийского абсолютизма, он с чувственным наслаждением воспроизводил блеск и величие ушедших эпох.

Австрийская литература на рубеже веков выдвигает одного из крупнейших лириков, связанных с символизмом, — **Райнера Мариа Рильке** (1875—1926). С обостренной чуткостью воспринимал он обеднение, разрушение человека капиталистическим миром. Он не ограничивался констатацией, как это делали многие художники нереалистических направлений. Его поэзия отмечена напряженными поисками единства человека и мира, единения людей. Неприятие им национализма и шовинизма способствовало глубокому освоению гуманистических ценностей различных культур.

Ранний сборник «Жертвы ларам» (1896) свидетельствовал о кровной связи поэта-пражанина с чешским народом, с его песнями, в нем любовно запечатлен облик Праги, пейзажи страны. Большое значение имели для Рильке поездки в Россию в 1899 и 1900 гг. «Россия сделала меня тем, что я есть, я вышел оттуда, все мои первоисточки — там» (письмо 1920 г.). Она виделась поэту в свете неоромантического, как антипод империалистической цивилизации, как

страна будущего в духе славянофильских представлений. Самое незабываемое впечатление было от встречи с Л. Толстым. Овладев русским языком, Рильке переводит «Слово о полку Игореве», отрывки из «Бедных людей» Достоевского, «Чайку» Чехова, стихотворения Лермонтова, Дрожжина и других поэтов. Украинские мотивы звучат в его рассказах «Как старый Тимофей пел, умирая», «Песня о правде».

Впечатления от России преломились в книге «Часослов» (1899—1903), итоговой для раннего творчества, синтезирующей отношение поэта к капиталистической действительности. Создавая утопию простого естественного существования за пределами капиталистического мира, Рильке обращается к религиозным мотивам в духе пантеистически-сенсуалистических традиций немецкой поэзии XVII в. Бог для него — символ человеческих потенций, «глубокая совокупность вещей». Монах в келье, проводящий жизнь в беседах с «соседом» богом, иногда предстающим в облике простого крестьянина,— символ интенсивности творческого духа, сосредоточенного на созидании совершенного мира. Сквозь религиозную оболочку пробивается страстное желание общественного обновления. Капиталистический город — средоточие неисполнившихся жизней, где люди искалечены господством денег, машин,— представлен суду бога:

Господь! Большие города  
Обречены небесным карам.  
Куда бежать перед пожаром?  
Разрушенный одним ударом,  
Исчезнет город навсегда.

*Перевод В. Миклушевича*

Поэт пишет о тех, кто живет в «недужных кварталах», чья «плоть со всеми пытками знакома», о женщинах, которые живут «чтоб слечь потом во тьме и умирать подолгу на постели, как в богадельне или как в тюрьме». Рильке далек от понимания реальных закономерностей истории, но ему ясна необходимость смены времен.

В «Книге картин» (1906) и «Новых стихотворениях» (1907) поэт под воздействием скульптуры Родена и живописи Сезанна ставит перед собой цель — объективировать восприятие жизни в предельно точном, конкретном запечатлении «вещей», явлений и процессов жизни, не утрачивая философского ее осмысления как бытия. Изображая города, соборы, статуи, цветы, животных, он не превращает их в знаки, аллегории. Это символы, но без расплывчатой многозначности. Так, стихотворение «Пантера» рисует образ мощного животного, заключенного в тесное пространство железной клетки, бесполезно растрачивающего в кружении по ней свою волю и силу,— это символ отношений человека и мира.

Одним из первых в литературе XX в. Рильке запечатлел процесс утраты единства мира и общности между людьми. В романе «Замет-



ки Мальте Лауридса Бригге» (1910) перед двадцативосьмилетним датским поэтом Париж предстает городом, населенным бедняками, нищими, деклассированными, безумными или беспомощными людьми, чей удел — одиночество, утрата индивидуальности, болезни, преждевременная смерть. И Мальте умирает, сломленный бессмысленной жестокостью человеческого существования.

Не только проклинать империалистическую действительность с ее техническим прогрессом, по представлению поэта «не соответствовавшим прогрессу в нашем внутреннем мире», но прославить бытие, земное, «творчеством сердца» постичь «внутреннее пространство мира» — эту цель стремился он осуществить в итоговых произведениях — «Дуинских элегиях» и «Сонетах к Орфею» (1923), созвучных философской лирике Гете и Гельдерлина постановкой коренных проблем человеческого существования. Несмотря на метафизичность мышления поэта, это гуманистические произведения значительного масштаба. Мотивы творчества Рильке нашли отражение в социалистической литературе (в поэзии Б. Пастернака, Л. Фюрнберга, Г. Маурера, М. Яструна, в «Повестях о надежде» М. Бажана).

Накануне первой мировой войны австрийская поэзия выдвигает одного из ранних представителей экспрессионизма **Георга Тракля** (1887—1914). Протест против капиталистического мира сочетался у него с пророчеством о его гибели, с эсхатологическими видениями опустошенной, выжженной земли, погружившейся во мрак, до которой доносится лишь «шепот» космического пространства (стихотворения «Человечество», «Запад», «Псалом» «De profundis»). Потрясенное сознание поэта не смогло вынести реальности войны. Находясь в краковском госпитале, он покончил с собой. Стихотворение «Гродек» — крик-протест против того, что кровавому алтарю войны будут принесены в жертву будущие поколения:

Алтарь медно-грозный поставлен во славу гордой печали,  
И если разум еще не угас, то виной — необъятная боль  
И нерожденные внуки.

*Перевод Г. Ратгауза.*

Другие грани экспрессионизма раскрывались в творчестве немецкоязычных писателей Праги. **Франц Верфель** (1890—1945) выступает с патетической проповедью дружелюбности всему миру («Тебе родным быть, человек, моя мечта!»). **Альберт Эренштейн** (1886—1950) от общего для экспрессионистов представления о войне как прорыве первобытного варварства приходил к мысли о необходимости объявить вызов войне с помощью насилия (стихотворение «Сумерки человечества», давшее название антологии экспрессионистской лирики). **Густав Мейринк** (1868—1932) в сатирическом сборнике новелл «Волшебный рог немецкого мещанина» (1913), дерзко смеявшийся над милитаристскими традициями и бюрократической коррупцией монархии, изображал повседневное как мистически нереальное в романах «Голем» (1915), «Зеленый

лик» (1916). В 10-е годы формировался как художник **Франц Кафка** (1883—1924), показавший ужас существования в «исправительной колонии» капитализма и утративший веру в возможность изменения жизни. В то же время в Праге рождалась социалистическая литература на немецком языке, выдвинувшая в 20—30-е годы таких значительных художников слова, как Эгон Эрвин Киш, Франц Карл Вайскопф, Рудольф Фукс, Луи Фюрнберг.

В 1900—1910 гг. вступали в литературу Стефан Цвейг, Карл Краус, Роберт Музиль, чье творчество, наряду с творчеством Йозефа Рота, Франца Верфеля, Германа Броха, в двадцатилетие между мировыми войнами открывает один из значительных периодов в истории австрийской литературы.

**Швейцарская литература** на рубеже веков развивается не так интенсивно, как австрийская. **Готфрид Келлер** (1819—1890), снискавший славу певца швейцарской демократии, в романе «**Мартин Заландер**» (1886) иронически изображал на историческом фоне конфликт патриархального бюргерства с буржуазией новой формации, отмечал исчезновение взаимопонимания соотечественников. Неприятие действительности **Конрадом Фердинандом Мейером** (1825—1898) было столь велико, что он, стремясь уйти от «брутальной актуальности современного материала», разрабатывал только исторические жанры. От непосредственного изображения современности уходил и **Карл Шпиттелер** (1845—1924), автор грандиозных эпических поэм «**Прометей и Эпиметей**» (1881) и «**Олимпийская весна**» (1910), за вневременными космическими масштабами которых угадывались контуры современного дисгармоничного мира с господством в нем «неотвратимого насилия». А. В. Луначарский, переведивший произведения писателя, отмечал, что «сурово-пессимистическая оценка вселенной как раздавливающего, бездушного механизма, в которой парадоксально брошены чувствующие организмы, побеждена у Шпиттелера красотой и любовью»<sup>1</sup>. Р. Роллан называл его швейцарским Бетховеном, Гомером, самым значительным немецким поэтом со времен Гете. Европейский резонанс имела произнесенная в декабре 1914 г. речь Шпиттелера «Наша швейцарская точка зрения», пронизанная уважением к народам Европы и их культурам.

**Роберт Вальзер** (1878—1956) — классик швейцарской литературы, признанный во всем мире, издавался при жизни небольшими тиражами, которые подолгу не раскупались; после долгого забвения был открыт в конце 1950-х гг. как острый критик буржуазного мира, во многом определивший пути прозы XX в. Неповторимый талант писателя высоко оценивали Г. фон Гофмансталь, Г. Гессе, С. Цвейг, Т. Манн, Ф. Кафка и многие другие писатели. Вальзер отвергал эстетство неоромантиков, германский милитаризм и национализм в годы первой мировой войны, проявлял сочувственный интерес к социализму, весьма далек был от любования швейцарской действи-

<sup>1</sup> Луначарский А. В. Собр. соч.— М., 1965.— Т. 5.— С. 365.

тельностью, занимал последовательно демократическую позицию в искусстве. Жизнь его сложилась трагически. Не имея средств к существованию, несмотря на то что он постоянно публиковался, с расстроенными в конце нервами, он в 1929 г. согласился на помещение его в больницу для душевнобольных в окрестностях Берна, позднее принимает решение прекратить свою писательскую деятельность, дав такое объяснение: «Мир, в котором я жил, журналы, для которых я писал, — все было разрушено нацистами».

Романы «Братья и сестры Таннер» (1906), «Помощник» (1907), «Якоб фон Гунтен» (1908) показывают молодых людей — Симона Таннера, Йозефа Марти — «глупцов» в глазах буржуазного мира, стремящихся не разбогатеть, а сохранить в себе человеческое достоинство, не быть придатком общественного механизма. Но тщетны их поиски связей с миром, с людьми, вплоть до полной их утраты. Тему эту затем будут раскрывать многие писатели XX в. (Ф. Кафка, Р. Музиль и др.). «Какая гигантская казарма эта современная жизнь! И все же сколь прекрасно и наполненно мыслями именно это однообразие!» — восклицает Симон Таннер. В третьем романе показан институт Бенъяменты в Берлине. Это школа для слуг, где ничему не учат, кроме того, чтобы подчиняться приказаниям и правильно вести себя, не задавать никаких вопросов, полностью утратить индивидуальность, раствориться в окружающем, «стать симпатичным нулем», — это ли не формула существования человека в буржуазном мире, порождающем обезличенность человеческих отношений? В романе «Якоб фон Гунтен» много места занимают сны, мечты, фантазии героя, о которых он рассказывает в своем дневнике, и он примеряет к себе разные варианты биографии — богача-филантропа и злого богача, беспощадного и всевластного военачальника, солдата — безропотного исполнителя — разные социальные маски буржуазного мира, подвергая их сомнению.

Мотив аутсайдерства развит Вальзером в романе «Разбойник» (1925, издан в 1972) в образе писателя-неудачника, деклассированного изгоя, бунтаря, примеряющего к себе маску то покорности, то маску асоциального типа, угрожающего окружающим. Герои романа не приемлют бездуховности буржуазного мира, чувствуют себя в нем не по себе, и само существование их, «маленьких людей», — постоянный укор этому миру. Ироническое, подчас принявшее формы гротескной фантастики видение швейцарской действительности было новым, необычным, вызывало неприятие. Таково глубинное исследование отчужденного сознания человека швейцарская и немецкоязычная проза до Вальзера не знала. Он стал одним из первых изображать действительность через индивидуальное сознание, с точки зрения «маленького человека», значительно углубил психологический анализ реалистической прозы. Большую часть творчества писателя составляет малая проза — более тысячи эскизов, миниатюр, предназначавшихся для газет. Это записи впечатлений, размышлений об увиденном и пережитом,



прочитанном, о событиях истории. С. Цвейг увидел в Вальзере мастера «безукоризненных прозаических жемчужин, из которых каждая обладает совершенством и чистотой стихотворения», Г. Гессе — «мастера прекраснейшей, грациознейшей прозы». Гессе сказал в 1917 г.: «Если бы такой писатель, как Вальзер, был бы интеллектуальным вождем, то не было бы войны. Если бы у него было сто тысяч читателей, то мир стал бы лучше».

Герман Гессе (1877—1962), родившийся в Швабии, прожил почти всю свою жизнь в Швейцарии, с которой его связывали не только предки и принятое в 1923 году подданство, но и более глубокая духовная общность с ее гражданскими и гуманистическими традициями, проблематикой ее литературы.

Гессе, человек высокой гуманитарной образованности, знаток искусств, в особенности музыки, философских и религиозных течений, неустанно размышлял о судьбах культуры, цивилизации, личности, роли художника в современном мире. Почитатель Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Гете, Жан Поля, Новалиса и немецких романтиков, Гессе явился продолжателем классической гуманистической традиции культуры XVIII — XIX вв. Кризису буржуазной культуры писатель стремился противопоставить веру в человека, надежду на человека «духа», который должен был преобразовать историю.

В ранний период творчества (до 1918 г.) Гессе испытывал влияние эстетики и художественного метода неоромантизма, в особенности заметное в первых книгах — сборнике стихотворений «Романтические песни» и прозаических миниатюр «Час после полуночи».

Лиризм окрашена история одаренного юноши Ганса Гибенрата, сложенного бесчеловечностью жизни, — дух бунтарства и непокорности так и не созрел в нем, как в его друге Гейльнере, смело оставившем стены Маульброннской семинарии, казавшейся ему тюрьмой (повесть «Под колесами», 1906). Погибает и певец Муот, в то время как его друг музыкант Кун найдет спасение от буржуазной действительности, уйдя в царство искусства (роман «Гертруда», 1910). Художник Верагут найдет временный выход в путешествии в далекую, загадочную, манящую Индию (роман «Росхальде», 1914). А в повести «Кнульп» (1915) писатель как бы снимает покровы с романтического странничества, показав неутешительное прозрение постаревшего героя, что жизнь его, в общем-то, прожита бесплодно.

В 1911 г. Гессе совершил путешествие в страну, которая давно привлекала, издал книгу путевых записей «Из Индии» (1913). В течение всей своей жизни он обстоятельно изучал древнюю философию и литературу Индии и Китая, был выдающимся их знатоком, что наложило сильный отпечаток на его творчество, в особенности начиная с 1920-х гг.

В годы первой мировой войны Гессе выступил с программным заявлением — статьей «Друзья, не надо этих звуков» (ноябрь,

1914 г.), в которой он противопоставил разнузданному шовинизму принципы гуманизма, призывал интеллигенцию всех стран сохранить и спасти культуру. В то время как вокруг писателя была развязана грязная кампания клеветы и политических инсинуаций, П. Роллан откликнулся на статью Гессе письмом, положившим начало их многолетней дружбе. Это были годы большой политической активности писателя; характерно, что публицистические выступления этого времени он собрал в книгу «Война и мир» (1940), издав ее в начале второй мировой войны как напоминание современникам о недавних страшных и мучительных уроках истории.

Литература страны, создающаяся на немецком, французском и ретороманском<sup>1</sup> языках, в начале XX в. выдвинула такого крупного представителя романской<sup>2</sup> литературы, как Шарль Фердинанд Рамю (1876—1947), чье творчество отмечено поисками человеческого величия, жестокой правдой в изображении деревни, судеб крестьянства (романы «Алина», 1905; «Затравленный Жан-Люк», 1909, переведенные на русский язык в 20-е годы). По мотивам русских сказок Рамю создал либретто для балета И. Стравинского «История солдата» (1918).

Общей тенденцией развития швейцарской литературы на рубеже веков был постепенный отход от прославления мелкобуржуазной демократии, отход от непосредственной постановки общественных проблем. Весомый вклад швейцарской литературы в европейский литературный процесс XX в. связан с именами Ф. Дюрренматта, М. Фриша и др.

## ЛИТЕРАТУРА

История немецкой литературы: В 5 т.— М., 1968.— Т. 4. (1848—1918).

История немецкой литературы: В 3 т.— М., 1986.— Т. 2, 3.

Литература Швейцарии: Очерки.— М., 1969.

Данилевский Р. Ю. Россия и Швейцария: Литературные связи XVIII—XIX веков.— Л., 1984.

Затонский Д. В. Австрийская литература в XX столетии.— М., 1985.

Березина А. Г. Поэзия и проза молодого Рильке: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985.

Герман Гессе. Письма по кругу: Художественная публицистика.— М., 1987 (Зарубежная худож. публицистика и документальная проза).

Березина А. Г. Герман Гессе: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976.

Седелник В. Д. Герман Гессе и швейцарская литература.— М., 1970.

<sup>1</sup> Ретороманский язык — язык кантона Граубюнден, ставший с 1938 г. четвертым государственным языком страны.

<sup>2</sup> Романская литература — (здесь) литература на французском языке.

# ЛИТЕРАТУРА НОРВЕГИИ, ШВЕЦИИ, ДАНИИ

В 70-е годы XIX в. на первое место выдвинулась русская литература, а за ней — литература скандинавских стран, в первую очередь норвежская. Это интересное явление отметил Ф. Энгельс в одном из своих писем: «За последние 20 лет Норвегия пережила такой подъем в области литературы, каким не может похвалиться за этот период ни одна страна, кроме России»<sup>1</sup>.

Энгельс отмечает также ряд особенностей социально-политической жизни Норвегии, способствующих такому расцвету литературы: свободолюбие норвежского народа, никогда не испытавшего крепостной зависимости, большой общественный подъем «в старом застойном существовании» Норвегии во второй половине XIX в.

Общественный подъем, о котором говорит Энгельс, — это прежде всего подъем национально-освободительного движения. Норвегия пережила долгие столетия национального угнетения. В конце XIV в. все скандинавские страны были подчинены наиболее сильной в военном отношении Дании. Швеции удалось освободиться от датского владычества еще в XVI в., Норвегия оставалась в полной зависимости до начала XIX в. В 1813 г. датское правительство связало себя с Наполеоном и потерпело крах в связи с его поражением. С датским владычеством в Норвегии было покончено, но коалиция монархов-победителей по-своему распорядилась судьбой Норвегии. Власть над Норвегией была передана в 1814 г. шведскому королю. Эта насильственно навязанная Норвегии зависимость от Швеции получила название шведско-норвежской «унии» и вызвала страстное сопротивление норвежского народа. Правда, условия «унии» предусматривали ряд конституционных ограничений. Норвегия, в частности, имела свой парламент (стортинг), и сама зависимость от Швеции носила завуалированный характер. Но в Норвегии с момента создания «унии» началась и все ширилась национально-освободительная борьба. Все крупнейшие норвежские писатели были сторонниками этого движения.

В 70-е и 80-е годы в Норвегии и Швеции происходит бурное развитие промышленности, главным образом добывающей — лесной, рыбной, а в Швеции и железнорудной. В Норвегии создаются новые судостроительные заводы и верфи. Норвежская и шведская

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 37. — С. 351.



буржуазия включается в отчаянную погоню за наживой. В деревне (особенно шведской) исключительную роль начинает играть кулачество, происходит превращение крестьян в батраков или безработных. Быстрыми темпами оформляется норвежский и шведский пролетариат. Он во многом еще связан с крестьянством, разделяет его мелкобуржуазные иллюзии. Однако положительное влияние рабочего класса и начавшегося рабочего движения на общественную жизнь и литературу несомненно.

В 1887 г. создается Норвежская социал-демократическая рабочая партия (НРП), в которой были сильны реформистские настроения. Укреплению настоящей пролетарской идеологии мешала текучесть норвежского пролетариата, систематическая эмиграция безработных в Америку, а также оппортунистическое влияние II Интернационала и местной радикальной буржуазии, которая до известной степени импонировала рабочим борьбой за расторжение «унии».

В 1905 г. «уния», наконец, была расторгнута в результате активного рабочего движения, и Норвегия добилась полной самостоятельности. Сильно сказалось при этом и влияние русской революции 1905 г. Законные требования норвежского народа были поддержаны шведским пролетариатом, организовавшим ряд стачек. В. И. Ленин высоко оценивает деятельность шведского рабочего класса как пример пролетарской солидарности<sup>1</sup> и самую победу норвежской демократии над шведской аристократией<sup>2</sup>.

В идеологической области очень важной для Норвегии была борьба за норвежский литературный язык. Со времен датского владычества норвежской литературе приходилось пользоваться датским языком. Норвежский язык считался языком разговорным, чем-то вроде диалекта. Это оскорбляло национальные чувства норвежцев, и лучшие норвежские писатели повели борьбу за создание нового литературного языка. Особенно много сделал в этом отношении Ибсен. Так, ко второй половине XIX в. создается так называемый риксмол, литературный язык, объединивший элементы норвежского и датского языков (с преобладанием норвежского). Другая группа писателей и лингвистов боролись за торжество динсмол, т. е. чисто норвежского разговорного языка. В конечном счете официальным языком самостоятельной Норвегии стал именно динсмол, или новонорвежский язык, но за риксмолом сохранилось его литературное значение.

В 80-е годы в Норвегии выдвинулась целая плеяда талантливых романистов, писавших в реалистическом духе,— Юнас Ли (1833—1908), Александр Хьелланн (1849—1906), Арне Гарборг (1851—1924). В лучших романах Хьелланна («Гарман и Ворше», 1880;

<sup>1</sup> См.: Ленин В. И. Итоги дискуссии о самоопределении // Полн. собр. соч.— Т. 30.— С. 30.

<sup>2</sup> См.: Ленин В. И. О праве наций на самоопределение // Полн. собр. соч.— Т. 25.— С. 289—293.

«Шкипер Ворше», 1882) дана история одной семьи на фоне жизни норвежского городка и на более широком социально-историческом фоне развития буржуазных отношений. В трилогии об Абрахаме Левдале («Яд», 1883; «Фортуна», 1884; «Праздник Иванова дня», 1887) показано постепенное крушение человеческой личности под влиянием мертвящих традиций и денежных отношений. Все творчество Хьелланна пронизано антиклерикальными и даже антирелигиозными тенденциями. Социально-психологические романы Ю. Ли («Пожизненно осужденный», 1883; «Семья из Гилье», 1883; «Дочери командора», 1886) правдиво показывают страдания бедняков и во многом написаны в традициях Диккенса. А. Гарборг в своем наиболее значительном романе «Крестьяне-студенты» (1883) рисует трагическую судьбу разоряемого норвежского крестьянства, из рядов которого стремится вырваться любой ценой юноша Даниэль.

Но не норвежскому роману, а норвежской драме второй половины XIX в. (прежде всего, в лице Ибсена) суждено было достигнуть истинно мирового значения.

**Б. Бьернсон (1832—1910).** Значительной фигурой в области драматургии был соотечественник и современник Ибсена Бьернстьерне Бьернсон. Он был не только писателем, но и выдающимся политическим деятелем, борцом за независимость Норвегии. Его жизненный и творческий путь переплетался с путем Ибсена. Они познакомились юношами-студентами в Христиании, всю жизнь были друзьями и даже породнились, что не мешало им порой сталкиваться по принципиальным вопросам.

В первый период творчества, в 50-е и 60-е годы, Бьернсон, в противовес пошлой и обыденной действительности, создает драмы, посвященные далекому прошлому Норвегии («Между битвами», «Хромая Гульда», «Злой Сигурд», «Сигурд Крестоносец», «Король Сверре»).

В 70-е годы, годы обострения рабочего движения и общественной борьбы, Бьернсон переходит на позиции реализма и создает ряд социально-критических драм из современной ему эпохи («Банкротство», «Редактор», «Король» и др.).

Основные надежды Бьернсон, как и Ибсен, возлагает на отдельных борцов за справедливость, на смелых и честных одиночек. В пьесе «Редактор» такую роль выполняет Гаральд Рейн, оратор и публицист, продолжающий дело своего брата, затравленного прессы.

Характерно, что, не будучи атеистом, Бьернсон подчеркивает вред религиозного воспитания и религиозной экзальтации, непригодность христианских идеалов в повседневной земной жизни (рассказ «Пыль», драма «Свыше наших сил»).

Бьернсон не уклоняется от изображения рабочего движения. Рабочему движению посвящена вторая часть драмы «Свыше наших сил» (1895). Первая ее часть (1883) рисует горячо верующего пастора Санга, который пытается исцелить молитвой свою неизлечимо больную жену. Она умирает на его руках, несмотря на страстные

молитвы. Не перенеся этого, умирает и сам пастор Санг. Так Бьернсон отрицает религиозное чудо, которое оказывается «свыше наших сил».

Эта же тема отрицания чуда, но уже чуда политического звучит во второй части, написанной много позднее. Здесь Бьернсон правдиво рисует ужасающие социальные контрасты, раздирающие Норвегию, роскошь мира предпринимателей и нищету рабочих и безработных. Сын пастора Санга, революционер Элиас Санг, помогает рабочим во время длительной забастовки. Убедившись, что силы и средства рабочих иссякли, он проникает в замок, где идет совещание капиталистов, и взрывает его. Во время взрыва погибает он сам, погибают и фабриканты. Положение рабочих эта катастрофа не улучшает. Жестокий подвиг Элиаса Санга оказывается такой же ошибкой, как и религиозные иллюзии его отца.

Интерес Б. Бьернсона к рабочему движению и острая проблемность его пьесы привлекли к ней всеобщее внимание. Вокруг нее разгорелась полемика, в которой приняли участие немецкие революционно-демократические критики (Ф. Меринг, К. Цеткин). Они оценили актуальность и честность Бьернсона, но подметили у него ошибочную трактовку рабочего движения, тяготение к реформизму. Бьернсон, в сущности, подменяет революцию анархическим террором, действительно заслуживающим всякого осуждения.

В конце XIX в. писатели мирового значения выступают и в шведской литературе. Им приходилось творить в сходных с норвежскими условиях, если не считать такого важнейшего фактора, как норвежское национально-освободительное движение.

**С. Лагерлеф (1858—1940).** К неоромантическому направлению, которое сложилось в шведской литературе как протест против буржуазной действительности, примыкала талантливая и оригинальная писательница Сельма Лагерлеф. Скромная учительница, происшедшая из обедневшей дворянской семьи она опубликовала в 1891 г. свое первое крупное произведение, которое принесло ей мировую известность, — «Сагу о Иесте Берлинге». Затем последовали другие — роман «Чудеса антихриста» (1897), повесть «Иерусалим» (1902), этнографически-сказочное «Путешествие Нильса Хальгерсона по Швеции» (1907), цикл новелл «Гномы и люди» (1915) и т. д. Исключительная популярность писательницы на родине и за рубежом стала причиной избрания ее (первой женщины в Швеции) в члены Шведской Академии наук (в 1914 г.).

Сельма Лагерлеф прежде всего сказочница, как и ее любимый автор Г. Х. Андерсен. В ее новеллах и романах действуют существа, созданные народной фантазией: гномы, тролли, домовые, мертвецы, оставшиеся из могил. Они участвуют в жизни людей, заботятся о них, направляют их решения. Однако эта фантастическая оболочка часто прикрывает подлинные социальные отношения. В сказочной новелле «Деньги господина Арне» показана губительная власть денег. В «Саге о Иесте Берлинге» чертами и повадками злого духа надсеен жестокий заводчик Синтрам.



Наряду с возвышенной романтикой и обилием фантастических эпизодов мы встречаем в «Саге о Иесте Берлинге» и страшные сцены, исполненные жизненной правды, — грубый произвол морально одичавших помещиков и заводчиков, их издевательства над слабыми и подчиненными.

Этому миру стяжателей и эгоистов противопоставлены люди из народа, рыбаки и лесорубы, с их обостренным чувством справедливости, а также главный герой «Саги» — талантливый и чистый сердцем Иеста Берлинг.

Сельма Лагерлеф остается идеалисткой в философских и политических вопросах. Она придает исключительное значение христианству и создает большой цикл «Легенд о Христе». Она злоупотребляет сопоставлениями социализма с христианством. В ее взглядах христианские иллюзии переплетаются с идеями утопического социализма.

Однако свежесть и самобытность творчества С. Лагерлеф, а особенно ее искренний гуманизм, ненависть к войнам, открытое выступление против фашизма (в 30-е годы) делают весьма привлекательным ее писательский облик.

**А. Стриндберг (1849—1912).** Крупнейшим представителем шведского критического реализма, испытывшим, однако, сильное воздействие натурализма и декаденства, был Август Стриндберг. Он выступил в печати в конце 60-х годов. В первый период творчества (70—80-е годы) Стриндберг — признанный вождь реализма в Швеции, поборник самых прогрессивных взглядов, противник монархии, атеист. Его интересует рабочий вопрос, он сочувственно относится к Парижской Коммуне, знакомится с трудами Маркса, но больше увлекается идеями утопического социализма. Значителен его интерес к русской литературе, особенно к творчеству Л. Н. Толстого и Н. Г. Чернышевского.

Из ранних произведений Стриндберга наибольшего внимания заслуживает историческая драма «Мастер Улоф» (1872) из эпохи реформации в Швеции. Она носит антиклерикальный и антимонархический характер, в ней прославляется народное восстание против короля. Но наибольшую славу Стриндбергу принес его сатирический роман «Красная комната» (1879). За внешними беглыми зарисовками жизни и быта начинающих художников и литераторов, обитателей «красной комнаты», раскрывается тяжелая жизненная трагедия — зависимость всех этих талантливых людей от капитала, полная бесперспективность их существования. Одни из них продают свое искусство и процветают, другие отходят от искусства и замыкаются в частной жизни (главный герой — поэт Фальк), третьи, самые непреклонные, погибают (скульптор Оле Монтанус).

Политические преследования заставили Стриндберга покинуть в 1883 г. Стокгольм и провести 13 лет за границей, главным образом в Швейцарии и Париже. В Швейцарии он написал в 1884—1885 гг. сборник новелл «Утопии в действительности». В нем проявился его большой интерес к идеям Чернышевского. В первой по-

воле сборника («Студентка») показан путь француженки Бланш, отвоёвывающей право на высшее образование и на брак по влечению сердца. Девушке помогают в ее борьбе русские студенты — поклонники Чернышевского. Она и ее возлюбленный приезжают во Францию на завод-коммуну, принципы устройства которой навеяны книгой Чернышевского «Что делать?». В следующей новелле сборника («Возвращение») показана нелегкая судьба русских эмигрантов-революционеров, живущих в Швейцарии.

В те же 80-е годы Стриндберг создает ряд автобиографических романов: «Сын служанки» (1886—1887), «История одной души», «Исповедь безумца» (1888). В них, а также в сборнике новелл «Трагикомедия брака» (1884—1886) господствует тема распада буржуазной семьи, чудовищного падения нравственности. Однако в этих романах и новеллах все сильнее звучат новые ноты, противоречащие прежним идеалам Стриндберга. Он становится теперь противником Ибсена в вопросе женской эмансипации, ярким антифеминистом. Многие его выпады против женщин (вызванные отчасти личными переживаниями, неудачным браком) грубы и не заслуживают серьезных возражений. Его постоянной героиней, которую он рисует с ненавистью и болью в душе, становится безнравственная женщина, стремящаяся поработить и унижить мужчину.

Второй период творчества Стриндберга (1887—1901) можно назвать натуралистическим. Он пропагандирует теории Гонкуров и Золя, стремится «копировать природу», гордится данным ему в Швеции прозвищем «фотографа». К драматургии он предъявляет теперь натуралистические требования: среда и наследственность становятся, по его мнению, роком современной трагедии.

В таком духе написаны драмы Стриндберга «Фрекен Юлия» (1888) и «Отец» (1887). Молодая аристократка Юлия сначала домогается любви лакея, потом обкрадывает отца, чтобы бежать со своим возлюбленным за границу. Когда этот план не удастся, она перерезает себе горло бритвой. Все лихорадочные метания Юлии объясняются наследственностью и средой: она последняя представительница деградирующего дворянского рода, дочь нервнობольной матери; ее воспитание носило причудливый, беспорядочный характер. Примитивные биологические побуждения руководят ее поступками. Однако в ярком отрицательном образе лакея Жана, в страшной картине буржуазного брака («Отец») ощущается реалистический талант Стриндберга, его верность принципам социально-психологической драмы.

Прежний защитник демократии, Стриндберг теперь увлекается ницшеанскими идеями, прославляет одинокую сильную личность (повесть «Чандала», роман «На шхерах»), рассуждает об «аристократах духа». Прежний атеист, он увлекается новомодными теософскими теориями, впадает в мистицизм, говорит о вмешательстве духов в жизнь людей (роман «Ад», 1897; драмы «Путь в Дамаск», 1904; «Соната призраков», 1907).

Трилогия «Путь в Дамаск» насыщена символами, аллегориями,

реальное действие в ней почти отсутствует, конкретные имена заменены общими понятиями (Неизвестный, Врач, Дама и т. д.). Эти пьесы оказали влияние на немецких экспрессионистов.

Стриндберг в последние годы жизни отрекся от нищезанятия и снова вернулся к демократическим идеалам юности. В исторических драмах последних лет («Карл XII», «Королева Христина» и др.) и в исторических трудах он развенчал образ Карла XII, боролся с его реакционным культом, доказывал превосходство Петра I как государственного деятеля. В статьях 900-х годов Стриндберг выступал против декадентской теории «искусства для искусства».

Шведские рабочие чествовали Стриндберга незадолго до его смерти как крупнейшего писателя Швеции, разоблачителя лжи и грязи буржуазного мира. Когда он умер, на его смерть откликнулись статьями-некрологами А. Блок, М. Горький.

**Г. Брандес (1842—1927).** Большое влияние на скандинавских писателей оказывал датский критик и литературовед Георг Брандес. Это был прогрессивный общественный деятель и критик, владевший блестящим литературным стилем. Однако отрицательное влияние на него оказали И. Тэн и натуралистическая теория. В дальнейшем он отошел от натурализма, увлекшись французским критиком середины XIX в. Сент-Бевом. Метод Брандеса, как и метод Сент-Бева, в основном биографический: он стремится видеть за литературным произведением человека, его переживания, его душевное состояние. В таком духе построены многочисленные монографии Брандеса: о Шекспире, Гете, Вольтере, Ибсене, Дизраэли, Бьернсоне.

Брандес пользовался большой популярностью в России. Его труды переводились на русский язык, он был избран почетным членом Общества любителей российской словесности. Большая заслуга Брандеса в том, что он систематически знакомил скандинавских читателей с русской литературой. Им были написаны очерки о Пушкине, Тургеневе, Герцене, Чернышевском, Толстом, Горьком.

Выдающимся датским писателем-реалистом был Хенрик Понтопидан, один из последователей Г. Брандеса. В своем лучшем романе «Счастливчик Пер» (1898—1904) он дает типичную судьбу молодого датского интеллигента, терпящего ряд горьких разочарований.

В плену реакционной нищезанской идеологии оказался талантливый норвежский писатель Кнут Гамсун, мастер психологического романа.

**К. Гамсун (1859—1952).** Гамсун (настоящее имя — Кнут Педерсен) прославился романом «Голод» (1890), который поразил читателей изображением страданий голодающего человека. Огромным успехом пользовались психологические романы Гамсуна, написанные в 90-е годы («Мистерии», «Пан», «Виктория»). Любовь часто предстает в них как борьба, как взаимное мучительство. Лейтенант Глан (в романе «Пан») и другие герои Гамсуна становятся в какой-то мере воплощением нищезанской «сильной личности», стоящей выше добра и зла.



У Гамсуна были попытки создать остросоциальные книги. Интересен в этом отношении его роман «Редактор Люнге» (1893), отчасти написанный в традициях Бьернсона. Гамсун дает образ редактора популярной газеты, который в погоне за сенсацией копается в частных делах сограждан и, не задумываясь, разрушает чужие жизни и репутации во имя выгоды.

В конце 90-х годов Гамсун создал драматическую трилогию, в которой мнимая идейная значительность и проповедь непреклонности прикрывает реакционную идеологию. Трилогия посвящена философу Ивару Карено, охватывает 20 лет его жизни. В нее входят драмы «У врат царства» (1895), «Игра жизни» (1896) и «Вечерняя заря» (1898).

Ивар Карено обнаруживает исключительную твердость духа в защите своих взглядов. Он терпит нужду, его травят университетские профессора, издатели отказываются напечатать его книгу, наконец, от него уходит жена, а его имущество описывают за долги. Создается впечатление высокой принципиальности Ивара Карено, его радикализма. На самом деле взгляды, которые отстаивает Карено, антигуманистичны, реакционны. Это разновидность нищезнства, апология войны и эксплуатации. Ивар Карено восклицает: «Я верю в прирожденного властелина, в деспота по природе, в повелителя, который становится вождем кочующих орд! Я верю в позвращение величайшего террориста, квинтэссенцию человека, Цезаря!.. Я осмеиваю вечный мир и призываю войну, нечего заботиться о сохранении скольких-то жизней!»

И, отстаивая подобные взгляды, Карено проявляет стойкость и самоотречение! Бессмысленность такой ситуации вскрывает Плеханов в своей статье «Сын доктора Стокмана». Плеханов видит в пьесе Гамсуна колоссальную литературную ошибку: нельзя рисовать великое самоотвержение во имя человеконенавистнических идей. «Карено обнаруживает замечательно хорошее качество, стремись к замечательно дурной и вдобавок к совершенно нелепой цели», а это сама по себе большая художественная ошибка писателя.

В третьей части трилогии («Вечерняя заря») Карено капитулирует перед общепринятыми либеральными взглядами. Но это вовсе не крах человеконенавистнических идей, не переход героя на позиции гуманизма: Гамсун рисует поведение своего героя как позорную капитуляцию.

Ницшеанские увлечения и философский пессимизм привели позднего Гамсуна к сотрудничеству с квислинговцами (норвежскими фашистами) и немецкими оккупантами. 90-летнему писателю пришлось испытать гнев собственного народа. Но лучшие произведения Гамсуна вошли в общее наследие норвежской культуры.

# Генрик Ибсен

(1828—1906)

Генрик Ибсен был не только великим норвежским драматургом, но и создателем новой социально-психологической драмы, оказавшим сильнейшее влияние на мировую драматургию.

Г. Ибсен родился в приморском норвежском городке Шиене в семье судовладельца. В 1836 г. отец Ибсена разорился. Резко изменилось не только имущественное положение семьи, но и отношение к ней окружающих. Ибсену было только 8 лет, но он остро чувствовал эту перемену. Он учился в школе, поражая учителей своими способностями, особенно к литературе и рисованию, но о поступлении в университет не приходилось и думать. Перед 15-летним мальчиком встал вопрос о куске хлеба. Он начал работать учеником аптекаря в соседнем городке Гримстаде.

Однообразная жизнь в Гримстаде длилась 6 лет — с 1844 по 1850 г. Получая гроши и выполняя свои обязанности, молодой аптекарь отдавал досуг самому любимому делу — литературе. Он много читал и писал стихи. В его тетрадах встречались эпиграммы и карикатуры на местных богачей и чиновников, — они распространялись, создавая ему влиятельных врагов, и привлекали к нему сердца передовой молодежи. Известность юного помощника аптекаря росла и уже явно не соответствовала его скромному положению в городе. Его бунтарская настроенность особенно усилилась в связи с революцией 1848 г. «Под шум великих международных бурь я, со своей стороны, воевал с маленьким обществом, к которому был прикован волей обстоятельств и житейских условий», — писал впоследствии Ибсен<sup>1</sup>.

Революционность молодого Ибсена сочеталась с патриотическими, национально-освободительными настроениями. Он бурно реагировал на события революций 1848 г. в различных странах, особенно на венгерскую революцию, которой посвятил стихотворение «Мадьярам».

Тогда же, 20 лет от роду, Ибсен написал свою первую драму — «Катилина» (1848—1849). В этой юношеской трагедии уже наметилась ведущая тема ибсеновского творчества — бунт сильной, одинокой личности и ее гибель.

Почти одновременно с «Катилиной» была написана одноактная пьеса «Богатырский курган». Эта пьеса о древних норвежских викингах была принята к постановке театром в Христиании и имела некоторый успех. Путь Ибсена как драматурга был начат. В Христиании Ибсен учился на частных курсах подготовки в университет и одновременно работал в радикальной прессе. В этот период

<sup>1</sup> Ибсен Г. Предисловие к драме «Катилина» // Собр. соч.: В 4 т. — М., 1956. — Т. 1. — С. 60.

он сблизился с норвежским рабочим движением, преподавал в рабочей воскресной школе, сотрудничал в «Газете рабочих объединений». Участвовал он и в революционных студенческих демонстрациях. Бывая среди публики на заседаниях стортинга, где в это время либеральная оппозиция вместе с правительственной партией предавала национальные интересы, Ибсен проникся презрением к этой лживой говорильне и написал сатирическую пьесу «Норма, или Любовь политика». Под именами, заимствованными из популярной оперы Беллини «Норма», он изобразил политических деятелей Норвегии.

В 1851 г. 23-летний драматург получил лестное приглашение от известного музыканта Оле Бюлля, недавно основавшего в Бергене Национальный норвежский театр. Ибсену было предложено фактически возглавить театр, стать его художественным руководителем, режиссером и драматургом. Ибсен провел в Бергене 5 лет. Он оказался незаурядным режиссером. Каждый год он создавал для бергенского театра новую пьесу. В 1857 г. он вновь вернулся в Христианию.

**Первый период творчества.** Первый период творчества Ибсена (1848—1864) обычно называют национально-романтическим. Главная его тема в этот период — борьба Норвегии за независимость и прославление ее героического прошлого. Метод Ибсена остается романтическим — его привлекают исключительные, мощные характеры, сильные страсти, необыкновенные коллизии.

За это время Ибсеном написано (кроме «Катилины» и «Богатырского кургана») семь пьес: «Иванова ночь» (1853), «Фру Ингер из Эстрота» (1854), «Пир в Сульхауге» (1855), «Олаф Лиленбранс» (1856), «Воители в Хельгеланде» (1857), «Комедия любви» (1862) и «Борьба за престол» (1863). Все эти пьесы (за исключением «Комедии любви») или имеют исторический характер («Фру Ингер из Эстрота», «Борьба за престол»), или основаны на скандинавских легендах.

В пьесах первого периода действуют цельные героические натуры, которые Ибсен находит в прошлом Норвегии. Ибсен рисует крах сильной личности, если она избрала преступный или эгоистический путь.

Особенно характерна в этом отношении историческая трагедия «Фру Ингер из Эстрота». Действие происходит в XVI в., в эпоху борьбы норвежского народа против датского владычества. Гордая, властная фру Ингер, владелица огромных поместий, могла бы возглавить борьбу за свободу Норвегии и даже дала в юности такую клятву, но не сдержала ее: она предпочла бороться за жизнь и блестящее будущее своего незаконного сына и ради этого пошла на ряд компромиссов с врагами родины. Пытаясь расчистить своему сыну дорогу к престолу, она убивает остановившегося у нее в доме юношу, другого претендента на престол. Но по трагическому недоразумению жертвой оказывается именно ее сын, которого она не видела с раннего детства.



Дерзким вызовом звучат слова фру Ингер после совершенного ею убийства (когда она еще не знает страшной правды): «Кто победил — бог или я?» Конечно, такие слова не могла произнести женщина эпохи средневековья, но в слово «бог» Ибсен здесь не вкладывает религиозного смысла: оно обозначает лишь те требования добра и человечности, каким должен следовать человек. Фру Ингер оказывается побежденной, ибо она не следовала им. Ее путь закономерно приводит к преступлению и полному краху.

Одна из ярких и оригинальных пьес первого периода — «Воители в Хельгеланде» — целиком построена на материалах знаменитой «Саги о Вольсунгах».

Оставаясь в первый период творчества романтиком, Ибсен испытывает значительное влияние ранних скандинавских романтиков — прежде всего датского поэта Эленшлегера, также обращавшегося к материалам саг. Но Ибсен был хорошо знаком с западноевропейским романтизмом в более широких масштабах. Не подлежит сомнению воздействие на него (в ранний период) романтических драм Гюго.

**«Борьба за престол».** Самая значительная пьеса Ибсена первого периода — «Борьба за престол». Она написана в духе шекспировских хроник и пронизана тем же пафосом объединения страны. Действие происходит в XIII в., когда Норвегия была ареной феодальных междоусобиц. Положительным героем Ибсена становится молодой король Хокон Хоконсен, ставленник партии биркебейнеров. Биркебейнеры («лапотники») были в средневековой Норвегии наиболее демократической партией, объединявшей крестьян и мелких дворян и выступавшей против власти крупных феодалов. Победой биркебейнеров над феодально-церковной партией баглеров объясняется то, что в Норвегии так и не было введено крепостное право.

Герой выбран Ибсеном удачно. Конечно, он несколько идеализирует исторического Хокона, но это был действительно один из самых выдающихся правителей средневековой Норвегии. Ибсен показывает борьбу Хокона за престол с ярлом<sup>1</sup> Скуле. Хокон руководствуется мечтой о благе народа и объединении Норвегии. Эта «великая королевская мысль» Хокона оказалась не под силу его противнику, хотя ярл Скуле также выдающийся человек.

Очень интересен образ епископа Николаса — одного из главных героев драмы. Это омерзительная фигура интригана, разжигающего бесконечные раздоры в стране, руководствующегося принципом «разделяя, властвуй». Даже умирая, он пытается пустить в ход новую интригу, разжечь новые распри. В образе епископа Ибсен отразил ту антинародную роль, которую зачастую играла в Норвегии церковь, и дух раздора и мелочных эгоистических расчетов, губящий Норвегию.

<sup>1</sup> Ярл — титул в средневековой Норвегии.

В 1864 г. Ибсен покинул родину. Для этого отъезда были две основные причины.

В 1864 г. вспыхнула так называемая прусско-датская война, прусские войска вторглись в пределы Дании. Возмущенный Ибсен откликнулся на это событие стихотворением «Брат в беде», в котором призывал Норвегию и Швецию помочь Дании, дать отпор германской агрессии. Однако шведское и норвежское правительства ограничились общими отговорками и обещаниями и предоставили Данию своей участи. Либералы и радикалы, игравшие большую роль в норвежском стортинге, также проявили равнодушие к судьбе Дании. Ибсен с негодованием видел рост немецкого империализма и милитаризма и ту опасность, которую он несет скандинавским странам. Он понимал, что равнодушие норвежских политиков граничит с предательством национальных интересов.

Второй причиной, заставившей Ибсена покинуть Норвегию, была ожесточенная травля, которой он подвергался в связи с его «Комедией любви», бичующей норвежское мещанство.

Около 30 лет Ибсен провел за границей, в Италии и Германии. Вернулся он только в 1891 г. и был восторженно встречен своими соотечественниками. За это время он стал писателем с мировым именем. Но он остался верен национальной норвежской тематике и никогда не порывал связи с родиной. Он следил издали за всеми общественными и культурными событиями в Норвегии, вел оживленную переписку с оставленными друзьями. В знойном солнечном Риме Ибсен написал своего «Бранда» — первую драму, получившую мировой резонанс, — о бедном норвежском селении, об угрюмом пасторском доме, приютившемся под нависшим ледником. Он писал о норвежских крестьянах, купцах, интеллигентах. Именно благодаря тому, что он сохранил в своих драмах национальную специфику, он смог добиться мирового признания.

**Второй период творчества.** Второй период творчества Ибсена (1864—1884) следует считать реалистическим. Это период высшего расцвета его драматургии, наиболее беспощадного и резкого обличения буржуазной действительности. Уйдя от древних героических сказаний и далекого прошлого Норвегии, он обращается теперь в большинстве пьес к современности, к буржуазному миру, всегда готовому убивать и травить бескорыстных борцов.

В этот период Ибсеном написано восемь драм: «Бранд» (1865), «Пер Гюнт» (1866), «Союз молодежи» (1869), «Кесарь и галилеянин» (1873), «Столпы общества» (1877), «Кукольный дом» (1879), «Привидения» (1881) и «Враг народа» (1882).

«Бранд» и «Пер Гюнт» — пьесы, внутренне связанные друг с другом, философско-психологические, решающие одну и ту же проблему. В них ставится вопрос о призвании и моральном облике человека, о его назначении на земле и долге перед людьми. Это пьесы переходного типа. Они как бы завершают первый, романтический период творчества Ибсена и предвворяют второй, реалистический. В «Бранде» мы видим романтически необычную фигуру

главного героя, колоритные второстепенные образы, мрачные пейзажи; «Пер Гюнт» тесно связан с народным творчеством, с мировой сказкой, ряд эпизодов в нем пронизан романтической иронией; оперы насыщены символикой. Все это роднит их с романтизмом. В то же время Ибсен сатирически изображает в них чиновничество, духовенство и буржуазию, дает ряд реалистических сцен и типических обобщений. Это сближает их с реализмом. Обе эти пьесы создали мировую славу Ибсену.

**«Бранд».** В драме «Бранд» Ибсен рисует молодого пастора Бранда, взявшего приход в самом отдаленном и заброшенном уголке Северной Норвегии, где он когда-то родился и провел детство. Бранд — непреклонная, пламенная натура (само имя Бранд значит «огонь»). Он громит буржуазное общество с пылом библейского пророка, но борется не за религиозные идеалы, а за высокий и цельный моральный облик человека. Быть самим собой, следовать своему призванию — таков, по его мнению, главнейший долг человека. «Все или ничего» — любимый лозунг Бранда. Все или ничего должен отдавать человек своему жизненному идеалу.

Бранд сталкивается сначала с духом стяжательства в лице своей матери. Ради денег она когда-то подавила свое чувство к бедному батраку, власти денег подчинила она всю свою жизнь. Чувствуя приближение смерти, она цепляется за Бранда как за единственного наследника своего состояния и как за пастора, который должен дать ей отпущение грехов. Бранд отказывает ей в отпущении грехов, так как она не соглашается на его требование: раздать все свое имущество и умереть в нищете.

Далее Бранд и сам приносит тяжкие жертвы своему призванию. Доктор угрожает ему смертью единственного ребенка, если его увезут на юг из мрачного северного поселка, из дома, куда не выглядывает солнце. Бранд отказывается уехать, оставить свой приход, где он только что сумел пробудить в душах людей жажду добра. Ребенок умирает. Умирает, не перенеся гибели сына, и крошечная, самоотверженная Агнес, жена Бранда.

В последних актах Бранд сталкивается с государством в лице местного полицейского чиновника и с официальной церковью в лице старшего священника. Он отвергает ордена и поощрения, которыми те пытаются его купить, и отказывается освящать новую церковь, которую сам же и построил. Церковь эта уже не удовлетворяет его, как и сама религия. Он с негодованием обнаруживает, что своим пасторским словом в сущности служил буржуазному государству. Пламенной речью Бранд увлекает своих прихожан, бедных крестьян, прочь от села и церкви и ведет их в горы, навстречу неведомому подвигу. Он мечтает о плодотворном перевороте, который изменит всю жизнь Норвегии, самый труд превратит в радость, вернет людям утраченную чистоту и целостность. Бранд говорит народу:

Через горы всей толпой

Мы, как вихрь, пройдем по краю,



Душ тенета разрывая,  
Очищая, возвышая,  
Истребляя старый хлам —  
Дробность, тупость, лень, коварство...  
Чтоб создать из государства  
Вечной жизни светлый храм!

Этот призыв граничит с революционным — так его и воспринимали, например, в России в 1906 г. при постановке «Бранда» Московским Художественным театром.

Толпа рыбаков и крестьян, слушая Бранда, раздражается криками:

Всех долой, кто нас теснил,  
Кто нам кровь сосал из жил!

Однако Г. В. Плеханов в своей статье об Ибсене справедливо осуждает деятельность и призывы Бранда за их крайнюю неконкретность. Плеханов пишет: «Бранд — непримиримый враг всякого оппортунизма, и с этой стороны он очень похож на революционера, но только похож с одной стороны... но где тот враг, на которого надо «ударить всей силой»? За что именно нужно биться с ним не на жизнь, а на смерть? В чем состоит «все», которому в горичей проповеди Бранда противостоит «ничего»? Бранд и сам этого не знает»<sup>1</sup>.

Бранд ведет за собой толпу в горы. Он не может указать народу цель, энтузиазм толпы гаснет. Плеханов говорит, что в этом путешествии ввысь, к ледникам, Бранд сильно смахивает на Дон-Кихота, а сердитые замечания толпы напоминают ворчание Санчо Пансы. В конце концов толпа покидает Бранда, избив его камнями, возвращается в село во главе со своими прежними «вожаками», пробстом и фогтом. Фогту удастся привлечь голодную толпу рыбаков радостной вестью о том, что к берегу прибило косяки сельди. Но это только удачная выдумка. Это не «божье чудо», как уже успел объяснить пробст, а «наспех состряпанная брехня». Так Ибсен показывает власть материальных интересов над изголодавшимися тружениками, а также готовность буржуазного правительства и духовенства на любой обман.

Бранд остается один — в обществе сумасшедшей девушки Герд. Вместо «церкви жизни», куда он звал народ, он видит перед собой только снежную церковь, проклятое место в горах, которое крестьяне считают обиталищем дьявола.

Бранд погибает под снежной лавиной, вызванной выстрелом безумной Герд. В последний момент он слышит голос, подобный раскату грома: «Бог — он Deus Caritatis»<sup>2</sup>. Эти слова как бы зачеркивают весь жизненный путь Бранда, который никогда не руководство-

<sup>1</sup> Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства. — М., 1978. — Т. 1. — С. 401.

<sup>2</sup> Deus Caritatis — бог милосердия.

вался милосердием и принес в жертву долгу всех своих близких.

Не удивительно, что в громадной критической литературе, посвященной «Бранду», этой концовке уделялось особенное внимание. Выдвигались различные предположения. Так, некоторые критики считали, что финальные слова произносит вовсе не божий голос, а «дух компромисса» — злой дух, который всю жизнь искушал Бранда и теперь отравляет его последние минуты. Другие, наоборот, видели в этой концовке осуждение Ибсеном своего героя.

На самом деле перед нами сложное и противоречивое решение вопроса, стремление поставить этот вопрос во всей трагической безысходности. Голос, провозглашающий закон милосердия, не мог быть для гуманиста Ибсена лживым голосом. Недаром эти же слова произносит еще в третьем действии старый доктор, идейный противник Бранда. Идущий по первому зову к больным через горы и ущелья, делающий без шума свое повседневное дело, доктор упрекает Бранда в отсутствии милосердия.

Но Ибсен не осуждает Бранда, он до конца любит его. Конфликт между суровым долгом и милосердием кажется Ибсену неразрешимым.

Однако Плеханов в своей статье показывает, что часто у Ибсена этот конфликт оказывается надуманным. «Требования Бранда безчеловечны именно потому, что они бессодержательны», — пишет Плеханов. Так, если понятен конфликт Бранда с умирающей матерью или его решение остаться в северном краю, несмотря на болезнь ребенка, то совершенно непонятна та жестокость, с которой он обращается с женой после смерти ребенка. Он запрещает ей плакать о нем, отнимает у нее детские вещишки и дарит их нищей, отнимает и тот чепчик, который она пыталась спрятать у себя на груди. Этим он как бы освобождает Агнес от иллюзий, но от этого она умирает.

Плеханов справедливо говорит, что только человек, не имеющий конкретных идеалов и целей, мог так бессмысленно упрекать женщину за проявление ею материнской скорби. Плеханов считает, что настоящий борец за большую, конкретную идею, революционер, наоборот, проявил бы к осиротевшей матери теплое сочувствие и внимание.

Подлинный смысл драмы становится яснее при сопоставлении со следующей пьесой — «Пер Гюнт». На протяжении всего творчества Ибсен рисует индивидуалистов двух типов: одиноких борцов за счастье и моральную чистоту человечества и самовлюбленных эгоистов, стремящихся к выявлению и утверждению только своей личности. Именно такова разница между Брандом и Пером Гюнтом. Ибсен бесповоротно осуждает индивидуалистов эгоистического склада.

«Пер Гюнт». Драматическая поэма «Пер Гюнт» (1866) — очень сложная пьеса, объединяющая различные мотивы и жанры — драматизированную народную сказку; социально-сатирическую комедию, политический фарс и философскую драму. Герой ее — веселый и беспутный деревенский парень, натворивший множество бед в родной деревне, хвастун и фантазер, мечтающий о богатстве и сла-

пе. Пер Гюнт — прямая противоположность Бранду. Это самовлюбленный эгоист, живущий ради личных наслаждений. Суровый девиз Бранда: «Будь самим собой» — Пер видоизменил, прибавив только одно слово: «Будь самим собой доволен».

И в то же время Пер не лишен своеобразного обаяния. Он красив и весел, влюблен в народные сказки и, когда фантазирует, приписывает себе сказочные подвиги, в нем чувствуется настоящий поэт. Когда толпа пьяных парней издевается над его мечтами или над его бедностью, мы угадываем в нем черты несправедливо гонимого героя народной сказки, который рано или поздно достигнет блестящей удали. Он горячо любит свою мать и скромную девушку Сольвейг. В момент смерти своей матери он, в отличие от Бранда, сумел облегчить ее последние минуты, убаюкать ее волшебной сказкой. Все эти обаятельные и поэтические черты объясняются тем, что Ибсен взял своего героя из народных преданий: по норвежским селам рассказывали о хвастливом и удачливом Пера Гюнте, жившем в XVIII в. Ибсен использовал и эти устные легенды, и норвежские сказки, собранные Асбьерсеном. Образ Пера овеян дыханием сказки и северной природы, волюнтаристическим духом норвежского крестьянства. Неудивительно, что Пер Гюнт кажется вначале таким привлекательным.

Но Пер понемногу теряет связи с родной природой и простыми, скромными людьми, теряет свои крестьянские и национальные черты. Его беспринципность показана сперва в аллегорически-сказочном плане, в эпизоде пребывания его у троллей. Мечтая стать королем — хотя бы в подземном царстве троллей, он соглашается жениться на дочери Доврского деда, короля троллей, соглашается отречься от дневного света и своей человеческой сущности и даже нацелить себе хвост. Он протестует лишь тогда, когда ему хотят выколоть глаза. При этом мы не должны забывать, что сказочные образы троллей приобретают здесь гротескный характер, черты социально-политической карикатуры.

Беспринципность Пера символизирована и в образе странного чудовища Кривой, с которой Пер вступает в единоборство. И встреча с Кривой, и пребывание у троллей взяты Ибсеном из народных сказок, но там Пер Гюнт оставался победителем. Здесь же он капитулирует на каждом шагу. Коварный совет Кривой «обойти стороной» становится жизненным принципом Пера, удерживая его от принципиальных решений.

Пер Гюнт уезжает в Америку и становится работником. Самые гнусные виды коммерции не отталкивают его: он ввозит в Америку чернокожих рабов, в Китай — идолов и христианских миссионеров. Мы вновь встречаем Пера Гюнта на африканском берегу, когда он решил посвятить остаток жизни отдыху и развлечениям; Ибсен знакомит нас с друзьями и хлебниками разбогатевшего Пера. Это англичанин мистер Коттон, француз мсье Баллон, немец фон Эберкопф и швед Трумпетерстрале. Перед нами яркие карикатурные образы. Да и сам Пер Гюнт окончательно приобретает черты самодовольного и лицемерного мещанина. Прихлебатели всячески унижаются перед



Пером Гюнтом, восхваляют его ум и величие, но в конце концов хищают его яхту и деньги. Многократно ограбленный, претерпев все возможные злоключения на суше и на море, состарившийся Пер Гюнт возвращается на родину. Здесь наступает час расплаты за бесплодную прожитую жизнь. Ибсен вводит ряд аллегорических образов, символизирующих отчаяние и душевную опустошенность Пера. В пустынной местности ему попадаются под ноги сухие листья, сломанные соломинки, какие-то клубки. Все это — мысли, которые Пер Гюнт не подумал, дела, которые не осуществил, песни, которые не сложил. Пер не принес миру никакой пользы, он не дорожил именем человека. Наконец Пер встречается с Пуговичником, который намерен вынуть его душу и переплавить как испорченный материал. Пер потрясен больше всего он боится утратить свое «я», хотя уже понял, насколько ничтожно это «я».

В минуту предсмертного отчаяния его спасает Сольвейг, которую он покинул еще в юности и забыл. Она же сохранила память о нем всю жизнь, до глубокой старости, она ждала его в лесной избушке. Те поэтические черты, которые были в молодом Пера, смогли покорить навсегда сердце девушки, он пробудил в ее душе великую любовь. «Ты песнью чудной сделал жизнь мою!» — говорит ему старая, ослепшая Сольвейг. Пер Гюнт умирает на ее руках, под ее колыбельную песню. Он спасен от полного забвения, жизнь его, оказывается, прошла не даром. Родина и связь с нею, юношеские воспоминания, материнская и супружеская любовь — вот те мощные силы, которые способны спасти даже погибающего человека.

Обаятельный образ Сольвейг, богатство фантазии и тесная связь с народной сказкой, а также глубокий философский смысл драмы привлекли к «Перу Гюнту» всеобщее внимание. Знаменитый норвежский композитор Эдвард Григ написал к «Перу Гюнту» музыку, пользующуюся и до сих пор большой популярностью.

**«Кесарь и галилеянин».** В течение семи лет Ибсен работал над философско-исторической пьесой, которую он сам называл «мировой драмой», — «Кесарь и галилеянин». Она была закончена в 1873 г. Действие ее разворачивается в Византийской империи в IV в. Главный герой драмы — император Юлиан Апостат<sup>1</sup>, пытавшийся восстановить в Греции и Риме язычество после того, как христианство уже стало господствующей религией.

Ибсен не считал Юлиана злодеем, каким его изображали христианские летописцы. Он относится к нему, скорее, с жалостью и сочувствием. Сам Ибсен восхищался античной культурой, ее гуманистическим характером. Его Юлиан обращается к языческому прошлому, тоскуя о красоте и счастье, возмущенный христианским фанатизмом и борьбой религиозных сект. Однако Юлиан не прав и оказывается побежденным, так как пытается повернуть историю вспять. Победа христианства над язычеством в драме

<sup>1</sup> *Anostar* значит «отступник». Так прозвали императора Юлиана христиане, и это прозвище осталось в истории.

Ибсена — это победа нового исторического этапа над предшествующим. Ошибка Юлиана в том, что он не угадал идей своей эпохи, пытался им помешать. Но Ибсен не считает христианство вечным. Учитель Юлиана Максим-мистик высказывает мысль о трех царствах, которые должны прийти на смену друг другу. Первым было царство плоти, или язычества, на смену ему пришло царство духа, или христианства. Но наступит время для третьего царства — царства человека. В третьем царстве плоть не будет подвергаться проклятию, а человеческий дух достигнет небывалой мощи. В этом светлом будущем человек будет, наконец, счастлив.

В этих мечтах Максима-мистика, с которыми солидаризируется Ибсен, отразились идеалистические теории XIX в., прежде всего учение Гегеля. Но, несомненно, для самого Ибсена грядущее третье царство, царство человека — это тот справедливый общественный строй, который должен прийти на смену буржуазной эпохе.

В огромной исторической драме «Кесарь и галилеянин» Ибсен дал необычайно широкий фон, множество второстепенных персонажей, сумел воссоздать дух и колорит эпохи. Этим реалистическим приемам он учился у Шекспира.

**Реалистические пьесы.** В те же годы Ибсен окончательно перешел к созданию злободневных социальных драм с глубоким психологическим раскрытием характеров. Ненависть к буржуазии, к ее жестокости и лицемерию становится определяющим настроением Ибсена в этот период.

Когда-то юноша Ибсен горячо приветствовал буржуазную революцию 1848 г. и сложился как писатель под ее влиянием. Но его зрелое творчество пало на те годы, когда «революционность буржуазной демократии уже умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата еще не созрела»<sup>1</sup>. Глубокое разочарование в буржуазной демократии, в буржуазной революционности пронизывает реалистические драмы Ибсена. Он не устает клеймить буржуазию, умело пользующуюся революционными и прогрессивными лозунгами для своих корыстных целей. В его лучших пьесах выступают ловкие дельцы и себялюбцы, надевшие на себя маски альтруистов, бескорыстных общественных деятелей, политических борцов, и Ибсен срывает с них эти великолепные маски. Адвокат Стенгор (пьеса «Союз молодежи») демагогически кричит о своей революционности, о готовности бороться против «денежного мешка», но на деле его интересует только место в стортинге и богатая невеста.

Консул Берник считается прогрессивным деятелем и высоко нравственным человеком (пьеса «Столпы общества»), но он начал свою карьеру с того, что оклеветал близкого друга и свалил на него свои юношеские грехи. Прикрываясь заботой о пользе общества, он добивается строительства железнодорожной ветки не там, где она действительно нужна, скупает прилегающие к ней участ-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч.— Т. 21.— С. 256.

ки, чтобы нажиться на них, посылает в плавание плохо отремонтированные, но застрахованные суда, обрекая на смерть их экипажи и пассажиров. Таковы же и его друзья, коммерсанты и судовладельцы, с которыми он делится своими барышами. «Вот они, наши столпы общества!» — с горечью восклицает одна из героинь драмы.

Буржуазные отцы города в пьесе «Враг народа» отказываются перестроить водопроводную сеть или закрыть курорт, пользующийся зараженной водой, так как и то и другое сулит им убытки.

Этому миру Ибсен не сумел противопоставить простых людей, норвежских рабочих. Но характерно, что значительно позднее, в 1885 г., в речи к троньемским рабочим он сказал, что не возлагает никаких надежд на современную демократию (имея в виду демократию буржуазную) и что истинного благородства характеров и подлинного преобразования общества он ждет от рабочих. В самих же драмах Ибсена нет образов передовых, сознательных рабочих, борцов за переустройство общества. Гневными обличителями существующих отношений оказываются в пьесах Ибсена одинокие бунтари из интеллигентной среды, глубоко оскорбленные буржуазным обществом (доктор Стокман, Нора, фру Альвинг).

В этом противопоставлении благородной, бунтующей личности и преступного, лицемерного общества Ибсен достиг огромной силы и глубины. Энгельс объясняет особенностями норвежского национального характера то, что Ибсен смог найти своих протестующих героев и в мелкобуржуазной среде. Подчеркивая, что норвежский крестьянин «ни когда не был крепостным» и что несомненно связь творчества Ибсена с этим свободолюбием норвежского народа, Энгельс пишет: «Норвежский мелкий буржуа — сын свободного крестьянина, и вследствие этого он — *настоящий человек* по сравнению с опустившимся немецким мещанином... и каковы бы ни были недостатки, например, ибсеновских драм, они рисуют нам хотя маленький и среднебуржуазный, но совершенно несоизмеримый с немецким мир — мир, в котором люди еще обладают характером и инициативой и действуют, хотя зачастую с точки зрения иноземца понятий довольно странно, но самостоятельно»<sup>1</sup>.

«**Кукольный дом**». Из пьес Ибсена второго, реалистического периода наибольшим успехом пользуется до наших дней «Кукольный дом» («Нора»). Фальшь и лицемерие пронизывают домашнюю жизнь Гельмеров. Кроткая, всегда оживленная Нора, нежная мать и жена, пользуется как будто безграничным обожанием и заботами мужа; но на самом деле она остается для него только куколкой-игрушкой. Ей не позволено иметь свои взгляды, суждения, вкус, окружив жену атмосферой поддразнивания и слащавых шуток, а иногда и строгих упреков за «мотовство», адвокат Гельмер никогда не говорит с ней о чем-либо серьезном.

---

<sup>1</sup> Энгельс Ф. Письмо к П. Эрнсту от 5 июня 1890 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Избранные письма. — М., 1953. — С. 420.



Заботы Гельмера о жене носят показной характер: это мелочная опека, пронизанная сознанием собственного превосходства. Гельмер и не подозревает, что в их браке наиболее тяжелые испытания и заботы уже выпали на долю жены. Чтобы спасти мужа, заболевшего туберкулезом в первый год брака, чтобы отвезти его по совету врачей в Италию, Нора тайно занимает деньги у ростовщика и впоследствии, ценой напряженного труда, выплачивает эти деньги. Но по законам того времени, принижаящим женщину, она не могла занять деньги без поручительства мужчины. Нора поставила под векселем имя своего тяжело больного отца, якобы поручившегося за ее платежеспособность, т. е., с точки зрения буржуазного правосудия, подделала вексель.

Дочерняя и супружеская любовь толкнула Нору на ее «преступление» против закона.

Ростовщик Кrogстад в дальнейшем терроризирует Нору, угрожает ей тюрьмой, требует места в банке, директором которого назначен ее муж. Смертельно боясь грозящего ей разоблачения, Нора вынуждена изображать счастливую женщину, веселую куколку. На этом глубочайшем контрасте между внешним поведением и подлинными переживаниями героини построена пьеса. Нора все еще надеется на «чудо». Ей кажется, что ее муж, сильный и благородный человек, спасет ее, поддержит в беде. Вместо этого адвокат Гельмер, получив письмо шантажиста Кrogстада, впадает в ярость, обрушивается на жену с грубыми упреками, предрекает ей страшную, позорную униженный жизнь в его доме. С его точки зрения, она преступница, он запрещит ей общаться с детьми, чтобы она не могла развратить их. В этот момент Кrogстад, под влиянием любимой женщины, уничтожает вексель Норы и отказывается от своих замыслов. Но это неожиданное спасение возвращает душевное равновесие только Гельмеру, ничтожному эгоисту. Он снова осыпает Нору ласковыми именами, она снова его куколка и птичка. Нора прерывает этот поток нежностей неожиданным предложением сесть и спокойно обсудить, что же произошло. С резкой прямоотой и суровостью она характеризует ту бездну, которая обнаружилась между ними, ту ложную основу, на которой был построен их брак. Это не был союз двух равных, любящих людей; их брак был простым сожительством. Так Ибсен и его героиня срывают с буржуазной семьи все сентиментальные и идиллические покровы. Нора считает, что, прежде чем быть женой и матерью, она должна стать человеком. Она уходит от мужа, покидает его и троих детей. Громко раздается стук захлопнувшейся за ней наружной двери.

Не удивительно, что эта концовка вызвала ожесточенные нападки на Ибсена. Его героиню обвинили в легкомыслии и лживости, его самого — в стремлении оклеветать брак и разрушить семью. Многие считали конец драмы просто неестественным, утверждали, что никакая мать не покинет своих детей. Артистки отказывались играть «чудовищную мать» Нору. По настоянию одной из них, известной немецкой актрисы, Ибсен написал вторую концовку.

ку: в последний момент Гельмер распаивает дверь в детскую. Нора видит своих малюток и остается. Однако Ибсен восстанет при первой возможности прежний конец.

«Привидения». Вторая пьеса о духовном бунте женщины, о восстании против лживой морали — «Привидения» (1881). Между «Привидениями» и «Кукольным домом» существует внутренняя связь. Ибсен как бы отвечает своим противникам, утверждавшим, что ради детей или из боязни общественного мнения женщина должна остаться с человеком, достойным презрения. Ибсен показывает трагедию женщины, которая осталась.

В молодости фру Альвинг была выдана родными замуж за богача, который оказался пьяницей и развратником. Она ушла от него к человеку, которого любила, молодому пастору Мандерсу, но тот, осторожный служитель религии и прописной морали, заставил ее вернуться к мужу. Всю жизнь фру Альвинг прожила с нелюбимым человеком, вела его дела, скрывала от окружающих его пороки, боролась за его доброе имя. Сына она удалила от дурного влияния отца, воспитала его вдали от себя и от родины и, на первый взгляд, добилась многого: юноша Освальд стал хорошим человеком, многообещающим художником. Но роковая ошибка фру Альвинг, пытавшейся сохранить семью на ложной основе, дала себя знать через много лет: Освальд получил от отца наследственную болезнь, которая приводит его к слабоумию.

Конец пьесы трагичен — больной Освальд бессмысленно лепечет «Мама, дай мне солнце!», а обезумевшая от горя мать решает страшный вопрос — обречь ли сына на это полуживотное прозябание или дать ему смертельную дозу яда, как она обещала. Вопрос этот остается открытым. Ибсен предоставляет его решать зрителям.

«Враг народа». В следующей пьесе — «Враг народа» (1883) — протест главного героя приобретает уже не семейно-этический, а общественный характер. Курортный врач Стокман, наивный и крепкий, но очень принципиальный человек, узнает, что целебные воды курорта систематически заражаются сточными водами. Необходимо временно закрыть водолечебницу и перестроить водопроводную сеть. Но городские заправилы во главе с фогтом, родным братом доктора Стокмана, не хотят поступиться своими барышами, отложить не некоторое время эксплуатацию курорта. Они пытаются заткнуть рот беспокойному врачу. Его травят, организуют против него общественное мнение, используют для этого продажную прессу, объявляют его врагом народа.

Толпа мелких хозяйчиков, связанных своими денежными интересами с процветанием курорта, набрасывается на него, бьет стекла у него в доме. Его увольняют со службы, его дочери, учительнице, также отказывают от места, его младшим детям запрещают посещать школу, домохозяин требует освободить квартиру. Но преследования и травля не могут сломить доктора Стокмана. В одиночестве, при поддержке только своей семьи и старого друга, он продолжает борьбу.

Не удивительно, что эта пьеса вызвала при своей постановке бурную реакцию зрителей. В России в 1901 г. она была поставлена Московским Художественным театром со Станиславским в заглавной роли и была воспринята как революционная. Этому способствовала сама историческая обстановка. Только что произошло избивание студенческой демонстрации в Петербурге.

Однако свойственная Ибсену противоречивость остро проявилась именно в «Докторе Стокмане». Героический образ доктора не случайно получал двойное толкование. Одни воспринимали его как революционера, другие — как ницшеанца, индивидуалиста, презирающего толпу.

В своей борьбе доктор Стокман не только не опирается на народные массы, но высказывает убеждение в силе одиночества. «Самый сильный человек на свете — это тот, кто наиболее одинок», — говорит он в финале пьесы. Не ограничиваясь этой декларацией индивидуализма, доктор Стокман прямо противопоставляет толпу одиночкам, борцам за новые идеи, «аристократам духа».

Все это производит странное, антисоциальное впечатление. Недаром Г. В. Плеханов в своей статье об Ибсене пишет: «Доктор договаривается до реакционного вздора». Однако не следует забывать, что к аристократам духа Стокман вовсе не относит представителей господствующих классов. Своего брата, бургомистра, он называет «самым отвратительным плебеем». В конце пьесы он решает создать школу для воспитания истинно свободных и благородных людей. В эту школу, кроме своих двух мальчиков, он берет уличных ребятишек, детей бедняков, лишенных возможности учиться в школе. «Среди них попадаются такие головы!» — восклицает доктор Стокман. В этом чувствуются инстинктивные поиски путей к народу, а не презрение к нему.

**Третий период творчества.** Третий период творчества Ибсена (1884—1900) охватывает восемь пьес: «Дикая утка» (1884), «Росмерсхольм» (1886), «Женщина с моря» (1888), «Гедда Габлер» (1890), «Строитель Сольнес» (1892), «Маленький Эйольф» (1894), «Йун Габриэль Боркман» (1896) и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899).

В этот период углубляется психологизм Ибсена, приобретая порой несколько изощренный характер. Углубляется и его гуманизм, активная жалость к людям. Недаром в его творчестве появляются трогательные образы детей, гибнущих от эгоизма и равнодушия взрослых (девочка-подросток Гедвиг в «Дикой утке», маленький Эйольф в одноименной драме).

Вопрос о милосердии, всегда волновавший Ибсена, но еще не решенный окончательно в «Бранде», теперь решается в духе гуманизма. Не случайно Ибсен дает в своей драме «Дикая утка» трагикомический вариант образа Бранда. Это Грегерс Верле. Если Бранд стремился перевоспитать все общество, открыть ему глаза на ложь общественных отношений, то Грегерс Верле занят моральным перевоспитанием своего друга, Ялмара Экдала. Он пытается



открыть ему глаза на ложь его семейных отношений, сделать из него принципиального и честного человека. Это ему не удастся, так как Ялмар Экдаль всего только самовлюбленный эгоист. Но попутно Грегерс Верле приносит людям много зла. Жена Экдала, от которой он главным образом и спасает своего друга, оказывается на деле доброй и трудолюбивой женщиной, хорошей матерью и женой. Грегерс Верле причиняет ей своим вмешательством новые горести. В результате этого вмешательства лишает себя жизни Гедвиг, ее дочь, отвергнутая своим отчимом Ялмаром, которого она считала отцом и горячо любила. Смертью ребенка Ялмар Экдаль расплачивается за свой эгоизм, а Грегерс Верле — за свое неуместное рвение в вопросах морали.

В возросшем гуманизме — несомненное достоинство поздних драм Ибсена. Но в то же время слабеет социальное звучание пьес, они приобретают более камерный характер; слабеет и типизация, на образах главных героев лежит отпечаток известной изысканности. Часто это больные, надломленные люди. Трагедия старости или угасания таланта становится теперь любимой темой Ибсена. Все дальнейшее тяготение Ибсена к символическому усиливается.

Символически образ старухи Крысоловки, увлекающей на дно фюрда маленького Эйольфа и олицетворяющей Смерть. Разнообразной символической пронизаны образы и даже детали быта в «Стронтеде Сольнесе», «Женщине с моря», «Дикой утке». Символически гибель одиноких и опустошенных героев (Рубека и Ирены, Сольнеса) при восхождении на вершины.

Разоблачение эгоизма в различных его проявлениях остается главной целью Ибсена и в последний период его творчества. Демоническая женщина Ребекка Вест, погубившая свою соперницу, чтобы завладеть любимым человеком, не может вынести угрызений совести и лишает себя жизни вместе со своим возлюбленным («Росмерсхольм»).

В «Маленьком Эйольфе» показан эгоизм Риты Альмерс, которая ревнует своего мужа к природе, к книгам, к собственному ребенку и в жертву своей эгоистической страсти приносит здоровье и жизнь этого ребенка. Характерно при этом, что Рита Альмерс — очень богатая женщина, не столько завоевавшая, сколько купившая любовь бедного учителя. Недаром ее муж шлет проклятье «золоту и зеленым лесам», за которые он отдал ей свою свободу. Так изысканная психологическая драма неожиданно приобретает социальный оттенок.

В драме «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» осужден эгоизм художника, приносящего в жертву своему призванию живых людей. Скульптор Рубек, создавший прекрасную статую, не заметив любви своей натурщицы, растоптал ее чувства и обрек ее на тяжелую душевную болезнь. Так же равнодушно, эгоистично относится он к своей юной жене Майе, но у нее хватает сил порвать с ним, начать новую, самостоятельную жизнь.

**«Гедда Габлер».** Может быть, наиболее ярко эгоизм ницшеан-

ского склада разоблачен в психологической драме «Гедда Габлер». Гордая аристократка, дочь генерала, Гедда Габлер выходит замуж за скромного ученого Тесмана. Предрассудки военно-аристократической касты сочетаются в ней с самовлюбленностью, с убеждением в том, что она — избранная натура. Она презирует своего мужа, издевается над его старыми тетками. Сама ее любовь к гениальному, но опустившемуся ученому Левборгу приобретает черты ненависти. Она мечтает сыграть в его жизни роковую роль. Отказавшись стать его женой, она уверена, что он не перенесет этого. Но через несколько лет она встречает его живым и здоровым, морально воскресшим под влиянием хорошей женщины Тэи Эльвстед. Он даже написал научный труд, какого никогда не смог бы создать муж Гедды. Руководимая разнообразными чувствами, и прежде всего ревностью к Тэе, Гедда толкает Левборга на гибель. Она сжигает его рукопись и советует ему совершить самоубийство. Она дарит ему пистолеты и настойчиво повторяет: «Только чтобы это было красиво, Левборг!»

Левборг погибает, но смерть его оказывается некрасивой и даже непреднамеренной: пистолет нечаянно разрядился у него в кармане, когда он, пьяный, продолжал искать свою рукопись.

Две женщины, боровшиеся за Левборга, по-разному реагируют на его смерть. Тэа Эльвстед принимается за восстановление его погибшей книги по сохранившимся у нее черновикам. Гедда Габлер, видя, что рухнули все ее демонические мечты, и к тому же запуганная шантажистом, лишает себя жизни. Перед нами характерный для Ибсена поединок двух женщин — разрушительницы и создательницы.

Известная противоречивость Ибсена способствовала самым различным толкованиям его творчества. Наиболее грубая ошибка, допущавшаяся в литературоведческих трудах, — характеристика Ибсена как сторонника ницшеанской философии.

Серьезный анализ пьес Ибсена убеждает нас в противном: при всем индивидуализме положительных героев Ибсена, это всегда высокоморальные личности, стремящиеся к добру (Бранд, Стокман, Росмер, фру Альвинг и т. д.). Эгоистический индивидуализм, пытающийся стать выше добра и зла, разоблачается Ибсеном.

**Художественное своеобразие Ибсена.** Другая частая ошибка — превращение Ибсена в натуралиста, а иногда (в отношении последнего периода) и в декадента. Натурализм и символизм оказали на позднего Ибсена некоторое влияние. Так, он, будучи передовым человеком и интересуясь достижениями современной медицины, иногда слишком увлекался теорией наследственности. Болезнь Освальда в «Привидениях», образ тяжело больного доктора Ранка в «Кукольном доме» иллюстрируют эту теорию. Известный интерес к патологии проявляется и в образе Гедды Габлер. Но не следует преувеличивать элементы натурализма в творчестве Ибсена. Он всегда шел по пути глубоких обобщений и острых конфликтов. Все его творчество

отличается высокой идейностью. У него имеются и теоретические выступления против натурализма.

Тайна обаяния Ибсена и своеобразие его метода заключались не в увлекательности сюжета, не в погоне за эффектом. В своих лучших драмах он дает строго реалистические картины повседневной жизни и стремится к максимальной простоте. Давно уже отмечалось, что он часто воскрешает принципы трех единств. Действие у него часто разворачивается в одной и той же комнате, в течение одних суток. Из этого, разумеется, не следует, что Ибсен был классицистом: классицизм давно отошел в прошлое; Ибсен только оттягивал простотой и единством обстановки значительность содержания своих пьес.

Характерная черта ибсеновских драм та, что они являются разрешением давно назревших конфликтов. Каждая пьеса Ибсена представляет собой как бы последний этап жизненной драмы, ее развязку. Многие важнейшие события отнесены в прошлое, в предысторию пьесы. Все главные герои Ибсена хранят про себя заветную тайну, и она постепенно становится известной зрителям. Иногда это позорная или преступная тайна, как у консула Берника («Столпы общества»), Ребекки Вест («Росмерсхольм»), строителя Сольнеса и многих других. Иногда это святая тайна, история долгого самопожертвования как у Норы или фру Альвинг. При этом вся пьеса превращается в картину расплаты за ранее совершенное, будь это преступление или ошибка.

Вторая характерная черта — наличие в пьесах Ибсена дискуссий, длительных споров, носящих идейный, принципиальный характер. Герои сами обсуждают и объясняют случившееся. Так, фру Альвинг в споре с пастором, защитником мертвых традиций, опровергает его на своем собственном страшном примере. Нора разбивает все доводы Гельмера в защиту буржуазной семьи. Спор доктора Стокмана с городскими заправилами выносится на трибуну митинга. Это соединение глубокой психологической драмы с ее четким и эмоциональным объяснением придает пьесам Ибсена особенную убедительность.

Драмы Ибсена, обошедшие все театры мира, оказали сильное влияние на мировую драматургию. Критика социальной действительности и интерес к душевной жизни героев становятся законами породовой драмы на рубеже XIX и XX вв. Под непосредственным воздействием Ибсена складывается творчество таких драматургов, как Б. Шоу и Г. Гауптман.

Почти все пьесы Ибсена шли на русской сцене, некоторые и сейчас входят в репертуар советских театров. Творчество Ибсена получило высокую оценку М. Горького, К. С. Станиславского, А. В. Луначарского, А. Блока.



## ЛИТЕРАТУРА

- Брауде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка.— М., 1980.
- Бредсдорф Э. Л. Литература и искусство Скандинавии.— М., 1971.
- Неустроев В. П. Литература скандинавских стран. (1870—1970).— М., 1980.
- Неустроев В. П. Литературные очерки и портреты: Изд-во Моск. ун-та, 1983.
- Писатели Скандинавии о литературе.— М., 1982.
- Шарыпкин Д. М. Скандинавская литература в России.— М., 1980.
- Плеханов Г. В. Генрик Ибсен. Сын доктора Стокмана // Эстетика и социология искусства: в 2 т.— М., 1978.— Т. 2.
- Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества.— М., 1956.
- Берковский Н. Я. Ибсен // Статьи о литературе.— М.; Л., 1962.
- Блок А. Генрик Ибсен // Собр. соч.: В 8 т.— М.; Л., 1962.— Т. 5.
- Храповицкая Г. Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени: Учебное пособие к спецкурсу.— М., 1979.
- Б. Шоу Из «Квинтэссенции ибсенизма»: Приложение к «Квинтэссенции ибсенизма» // Шоу. Б. О драме и театре.— М., 1963.
- Хейберг Х. Г. Генрик Ибсен.— М., 1975.
- Ибсен Г. Биобиблиографический указатель.— М., 1958.

# ЛИТЕРАТУРА АНГЛИИ

**Историческая обстановка.** К 70-м годам XIX в. Англия стала ведущей капиталистической державой, захватившей важные морские пути и колоссальные колонии. В то же время опытная английская буржуазия сумела перевести рабочее движение в русло тред-юнионизма и реформизма.

Однако это относительное процветание Англии длилось недолго. Все основные черты и противоречия империализма, охарактеризованные В. И. Лениным, проявились в Англии и вызвали экономические кризисы, военный ажиотаж и обострение классовой борьбы. На первое место среди империалистических держав начинает выдвигаться Германия, за ней — Соединенные Штаты Америки. Удерживая в своих руках морские коммуникации, Англия теперь борется за новые колонии и рынки сбыта, за сохранение своего ведущего положения. В конце XIX в. она ведет колониальные войны в Центральной Африке, Египте, Судане; их завершила англо-бурская война (1899—1902), вызванная стремлением кучки империалистов прибрать к рукам южноафриканские алмазные копи.

В конце XIX в. «проснулся снова и снова, после эпохи конца XVIII века, после чартизма 1830-х и 1840-х годов, английский пролетариат»<sup>1</sup>. Буржуазии, в сущности, удалось отвлечь от борьбы только его верхушку, рабочую аристократию, да несколько улучшить за счет ограбления колоний положение рабочих в самой Англии. Но в связи с интенсивным развитием промышленности и растущей нищетой сельского пролетариата из деревень хлынул новый приток рабочей силы. Это вызвало в 80-х годах новый подъем рабочего движения, забастовки, активизацию профсоюзов.

Социалистическое движение в Англии конца XIX в. часто отрывается от рабочего движения, но само возникновение социалистических организаций говорило о росте общественного сознания.

В 1893 г. на базе профсоюзного движения образовалась так называемая Независимая рабочая партия, а в 1900 г. лейбористская партия, пытавшаяся объединить рабочие и социалистические организации. Оппортунистическая, соглашательская политика лейбористов препятствовала им стать по-настоящему рабочей партией. На деле их партия оказывалась «независимой от социализма, но зависи-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч.— Т. 25.— С. 76.

мой от либерализма»<sup>1</sup>. В 1914 г. английские социалисты предали дело мира, дело рабочего класса, проголосовав за военные кредиты.

**Философия.** Все эти сложные общественные явления получали отражение в философии и литературе. Периоду относительной стабилизации капитализма соответствовал в философии расцвет буржуазного позитивизма. Крупнейшим представителем позитивизма в Англии был Герберт Спенсер. Агрессивность английской буржуазии нашла выражение в антигуманистических взглядах Спенсера, в его «социальном дарвинизме». Спенсер не только считал буржуазный строй единственно приемлемым, но он распространял на человеческое общество закон борьбы за существование и считал его главным стимулом развития. Выживание наиболее приспособленных и сильных, гибель более слабых — все это объявлялось естественным законом общества. Само же человеческое общество рассматривалось как единый организм, в котором функции мозга, функции управления должны принадлежать привилегированным классам, а функции рабочих рук — пролетариату. Учение Спенсера, претендующее на высокую научность, оказало сильное влияние на многих английских и американских писателей. В английской критике и литературоведении пропагандистом теорий Спенсера был Д. Г. Льюис (1817—1878).

Но даже это учение казалось слишком гуманным буржуазии конца века. В это время в Англии получает распространение философия Ницше с ее утверждением «права сильного», апологией войны, ненавистью к социализму. Великобританский шовинизм, который также часто называют джингоизмом, опирается на ницшеанско-спенсеровскую философию. Чувствуя отвращение к буржуазной действительности и «социальному дарвинизму», многие английские мыслители и писатели пытаются опереться на идеалистическую философию Шопенгауэра, иногда в несколько подновленном виде.

Сильнее всего его мрачная философия отразилась на мировоззрении и творчестве таких писателей, как Гиссинг, Джордж Мур и даже гуманист и реалист Гарди, который пытался объяснить при помощи этой теории жестокость буржуазного мира. В соединении с так называемым «витализмом» учение Шопенгауэра оказало влияние и на мировоззрение прогрессивных писателей С. Батлера и В. Шоу.

**Д. Раскин (1819—1900), У. Пейтер (1839—1894).** Идеалистом эстетского типа был популярный публицист и искусствовед Джон Раскин. Он выступил как последователь Карлейля с проповедью так называемого «феодалного социализма», но в дальнейшем, в лучших своих работах («Последнему, как и первому», 1860; «Сезам и лилии», 1871; «Лекции об искусстве», 1880; «Письма к рабочим и труженикам», 1884) Раскин отходит от этих позиций. Гуманизм и страстная любовь к искусству заставляют его выступать с резкой критикой капитализма. Раскин подчеркивает враждебность капитализма красоте, искусству, физическому и моральному здоровью чело-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч.— Т. 23.— С. 343.



вечества. Он мечтает о том, чтобы превратить заваленную шлаком, измученную нуждой Англию в веселый, зеленый остров, где могли бы играть все английские дети. Он выступает против теорий буржуазного позитивизма и вскрывает их антигуманистическую сущность. Большие надежды Раскин возлагает на английских рабочих, «людей в грубой одежде», которых он называет «самыми святыми, чистыми и совершенными существами на земле». Он мечтал возродить цеховой, ремесленный труд, идеализировал средневековье. Но страстная эмоциональная критика капитализма в трудах Раскина была искренней и принесла несомненную пользу.

С Д. Раскиным полемизировал другой выдающийся теоретик литературы Уолтер Пейтер. В своей основной книге «Очерки по истории Ренессанса» (1873) и других трудах он доказывал, что единственный для человека выход из темницы одиночества — его эстетическое наслаждение произведениями искусства — носит субъективный характер и не имеет ничего общего с идейным и этическим содержанием этих произведений. Эти взгляды У. Пейтера, присущий ему культ формы, были подхвачены О. Уайльдом и легли в основу английского декаданса — эстетизма.

**Литературные направления этого периода.** В английской литературе конца XIX в. развиваются течения, отражающие кризис буржуазной культуры (натурализм, декаданс) и течения реалистические, связанные с растущим рабочим движением и общей демократической оппозицией империализму. Тенденции натурализма проявились в творчестве ряда английских писателей — Джорджа Гиссинга, Арнольда Беннета, Джорджа Мура и др.

Английский декаданс принял специфическую форму эстетизма и получил свое выражение в теоретических высказываниях У. Пейтера, А. Саймонса и О. Уайльда. Эстеты с их культом красоты группировались в 90-е годы вокруг журнала «Желтая книга», возглавляемого художником О. Бердсли.

**Неоромантизм.** Параллельно с декаданством в Англии развивается неоромантизм. Неоромантизм (как ранее романтизм) враждебен буржуазной действительности. Неоромантиков отталкивают пошлость, однообразие, делячество, отсутствие сильных страстей. Протестуя против буржуазной обыденности, они воспевают романтику опасностей и приключений, перенося своих героев в прошлое либо в необыкновенные условия далеких стран, в обстановку, требующую исключительного мужества. Неоромантики любят сюжеты с запутанной интригой, но большое внимание уделяют и психологическому анализу. Они продолжают развивать жанр исторического романа, но в их историческом романе нет глубокого историзма, характерного для В. Скотта.

Выдающимися представителями неоромантизма, воплотившими его лучшие черты, были Р. Л. Стивенсон и Джозеф Конрад. Райдер Хаггард, Артур Конан Дойл и Д. К. Честертон менее значительны; проявляли порой буржуазно-охранительные тенденции.

**Р. Л. Стивенсон (1850—1894).** Роберт Луи Стивенсон родился

в Эдинбурге. Отец его был инженером по строительству маяков, сам будущий писатель получил инженерное образование. Часто прикованный к постели, с детских лет больной туберкулезом, Стивенсон развлекался рассказами няни о шотландской старине и сказками. Его любимым писателем был Вальтер Скотт.

Стивенсон много путешествовал и, наконец, в 1890 г. поселился на одном из островов группы Самоа. Экзотическая природа и коренное население очень полюбили его. Вскоре он увидел, как немецкие колониальные чиновники сеют вражду между племенами. Стивенсон принял живое участие в судьбе самоанцев, написал книгу, обличающую немецкого консула и губернатора, и добился их увольнения. Тузитала, т. е. рассказчик, как прозвали Стивенсона местные жители, был ими горячо любим.

Стивенсон — мастер произведений с острым сюжетом, захватывающей интригой и яркой эмоциональной окраской.

В романе «Остров сокровищ» (1883) увлекательная фабула сочетается с достаточно серьезным содержанием. Все герои романа оказываются в одинаковом положении: за кладом пирата Флинта отправились как уважаемые, обеспеченные люди, так и преступники, плававшие некогда с Флинтом. При всей социальной дистанции у них один и тот же стимул действия — жажда золота. Но пираты проигрывают в этой игре, так как они давно утратили какие-либо понятия о моральных обязательствах. Стивенсон на стороне тех героев, которым золото не вскружило головы: доктора Лавси, велевого и умного капитана Смоллета и юноши Джима Гаукинса.

Главное внимание Стивенсона в исторических романах сосредоточено на изображении быта и характеров. Больше всего подлинного историзма в романе «Черная стрела» (1888). В этом романе, где битвы, погони, переодевания чередуются с бытовыми сценами в феодальных замках, схвачен дух XV в. и переданы некоторые события войны Алой и Белой розы. Продолжая традиции Вальтера Скотта, Стивенсон ввел в роман образы простых людей из народа, мстителей за поруганную справедливость.

Стивенсон был незаурядным психологом, но иногда его привлекали болезненные, патологические явления в психике человека. В повести «Странный случай с доктором Джекилом и мистером Хайдом» (1886) писатель показал расщепление личности. Доктор Джекиль, уважаемый и добрый человек, нашел способ выделить и персонафицировать зло, якобы присущее любой человеческой натуре. Этот опыт он продельвает на себе: приняв соответствующее лекарство, он внешне меняется и в новом отвратительном облике Хайда превращает в действие свои тайные дурные желания. Совершив преступление, он спешит принять свой обычный, нормальный вид. Но пароксизмы зла становятся все длительней и вернуться в свое основное «я» все труднее; Джекиль кончает самоубийством. При этом расщепление личности изображено без вмешательства таинственных потусторонних сил, как результат научного опыта.

**Д. Конрад (1857—1924).** Поляк по национальности, Юзеф Тео-

дор Конрад Коженевский родился в Бердичеве в семье литератора, вскоре высланного за участие в восстании 1863 г. В 1874 г., 17 лет, будущий писатель, выбрав профессию моряка, уехал в Марсель, где поступил матросом во французский торговый флот, а с 1878 г. переехал в Англию и прослужил в английском флоте 16 лет. Все эти годы он плавал в южных морях.

В 1895 г. был издан роман «Каприз Олмейера» за подписью Джозефа Конрада. Под этим именем бывший капитан вошел в английскую литературу.

Оригинальный талант рассказчика сразу выдвинул Конрада в первые ряды английской литературы. Как и Стивенсон, Конрад любит романтику приключений на море и на суше, в далеких экзотических странах. Но прежде всего он — психолог, тонко анализирующий все движения души.

Отличает Конрада и пессимизм, проистекающий из того, что он, видя зло и осуждая его (тиранию, алчность, войны — оборотные стороны буржуазной цивилизации), не знает реальных путей победы над ним. Отсюда трагическое одиночество его героев.

Герои Конрада — изгои, отщепенцы; вдали от цивилизованного мира, в примитивных условиях жизни, они находят себя, пытаются построить неомраченное счастье. Эта попытка чаще всего кончается трагически.

В рассказе «Аванпост цивилизации» (1896) и в повести «Сердце тьмы» (1899) Д. Конрад обличает злодеяния бельгийских и английских колонизаторов в Конго и вообще в Африке.

В романе «Лорд Джим» (1900), наиболее типичном для Конрада произведении, раскрыты все особенности его мировоззрения и психологического метода. Джим — человек чести. Жизнь стала для него мучением, с тех пор как по приказу старших офицеров он вслед за ними прыгнул в лодку, покинув на тонущем корабле людей. Он не может простить себе этой минутной слабости, не может жить с сознанием, что он нарушил долг моряка. Некоторое самооправдание приносят ему усилия улучшить жизнь малайцев, среди которых он поселился. Но прямота и доверчивость Джима губят все его дело и стоят жизни его друзьям. Свою ошибку он искупает добровольной мужественной смертью. Ища суда над собой и смерти, он приходит к вождю племени, сын которого погиб по его невольной вине.

Обличительный и вместе с тем глубоко психологический характер носит повесть «Фрейя семи островов» (1910). Фрейя, обаятельная и гордая девушка, воспитана своим отцом в буржуазных понятиях, приучена к богатству и компромиссам ради богатства. Ее возлюбленный, потеряв свой корабль и состояние, не смеет вернуться к Фрейе и этим губит ее и себя. Они оба не сумели поставить свою любовь выше благосостояния и комфорта и убили самое ценное, что было у них в жизни. Богатый поклонник Фрейи, погубивший своим доносом ее жениха, обрисован Конрадом с предельной ненавистью. Это мелочный и злобный ревнивец, который разрушает жизнь



трех людей. Фрейя умирает, «загубленная эгоизмом трех мужчин», но выражению Конрада.

**А. Конан Дойл (1859—1930).** Артур Конан Дойл прославился своими детективными рассказами о Шерлоке Холмсе, сумев поднять этого сыщика-любителя с его аналитическим умом и острым чувством справедливости до степени одного из любимейших английских литературных героев. В 1887 г. вышла первая повесть о Шерлоке Холмсе — «Этюд в багровых тонах», и затем в течение почти двадцати лет появлялись новые, с нетерпением ожидаемые читателем повести и рассказы. Лучшей из них следует признать «Собаку Баскервилей» (1902), в которой мастерство детективного романа сочетается с романтической поэтичностью и незаурядным психологизмом. Шерлок Холмс, хотя и помогает часто английской полиции, далек и от ее примитивных методов, и от ее непосредственных целей — охраны буржуазного порядка и собственности богачей. Он руководствуется подлинной человечностью, и в его образе автор воплощает свою веру в мощь человеческого ума и доброго сердца. Постоянного спутника Холмса, доктора Уотсона, от лица которого ведется рассказ, Конан Дойл наделяет автобиографическими чертами. Он и сам был врачом, участником англо-бурской войны.

Заслуживают внимания также научно-фантастические повести А. К. Дойла («Затерянный мир», «Отравленный пояс», «Маракотова бездна»), написанные позднее, уже под влиянием научной фантастики Г. Уэллса. В них интересно задуман образ талантливого и вспыльчивого ученого, профессора Челленджера.

А. К. Дойл писал также исторические романы и юмористические рассказы о наполеоновском офицере — бригадире Жераре.

В последние годы жизни писатель увлекся новомодными спиритуалистическими, мистическими теориями, и это наложило отпечаток на его позднее творчество.

Английская литература конца XIX—начала XX в. далеко не определяется декадентскими и неоромантическими произведениями. Ее столбовой дорогой остается реализм. Критический реализм в Англии продолжает развиваться в 80-е годы в тесной связи с рабочим движением и общедемократической оппозицией империализму.

Одной из первых попыток реалистически показать жизнь пролетариата была повесть Маргарет Гаркнесс «Городская девушка» (1887), посвященная трагической судьбе бедной швеи, обольщенной и брошенной «джентльменом». М. Гаркнесс была социалисткой, членом Социал-демократической федерации, неутомимым исследователем быта лондонских рабочих. Она сумела показать не только тяжелую, беспросветную жизнь ист-эндских рабочих, но и их лучшие черты — трудолюбие, благородство. Свою повесть писательница послала Ф. Энгельсу. Он ответил ей известным письмом, в котором изложил основные принципы реализма, требования типизации. Относительно самого произведения М. Гаркнесс Ф. Энгельс отметил, наряду с «мужеством настоящего художника» и типичностью созданных писательницей характеров, недостаточную глубину и типичность

в изображении обстоятельств. М. Гаркнесс не показывает рабочих забастовок, волнений, той накаленной атмосферы, в которой на самом деле складывались и развивались характеры рабочих. Рабочая масса в повести Гаркнесс выглядит пассивной, обреченной на страдания.

**У. Моррис (1834—1896).** Интересно своеобразное творчество У. Морриса, развернувшееся в 70—90-е годы. У. Моррис начал свою творческую деятельность как член «Братства прерафаэлитов»<sup>1</sup>. Его привлекала та эстетическая критика капитализма, которую вели Раскин и прерафаэлиты. Человек разносторонней одаренности, Моррис попытался на практике воскресить прикладное искусство средневековья и Возрождения. Он создал на свои средства художественные мастерские, в которых изготовлялись предметы домашнего обихода: ковры, гобелены, мебель, цветные витражи для окон, декоративные ткани. Он надеялся таким образом улучшить вкусы английской публики, сделать повседневную жизнь более красочной и воскресить старинное цеховое производство. Эта наивная попытка эстетического преодоления капитализма и консервативное стремление вернуть Англию к прошлому были обречены на провал. Мастерские Морриса имели большой успех, но это было лишь увлечение наиболее богатых слоев общества очередной модой; бедные люди не смогли бы покупать дорогостоящие изделия Морриса.

Разочаровавшись в своих планах и в идеях прерафаэлитов, Моррис сблизился с социалистическими организациями. Он стал одним из английских социалистов, искренне искавших путь к рабочему классу и неудовлетворенных реформизмом. Моррис вступил в Социал-демократическую федерацию, но затем вышел из нее и вместе с наиболее левыми ее членами создал Социалистическую лигу. Впоследствии в ней возобладали анархистские элементы, и Моррис поддался их влиянию. Он любил называть себя коммунистом, но его политические взгляды имели анархистский оттенок.

Моррис горячо выступал против войны, в частности против назревавшей в 70-е годы войны между Англией и Россией.

Моррис разъяснил английским читателям в манифесте «Несправедливая война» (1877) подлинные, корыстные цели британской буржуазии, пытавшейся разжечь несправедливую войну. Характерно, что этот манифест был обращен к рабочим Англии.

Моррис был автором ряда революционно-утопических и фантастических романов и цикла «Социалистических песен». Ведущими в этом сборнике становятся тема революции и образ рабочего класса. Популярностью пользовался его «Марш рабочих». Английские рабочие пели его во время демонстраций. Поэзия Морриса продолжила традиции революционной лирики Байрона, Шелли и чартистов.

Среди романов У. Морриса выделяются «Сон про Джона Болла»

<sup>1</sup> *Прерафаэлиты* — группа английских художников и писателей, выступавших в 50—60-е годы в традициях раннего итальянского Возрождения.

(1887) и «Вести ниоткуда» (1890). Оба эти романа построены в форме сна или видения, только в первом из них уснувший герой переносится в далекое прошлое, в эпоху восстания Уота Тайлера, а во втором — в далекое будущее, в XX век. В романе «Вести ниоткуда» Моррис в яркой, увлекательной форме показал социалистическое общество, его интересную, содержательную жизнь, всеобщее увлечение трудом, который стал главной потребностью и радостью человека. Для романа У. Морриса характерны две важные черты: во-первых, он подчеркивает, что только в социалистическом обществе людям будет обеспечено применение всех их талантов и жизнь станет по-настоящему красивой; во-вторых, он прямо говорит, что такое общество может быть построено лишь в результате революции, большой напряженной борьбы.

Недостатком утопии Морриса остается его ненависть к индустрии, к машинному производству. Изображенная им социалистическая Англия давно стала сплошным садом, заводы, шахты и железные дороги уничтожены, люди снова перешли к ручному труду и из ненависти к машинам даже ограничили свои потребности. Так, они закрыли типографии и выпускают очень мало книг.

Разумеется, сам Моррис чувствует наивность этих мечтаний и оговаривается, что человечество открыло новую, ранее неведомую энергию, выполняющую колоссальную работу без копоти и дыма, позволяющую обходиться без машин.

**С. Батлер (1835—1902).** Если Моррис воскрешает традиции английского революционного романтизма и даже перебрасывает мост к далекой «Утопии» Томаса Мора, то оригинальный сатирик Самюэль Батлер пытается воскресить традиции Свифта, особенно в своем романе «Едгин»<sup>1</sup> (1872).

Роман «Едгин» озаглавлен так по названию фантастической страны, куда попадает герой, мистер Хигс. Это название («Egwhon») представляет анаграмму слов «nowhere», т. е. «нигде». Заглавие прямо указывает на утопичность, фантастичность романа. Однако в самом романе утопия причудливо переплетается с социальной сатирой. В стране Едгин многие черты говорят об идеальном утопическом строе, о разумных, естественных отношениях между людьми. Но отчетливее проступают отрицательные, сатирические черты.

Так, здесь сурово карают за болезнь и несчастье и, наоборот, всячески ухаживают за преступниками, «лечат» их от пороков. Детей наказывают, если они не умеют лгать, а молодежь обучают в специальных «колледжах неразумия». Там, в частности, вдалбливают в головы несуществующий язык, на котором не говорит ни один народ. Так осмеяна английская система воспитания, в частности обязательное изучение латинского языка. Сатира Батлера принимает антирелигиозный характер, когда он осмеивает церковь под видом «музыкальных банков», имеющих в стране первостепенное значение.

<sup>1</sup> По-английски название романа звучит как «Ируон».



Особенно острой антирелигиозная сатира становится во втором романе — «Возвращение в Едгин», написанном через 30 лет после первого. Но этот роман значительно слабее первого в художественном отношении.

Уже после смерти Батлера был опубликован его роман «Путь всякой плоти» (1903), в котором сатирическое изображение английской действительности дано не в гротескно-преувеличенных тонах, а в форме бытового реалистического романа. Это невеселая история воспитания и жизни Эрнеста Понтифкса, ставшего священником по семейной традиции, история его заблуждений и ошибок. Нелепое воспитание, власть деспотической семьи и мертвящих традиций искалечили, изломали его жизнь. Каждое естественное побуждение, каждый искренний порыв объявляются преступлением в корыстном и лицемерном обществе.

Творчество и мировоззрение Батлера оказали заметное влияние на английскую литературу. Батлер был любимым писателем Шоу.

**Э. Л. Войнич (1864—1960).** В те же годы выступила в литературе Этель Лилиан Войнич. Дочь известного математика Д. Були, она окончила консерваторию в Берлине, а затем провела два года (1887—1889) в России, где сблизилась с революционными кругами. Эти связи продолжались и в Лондоне. Особенное влияние на молодую писательницу оказал С. М. Степняк-Кравчинский, живший в Англии. По его совету она занялась переводами и популяризацией русской литературы. Она переводила Лермонтова, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Гаршина. В 1892 г. она стала женой польского эмигранта-революционера М. Войнича, бежавшего из Сибири.

Первый роман Войнич «Овод» (1897) принес ей широкую известность. Но особенной популярностью эта книга, отчасти навеянная образами русских революционеров, пользовалась позднее — в революционной России.

В романе изображена Италия 30-х и 40-х годов XIX в., но при всей исторической точности романа еще сильнее отражена в нем современная писательнице эпоха — полная опасностей деятельность революционеров в России, политические и литературные споры в английских салонах. Главным героем романа Артур Бертон, революционер и талантливый журналист, известный под прозвищем «Овод», связан кровными узами и с Англией, и с Италией. Незаконный сын итальянского священника и англичанки, он посвятил свою юность национально-освободительной борьбе Италии, став членом тайного общества «Молодая Италия». Но предательство духовника, выдавшего полиции тайну исповеди, заставляет его разочароваться в религиозных идеалах; клевета заставляет его покинуть Италию. Во второй части романа он предстает уже законченным революционером, разоблачающим лживые идеалы и иллюзии своих соотечественников. Антирелигиозная борьба занимает главное место в деятельности Овода, ибо он видит в католической церкви опасного и мощного врага народных движений в Италии.

С большой глубиной раскрыт сложный характер его антагониста

та и отца Лоренцо Монтанелли. Это искренне верующий священник (позднее — кардинал), к тому же выдающийся человек и нежно любящий отец. Но религия вступает в его душе в неразрешимый конфликт с живыми человеческими чувствами. Свою земную любовь к матери Артура он считает смертным грехом; воспитывая юного сына, он скрывает от него свое отцовство; сам того не желая, он способствует аресту и гибели Овода. Только после его казни Монтанелли в глубоком отчаянии проклинает религию и свое ей служение.

Роман «Овод» пронизан революционной романтикой, в нем чувствуется связь с традициями Байрона, Шелли, Гюго и в то же время — влияние русской литературы (Чернышевского, Степняка-Кравчинского).

Антирелигиозная тема остается ведущей и в следующем романе Э. Л. Войнич — «Джек Реймонд» (1901). Роман «Оливия Лэтэм» (1904) отразил впечатления писательницы от ее жизни в России. В романе «Прерванная дружба» она возвращается к своему любимому герою, показывая скитания и злоключения Артура Бертон в Латинской Америке.

В 1920 г. Э. Л. Войнич вместе со своим мужем уехала в Соединенные Штаты. Там (в Нью-Йорке) она прожила до 96 лет, занимаясь, главным образом, музыкой. Но в 1945 г. (видимо, под впечатлением победы над фашизмом и вспыхнувших в ней патриотических чувств) она написала роман «Сними обувь твою» — об Англии XVIII в. и об английских предках Артура-Овода. Большой радостью было для престарелой писательницы узнать от посетивших ее советских журналистов о той исключительной любви, которой окружен в Советской России героиней ее лучшего романа Овод, пламенный и самоотверженный революционер.

**Р. Трессел (1870—1911).** Ярким образцом социалистической рабочей литературы явился роман Роберта Трессела (псевдоним Роберта Нунэна) «Филантропы в рваных штанах», опубликованный посмертно. Он привлек всеобщее внимание только в 50-х годах, когда стараниями прогрессивных исследователей и издателей было осуществлено полное издание романа.

Трессел был маляром, строительным рабочим и провел свою жизнь в нужде и скитаниях. Он жил в Южной Африке, выступал на стороне буров против английской агрессии; вернувшись в Англию, жил в Гастингсе, где стал видным социалистическим деятелем, членом Социал-демократической федерации. В своем романе он изобразил рабочее движение эпохи, а «филантропами в рваных штанах» проницательно назвал рабочих, которые не хотят участвовать в борьбе за свои права, которые дарят, таким образом, свой труд и колоссальные прибыли хозяевам, а сами соглашаются голодать и бедствовать. Этой теме соглашательства в рабочей среде, крайне важной и болезненной для Англии, посвящена основная линия книги Трессела. Ирония, сатира (особенно в изображении хозяев-капиталистов и их приспешников — управляющих) сочетаются с документальной точ-

ностью описаний и живой индивидуализацией образов. Главным героем романа является социалист-пропагандист Оуэн, образ отчасти автобиографический. В современной Тресселу английской литературе нет ничего равного по мастерству изображения рабочей среды и по остроте социальной проблематики. Английская прогрессивная критика считает роман Трессела одним из первых произведений социалистического реализма в английской литературе.

Реалистическая литература конца XIX и начала XX в. представлена именами Т. Гарди, Д. Голсуорси, Б. Шоу, Г. Уэллса, А. Беннета, позднего Д. Мередита.



# Джозеф Редьярд Киплинг

(1865—1936)

Выдающийся поэт и прозаик Джозеф Редьярд Киплинг стоит особняком в английской литературе рубежа XIX и XX вв., представляя сочетание глубоко консервативного мировоззрения и яркого, оригинального таланта.

Киплинг родился в Бомбее, в семье художника и скульптора, который был назначен хранителем музея древностей в Лахоре. Индии Киплинг был обязан своей славой писателя, но провел там лишь недолгую часть своей 70-летней жизни: шесть лет раннего детства и шесть лет юности. Однако это были годы, оставившие неизгладимый след. От своих нянек мальчик научился говорить на хинди раньше, чем по-английски, открыл для себя красочную, ослепительную, полную приключений и опасностей страну, почему-то покорную англичанам. Когда ему было шесть лет, его увезли в Англию, чтобы отдать в колледж. Для Редьярда это стало немалым потрясением, хотя он и прославил потом в повести «Стоки и компания» свой колледж с его палочной дисциплиной, телесными наказаниями и юношеской распушенностью будущих джентльменов. По окончании учебы 17-летний выпускник не пытался поступить в университет: у семьи не было на это денег. Но, наверное, если бы он остался в Англии и получил высшее образование, человечество не получило бы того Киплинга, каким он стал.

В 1882 г. он вернулся в Индию, в Лахор, работал корреспондентом местной газеты, но экзотическая, сказочно прекрасная страна обернулась теперь для него другой стороной. Он увидел скученность и грязь переполненных городов, нищету коренного населения Индии, сомнительные и фальшивые аспекты «цивилизаторской миссии» англичан. Добросовестный молодой корреспондент был охвачен энтузиазмом, желанием служить добру и истине и порой рисковал жизнью, чтобы добыть важный для газеты материал. Там и обнаружилось редкое литературное дарование, вызвавшее интерес читателей не только в Индии, но и в далекой метрополии. Почти одновременно появились в печати стихотворный сборник «Департаментские песни» (1886) и сборник новелл «Простые рассказы с гор» (1888). Когда в следующем году 24-летний Киплинг приехал в Англию, он был уже знаменитостью.

Восторженное отношение англичан к раннему творчеству Киплинга имело ряд причин. Литература переживала кризис викторианского псевдореализма с его слащавостью и сентиментальностью, с обязательными требованиями строгой благопристойности; на смену ему пришли натурализм и неоромантизм, уводящий от пошлой буржуазной действительности в мир невероятных приключений. Киплинг же, казалось, соединил черты того и другого. Подобно

Стивенсону и Конраду, он открывал перед читателем далекую экзотическую страну, однако рисовал ее не только правдиво, но и с особой суровой беспощадностью. Такой Индии, какой показал ее Киплинг, английская интеллигенция еще не знала. Грязь, голод, нищета, опустошительные эпидемии, глубокая взаимная отчужденность между индийцами и английскими хозяевами страны — все это было показано в рассказах Киплинга с незаурядным художественным мастерством.

Настанут дни, когда Киплинга назовут джингоистом, хотя на заре своего творчества он был далек от примитивного джингоизма, как и от викторианского благолепия. Он критикует бессилие и невежество английской администрации, часто вскрывает лицемерие и ханжество даже лучших ее представителей. Без всякой идеализации показана миссионерская деятельность — эта святая святых викторианской колониальной политики. В рассказе «Лиспет» индийская семья, доведенная до отчаяния голодом и бедствиями, решает принять христианство и какую-то материальную помощь от миссионеров. Девушка-сирота Лиспет, выросшая в семье миссионеров, приносит на руках из горного ущелья раненого молодого англичанина, выхаживает его, между больным и сиделкой вырастает нежная дружба. Гость обещает жениться на ней и уезжает в Англию якобы за согласием своих родителей. Но он предупреждает пастора и его жену, что помолвлен в Англии и никогда не вернется. Воспитателям и хозяевам Лиспет поступок англичанина не кажется низким: ведь он не соблазнил девушку, не обманул их, значит, все благополучно с точки зрения викторианской морали. Но Лиспет верит обещанию и ждет, считая дни; в конце концов пасторша вынуждена сказать ей правду. Лиспет переодевается из европейского платья в индийскую одежду и покидает дом миссионеров со словами: «Я возвращаюсь к своему народу. Вы, англичане, все лжецы!» И впоследствии в оборванной старухе, никогда не произносящей ни одного английского слова, никто уже не может узнать «гордость миссии», прежнюю Лиспет.

В конце 80-х годов XIX в. Киплинг создал несколько циклов рассказов в сборниках «Три солдата», «Под сенью деодаров»; действие их тоже разворачивается в Индии. Его героями становятся солдаты колониальных войск, балагуры, смельчаки и верные служаки — лондонец Ортерис, ирландец Малвени и йоркширец Лиройд. Крайняя нужда толкнула их на военную службу в колониях, где жизнь полна опасностей и страданий, однако они не падают духом. Правда, иногда тоска по родине, мечта об оставленных любимых и близких вызывают бурный приступ отчаяния («Безумие рядового Ортериса»), но товарищам удается разными способами вернуть «заболевшего» в состояние обычной покорности. «Вдова сидит себе дома в золотой короне, а мы торчим здесь, мы — ее собственность!» — с горечью говорят солдаты, имея в виду королеву Викторию.

В одном из лучших рассказов об Индии «Без благословения

церкви» показаны глубокая, нежная любовь англичанина и индийской девушки, их союз и недолгая семейная жизнь, оборванная характерными для Индии событиями: умирает их обожаемый маленький сын, затем эпидемия уносит и подругу англичанина. Важная гуманистическая черта сложного творчества Кипплинга — любовь к детям и животным, которая поможет создать лучшие его произведения. С неизменным теплом и юмором рисует он маленьких жителей Индии — и местных ребятишек, и сыновей англичан, когда те зорко приглядываются к окружающей жизни, прислушиваются к разговорам простых индийцев («Поправка Тоддса»).

Но все чаще прорывается убежденность писателя, что подлинная роль англичан в Индии вовсе не в бесстыдной эксплуатации индийского народа, а в служении ему. В рассказе «У городской стены» он рисует страшные последствия религиозного фанатизма, вражды между магометанами и индуистами. Это действительно одно из серьезнейших бедствий, терзавших Индию на протяжении веков. Английское правительство раздувало эту вражду, ибо рознь между индийцами укрепляла владычество захватчиков. По Кипплингу, только англичане и могут обуздать бессмысленную вражду: они предотвращают начавшуюся резню, разгоняют разъяренную толпу.

В 1890 г. Кипплинг написал роман «Свет погас». Это история талантливого художника, потерявшего зрение в результате полученной на войне раны и брошенной любимой девушкой, художницей Мэзи. Гибель лучшей картины, уничтоженной натурщицей, довершает ряд ударов судьбы, повергает его в отчаяние. Слепой человек с трудом добирается до Судана, где все еще идет война, и гибнет там под пулями. Эта разновидность самоубийства окрашена в патристические (с точки зрения Кипплинга), а точнее, шовинистические тона. Роман носит некоторые автобиографические черты: Кипплинга отвергла любимая девушка, его постоянно терзала боязнь полной слепоты; ему присущ достаточно глубокий психологизм; в нем показано одиночество человека в буржуазном мире. Но роман не имел того успеха, о котором мечтал автор.

В 90-е годы Кипплинг почти не появляется в Англии. Огромные гонорары дали ему, вчерашнему бедняку, возможность путешествовать, и он этим воспользовался — посетил Японию, Африку, Новую Зеландию, затем прожил несколько лет в Америке. В этот период Кипплинг работает над анималистскими рассказами, которые стали лучшей частью его прозаического литературного наследия: «Первая книга джунглей» (1894), «Вторая книга джунглей» (1895) и «Просто сказки для маленьких детей» (опубликованы в 1902 г.). Тогда же вышла повесть для юношества «Отважные мореходы» (1896), где показано перевоспитание избалованного сына миллионера, случайно попавшего на рыбацкую шхуну и освоившего нелегкий труд морских рыбаков, законы дружбы и мужества.

«Книги джунглей» содержат рассказы о различных животных, но центральное место в них занимает история Маугли, мальчика,



выкормленного волками и ставшего другом и вожакom зверей. Лишь законы физической природы человека заставляют его покинуть этот мир, найти себе подругу и уйти к людям; но дружеские связи с миром джунглей сохраняются в дальнейшем у молодого лесника, каким стал Маугли.

Образы зверей наделены своеобразной психологией и своим языком, который понятен мальчику Маугли. Мудрый слон Хатхи, учитель джунглей медведь Балу, грозная, но справедливая черная пантера Багира, питон Каа — верные друзья и покровители Маугли, спасающие его от многих бед, надолго запоминаются юному читателю, входят в мир его любимых героев. Окрепший и выросший Маугли, в свою очередь, платит добром воспитавшим его зверям, помогает им в самых неожиданных и страшных бедах. Обитателям джунглей чужда бессмысленная жестокость. Даже волчья стая, в которой вырос Маугли, руководствуется своим Законом, запрещающим убивать из одной только злобы или нападать на человека. Характерны картины длительного перемирия зверей во время засухи, когда все они приходят к одному водопою. Кровожадный Шер-Хан, тигр-людоед — враг не только Маугли, он ненавистен всем джунглям.

Сказки для детей не имеют того философского и социального подтекста, который ощущается в «Книгах джунглей». В них торжествует добрый юмор, богатая фантазия. Такова, например, сказка о слоненке, у которого вырос хобот, и другие истории.

В конце 90-х годов усиливаются шовинистические настроения Киплинга: он одобряет англо-бурскую войну и даже принимает в ней участие, переезжает в Южную Африку и редактирует там газету, пишет стихи и песни, прославляющие героизм британских солдат и их романтическую (!) любовь к Южной Африке. Воспевав Великобританию как империю, Киплинг, в сущности, прославляет империализм.

Последние десятилетия жизни писателя прошли в Англии. Он продолжает писать, в 1907 г. получил Нобелевскую премию, но времена его громкой славы остались позади. Растущие прогрессивные настроения английской читающей публики, отвращение ее к империалистической политике, творчество передовых писателей Шоу, Голсуорси, Уэллса, могучее влияние Льва Толстого — все это приводило к разочарованию в недавнем кумире.

В 1901 г. Киплинг написал роман «Ким» — о юном агенте британской разведки, завербованном среди индийской бедноты. Бездзорный парнишка, блуждающий по городским улицам, круглый сирота, сын индианки и ирландского солдата, Ким оказался для английских разведчиков ценной находкой. Он не похож на европейца, его родной язык индийский, он пользуется доверием местных жителей. Сам он уже гордится своим европейским предком, с готовностью берет на себя обязанности шпиона. Когда он окончил специальную школу разведчиков, наивные соотечественники думают, что добрые англичане дали Киму медицинское образование, он

возвращается в родной город, становится поводырем «святого человека», монаха Тешу-Ламы, вместе с ним странствует по дорогам и селениям Индии, выведывая все, что нужно знать его хозяевам-англичанам. Яркие картины природы и быта, описания сложных и опасных приключений придают роману увлекательность и маскируют его подлинную цель — прославление деятельности британской разведки. Ким по-своему любит и старца монаха, и родную Индию, но он, как и автор, уверен, что единственная возможность счастья для Индии — в беспрекословном подчинении англичанам, а всякое тяготение к самостоятельности для нее опасно.

На заключительном этапе творчества Киплинга усиливаются черты мрачной фантастики, иногда с мистическим оттенком. С одной стороны, это лишний раз свидетельствует о его близости к неоромантизму; с другой стороны, проявляется усилившаяся консервативность мышления; сыграли свою роль и тяжелые личные переживания: смерть маленькой дочери, гибель сына в первой мировой войне.

Несмотря на противоречия в творчестве, роль Киплинга в развитии английской поэзии значительна. Недаром Т. С. Элиот, выдающийся английский поэт середины XX в., писал о Киплинге с восторгом. Киплинг в своей поэзии чужд изысканности, насытил ее разговорными интонациями, просторечными словами и оборотами. И в то же время тесная связь с народной и солдатской песней, богатство инструментовки, частое обращение к рефренам и повторам, разнообразие ритмов придают этой грубоватой поэзии обаяние и силу; простой рассказ о фактах и героических подвигах солдат и моряков не лишен авторского пафоса.

Сильнейшее впечатление на современников произвели «Казарменные баллады», опубликованные в 1892 г. Здесь Киплинг любовно описал нелегкую жизнь английского солдата и моряка, в совершенстве овладев приемами солдатского песни и сказа. Его любимым героем становится Томми Аткинс — это имя стало нарицательным для английского солдата, а также морской пехотинец Джолли («солдат и он же — моряк»). Киплинг говорит суровую правду о войне, о ее ужасах («Брод на реке Кабул», «Голодный лагерь»), возмущается пренебрежительным отношением буржуазии и интеллигенции к солдату.

Эй, Томми, так тебя и сяк, катись — и черт с тобой!

Но он — защитник Родины, когда выходит в бой.

Да, Томми, так его и сяк, не раз уж он учен,

Но Томми вовсе не дурак, он знает, что почем!

*Перевод А. Грингольца*

«Мы не стальных героев ряд, но мы и не скоты!» — говорят о себе солдаты в стихах Киплинга. Даже в стихотворении, посвященном и адресованном королеве («Вдова из Виндзора»), Киплинг позволяет себе горькую иронию, говоря о судьбе ее солдат («сирот»):

Так выпьем за ее сирот,

Что в бой по сигналу встают,

За их красный наряд, за их скорый возврат  
В край родной и в домашний уют.  
(Сброд мой милый! Вас раньше убьют!)

В более поздних поэтических сборниках Киплинга («Семь морей», 1896, «Пять наций», 1903) усиливается апология колониализма. В известной балладе «Томлинсон» (1892) Киплинг издевается над никчемной и слабодушной буржуазной интеллигенцией. Душа умершего Томлинсона томится то у райских, то у адских врат, тщетно пытаясь вспомнить за собой хоть какое-нибудь доброе или злое дело. Он может вспомнить только обрывки литературных знаний о Толстом, Ибсене, Метерлинке, почерпнутые у других людей. Душа его оказывается пустой и никому не нужной:

Смеялись звезды в высоте  
Над голой его душой.

*Перевод А. Оношковиц*

Оба превратника в почти одинаковых выражениях отвергают Томлинсона: «Что ты любил своих друзей,— Прекрасная черта, Но только здесь не Беркли-сквер, А райские врата!» — говорит апостол Петр. «Что ты вкушал запретный грех.— Прекрасная черта, Но только здесь не Беркли-сквер, А адские врата!» — говорит Сатана.

Киплинг противопоставляет таким томлинсонам людей действия, первооткрывателей, моряков, пиратов, контрабандистов («джентльменский, пиратский род»). Отчасти здесь сказываются традиции неоромантизма, но еще сильнее — та жажда активности, которая перерастает в прославление захвата. В «Книгах джунглей» и многих других произведениях Киплинг осудил буржуазный расчет и алчное накопительство; однако в небольшой поэме «Мэри Глостер» (1896) он героизирует и идеализирует такого накопителя лишь потому, что тому пришлось в юности рисковать головой. Поэма построена как монолог умирающего капиталиста и баронета, обращенный к «никчемному» сыну. Сам Глостер заложил основу своего богатства, топя по указанию своих хозяев старые, застрахованные в банке суда. Эти действия молодого капитана граничили с преступлением, хотя команде удавалось «спастись». Теперь же старик с упоением вспоминает это «героическое» прошлое и приказывает сыну утопить его тело, когда он умрет, вместе с кораблем «Мэри Глостер» в том проливе, где когда-то умерла и была похоронена в море его жена Мэри. Этот будущий «свадебный рейс» Глостера описан с немалой поэтической силой:

Он создал себя и миллионы, но это все суета!  
И вот он идет к любимой, и совесть его чиста!  
Пусть сердце, полно сокровищ, идет с кораблем ко дну...  
Довольно продажных женщин, я хочу обнимать одну!

Большой известностью пользуется «Баллада о Востоке и Западе», написанная еще в 1889 г. Однако из нее чаще помнят, и



превратили в афоризм, характеризующий Киплинга как националиста, одну строфу:

О, Запад есть Запад, и Восток есть Восток,  
И с места они не сойдут,  
Пока не предстанут небо с землей  
На страшный господен суд.

Но Киплинг, рисуя реальную ситуацию, столкновение англичанина, сына полковника, и афганского вождя Камала, сам же и опровергает свой афоризм:

Но нет Востока, и Запада нет  
(что — племя, родина, род?),  
Если сильный с сильным лицом к лицу  
у края земли встает!

*Перевод Е. Полонской*

Здесь мужество и великодушие двух врагов, европейца и азиата, оказываются равными и приводят их к взаимному уважению и дружбе.

Художественное, поэтическое мастерство Киплинга не изменяет ему и в более поздних стихах. Стоит вспомнить великолепное стихотворение «Пыль», написанное в период англо-бурской войны:

Я-шел-сквозь ад — шесть недель, и я клянусь:  
Там-нет-ни тьмы- — ни жаровен, ни чертей,  
Но-пыль-пыль-пыль — от шагающих сапог!

*Перевод А. Оношкевич*

Поэтическое творчество Киплинга оказало влияние на поэзию Т. С. Элиота в Англии, на поэзию Н. Гумилева в России. Влияние его новелл и анималистических рассказов ощущается в творчестве Д. Лондона. В России им увлекался А. Куприн, который одновременно восхищается оригинальностью Киплинга, волшебной увлекательностью фабулы, правдоподобием рассказа и сурово осуждает его за национализм, за оправдание колониальных захватов<sup>1</sup>.

Теперь, через пятьдесят лет после смерти писателя, становится ясно, что, несмотря на все его заблуждения, лучшее в его наследии вошло в золотой фонд английской и мировой литературы: анималистические циклы и сказки, ранние рассказы об Индии, многие стихи.

<sup>1</sup> См.: Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т.— М., 1964.— Т. 9.— С. 478.

# Оскар Уайльд

(1856—1900)

Оскар Уайльд родился в Дублине, в семье знаменитого хирурга. Учась в Оксфордском университете, он слушал лекции Раскина, оказавшие на него сильное влияние. Там же он сблизился с небольшим кружком декадентов, называвших себя эстетам, и возлюбил его.

Эстеты восприняли от прерафаэлитов и Раскина отвращение к капитализму и культ красоты; но они отбросили их религиозно-моральные тенденции; эстеты вообще постарались отделаться от всяких этических понятий. «Мы, представители школы молодых, отошли от учения Раскина...— писал впоследствии Уайльд.— Мы отошли, потому что в основе его эстетических суждений всегда лежала мораль...»

В 1881 г. вышел первый сборник стихов Уайльда, в которых он проявил высокое мастерство формы. В своих стихах он стремился передать ряд непосредственных впечатлений, дать серию беглых, но ярких зарисовок.

Известность Уайльда как главы модного направления достигла Америки, и он был приглашен туда для чтения лекций по английской литературе, а в основном — для приобщения «золотой» молодежи к тайнам эстетизма.

Свои эстетические взгляды Уайльд изложил в ряде статей и трактатов — «Упадок искусства лжи» (1889), «Перо, карандаш и отравка» (1889), «Истина масок» (1889) и др.

Трактат «Упадок искусства лжи» был написан по поводу романа Золя «Жерминаль», вызвавшего бурную полемику. Буржуазная критика обвиняла Золя в безнравственности. Оскар Уайльд признает роман Золя вполне нравственным, но тем не менее осуждает его с художественной точки зрения. Отрицая натурализм, Уайльд нападает и на самые принципы реализма.

Уайльд доказывает, что настоящее искусство всегда было искусством лжи. Отказ от красивой лжи, поиски жизненной правды привели к упадку искусства. «Жизнь слишком едкая жидкость, — заявляет О. Уайльд, — она разрушает искусство, она, как вран, опустошает его дом».

По мнению Оскара Уайльда, не искусство отражает жизнь, а жизнь покорно следует за искусством. Уайльд подбирает доказательства для этого парадокса: он уверяет, что русских нигилистов создал Тургенев<sup>1</sup>, что лондонские туманы были открыты французскими художниками-импрессионистами.

<sup>1</sup> Сам О. Уайльд написал о русских революционерах пьесу «Вера, или Нигилисты», в которой сознательно перемешал исторические черты разных эпох, создавая мрачную картину царского деспотизма и мести террористов.

Искусство, по мнению Уайльда, должно вырваться из «темницы реализма». Эта критика реализма (несмотря на всю ее ошибочность) была в значительной мере вызвана упадком реализма, его натуралистическим перерождением.

О. Уайльд проповедует безыдейность, аморальность искусства, хотя в этой проповеди много бравады, погони за сенсацией. По его мнению, «нет книг нравственных или безнравственных — есть книги, хорошо или плохо написанные». Для Уайльда всякая картина, независимо от идеи и сюжета, — это только раскрашенная поверхность. Он считает, что прекрасная картина и гладкая стена из синего фарфора могут доставить человеку одинаковое эстетическое удовольствие, — следовательно, имеют и одинаковую ценность для искусства. В небольшом трактате «Перо, карандаш и отравы» Уайльд договаривается до того, что истинный художник стоит выше добра и зла, что он может быть даже преступником.

Эстетические и этические взгляды О. Уайльда представляют собою причудливую смесь нищезанятия и культа красоты. В своем творчестве Уайльд пытался иллюстрировать и воплощать эти взгляды; но гораздо чаще он в силу своего таланта и честности вынужден был их опровергать: его художественное творчество оказывалось выше, правдивей и человечней его теоретических положений.

Некоторые рассказы («Преступление лорда Артура Севиля», «Портрет м-ра W. H.», «Сфинкс без загадки») могли бы служить воплощением антиреалистических и аморальных теорий, если бы в них не заключалось столько иронии. Так, в «Преступлении лорда Артура Севиля» рассказана история молодого аристократа, который совершил ряд омерзительных преступлений, но остался симпатичным и обаятельным человеком.

Разумеется, этого героя, да и всю повесть, нельзя принимать всерьез: здесь впервые во всем блеске проявилась уайльдовская ирония. Уайльд издевается, в сущности, и над собственной теорией, создавая парадоксальный образ добродетельного убийцы.

В 1891 г. Оскар Уайльд пишет роман «Портрет Дориана Грея» — произведение крайне противоречивое. В нем чувствуется влияние готических романов о человеке, продавшем душу дьяволу за неуязвимую молодость и красоту. Юный красавец Дориан Грей неожиданно сталкивается с невероятным фактом: он перестает изменяться под воздействием времени; все эти изменения выпадают на долю его портрета. Воспользовавшись этим, Дориан Грей превращает свою жизнь в погоню за наслаждениями, предается самым гнусным порокам. Его лицо сохраняет юношескую привлекательность и свежесть; но где-то в задней комнате роскошного дома висит его портрет, на котором запечатлеваются следы жестокости и разврата.

Характерно, что старую тему «Лорда Артура Севиля», тему безнаказанного преступления, О. Уайльд решает здесь по-новому, в более гуманистическом плане: преступление неизбежно оставляет след на втором, тщательно запрятанном «я» человека.

В романе действует циничный и бездушный остроумец лорд



Генри Уоттон, который сыплет блестящими парадоксами, прославляя красоту зла. Именно он увлекает юношу Дориана на путь порока. Многие мысли самого О. Уайльда, уже изложенные в его трактатах, вновь повторяются лордом Генри.

В книге дана история артистки Сибиллы Вэн, брошенной Дорианом и лишившей себя жизни. Эта история должна подтвердить тезис О. Уайльда о том, что жизнь убивает искусство. Сибилла Вэн изумительно играла шекспировских героинь, пока не знала любви и Дориан влюбился не в нее, а в созданные ею прекрасные образы. Полюбив Дориана, Сибилла сразу теряет свое мастерство. Воплощать на сцене страсть можно только с совершенно холодным сердцем. Дориан покидает Сибиллу, так как она перестала быть для него шекспировской героиней. Узнав о ее самоубийстве из газет, он восклицает: «Как бы я плакал, если бы прочел о ее смерти в каком-нибудь романе!» Эта фраза говорит о бездушии Дориана, но, по замыслу Уайльда, должна подчеркивать также превосходство искусства над жизнью.

В образе Дориана Грея осужден бессердечный гедонизм, ведущий к моральной деградации. Сочувствие Оскара Уайльда на стороне простых и искренних людей, способных на большие чувства, Сибиллы Вэн, ее брата матроса, художника Холуорда.

Опускаясь все ниже и ниже, Дориан Грей совершает убийство, чтобы скрыть свою тайну. Он убивает художника Холуорда, когда тот пытается увидеть спрятанный портрет. Дориан умело скрывает следы преступления, но на руках другого, нарисованного Дорианом, появляется кровь. Пытаясь уничтожить портрет, Дориан Грей убивает себя.

Смысл этой развязки ясен и очень далек от апологии рафинированного эстетства. Сам О. Уайльд говорил, что только ханжи могут не замечать весьма прозрачной морали, заключенной в романе: портрет Дориана Грея олицетворяет совесть, и, пытаясь убить свою совесть, Дориан убивает себя.

В те же годы Уайльд создает цикл сказок («Счастливый принц», «Молодой король», «Звездный мальчик» и др.). Красочная, поэтическая форма сочетается в них с серьезным гуманистическим содержанием. Уайльд стремится выяснить, что важнее для человека — добро или красота. Ответ во всех сказках получается один — добро, служение людям несравненно выше и важнее красоты. Герои уайльдовских сказок — эстеты, как и он сам, страстно влюбленные в красоту. Таков молодой король, способный часами любоваться статуями и картинами и мечтающий о золотой мантии; таков Счастливый принц, которому после смерти воздвигли золотую статую в память о его блестящей и безмятежной жизни; таков Звездный мальчик, оттолкнувший от себя свою мать, так как она оказалась безобразной и старой.

Но, столкнувшись с горем и нищетой, герои Уайльда прозревают и в своем стремлении помочь людям жертвуют всем, в том числе и своей жадной красотой.

Уайльд ядовито осмеивает в своих сказках буржуазных филантропов и отцов города, их лицемерие и эгоизм. Конечно, его непосредственные выводы очень наивны и граничат с той же частной филантропией; в них чувствуется влияние модного тогда «христианского социализма». Но за ними напрашивается другой, более серьезный вывод: О. Уайльд чувствует, что в несправедливом обществе не может быть настоящей красоты. Его герои не могут быть счастливы и спокойны за счет страданий других. Недаром тогда же, в 1891 г., Уайльд написал противоречивый, но интересный трактат «Душа человека при социализме». Для него социализм — грядущая гармоничная эпоха, когда не будет истощенных детей, людей, живущих в нищенских трущобах, одетых в лохмотья.

Наиболее декадентское произведение О. Уайльда — его драма «Саломея» (1893). Она была написана по-французски, что должно было еще больше подчеркнуть ее изысканность. Уайльд использовал в ней евангельскую легенду об иудейской царевне Саломее, потребовавшей от царя в награду за свою пляску отрубленную голову пророка Иоканаана (Иоанна Крестителя). Этой легенде Уайльд придал болезненно-эротическую трактовку: Саломея добивается головы Иоканаана, чтобы поцеловать его губы. Любь любовь рисуется Уайльдом как неестественное, извращенное чувство. Саломея отторгает красивых, здоровых юношей и влюбляется в Иоканаана именно потому, что ее пугают его проклятья, его истощенное лицо. Ее любовь переплетается с ужасом и ненавистью; говоря Иоканаану о своей любви, Саломея подбирает для него самые отталкивающие сравнения: «Твои волосы — как клубок змей! Твое лицо бело, как кладбищенская стена при лунном свете! Оно бело, как кожа прокаженного!» Такая эстетизация безобразного и стремление представить чувство любви в болезненном и извращенном виде характерны для декадентской литературы.

Но вслед за этой драмой Уайльд написал в 90-х годах ряд бытовых комедий реалистического типа. Среди этих пьес, имевших большой успех и освеживших английскую драму («Веер леди Уиндермир», «Незначительная женщина», «Как важно быть серьезным» и «Идеальный муж»), особенно интересна последняя. В ней раскрывается грязное прошлое всеми уважаемого политического деятеля мистера Чилтерна; стремясь к обогащению, он когда-то продал важную государственную тайну. Но, вскрыв лицемерие и фальшь респектабельного мира, Уайльд спешит иронически успокоить читателя своей старой концепцией отрицания добра и зла. Мистер Чилтерн спасен от разоблачения и получает портфель министра; его жена, строгая моралистка, вполне с ним примиряется.

В 1895 г. О. Уайльд был привлечен к суду по обвинению в безнравственности и приговорен к двухлетнему тюремному заключению. В 1897 г. он вышел из тюрьмы совершенно больным и сломленным человеком, уехал во Францию и умер там через три года, в нищете, всеми покинутый, впавший в религиозное настроение. Его послед-

ними произведениями были исповедь «De Profundis» (1897) и поэма «Баллада Редингской тюрьмы» (1898).

В «De Profundis» Уайльд порывает со своим прежним эстетством, говорит о том, что мир полон страданий, что высшая обязанность поэта — писать о страданиях. Он с горечью и возмущением говорит о пережитых в тюрьме унижениях, о жестокости буржуазных законов.

В «Балладе Редингской тюрьмы» те же мысли облечены в поэтическую форму. Уайльд рассказывает о трагической судьбе уника, приговоренного к смерти за убийство возлюбленной. Призывы к состраданию и к правдивому изображению ужасов жизни прямо противоречат прежним эстетским теориям Уайльда. Но он, в сущности, никогда и не был последовательным выразителем этих теорий, всегда внутренне сопротивлялся им. Оскар Уайльд остается одной из трагических и ярких фигур в истории английской литературы.



# Томас Гарди

(1840—1928)

Т. Гарди — один из крупнейших английских писателей конца XIX — начала XX в. Широкую известность принесли ему романы, рассказы, лирические стихотворения, эпическая драма «Династы».

Т. Гарди родился в небольшом селении Хайер Бокэмптон, неподалеку от Дорчестера. Дорсет и близлежащие области, названные условно «Уэссексом», составляющие юго-запад страны, — место действия многих произведений Гарди.

Его отец, потомок оскудевшего рыцарского рода Ле Харди, провинциальный подрядчик-строитель, проявлявший склонность к созерцательности, увлекавшийся светской музыкой, по замечанию биографа, «не владел искусством обогащения». Бабка Томаса помнила книги знаменитых писателей-просветителей Аддисона и Стиля, «Потерянный рай» Д. Мильтона, произведения С. Ричардсона и Г. Филдинга, отличалась независимым характером, вышла замуж вопреки воле отца. Мать Томаса унаследовала ее страсть к чтению, самостоятельному решению своей судьбы. Она была любознательной и одаренной женщиной и оказала большое влияние на сына. Т. Гарди учился в сельской и дорчестерской школах. В 1862 г. он уехал в Лондон и устроился помощником архитектора в мастерской Артура Бломфилда, известного реставратора и проектировщика церковных сооружений. Профессия реставратора дала возможность молодому Гарди много ездить, познакомиться с прошлым и настоящим сельских районов края, размышлять на досуге о судьбе человека и народа, о противоречиях своего времени.

Гарди мог стать талантливым архитектором, и об этом свидетельствовал один из его проектов, представленный на конкурс в 1863 г. и благожелательно встреченный Королевским институтом британских архитекторов и Архитектурной ассоциацией. Десятилетний опыт работы найдет свое отражение в художественных произведениях.

Т. Гарди много занимался самообразованием. В книге Джона Раскина «Современные художники» он с интересом изучал новаторство позднего Тернера, художника-романтика, для выражения трагического в жизни. Он прочитал с интересом «Происхождение видов» Ч. Дарвина, увлекся бунтарской книгой О. Ч. Суинберна «Стихи и баллады» (1866).

Молодой Гарди пылливо изучал контрасты Лондона, присутствовал на лекциях Ч. Диккенса. Постепенно накапливался большой запас знаний. Почти всю жизнь писатель прожил в Дорчестере и был духовно связан с сельской Англией. Но он внимательно следил за событиями в стране и за ее пределами. Был противником англо-бурской войны (1899—1902), первой мировой войны. В 1920 г. Гарди

подписался под манифестом международной организации «Кларте», инициатором создания которой был известный французский писатель А. Барбюс, и входил в состав его руководящего международного комитета. Положительно оценил Великую Октябрьскую социалистическую революцию. С пониманием отнесся к забастовочному движению английского пролетариата.

Многие писатели и общественные деятели высоко оценивали творческое наследие Т. Гарди. А. М. Горький относил его к тем правдивым художникам, которые крайне редко возбуждают «...сомнения в точности изображения ими событий, характеров, логики чувства и мысли»<sup>1</sup>.

А. В. Луначарский, давая оценку творчеству писателя, отмечал: «Самое подкупающее в Гарди — это его честность. Недаром его предки носили имя «Hardy», что значит отважный, смелый. Отважен сам сэр Томас в своем исследовании общества»<sup>2</sup>. Он называл Т. Гарди «скорбным и мужественным художником»<sup>3</sup>.

Ральф Фокс писал: «Нельзя любовно размышлять даже об английской деревне и об английской земле, если видишь, что эта земля не свободна, что наследие каждого англичанина бессмысленно уродуется и разрушается кучкой невежественных и бессовестных лендлордов. Харди обладал даром видеть это, а Лоуренс нет, поэтому, хотя английский язык Лоуренса лучше, картины английской деревни, нарисованные Харди, производят куда большее впечатление»<sup>4</sup>.

Р. Роллан считал Т. Гарди одним из крупнейших английских романистов конца XIX века.

**Гарди-романист.** Т. Гарди дал высокую оценку роману в современной жизни и литературе, смелости и честности писателя-романиста, раскрывающего противоречия своего времени. «Честный романист, по мнению Гарди, должен изображать жизнь со всеми ее страстями так же правдиво и искренне, как это делали в своих трагедиях Эсхил и Шекспир. Романист должен обратиться к глубочайшим трагическим конфликтам общества и показать их откровенно и смело»<sup>5</sup>.

Т. Гарди, завершая традицию английского реалистического романа, изменил традиционную форму романа за счет соединения различных способов изображения действительности. Гарди — новатор в разработке синкретической формы романа.

Особенно внимательно писатель следил за развитием категории трагического в литературе. Он прекрасно сознавал, что в современной жизни трудового народа много трагического.

Т. Гарди интересовали не только драматизм и трагическое и

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т.— М., 1953.— Т. 26.— С. 293.

<sup>2</sup> Луначарский А. Собр. соч.: В 8 т.— М., 1965.— Т. 6.— С. 34.

<sup>3</sup> Там же.— С. 36.

<sup>4</sup> Фокс Ральф. Роман и народ.— М., 1960.— С. 159—160.

<sup>5</sup> Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы.— М., 1985.— С. 267.

жизни. Он стремился к широкому показу народной жизни. Романы Т. Гарди составили три цикла: «Романы изобразительные и экспериментальные» («Отчаянные средства», «Рука Этельберты», 1876; «Равнодушная», 1881); «Романы характеров и среды» («Под деревом зеленым», 1872; «Вдали от обезумевшей толпы», 1874; «Возвращение на родину», 1878; «Мэр Кестербриджа», 1886; «В краю лесов», 1887; «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», 1891; «Джуд Незаметный», 1896); «Романтические истории и фантазии» («Голубые глаза», 1872; «Старший трубач драгунского полка», 1880; «Двое на башне», 1882; «Любимая», 1892).

Высокие художественные достоинства, искренняя заинтересованность писателя судьбой народа и его лучших представителей привлекли к романам второго цикла особое внимание.

«Тэсс из рода д'Эрбервиллей». «Чистая женщина, правдиво изображенная» — таков подзаголовок одного из наиболее известных и читаемых романов Т. Гарди. Писатель с большой теплотой рассказал о драматической истории батрачки Тэсс, очень искренней и обаятельной женщины, которую лицемерное буржуазное общество заставило жить в тяжелых условиях, толкнуло на преступление, а затем и казнило. Оно не могло простить ей внебрачного ребенка, бездушно отнесло к разряду падших женщин.

Создав запоминающийся образ Тэсс, автор смог раскрыть лучшие черты человека из народа, удивительной труженицы, помогавшей семье всю свою жизнь. Богато одаренная натура, она намного превосходит представителей состоятельных кругов.

В поисках заработка Тэсс едет устраиваться на работу к богатым однофамильцам. Ее преследует Алек д'Эрбервилль, которому удалось вероломно соблазнить ее. Священник отказался окрестить ее внебрачного ребенка. Со смертью ребенка Тэсс еще сильнее чувствует свое одиночество. Она покидает родные места, уходя от лицемерных осуждений окружающих ее людей. На отдаленной ферме она впервые встречает Э. Клэра, который ее любит, и она полюбила его всей душой.

Сын сельского пастора, Энджел Клэр нанимается в работники к фермеру Крику с желанием изучить сельское хозяйство и в дальнейшем стать мастером своего дела. На первый взгляд он кажется человеком с широкими взглядами на жизнь.

Тэсс становится женой Клэра, но узнав о ее «позорном» прошлом, муж счел себя обманутым и, оставив Тэсс, уехал искать счастья в Бразилию. В юности он совершил «грехопадение», но это не стало в вину мужчине.

Тэсс искренне любит мужа, терзается одиночеством, пишет ему письмо, умоляя вернуться. Все настойчивее ведет преследование ее соблазнитель Алек д'Эрбервилль. От Клэра нет ответа, и тогда Тэсс становится любовницей Алека д'Эрбервилля. И в этот момент приезжает Энджел Клэр, осознавший свою вину перед женой. Тэсс в отчаянии за загубленную жизнь, теряя над собой власть, убивает своего мучителя Алека. Тэсс и Клэр убегают, но их настигают



представители властей и препровождают Тэсс в тюрьму. Ее приговорили к смертной казни. «Правосудие свершилось и глава бессмертных (по Эсхилу) закончил свою игру с Тэсс» — иронизирует автор.

Используя шекспировские принципы психологизма, Т. Гарди смог раскрыть характер и внутренний мир героини, которую он противно поставил античеловечному буржуазному обществу.

Т. Гарди в своем романе расширил эпическую основу повествования с помощью разнообразных приемов драматургической техники. Он убедительно раскрыл формирование личности Тэсс как цельной трагедийной героини, ввел некоторые элементы мелодрамы. Большую роль сыграл мотив соблазнения, поражает удивительная пластическая завершенность каждой части романа. Т. Гарди, профессиональный художник, соединивший в себе литератора и живописца, своим творчеством доказал, как благотворно влияет взаимное воздействие литературы и живописи. Т. Гарди обладает живописным видением мира.

Все естественное, связанное с миром патриархальных, близких к природе и народу отношений, превращается в важный фактор для характеристики положительного героя. Человек не противопоставлен природе, а страдает вместе с ней от бездушия социального неравенства, безудержного буржуазного хищничества.

**«Джуд Незаметный» (1896).** Этим романом завершился творческий путь Гарди-романиста. Он продолжил привычную форму романа-биографии, еще больше расширив эпическое начало, поставив в центре повествования цельную фигуру талантливого человека из народа, бедняка Джуда Фаули. Простой резчик по камню стремился к знаниям, которые он мог бы применить ради общественного блага, но так называемые ученые мужи из Крестминстера не хотят учить человека, который, по их мнению, должен был лишь трудиться для других. Сам Джуд объясняет свой неуспех не отсутствием воли, а бедностью. И Джуд приходит к горькому выводу. Чтобы стать «одним из достойных граждан нашей страны», человек должен быть «хладнокровен, как рыба, и эгоистичен, как свинья». Но Джуд хочет остаться человеком. На своем пути он встретил много злого и ханжеского. Расчетливая, циничная Арабелла Гарди, умело расставив брачные сети, опутала честного и искреннего Джуда. Арабелла уезжает со вторым мужем в Австралию. А после его смерти, пользуясь кризисным состоянием Джуда, испытавшего тяжелые удары судьбы, заставляет его жениться на себе. Джуда понимает родственная ему натура Сью, двоюродная сестра, испытавшая тяжесть тирании патриархальной семьи. Она порывает с Филотсоном и уходит к Джуду.

Но их союз свободных и любящих сердец ненавистен церковникам, обывателям, которые не могут им простить их смелости, желания жить по-своему. Джуд не может найти работы, Сью терпит издевательства. Трагичные удары судьбы завершаются гибелью их детей.

Высоко оценивая роман, Р. Фокс отмечал, что Гарди по-своему

продолжал традиции великих реалистов XIX в. «Этот непримиримый юноша, — писал он о главном герое романа, — идеалистически настроенный, — страстный и несчастный индивидуалист, который не может приспособиться к обществу, где признанной религией становится эгоизм».

«Всеим своим творчеством, но «Тэсс» и «Джудом» особенно, Гарди многое предсказал новейшей английской прозе, — отмечал М. В. Урнов, советский исследователь творчества Т. Гарди. — Об этом можно судить, взглядываясь в произведения Д.-Г. Лоуренса, Джона Голсуорси, Ричарда Олдингтона, Джона Пристли, Дж. Поййса, Грэма Грина и многих других. Иногда можно услышать: «Все они — современные английские писатели — вышли из Гарди». Это страстное полемическое преувеличение, почти равное тому, какое допустил Пристли в своей книге о Джордже Мередите, сказав, что весь английский роман XX века вышел из Мередита.

Литературная молодежь не с одинаковым постоянством относилась к Томасу Гарди, фигура которого выступала перед ней уже в ореоле авторитета: живой классик. Все же, принимало новое пополнение «угрюмого Гарди» или отталкивалось от него, чтение его произведений, особенно «романов характера и среды», служило почти для каждого из его представителей школой, этапом в творческом развитии»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Урнов М. Томас Гарди: Очерк творчества. — М., 1969. — С. 149.

# Джордж Бернард Шоу

(1856—1950)

(Творчество до 1917 г.)

Джордж Бернард Шоу — крупнейший английский драматург конца XIX — начала XX в. Ему удалось вывести английскую драматургию из идейного и художественного тупика, характерного для 60—70-х годов XIX в. Он придал ей социальную остроту, проблемный характер и блестящую сатирически-парадоксальную форму.

Джордж Бернард Шоу родился в Дублине в семье торгового служащего. Семью в основном содержала мать, учительница музыки и талантливая певица. В доме царил разлад, к детям относились небрежно. Но зато не было недостатка в музыке и интересных, интеллектуальных разговорах, к которым жадно прислушивался подросток.

Когда мальчику было 15 лет, мать покинула дом и уехала в Лондон на поиски заработка. Будущий писатель, так и не получив систематического среднего образования, устроился на работу клерком в земельной конторе.

Свои громадные познания Шоу приобрел самоучкой. Ему не пришлось учиться в университете. Средняя школа с ее схоластическим методом обучения, телесными наказаниями и механической зубрежкой оставила у него самые тягостные воспоминания.

Большое формирующее влияние на Шоу оказала его родная Ирландия — ее поэтическая природа, но еще больше — ирландская действительность, насыщенная кричащими противоречиями.

Отроческие годы писателя совпали с подъемом национально-освободительного движения, никогда, впрочем, не затихавшего в Ирландии. В 1858 г. возникла ирландская революционная организация фениев. В 1867 г. вспыхнуло вооруженное восстание, которое было жестоко подавлено. Вожди движения были казнены. Ирландский народ ответил на казнь мощной демонстрацией скорби.

Б. Шоу было во время этих событий 11—12 лет. Он, как и вся его семья, горячо сочувствовал фениеям. Вспоминая свои школьные годы, Шоу пишет: «Отвечая на уроках истории, я пел дифирамбы Ирландии. Мальчишки удивлялись, учителя, улыбаясь, хранили молчание. Все эти учителя были тайными фениеями; я тоже был молодой фенией»<sup>1</sup>.

Характерно, что первое выступление Шоу в печати было антирелигиозным. В 1875 г. в Дублин прибыли из Нью-Йорка два известных проповедника-евангелиста. Шоу выступил против них в дублинской газете «Паблик опиньон» с остроумной статьей, имевшей сенсационный успех.

В 1876 г. 20-летний Шоу уехал в Лондон. Он нашел работу в теле

<sup>1</sup> Shaw B. Sixteen Self Sketches.— L., 1949.— P. 28.



фонной компании; главной же целью его жизни отныне стало литературное творчество. Он зарабатывал гроши, плохо питался и носил рваную обувь, но писал роман за романом и безуспешно отсылал их в издательства. Впоследствии он утверждал, что его романы были отвергнуты 60 издательствами.

Шоу остро ощущал свое отличие от английского буржуазного общества. «Я был иностранец, — пишет он в своих воспоминаниях, — я был ирландец, т. е. более чем иностранец. Я не был необразован. Но все, что я знал, не изучалось в английских университетах. А того, чему там учили, я не знал и не мог в это верить. Я был провинциал. Я должен был изменить образ мыслей Лондона»<sup>1</sup>. Пять романов В. Шоу, написанных в 70-е и 80-е годы («Незрелость», «Неразумный брак», «Любовь артистов», «Профессия Кэшеля Байрона» и «Социалист-одиночка»), интересуют сейчас только литературоведов. Но острые, сжатые описания, напоминающие сценические ремарки, яркий, часто насыщенный парадоксами диалог — все это предвещает в молодом романисте блестящего драматурга. Социальная окрашенность романов пока еще незначительна. Так, в романе «Профессия Кэшеля Байрона» проблема равенства между людьми получает свое выражение в браке между образованной аристократкой и боксером. В романе «Социалист-одиночка» Шоу делает носителем социалистических идей богача Трейфусиса, пытающегося внушить буржуазии идеи неизбежности и даже выгоды социализма.

В 80-е годы перед Шоу открылась дорога публициста, и на ней он добился значительного успеха. Он работает сначала музыкальным критиком в газете «Star» под итальянским псевдонимом Корно ди Бассето, а затем — театральным обозревателем в ряде газет и журналов. Блестящие, оригинальные по мысли и парадоксальные по форме статьи, подписанные тремя буквами «GBS», привлекли всеобщее внимание.

**Социальные взгляды.** К концу 80-х годов оформились и социальные взгляды Шоу, впрочем до конца имевшие несколько эклектический и противоречивый характер. Вначале Шоу увлекся, как и большинство его ирландских соотечественников, теориями американского экономиста Генри Джорджа, который считал важнейшим вопросом о земельной ренте и предлагал наладить выкуп земли фермерами. Пропагандируя эти взгляды, Шоу очень скоро столкнулся с марксистским учением о классовой борьбе. Справедливые упреки идейных противников в незнании марксизма заставили Шоу заняться изучением Маркса, прежде всего «Капитала». Книга эта произвела на него сильнейшее впечатление. «Маркс открыл мне глаза на факты истории и цивилизации, открыл цель и смысл жизни», — писал он впоследствии. Шоу нередко потом называл себя марксистом, но марксистом он, в сущности, так и не стал.

В 1884 г. Шоу вместе с супругами Уэббами организовал так называемое Фабианское общество. Это была социал-реформистская

<sup>1</sup> Shaw B. Sixteen Self Sketches.— L., 1949.— P. 39.

организация, присвоившая себе название по имени римского полководца Фабия Кунктатора (Медлителя), который смог нанести решительный удар карфагенскому вождю Ганнибалу именно потому, что перед этим очень долго выжидал и медлил. Такой выжидательной, пассивной тактики в отношении капитализма и предлагали придерживаться фабианцы. Они отрицали классовую борьбу и революцию и полагали, что социализм можно построить путем реформ, путем «пропитывания либерализма социализмом». Особенные надежды они возлагали на так называемый «муниципальный социализм», т. е. проникновение фабианцев путем выборов в органы городского самоуправления.

Фабианское общество во многом предвляло современный лейборизм и не имело ничего общего с подлинным социалистическим рабочим движением. Это была типично интеллигентская организация, считавшая пролетариат невежественным и грубым, неспособным бороться за собственное освобождение, а потому милостиво соблаговолившая возглавить эту борьбу. Именно так характеризует фабианцев Энгельс, называя их «интеллигентами *par excellence*».

Вступив в Фабианское общество, Шоу обнаружил незаурядные способности митингового оратора и пропагандиста. Он участвует во всех фабианских периодических изданиях, трактатах и манифестах, использует любую трибуну.

Однако и Ф. Энгельс, и В. И. Ленин отделяют Б. Шоу от других фабианцев, признавая его субъективную честность. Ф. Энгельс так охарактеризовал его в 80-е годы: «Парадоксальный беллетрист Шоу — как беллетрист очень талантливый и остроумный, но абсолютно ничего не стоящий как экономист и политик, хотя он и честен, и не карьерист...»<sup>1</sup>

В. И. Ленин в беседе с английским журналистом Артуром Рэнсом в 1918 г. назвал Шоу честным человеком, попавшим к фабианцам, и подчеркнул, что Б. Шоу «куда левее всех тех, кто его окружает»<sup>2</sup>.

**Эстетика Б. Шоу.** Свою борьбу за новую драму Шоу начал как теоретик — прежде всего с пропаганды творчества Ибсена. В 1890 г. Фабианское общество решило организовать цикл лекций о передовых современных писателях. Были намечены лекции о Золя, Ибсене, Тургеневе, Толстом. Шоу прочел лекцию об Ибсене, которая легла в основу его книги «Квинтэссенция ибсенизма», вышедшей в 1891 г.

«Квинтэссенция ибсенизма» — не только блестящий критический очерк, не только одна из самых интересных книг о творчестве Ибсена. В «Квинтэссенции ибсенизма» намечаются важнейшие вопросы и темы, которые Шоу попытается затем разрешить в своей драматургии.

Для Шоу Ибсен — новатор не только в области драмы, но и в

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч.— 2-е изд.— Т. 38.— С. 379.

<sup>2</sup> Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине.: В 5 т.— М., 1970.— Т. 5.— С. 206.

развитии новых общественно-этических принципов и понятий. Главную цель Ибсена, «квинтэссенцию ибсенизма», Шоу видит в разоблачении лживых идеалов. Шоу воспринимает творчество Ибсена как своего рода революцию в литературе. Новаторство Ибсена в области драмы Шоу видит, помимо ее проблемного характера, в наличии умных, тонких дискуссий. Дискуссия становится, по мнению Шоу, неотъемлемой частью современной драмы.

Борясь за современную драму, актуальную, проблемную, насыщенную дискуссией, Шоу ополчается при этом и на Шекспира. Страстно любя Шекспира, будучи редким знатоком его творчества, он тем не менее решил выступить против Шекспира, так как традиционные шекспировские спектакли давно уже превратились в своеобразное убежище консерватизма. Шоу пишет в одном из своих писем знаменитой актрисе Эллен Терри в 1897 г.: «Шекспир для меня — одна из башен Бастилии, и он должен пасть»<sup>1</sup>.

Однако, будучи пламенным адептом Ибсена, Шоу, в сущности, во многом с ним расходится. Он выдвигает особую концепцию положительного героя.

По мнению Шоу, человечество делится на филистеров (мещан), идеалистов и реалистов. Слово «идеалист» Шоу употребляет не в смысле философского мировоззрения. Идеалист или романтик в понимании Шоу — это человек, презирующий обывательскую пошлость, стремящийся к высоким целям, но не понимающий реального положения вещей и практических путей к исправлению мира. Реалист — это человек, не питающий никаких иллюзий, никаких идеалов, но стремящийся к постепенному практическому улучшению мира.

По мнению Шоу, Ибсен не создает в противовес своим обаятельным, но заблуждающимся героям — «идеалистам» подлинного положительного героя — «реалиста». Создание такого образа должно стать главной задачей драматурга, — мы увидим, как Шоу попытается выполнить это в своем творчестве.

Борьба Шоу за новую драму сначала носила пока лишь теоретический характер, а первая его пьеса («Дома вдовца») долго лежала в его письменном столе. Она увидела свет ramпы только в 1892 г.

За год до этого, в 1891 г., критиком и режиссером Джэкобом Грейном был основан в Лондоне Независимый театр, который должен был бороться за новую прогрессивную драму, — разумеется, Шоу был одним из его вдохновителей. В 1899 г. Независимый театр был реорганизован Грейном в «Сценическое общество», которое просуществовало долгое время.

«Дома вдовца». Свои первые пьесы Шоу объединил в цикл «Неприятных пьес», самым этим заголовком бросая вызов буржуазному обществу. В этот цикл вошли три пьесы — «Дома вдовца» (1885), «Профессия миссис Уоррен» (1894) и «Волокита» (1893).

В первых двух пьесах Шоу раскрыл те грязные способы, ка-

<sup>1</sup> E. Terry and B. Shaw: A Correspondence.— L., 1949.— P. 136.



кими наживается богатство. «В «Домах вдовца» я показал, что респектабельность нашей буржуазии и утонченность младших сино-вей из знатных семейств питается нищетой городских трущоб, как муха питается гнилью», — писал Шоу в предисловии к «Неприятным пьесам»<sup>1</sup>. Эта тема трущоб, порожденная самой жизнью, становится ведущей в пьесе «Дома вдовца».

Молодой ученый Трэнч влюбляется в капризную, надменную Бланш, дочь владельца трущоб Сарториуса. Он с отвращением убеждается, что состояние его будущего тестя составлено из жалких грошей бедняков, населяющих непригодные для жилья трущобы. Уволенный своим хозяином, сборщик квартирной платы Ликчиз рассказывает ему с негодованием: «В этом мешке каждый пенни облит слезами; на него бы хлеба купить ребенку, потому что ребенок плачет от голода, — а тут я прихожу и вырываю последний грош у них из глотки... Знаете, джентльмены, я уже очерствел на этой работе; но тут есть такие деньги, к которым я бы никогда не прикоснулся, если бы не страх, что мои собственные дети останутся без хлеба!» Вся сущность экономического принуждения раскрыта в этих словах, и мы чувствуем, что Ликчиз пока гораздо человечней Сарториуса, потому что он и сам бедняк.

Но «Дома вдовца» — пьеса без положительного героя. Трэнч, который по первоначальному замыслу, должен был стать антагонистом Сарториуса, не становится им. Отпрыск аристократического рода, он сначала питает некоторую иллюзию самостоятельности и даже наивно предлагает Бланш существование на его собственные, «честные» доходы. Но вскоре он убеждается, что эти «честные» доходы имеют тот же самый источник: трущобы Сарториуса построены на земле тетки Трэнча, и его земельная рента вытягивается из тех же бедняков, обитателей трущоб. «Похоже, что мы все тут — одна шайка!» — восклицает Трэнч. Он капитулирует, женится на Бланш и заключает с Сарториусом выгодную сделку.

Может быть, наиболее оригинальный образ пьесы — Бланш Сарториус; недаром громы и молнии критики обрушились на Шоу именно из-за нее. Это полная противоположность традиционной кроткой и нежной героине. Чувственность и грубость, характерная для Бланш, вызвали ужас современников, и легенда о женоненавистничестве Шоу родилась.

«Профессия миссис Уоррен». Первую попытку создания положительного героя в драме Шоу сделал в «Профессии миссис Уоррен» (1894) в лице Виви Уоррен. Эта пьеса отмечена печатью зрелого таланта, конфликт в ней приобретает глубокий, трагический характер.

Молодая девушка Виви, только что окончившая колледж, делает страшное открытие: она узнает, что ее мать, миссис Уоррен, — содержательница сети публичных домов, точнее — их официальная директриса, так как в это выгодное «предприятие» зам

<sup>1</sup> Шоу у Б. Полн. собр. пьес.: В 6 т. — М., 1978. — Т. 1. — С. 66.

шаны и другие всеми уважаемые лица, в том числе титулованные пристократы. Удар за ударом обрушивается на Виви. Виви убеждается, что мать ни за что не бросит своего позорного «дела», хотя она уже скопила громадное состояние; узнает, что старый компаньон матери, капиталист и баронет Крофтс, нагло претендует на брак с Виви; что сын пастора, Фрэнк, которого она любила, является, возможно, ее братом. И, что самое страшное, перед Виви открывается мир гнусных буржуазных отношений, мир, в котором наиболее грязные профессии пользуются особенным успехом.

Виви находит в себе силы отвергнуть грязные деньги матери и заняться честным самостоятельным трудом. В пьесе сказались отпращение Шоу к мелодраматическим эффектам и трагическим разрывкам. Концовка пьесы кажется даже обыденной: молодая девица, порвавшая с матерью и своей средой, одиноко сидит в конторе над расчетными книгами. Но в этой концовке много трагизма и величия, потому что перед нами первый поединок честной юности с миром грязи и зла.

Пьеса «Профессия миссис Уоррен» подверглась жесточайшим гонениям буржуазной критики, прессы и цензуры. В Англии долго запрещали ее постановку; когда английская труппа поставила эту пьесу в 1903 г. в Америке, спектакли были немедленно прекращены и артисты подверглись аресту. Но все это бурное возмущение «непристойной, безнравственной пьесой» объяснялось ее социальной остротой.

Важнейшая тема этой пьесы — раскрытие писателем бесправия женщины в буржуазном мире. Миссис Уоррен рассказывает своей дочери, как она стала проституткой. Ее толкнула на это нищета, ужасный пример старшей сестры, погибшей от отравления свинцовыми белилами на фабрике. Миссис Уоррен считает, что в капиталистическом обществе женщина может просуществовать, только найдя мужчину достаточно состоятельного, чтобы содержать ее.

**«Приятные пьесы».** Следующий цикл — «Приятные пьесы». В него вошли «Оружие и человек» (1894), «Кандида» (1895) и «Избранник судьбы» (1895). Название «Приятные пьесы» исполнено скрытой иронии, так как и в этом цикле мы встречаемся с достаточно резкой критикой буржуазной морали, буржуазных идеалов. В пьесах этого цикла впервые отчетливо проступает антивоенная настроенность Шоу, стремление разоблачить фальшивую патетику и мнимую героинку захватнических войн. Так, в пьесе «Оружие и человек» действие происходит в Болгарии, во время болгаро-сербской войны 1886 г. Сцены войны, скупые намеченные в пьесе, создают впечатление бессмысленной жестокости, братоубийственного уничтожения болгар и сербов.

Мы не должны забывать, что пьеса «Оружие и человек» появилась в те годы, когда в английской литературе усилились милитаристские тенденции, когда Киплинг и другие певцы империализма стремились создать реакционно-романтический культ войны. Против этой пропаганды и выступил Шоу.

В другой пьесе того же цикла («Избранник судьбы») Шоу иронически рисует завоевательскую деятельность Наполеона и вкладывает в его уста убийственную характеристику британского империализма и его демагогических приемов.

В пьесе «Оружие и человек» сказалась фабианская схема положительного героя — «реалиста», чуждого романтическим порывам. Шоу замыслил противопоставить «идеалиста» и «реалиста», показать торжество делового человека над романтиком. Подлинным героем грез мечтательной героини (богатой наследницы) Райши Петковой оказывается не пылкий офицер Саранов с его байронической внешностью и шумным геройством, а спокойный насмешливый Блюнчли, швейцарский солдат на сербской службе.

В образе Сергея Саранова осмеяны дешевый байронизм, докхотское безрассудство в бою и тщеславие. Но проблема положительного героя решается в этой пьесе в компромиссном, фабианском духе. Блюнчли — только профессиональный наемник, не знающий патриотических чувств и не заслуживающий никакой идеализации. Война для него — профессия, за которую платят деньги. И Шоу тщетно пытается уверить читателя, что подобный наемник представляет собой мирную и безопасную фигуру, «шоколадного солдата», носящего в сумке вместо патронов шоколад.

**«Пьесы для пуритан».** Третий цикл пьес 90-х годов Шоу назвал «Пьесами для пуритан». В этот цикл вошли «Ученик дьявола» (1897), «Цезарь и Клеопатра» (1898) и «Обращение» капитана Брассбаунда» (1899). Название «Пьесы для пуритан» имеет двойной смысл. С одной стороны, в пьесах этого цикла содержится осмеяние традиционного английского пуританства, всех видов ханжества и лицемерия. Но, осмеяв мещанское, торгашеское пуританство, убивающее всякую радость жизни, Шоу в то же время обращается к традициям героического, революционного пуританства. Если в начале 90-х годов Шоу выступал против безыдейной, обывательски-мещанской драматургии, то теперь его главный удар направлен против изощренной декадентской драмы, сосредоточившей все внимание на вопросах пола.

Шоу подчеркивает в предисловии, что он не ханжа и не боится изображения чувств и даже некоторой грубоватой откровенности на сцене. Но он — против сведения всех жизненных вопросов к одним любовным побуждениям и мотивам. Жизнь гораздо сложнее, и любовные побуждения не исчерпывают собой весь мир человеческих чувств. В своем сборнике «Пьесы для пуритан» Шоу предлагает вниманию читателей драмы, герои которых не руководствуются сексуальными мотивами. Ричард Даджен («Ученик дьявола») готов пожертвовать своей жизнью ради другого человека не потому, что он влюблен в его жену. В пьесе «Цезарь и Клеопатра» политические побуждения доминируют и у стареющего Цезаря, и у совсем еще юной Клеопатры над всеми другими побуждениями и чувствами.

Антивоенная направленность первых пьес Шоу усиливается в



«Пьесах для пуритан», принимая черты критики английской военщины и британского колониализма.

В пьесе «Ученик дьявола» сочувственно изображена борьба североамериканских колоний за независимость; представители британского командования обрисованы в самых ядовитых тонах. В драме «Цезарь и Клеопатра» постоянно проводится параллель между римской армией Цезаря и английской армией конца XIX в., также захватившей Египет. Характерен пролог к «Цезарю и Клеопатре», вложенный в уста египетского бога Ра. Обращаясь к английской аудитории, он клеймит захватнические войны и восклицает: «Берегитесь, вы все, которые желали бы стать Помпеями! Война — это волк, она может прийти и к вашей двери!»

В пьесе «Ученик дьявола» мы видим интересную эволюцию положительного героя Шоу. В ней, в сущности, два положительных героя: пастор Антони Андерсон и смелый бунтарь, которого набожные пуритане прозвали учеником дьявола, Ричард Даджен. Он вырос в угрюмом доме своей матери, алчной и злобной пуританки. Главное его чувство — ненависть к угнетению и угнетателям, ко всем видам ханжества и лицемерия. Мы логически ждем, что именно он станет во главе надвигающегося восстания. Но обстоятельства складываются иначе. Ричард Даджен, не задумываясь, жертвует собой ради чужого ему человека: он выдает себя за пастора Андерсона, которого английское командование решило повесить для устрашения местного населения. Самоотверженный альтруист, готовый пожертвовать собой для первого встречного (т. е. «идеалист», согласно концепции Шоу), — таков на самом деле этот грозный «ученик дьявола».

Иначе действует пастор Андерсон. Он скачет в соседний городок, поднимает там восстание против англичан и возвращается уже в качестве представителя мятежных войск для переговоров с английским командованием. Этим он спасает Даджена от виселицы и освобождает свой родной городок. Именно умеренный и осторожный пастор, еще вчера говоривший прописные истины и мирно распивавший чай со своей женой, а не пылкий Даджен, становится организатором восстания. Именно он оказывается тем положительным героем — «реалистом», которого предлагает своим читателям Шоу.

Однако для нас именно Ричард Даджен остается главным героем пьесы. Писателя все больше привлекает в людях жертвенное, героическое, бунтарское начало. В его драмах уже вырастает новый положительный герой, порожденный самой жизнью, и начинает заслонять собой фабианского практика и «реалиста».

Вторая историческая пьеса из цикла «Пьесы для пуритан» — «Цезарь и Клеопатра» — также принадлежит к шедеврам Шоу. Предисловие к этой драме Шоу вызывающе озаглавил «Лучше, чем Шекспир?». Он имеет здесь в виду полемику с «Римскими трагедиями» Шекспира, которая содержится в его пьесе и относится главным образом к фигуре Юлия Цезаря. Шекспир, создавая образ

Цезаря, опирался на «Жизнеописания» античного историка Плутарха, Шоу — на труд немецкого историка Моммзена.

В результате получились диаметрально противоположные образы. Шекспир в своей трагедии «Юлий Цезарь» наделил Цезаря чертами коварства и деспотизма. Шоу, следуя за Моммзеном, идеализирует Цезаря. Расхождение с Шекспиром в создании образа Клеопатры гораздо менее значительно.

Цезарь и Клеопатра действуют как антагонисты. Цезарь — гуманист и осторожный, мудрый политик. Клеопатра деспотична, мстительна и недальновидна. Цезарь смог ее научить царственности, но не смог научить человечности.

Образ Цезаря противоречив и носит печать фабианства. Здесь сказались поиски положительного героя не в народной среде, а в среде «сильных мира сего». Но, идеализируя Цезаря, Шоу не может совершенно отступить от фактов истории. Поэтому у читателей создается впечатление, что Цезарь — холодный политик, равнодушный к тем принципам добра, которые он провозглашает.

В 1900 г. Шоу переживает серьезный идейный кризис. Во время англо-бурской войны 1899—1902 гг. фабианская партия заняла соглашательскую позицию. Тщетные попытки закрыть глаза на непримиримость противоречий империализма завели фабианцев в тупик и заставили издать позорно знаменитый трактат «Фабианство и империя» и поддержать англо-бурскую войну. В этом трактате фабианцы всячески оправдывали британский империализм, объявляли завоевание Африки англичанами полезным и необходимым для самой Африки. С тех пор фабианцев стали иронически называть фабианскими империалистами.

Шоу, противник колониальных войн, только что заклеивший их в «Пьесах для пуритан», не мог не ощущать очень остро каштунящую фабианцев. Его первое разочарование в фабианстве связано, видимо, с этим моментом. Шоу углубился в философию и стал искать в ней поддержки и обоснования своим фабианским иллюзиям.

**Философские взгляды Б. Шоу.** Недавний безбожник, гордившийся своим атеизмом, Шоу создал из обрывков разных идеалистических систем некую теорию «жизненной силы». Сильнее всего на него повлиял немецкий философ-идеалист Шопенгауэр с его теорией «мировой воли». «Мировую волю» Шопенгауэра он заменил «жизненной силой», заложенной в людях и природе<sup>1</sup>. «Жизненная сила» непрерывно стремится к прогрессу, к совершенству и попутно видоизменяет мир. Особенно проявляется она в естественном отборе, в возникновении новых поколений. Человечество и его судьба должны измениться к лучшему не путем социальных переворотов, а путем естественного отбора, физического и морального улучшения. На смену современным людям придут сверхчеловеки, способ-

<sup>1</sup> Характерно, что Шоу никогда не ставит «жизненную силу» вне человека. Он считает ее свойством, присущим самой материи.

ные построить справедливое и счастливое общество. В понятие «сверхчеловек» Шоу не вкладывал ничего ницшеанского, хотя и заимствовал эту терминологию у Ницше. Сверхчеловек в понимании Шоу — гуманист, морально уже готовый для восприятия и построения социалистического общества.

Теория Шоу тесно переплетается с его фабианством. Стороннику «жизненной силы» ничего не оставалось делать, как ожидать постепенного переустройства мира, прихода благородных сверхчеловеков.

В философской концепции Шоу очень большое место отведено женщине. Женщина является носителем «жизненной силы», так как она в муках рождает и растит новые поколения и, следовательно, служит таинственной цели появления сверхчеловека.

«Человек и сверхчеловек». Свою новоявленную теорию Шоу попытался развить в философской комедии «Человек и сверхчеловек» (1903). Это, в сущности, комедия о буржуазной барышне, занятой ловлей жениха. Но она служит великой цели рождения сверхчеловека. Она инстинктивно ищет мужа, который будет наилучшим отцом для ее будущих детей. Недаром она снится герою пьесы с воинственным криком на устах: «Отца для сверхчеловека!» Этим героем и отцом будущего Сверхчеловека является Джон Теннер, «социалист», который, женившись, превращается в мирного парламентского деятеля. Само его имя представляет видоизмененное «Жуан Тенорио», имя знаменитого Дон Жуана, героя многих драм и поэм. Шоу в свойственной ему парадоксальной манере превращает Дон Жуана из соблазнителя в соблазняемую и преследуемую жертву.

Шоу послал эту пьесу Л. Н. Толстому, которого считал главой всей современной литературы. Толстому пьеса не понравилась. Л. Н. Толстой пишет: «Мне не нравится Ваша манера шутя рассуждать о самых серьезных вопросах, таких, как назначение человеческой жизни».

«Другой остров Джона Булля». В 1904 г. Шоу написал пьесу «Другой остров Джона Булля» по просьбе деятелей так называемого Ирландского возрождения, патриотической интеллигентской организации в Ирландии. Пьеса предназначалась для Ирландского литературного театра в Дублине, но была отвергнута им как недостаточно патриотическая. Между Шоу и его соотечественниками произошло явное недоразумение. Пьеса «Другой остров Джона Булля» на самом деле пронизана любовью к родной Ирландии. Любовь эта сквозит и в поэтических описаниях ирландской природы, и в трогательном образе ирландской девушки Норы Рейли. Свои самые задушевные мысли о бедах Ирландии Шоу вкладывает в уста старого ирландца Кигана, которого крестьяне считают святым, а местная буржуазия — сумасшедшим. С ядовитой насмешкой обрисован англичанин Бродбент, типичный хищник и накопитель, приехавший в Ирландию в качестве агента империалистического треста. Бродбент завладевает закладными на земельные участки



ирландских фермеров и рукой местной богатой наследницы, проходит в ирландский парламент и подготавливает окончательное разорение уже обнищавшего края.

**«Майор Барбара».** В 1905 г. Шоу написал интересную, но очень противоречивую пьесу «Майор Барбара». Героиня пьесы, Барбара Андершафт, девушка из богатой буржуазной семьи, искренне мечтающая о справедливости и благе народа, сначала отдает свои силы религиозно-филантропической деятельности. Майор Армии спасения, она убеждается, что Армия существует на подачки богачей, в том числе ее отца, фабриканта оружия Эндрью Андершафта, убеждается, что в буржуазном мире нет чистого угла и чистых денег. Она порывает с Армией спасения, но... вместе со своим женихом, преподавателем греческого языка Казенсом, переходит жить в заводской поселок своего отца, этим как бы подчеркнув свою капитуляцию перед всемогущим империализмом.

В пьесе чувствуется влияние русской революции 1905 г. и других исторических событий. Много говорится о русско-японской войне. Фабрикант Эндрью Андершафт, руководствующийся девизом «Без стыда!», поставляет оружие обеим воюющим сторонам. Возрастает интерес Шоу к рабочему классу. Барбара приходит к выводу, что именно в среде рабочих, а не среди опустившегося люмпен-пролетариата найдет она какой-то выход. Впервые, хотя еще очень отвлеченно, ставится вопрос о насильственной революции. Жених Барбары Казенс говорит о том, что борцам за справедливость необходимо иметь в своих руках пушки, реальную силу.

И все же на пьесе лежит отпечаток неясности, недоговоренности; не ясен путь, которым намереваются идти и действовать Барбара и Казенс, почти не даны образы самих рабочих, Эндрью Андершафт наделен чертами титанической личности. Лучшими остаются страницы и эпизоды, посвященные Армии спасения, комически рисующие ее деятельность, выгодную только для «сильных мира сего» — капиталистов.

**«Пигмалион».** Среди многочисленных пьес, написанных между 1905 и 1914 гг., выделяется яркая пьеса «Пигмалион» (1912), обошедшая все ведущие театры мира и пользующаяся до сих пор сценическим успехом. Заглавие напоминает об античной мифе, согласно которому скульптор Пигмалион влюбился в созданную им статую Галатеи и оживил ее своими мольбами. Точно так же талантливый профессор фонетики Хиггинс сумел превратить уличную цветочницу — замарашку Элизу Дулиттл — в обаятельную и изящную женщину, сумел научить ее правильной речи и пробудить в ней большие чувства. Но переключка с античной легендой — только одна сторона этой сложной пьесы. В ней налицо подлинный демократизм: Шоу доказывает, что бедную работницу отличают от герцогини только неправильное произношение и вульгарные манеры. Но он не ограничивается этим: в дальнейшем мы убеждаемся, что Элиза Дулиттл гораздо выше аристократической среды, с которой ей пришлось столкнуться. Не профессор Хиггинс воспитал в ней

высокие принципы честности, строгости к себе и другим, трудолюбия: все это она принесла из того мира трущоб и беспросветного труда, в котором выросла. Трагический оттенок придает блестящей и остроумной пьесе тема холодного экспериментирования над живым человеком, столь характерного для буржуазной науки.

В 1914 г., когда началась первая мировая война, Шоу в статье «Здравый смысл о войне» резко выступил против войны. Интересен тот вывод, к которому приходит Шоу с точки зрения здравого смысла. Он считает, что солдаты враждующих армий должны перестрелять своих офицеров, возвратиться по домам и мирно заняться выращиванием и сбором урожая; Шоу пошел значительно дальше других пацифистов.

В годы первой мировой войны Шоу написал ряд антивоенных фарсов («Инка Перусалемский», «Огэстос исполняет свой долг», «О'Флаэрти, кавалер Креста Виктории») и большую пьесу, которую сумел закончить только в 1917 г., — «Дом, где разбиваются сердца».

«Дом, где разбиваются сердца» (1913—1917) — одна из самых причудливых пьес Джорджа Бернарда Шоу. В подзаголовке Шоу назвал ее «фантазией в русской манере на английские темы». Этим он подчеркнул родство своей пьесы с пьесами любимых драматургов — Л. Толстого и А. Чехова. Война привела к крушению фабианские иллюзии Шоу. Все свои надежды писатель возлагал на либеральную интеллигенцию; ему казалось, что именно она способна удержать человечество от всех ошибок, спасти его от всех опасностей! Но война показала полную неспособность интеллигенции решать важнейшие общественные вопросы. Социалисты различных стран (в том числе и фабианцы) проголосовали за военные кредиты. Утратив свою веру в интеллигенцию, Шоу все еще не понимает, что решающей силой мировой истории стал пролетариат.

В пьесе изображен дом старого капитана Шотовера, построенный в форме корабля и оглашаемый свистками и криками дряхлого хозяина. Этот дом ничем не напоминает конкретных усадеб и домов, изображенных в пьесах русских писателей. Все в этом доме кажется невероятным, доведенным до гротеска. Дом этот символизирует Англию, плывущую в неизвестность, а его странный, богемный быт символизирует беспорядочную жизнь английской интеллигенции. Красавицы дочери старика, его зять и их гости чувствуют свою обреченность и никчемность и глубоко страдают от этого. Их редкие достоинства, которые могли бы принести пользу Англии и человечеству, их изящество, начитанность, остроумие, бесстрашие — все это пропадает даром, вырождается в бесконечную болтовню и прозябание. Это напоминает нам трагедию чеховских «Трех сестер», которые также выделяются в родном городе своим образованием и душевной тонкостью и также обречены на бездействие.

Шоу раскрывает трагедию буржуазной интеллигенции в различных аспектах. Так, старый капитан Шотовер — талантливый изобретатель. Но за военные изобретения ему платят огромные суммы; за изобретения, полезные для человечества, не платят ничего.

Иногда с ним поступают еще хуже: купив у него проект и чертежи полезного изобретения, кладут их под сукно. Зато все его проекты смертоносных орудий немедленно воплощаются в жизнь. На его иждивении большая семья: его дочь, зять и внуки не хотят и не умеют работать. И с отчаянием в душе старый изобретатель создает все новые и новые средства убийства и разрушений для ненавистной ему буржуазии. Свое отчаяние он топит в вине. Есть в доме погреб со взрывчатыми веществами, куда пьяный капитан часто спускается со свечой в руке. Это опять-таки символизирует неблагополучие и обреченность, царящие в Британской империи.

Пьеса кончается катастрофой — налетом германских аэропланов и бомбардировкой. Герои Шоу ждут смерти как освобождения: они зажигают свет, чтобы привлечь внимание вражеских летчиков. Только два человека в доме трепещут за свою драгоценную жизнь и бегут прятаться в пустой песчаный карьер за домом: капиталист Менген, приехавший сватать бедную девушку, и взломщик, проникший в дом с целью шантажа. Шоу сознательно сближает этих двух грабителей общества. «Два вора, два деловых человека», — говорят о них другие. По иронии судьбы сброшенная немцами бомба попадает именно в убежище, в которое спрятались Менген и взломщик, — оба они погибают, а интеллигентные герои пьесы остаются живы. Этот финал пьесы глубоко символичен. Шоу хочет показать обреченность грабительских классов общества и известную потенциальную ценность интеллигенции, возможность для нее морального возрождения.



# Герберт Джордж Уэллс

(1866—1946)

(Творчество до 1917 г.)

Герберт Уэллс — автор ряда социально-психологических романов, мастер научно-фантастической повести и новеллы. Именно этот жанр характерен для его раннего творчества и сыграл большую роль в развитии литературы XX в.

Герберт Уэллс родился в Южной Англии в семье садовника. Мать его работала служанкой у богатых помещиков. Некоторое время его родители торговали фарфором, но разорились. Тринадцати лет Г. Уэллс начал самостоятельно трудиться и переменял ряд профессий: работал рассыльным, учеником аптекаря, уборщиком в мануфактурном магазине. Он был исключительно одаренным подростком, много читал и занимался, и ему удалось поступить в Нормальную школу — учебное заведение, готовившее учителей естественных наук. Им заинтересовался выдающийся биолог Томас Хаксли, последователь Дарвина. Уэллс поступил в университет, работал в лабораториях под руководством Хаксли.

В Герберте Уэллсе сочтались настоящий ученый и большой писатель. Первой его книгой был «Биологический справочник» — учебник по естествознанию. В дальнейшем, в научно-фантастических повестях Уэллса, всегда ощущалась подлинно научная основа. Характерная для них тема биологической эволюции и необычных научных открытий была навеяна работой Уэллса в лабораториях Хаксли.

Герберт Уэллс любил говорить, что в его мозг рано попал микроб социализма. Он остро чувствовал противоречия, раздражающие общество, интересовался социальными вопросами и мечтал принести пользу людям. Но он увлекся, как и Б. Шоу, фабианскими взглядами. Социал-реформизм фабианцев он принял за подлинный социализм.

Все творчество Уэллса, включая его знаменитые научно-фантастические повести, проникнуто социальной проблематикой<sup>1</sup>. В этом отличие Уэллса от Жюль Верна, с которым его любили сравнивать.

**Научно-фантастические повести 90-х годов.** В 1895 г. вышла первая научно-фантастическая повесть Г. Уэллса «Машина времени». За ней последовали другие: «Остров доктора Моро» (1896), «Человек-невидимка» (1897), «Война миров» (1898), «Когда спящий проснется» (1899), «Первые люди на Луне» (1901) и ряд небольших научно-фантастических рассказов. Это был первый период творчества Г. Уэллса.

<sup>1</sup> Для эстетических взглядов Уэллса характерна статья «Современный роман» (1914), в которой он выступает против эстетской и развлекательной литературы, требует насыщенности романа социальными и моральными проблемами.

В своих повестях Г. Уэллс всегда опирался на подлинные научные открытия и гипотезы. Так, химическое обесцвечивание тканей и рентгеновское просвечивание подсказали ему идею «Человека-невидимки». Огромные успехи в области хирургии навели его на мысль о создании «Острова доктора Моро».

Уэллс, как и Жюль Верн, стремился к максимальной убедительности своих фантастических рассказов: он любит приводить точные описания несуществующих машин, выдержки из мнимых газетных статей и протоколов научных комиссий.

Нередко встречаемся мы у него и с элементами научного предвидения: в 1908 г. в романе «Война в воздухе» он описывает разрушительные действия военной авиации, которая впервые была применена позднее, в войне 1914—1918 гг. Еще раньше он описывает военные аэропланы в романе «Когда спящий проснется» (1899). В повести «Освобожденный мир» (1914) он говорит об атомных бомбах и их радиоактивном действии за 30 лет до их изобретения и применения.

Все эти предсказания говорят о могучей фантазии и глубоких научных познаниях автора. Предсказания Г. Уэллса раньше всего осуществились в области военной техники.

Своеобразие научно-фантастических повестей Уэллса в их социальной остроте и проблемности. Очень часто они, не теряя своего научного значения, принимают характер социальной утопии или сатиры. Это сближает Уэллса с Д. Свифтом, его любимым писателем. Беспокорство за человечество стало главнейшей чертой творчества Г. Уэллса.

Уже в «Машине времени» тема необыкновенного научного изобретения — машины, которая может передвигаться во времени, переплетается с темой классовой борьбы, жестокого социального антагонизма, приводящего к вырождению человечества. Г. Уэллс описывает фантастическую машину, сделанную из никеля, слоновой кости и хрусталя, дает великолепное по художественному мастерству описание полета во времени, когда дни и ночи кажутся взмахами серых крыльев, а солнце и луна превращаются в две огненные черты, пересекающие небо. Но не это главное. Главное — в противопоставлении элоев и морлоков, двух выродившихся рас, на которые постепенно разделилось человечество. Путешественник во времени, попав в 802701-й год, встречает в полуразрушенных дворцах и запущенных садах хрупких, изящных, но совершенно беспомощных элоев. Это потомки господствующих классов, особая раса, созданная презрением к труду и идеальными условиями жизни. А под землей, в колодцах и пещерах, живут бледные, ужасные морлоки, низведенные до степени животных. Это потомки рабочих, загнанных когда-то в подземные фабрики и жилища, вынужденных обходиться без света. Морлоки по привычке продолжают работать на элоев, доставляют им одежду и пищу, но похищают их по ночам и питаются их мясом.

Уэллс не видит реальных путей для избавления человечества от

войн, от империалистического хаоса, от морального одичания. В этом проявилось фабианство Уэллса, его неверие в пролетариат. Рабочий класс казался ему, как и большинству фабианцев, слишком невежественным и темным, обреченным на вырождение, неспособным бороться за свое счастье. Именно эта мысль и породила образы морлоков.

В двух следующих повестях — «Остров доктора Моро» и «Человек-невидимка» — выступает вторая характерная для Уэллса тема — одиночество ученого в буржуазном мире и страшные опасности, которыми может грозить наука в руках индивидуалистов. При всем своем преклонении перед наукой и ее деятелями Уэллс отлично понимал, какой разрушительной силой она может стать на службе у чистогана, в руках продажных ученых или озлобленных эгоистов.

В то же время в этих повестях Уэллс отвергает модный в ту пору образ «сверхчеловека», этот буржуазный идеал, созданный фантазией Ницше. «Сверхчеловек», равнодушный к добру и злу, утверждающий свою власть путем преступлений, превращается у Уэллса в жалкого маньяка, обреченного на гибель.

В повести «Остров доктора Моро» таким «сверхчеловеком» считает себя доктор Моро, гениальный хирург и вивисектор, озлобленный преследованиями ханжей, бежавший от них на пустынный остров. На этом острове он продолжает свои хирургические опыты над животными, превращая их в странные подобию людей. Он преследует при этом двойную цель: окружить себя покорными существами, почитающими его как бога, и отомстить ненавистному миру людей, создав грубую пародию на человечество.

Научный смысл эксперимента ускользает от него, он уже не руководствуется никакими соображениями добра и пользы и постепенно превращается в маньяка. Страшен и безнадежен мир, созданный на острове доктором Моро, одинок и несчастлив творец и повелитель этого мира. В конце концов он погибает, уничтоженный своими питомцами.

«Остров доктора Моро» носит черты социальной сатиры. Полулюди-полузвери в этой повести, подобно иеху в «Путешествиях Гулливера», напоминают буржуазное общество. Жестокость соединяется в них с трусостью и лицемерием. Человек, случайно попавший на остров доктора Моро и вернувшийся затем в Англию, с горечью видит в цивилизованных англичанах все то же звериное общество.

В «Острове доктора Моро», несомненно, заключена и полемика с Киплингом, с его «Книгой Джунглей» (1894). Мир зверей, подчиняющийся неписаному закону джунглей и гордому «сверхчеловеку», получил здесь отталкивающие черты и мрачно-пародийное освещение. Колониальная романтика и идеал «сверхчеловека» в равной мере отвергаются Уэллсом, писателем-гуманистом.

Трагическое одиночество буржуазного ученого, приводящее его к полному остракизму и моральной деградации, — такова тема и



следующей повести — «Человек-невидимка» (1897). Действие здесь происходит уже не на экзотическом острове, а в маленьком городке Южной Англии. Молодой ученый Гриффин, «самый даровитый из физиков, живших когда-либо на свете», погибает в борьбе с косным обывательским миром, после того как ему удалось открыть секрет полного обесцвечивания тканей и стать невидимым. Но и сам он, отвергнутый и преследуемый людьми, доходит до полного морального одичания и совершает ряд бессмысленных преступлений. Крупный ученый превращается в опасного маньяка и убийцу.

Уэллс приходит к правильному выводу, что наука таит в себе колоссальные возможности, но она может стать и величайшей опасностью для человечества; поэтому она должна быть сосредоточена в руках бескорыстных и гуманных людей. Однако этих бескорыстных и гуманных служителей науки Уэллс ищет в среде буржуазных ученых и инженеров, возлагая все надежды на них, а не на социальное переустройство мира.

Повесть «Война миров» (1898) — один из шедевров Уэллса. В ней рассказ «очевидца» о вторжении марсиан на Землю ведется с потрясающей естественностью и простотой, достигает исключительной убедительности. Но и эта повесть, при всей ее научно-фантастической «точности», имеет, как и «Остров доктора Моро», оттенок социальной сатиры. Подробно описаны фигуры и действия марсиан, их шагающие машины и разрушительные тепловые лучи, но в то же время в их образах олицетворены губительные силы империализма, а их примитивная жизненная философия — философия ницшеанских «сверхчеловеков». Недаром марсиане вытягивают кровь из живых людей и впрыскивают ее себе — это их способ питания. Недаром они мечтают о молниеносном покорении земного шара и превращении его в колонию.

Антивоенная тема, которая станет в дальнейшем ведущей в творчестве Уэллса, рождается впервые в этой повести.

Повесть «Когда спящий проснется» (1899) насыщена критикой империализма и впервые ставит вопрос о революции. Социалист Грэхем, долго страдавший бессонницей, впадает в летаргический сон, длящийся 200 лет. За это время его небольшой капитал, положенный в банк, достигает колоссальных размеров. Сам он, как владелец капитала, объявляется повелителем мира, и от его имени кучка финансистов (так называемый Опекунский совет) эксплуатирует трудящихся. Проснувшись, Грэхем застаёт человечество в полном рабстве у капитала и возглавляет восстание народа против Опекунского совета. Эта революция не приносит народу освобождения: Опекунский совет свергнут, но вместо банкиров и финансистов к власти приходит промышленная буржуазия во главе с инженером и капиталистом Острогом. Острог объявляет себя диктатором и пользуется плодами революции, в то время как народ остается по-прежнему бесправным и голодным, загнанным в страшные «голубые казармы». Грэхем погибает в воздушном бою с Острогом, революция на земле продолжается.

Эта повесть носит наиболее оптимистический, наименее фабианский характер в раннем творчестве Уэллса. В ней остро ощущается мечта о революции. Реакционный идеал «сверхчеловека» снова разоблачен и отвергнут в лице диктатора Острога.

В повести «Первые люди на Луне» снова ставится вопрос о социальном неравенстве и о науке, подчиненной антигуманистическим целям.

На Луне, куда попадают герои повести, царит каста ученых. Классовый антагонизм привел, как и в «Машине времени», к физическому вырождению. Правители-ученые обладают огромными головами и гипертрофированным мозгом, пульсирующим прямо под кожей, а рабочие превращены в простые придатки машин; у них крошечные головы и огромные руки. Будущих рабочих формируют с детства, подготавливают к определенной профессии путем операций, впрыскиваний, длительного заточения в специальных сосудах. У них нет ни детства, ни любви, ни семьи, ни умственных интересов — ничего, кроме беспросветной работы. В период безработицы ненужных рабочих усыпляют и складывают рядами, напоминающими штабеля дров. Рассказчик вынужден признать с горечью, что на Земле безработным приходится еще хуже: их просто обрекают на голодную смерть.

Рисуя уродливо-гротескное общество селенитов, Г. Уэллс, в сущности, осмеивает теорию Г. Спенсера, рисовавшего общество в виде организма и отводившего правящим классам функцию мозга, а рабочим — роль рабочих рук. Этим самым Г. Уэллс, дарвинист в биологии, выступает против реакционного «социального дарвинизма».

В 1908 г. Уэллс разошелся с фабианцами, справедливо упрекая их в оторванности от масс, от реальной действительности. Однако сам он также не нашел пути к народным массам, возлагал основные надежды на «организаторов и командиров производства», т. е. на самих капиталистов и техническую интеллигенцию.

Эта идея технократии сложилась у Уэллса под влиянием социалистов-утопистов Оуэна и Фурье, трудами которых он увлекался. Он тоже стал мечтать об «индустриальном классе», о союзе «труда, таланта и капитала», хотя уже XIX век доказал утопичность этих иллюзий. Уэллсу казалось, что люди больших технических знаний и таланта, одушевленные любовью к человечеству, должны взяться за постепенное переустройство мира и что найдутся капиталисты, которые помогут им своим капиталом.

Свою теорию Уэллс изложил наиболее полно позднее в романе «Мир Вильяма Клиссольда», написанном в 1926 г. С тех пор его взгляды стали называть клиссольдизмом.

**Романы и повести второго периода.** В 900-е годы Уэллс написал ряд бытовых реалистических романов. Сюда относятся «Любовь и мистер Льюишем» (1900), «Киппс» (1905), «Тонно-Бэнге» (1909), «История м-ра Полли» (1910) и многие другие. Эти романы посвящены маленькому человеку, его мечтам и поискам счастья, крушению его



иллюзий. Героем обычно является скромный служащий, приказчик большого магазина или аптекарский ученик — образ отчасти автобиографический. Уэллс не наделяет этих героев своим талантом, своей яркой судьбой, отлично понимая, что его история — исключение. Его герои тщетно рвутся из пут обывательского существования.

В своих бытовых романах Уэллс не достигает той яркости и своеобразия, которые характерны для его научно-фантастических произведений. Наиболее выдающимся из этих романов можно считать «Топо-Бэнге». В этой книге содержатся элементы острой социальной критики. Резко осмеяны пороки и предрассудки аристократической среды, обитателей поместья Блэдсовер, где работает экономкой мать героя. Но мир буржуазии оказывается еще более омерзительным, проникнутым духом наживы.

Одновременно с бытовыми романами во второй период творчества Г. Уэллс продолжает создавать научно-фантастические повести: «Пища богов» (1904), «В дни кометы» (1906), «Война в воздухе» (1908) и «Освобожденный мир» (1914). Но эти повести слабее его прежних произведений, так как на них отразились его новые иллюзии. Так, спасение человечества он видит теперь то в создании особой расы великанов с мощным интеллектом («Пища богов»), то в прохождении кометы, очищающей земную атмосферу и меняющей у людей их состав крови, характеры и привычки. Уэллс ищет биологического пути для исправления общества, для решения социальных вопросов. По его мнению, надо сначала переделать человеческую природу, а затем уже строить с этим новым человеческим материалом разумное общество. Подобные мысли высказывал и другой английский писатель-фабианец, друг Уэллса, Б. Шоу. Но если Шоу мечтал о биологической эволюции, о рождении «сверхчеловека», то Уэллс придает исключительное значение воспитанию. «Пища богов», которой вскормлены в одноименной повести дети-гиганты, представляет собой аллегорию разумного, идеального воспитания.

В повести «Освобожденный мир» (1914) рисуются ужасы атомной войны, «погубленные народы, погибшие города, навсегда потерянные для человечества поля, миллионы трупов». Конец повести оптимистичен. В безопасной, безлюдной местности созывается мирная конференция, создается единое мировое правительство, запрещающее навсегда войну и уничтожающее запасы бомб. Здесь Уэллс делает попытку решить все наиболее важные вопросы в политическом, а не в биологическом плане. Но инициаторами мирной конференции, спасителями людей выступают опять «самураи науки».

Империалистическую войну 1914—1918 гг. Уэллс воспринял сначала как защиту отечества от германского варварства. В таком, по сути дела, националистическом духе написан ряд его статей. Но потом он сумел разобраться в происходящем, стал противником войны и написал роман «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна» (1916). Герой романа, писатель Бритлинг, теряет на войне единствен-



ного сына и убеждается в жестокой бессмысленности войны. Эту книгу Г. Уэллса приветствовал А. М. Горький.

## ЛИТЕРАТУРА

- История английской литературы: В 5 т.— М., 1957.— Т. 3.  
Писатели Англии о литературе XIX—XX веков.— М., 1981.  
Аллен У. Традиция и мечта.— М., 1970.  
Аникст А. А. История английской литературы.— М., 1956.  
Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы.— М., 1985.  
Аникин Г. В. Эстетика Джона Раскина и английская литература XIX века.— М., 1986.  
Владовская И. А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века: Типология жанра.— Киев, 1983.  
Гражданская З. Т. От Шекспира до Шоу.— М., 1982.  
Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века.— М., 1984.  
Кеттл А. Введение в историю английского романа.— М., 1966.  
Мортон А. Л. От Мэлори до Элиота.— М., 1970.  
Урнов М. В. На рубеже веков: Очерки английской литературы: Конец XIX — начало XX веков.— М., 1970.  
Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе.— М., 1986.  
Честертон Р. Н. Писатель в газете.— М., 1984 (Зарубежная худож. публицистика и докум. проза).  
Фокс Р. Роман и народ.— М., 1960.  
Дьяконова Н. Я. Стивенсон и английская литература XIX века: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984.  
Олдингтон Р. Стивенсон. Портрет бунтаря.— М., 1985.  
Таратута Е. А. Этель Лилиан Войнич: Судьба писателя и судьба книги.— М., 1964.  
Таратута Е. А. Драгоценные автографы: Книга воспоминаний.— М., 1986.  
Кагарлицкий Ю. И. Герберт Уэллс: Очерк жизни и творчества.— М., 1963.  
Левидова И. М., Парчевская Б. Н. Г. Д. Уэллс: Библиография русских переводов и критическая лит. на русском яз.— М., 1966.  
Урнов М. В. Томас Гарди: Очерк творчества.— М., 1969.  
Томас Гарди. Биобиблиографический указатель.— М., 1982.  
Куприн А. И. Редьярд Киплинг // Собр. соч.: В 6 т.— М., 1958.— Т. 6.  
Балашов П. С. Художественный мир Б. Шоу.— М., 1982.  
Гражданская З. Т. Бернард Шоу: Очерк жизни и творчества.— М., 1979.

Деннингхаус Ф. Театральное призвание Бернарда Шоу.— М., 1978.

Образцова А. Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX—XX веков.— М., 1974.

Ромм А. С. Джордж Бернард Шоу (1856—1950).— М., 1966.

Шоу Б. Библиографический указатель: К 100-летию со дня рождения.— М., 1956 (Писатели зарубежных стран).

Дубашинский И. А. «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси.— М., 1979.

Дюпре К. Джон Голсуорси: Биография.— М., 1986.

Тугушева М. Джон Голсуорси: Жизнь и творчество.— М., 1973.

Джон Голсуорси. Библиографический указатель.— М., 1958 (Писатели зарубежных стран).

Урнов Д. М. Джозеф Конрад.— М., 1977. (Из истории мировой культуры).

# ЛИТЕРАТУРА США КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.

**Историческая обстановка.** В 70—80-е годы XIX в. в США происходят большие социальные сдвиги. После Гражданской войны 1861—1865 гг. буржуазия Севера утвердила свое господствующее положение в стране, и США встали на путь неограниченного капиталистического развития. Более интенсивно, чем в других странах, развиваются важнейшие отрасли промышленности, резко возрастает добыча угля, выплавка чугуна и стали, широко ведется железнодорожное строительство, увеличивается производство станков и машин.

В 90-х годах Соединенные Штаты приступают к колониальным захватам. Американское правительство аннексирует Гавайские острова, начинает империалистическую войну с Испанией (1898), после которой захватывает Пуэрто-Рико, Кубу, Филиппины. Созданные опорные пункты в Тихом океане, Соединенные Штаты тянутся к Китаю и Японии. Одновременно американские монополии усиленно вывозят капитал в Мексику, в страны Центральной и Южной Америки, стремясь установить свою экономическую и политическую гегемонию на всем американском континенте.

Переход в империалистическую стадию развития сопровождался усилением эксплуатации народных масс, ростом нищеты трудящихся. Периоды подъема сменялись годами кризисов, потрясавших экономику страны и вызывавших огромную безработицу. Маркс в письме к Ф. А. Зорге от 20 июня 1881 г. писал, что «В Соединенных Штатах... капиталистическое хозяйство и связанное с ним порабощение рабочего класса развились *быстрее* и в *более циничной форме*, чем в какой-либо иной стране»<sup>1</sup>. На это же указывает В. И. Ленин.

«Америка стала... одной из первых стран по глубине пропасти между горсткой обнаглевших, захлебывающихся в грязи и в роскоши миллиардеров, с одной стороны, и миллионами трудящихся, вечно живущих на границе нищеты, с другой»<sup>2</sup>.

В конце XIX в. в США обостряется классовая борьба, усиливается рабочее и фермерское движение. Соответственные перемены происходят и в литературе США, отражающей эти процессы.

**Ф. Брет-Гарт (1836—1902).** Во второй половине XIX в. создавал

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Избранные письма.— М., 1953.— С. 350.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч.— Т. 37.— С. 49.



свои произведения Ф. Брет-Гарт. Слава Брет-Гарта как писателя основывается, главным образом, на его «Калифорнийских рассказах» (1857—1871), хотя, кроме них, он писал повести, пьесы, публицистику. В «Калифорнийских рассказах» воссозданы 50—60-е годы XIX в., когда в Калифорнии было найдено золото и началась золотая лихорадка. Их главные герои — золотоискатели, бродяги, игроки.

Жизнь этих вольнолюбивых людей, близких к природе, свободных и независимых, изображается Брет-Гартом как романтический идеал, противостоящий бездушию и корыстолюбию буржуазного общества.

В «Калифорнийских рассказах» можно выделить несколько ведущих тем. Это, во-первых, тема товарищества, дружбы, поддерживающих все испытания в суровых условиях приисковой цивилизации («Компаньон Теннесси», «Дядюшка Джим и дядюшка Билли» и др.).

Тема морального возрождения человека является главной в «Счастье ревущего стана», «Изгнанниках Poker Флета» и других рассказах, где истинная человечность оказывается присущей сильным мира сего, а труженикам или людям, изгнанным из буржуазной среды, людям самоотверженным, человечным, гордым.

В ряде рассказов показано столкновение «естественного человека» с миром капиталистических отношений: «Посредничество Джека Гэмлина», «Случай из жизни мистера Джона Окхерста», «Дурак из Пятиречья», «Настоящий человек» — и в каждом из них симпатии писателя оказываются на стороне бунтовщиков против хищнической собственнической морали (Гэмлин, Окхерст) или «Чудаков», сохраняющих верность духу товарищества, для которых деньги — не главная цель в жизни. Брет-Гарт был противником расовой сегрегации. Протест против нее выражен в рассказах «Трое бродяг из Тринидада», «Язычник Вань Ли» и др.

Создавая свои произведения, Брет-Гарт опирался на опыт предшественников: Купера, Ирвинга, Мелвилла. Значительную роль в его рассказах играют фольклорные элементы, особенно в трактовке образов «игроков» и «изгоев» буржуазного общества, олицетворяющих лучшие качества «естественного человека».

С точки зрения художественного метода творчество Брет-Гарта следует рассматривать как переходное от романтизма к реализму.

Брет-Гарт как романтик противопоставлял «естественное общество» калифорнийских пионеров капиталистической цивилизации. Ему удалось воссоздать колоритную картину приисковой жизни, красочно нарисовать живописную калифорнийскую природу. Вместе с этим Брет-Гарт не выходит за пределы реального. Он критикует социальное зло, которое нес с собой капитализм. В его творчестве появляется социальная критика, нарастают элементы критического реализма. Лучшие произведения Брет-Гарта проникнуты подлинным гуманизмом и настоящей демократичностью. Творчество Брет-Гарта было высоко оценено великим русским критиком Н. Г. Чернышевским.

**А. Бирс (1842—1914).** Известным писателем и публицистом конца XIX — начала XX в. был современник Брет-Гарта Амброз Бирс. Еще юношей он вступил добровольцем в Северную Армию и принимал участие в борьбе за освобождение негров.

В 80-е и 90-е годы он становится известным журналистом и новеллистом. Творчество А. Бирса — яркая, драматичная страница в истории американской литературы, которая и ныне привлекает внимание американских и советских литературоведов. На мировоззрение писателя оказали влияние Платон, Аристотель, а из современных ему философов — Герберт Спенсер. А. Бирс верил в предопределенность жизни человека. Как и Спенсер, он считал, что в обществе побеждают сильнейшие. Но в то же время Бирс отрицал спенсерианскую эволюцию человеческого общества, отвергал идею о закономерности войны, резко выступал против агрессивной политики Соединенных Штатов. Буржуазная цивилизация представлялась ему средоточием трагических противоречий, что приводило его к пессимистической оценке жизни вообще. Жизнь — нагромождение ужасов и уродств. Бирс не видел тех сил, которые способны изменить ее к лучшему. Отсюда пессимизм, отчаянье в оценке прошлого, настоящего, будущего. Сила Бирса — в отрицании, в критике капиталистической Америки, буржуазной плутократии, официальной религии и всех других ее институтов и в то же время в гуманистической основе его творчества.

В новеллистике А. Бирса следует выделить три главные группы: новеллы о войне, фантастические новеллы и сатирические новеллы.

В военных новеллах изображаются события Гражданской войны в США (1861—1865), изображаются как события страшные и жестокие. Писатель протестует против войны, ее разрушений, против напрасного кровопролития («На мосту через Совиный ручей», «Чикамога», «Без вести пропавший» и др.). Протест против войны сочетается с рядом других тематических направлений. В новелле «Всадник в небе» отражена борьба чувства и долга. Главный герой ее, выполняя свой воинский долг, приносит в жертву жизнь родного отца. Тема смерти, протест против ужасов войны являются основными в новелле «Добей меня». В новеллах «Убит под Ресакой», «Без вести пропавший» очень тонко и выразительно показаны различные оттенки человеческого страха. А. Бирс — романтик. В основе военных новелл лежат события необычайные, исключительные. Необычны, исключительны их герои. Но вместе с этим в военных новеллах отражается реальная действительность войны, реалистически, а временами натуралистически изображаются картины военных действий, человеческая психология. Поэтому новеллы о войне следует рассматривать как произведения, в которых романтизм сочетается с реализмом и натурализмом.

Романтическая стихия господствует в фантастических новеллах Бирса. В новеллах «Тайна долины Макарджера», «Незнакомец», «Житель Каркозы», «Лунная дорога» и многих других встре-

чаются призраки, привидения, читатель попадает в мир таинственного и потустороннего. Но и здесь писатель продолжает оставаться гуманистом. Новеллы направлены против существующего в мире зла, законов буржуазной морали, их пронизывает мысль о неизбежности наказания за совершенные проступки.

В сатирических новеллах подвергаются беспощадному осмеянию все стороны американской жизни: политика, юриспруденция, религия, журналистика, литература. Бирс использует гротеск, гиперболу, сатиру, пародию, чтобы выразить свое отрицательное отношение к капиталистической Америке. Страшной силы гротеск нарисован в новелле «Собачье мыло», где писатель обрушивается на святая святых пресловутого американского образа жизни — умение «делать деньги», заниматься любым видом деятельности, лишь бы в результате ее получить барыши. Именно таким бизнесом занимаются муж, дьякон деревенской церкви, его жена и сын — они изготавливают «собачье мыло» из своих прихожан.

Традиционная для американской буржуазной литературы тема «отцов» и «детей» находит сатирическое отражение в новеллах «Гипнотизер», «Несостоявшаяся кремация». Пародией на американский рождественский рассказ является новелла «Маленькая история».

При создании сатирических новелл Бирс опирался на традиции американского фольклора (преувеличение, гротеск, юмор) и литературные традиции своих современников, в первую очередь Марка Твена (сатира, пародия).

В сатирических новеллах усиливается реалистическая струя, чаще используется реалистическая деталь.

Сочетание реалистического с романтическим характерно для Бирса и многих других американских писателей второй половины XIX в. — переходного периода от романтизма к реализму.

**Исторический роман.** Большое распространение в литературе США конца XIX в. получил жанр исторического романа и повести. Появились такие произведения, как «Старые креольские времена» Д. Кейбла (1879), «Полковник Картер из Картерсвилля» Смита, «В старой Виргинии» Пейджа. Некоторые из них не были лишены художественных достоинств, как, например, «Старые креольские времена», ярко воспроизводившие быт и нравы американского Юга начала века. В этом отношении Кейбл выступил как один из представителей «областнической литературы».

В целом же развитие исторического жанра имело для американской литературы того времени скорее отрицательное значение. Исторический роман уводил от насущных проблем современности. В большинстве книг этого жанра идеализировалось прошлое, разжигались националистические и расистские стремления, почти совсем отсутствовала та историческая правда, которая является главным условием подлинно художественного исторического романа.

Многие создатели исторического романа стремились только



развлекать читателей. Именно такую задачу ставил перед собой Д. М. Кроуфорд, автор многих псевдоисторических романов, часть которых была в свое время переведена на русский язык, а ныне совершенно забыта.

Не случайно поэтому писатели-реалисты боролись против псевдоисторических романов, видя в них одно из важнейших препятствий на пути развития реалистической литературы.

«Литература красной крови». Откровенная проповедь империалистической экспансии звучала в произведениях, относившихся к так называемой «литературе красной крови». Среди наиболее активно действующих в этом жанре писателей выделяется **Ричард Хардинг Дэвис** (1864—1916)<sup>1</sup> — автор многочисленных произведений, прославляющих американскую экспансию. В одной из своих первых книг — романе «Солдаты удачи» (1897) — он подробно рассказывал о новом герое Америки, стопроцентном американце, офицере и инженерере Роберте Клее. Этот персонаж оказывается подлинным защитником американских экономических интересов в Южной Америке, «главным цивилизатором» и «храбрейшим солдатом».

Особую популярность Дэвису принес роман «Капитан Маклин, мемуары» (1902), написанный по горячим следам испано-американской войны и отчетливо нацеленный против антиимпериалистического движения США. Его герой, молодой американский офицер, вступает в ряды Иностранного легиона, командир которого генерал Ля Герр (фр. — «война») пытается установить военную диктатуру в одной из латиноамериканских стран. Однако столкновение с превосходящими силами конкурентов приводит к падению Ля Герра. Тем не менее тяжелораненый герой не изменяет своим взглядам и даже после поражения снова готов по первому зову отправиться на завоевание новых земель.

В условиях крепнущего влияния критического реализма в американской литературе неоромантическая ориентация Дэвиса все менее соответствовала движению времени. Он окончательно переключается на журналистскую деятельность, оставаясь одним из популярнейших у американского обывателя военных корреспондентов. Его репортажи с театра военных действий русско-японской и балканской войн, первой мировой войны в полной мере сохраняют свойственную писателю тягу к воспеванию кровавой бойни. И хотя интерес к творчеству Дэвиса практически пропадает с середины 10-х годов, его пытаются возродить апологеты американской военной мощи, среди которых оказывается и автор предисловия к «Солдатам удачи», бывший президент США и неутомимый пропагандист политики «большой дубинки» Теодор Рузвельт.

«Деловая повесть». Наряду с историческими и авантюрно-приключенческими романами большое распространение получил в США жанр «деловой повести». Произведения этого типа обычно рассказывали о бедном, но энергичном и предприимчивом юноше,

<sup>1</sup> Материал о Р. Х. Дэвисе подготовлен О. Е. Осовским.

который своим трудом, упорством и настойчивостью добивался успеха в жизни. Проповедь делячества в литературе (С. Уайт. «Завоеватели лесов», «Компаньон»; Д. Лорример. «Письма самого себя создавшего купца к своему сыну») подкреплялась учением прагматистов в американской философии. В. Джеймс, Д. Дьюи и другие американские прагматики подводили философскую базу под бизнесменство, способствовали развитию культа индивидуализма и делячества среди широких слоев американского населения.

Деляческая литература, прагматики и другие философские и литературные влияния способствовали созданию мифа о Великой Американской Мечте, о том, что Америка якобы не похожа на Европу, что она — страна демократии и необычайных, равных для всех возможностей, и что каждый там может добиться успеха, если у него есть вера в себя, в свои способности. Он может разбогатеть, сделать политическую карьеру, стать тем, кем он хочет: бизнесменом, банкиром, сенатором, даже президентом! — он будет человеком, «сделавшим сам себя» — *selfmade man*. С «Американской Мечтой» во многом связано развитие американской литературы. Одни писатели верили в нее, пропагандировали в своих произведениях (та же «деляческая литература», позднее — представители апологетической, конформистской литературы). Другие (большевство романтиков и реалистов) резко критиковали этот миф, показывали его изнанку (например, Драйзер в «Американской трагедии»).

«**Бостонская школа**». Одно из важнейших мест в литературе США после Гражданской войны получает течение, известное под названием «литературы условностей и приличий», «традиции утонченности» и т. д. В это направление включают писателей, живших главным образом в Бостоне и связанных с журналами, издававшимися там, и с Гарвардским университетом. Поэтому писателей этой группы часто называют «бостонцами». Сюда относились такие литераторы, как Лоуэлл, Олдрич, Тэйлор, Нортон и др.

Бесспорно, что Лоуэлл внес значительный вклад в борьбу против рабства. Его «Записки Биглоу» — одно из выдающихся произведений аболиционистской литературы. Но после Гражданской войны Лоуэлл правее, и его мировоззрение становится все более консервативным. Писатель отрицательно относился к рабочему движению, к рабочим организациям. Во время хеймаркетского события он, как и вся буржуазная Америка, приветствовал расправу, учиненную властями над рабочими лидерами. Лоуэлл порицал писателей-реалистов и осуждал усиление реалистических тенденций в американской литературе. В послевоенные годы у него все яснее проявлялось стремление противопоставить искусство жизни, представить его некоей башней из слоновой кости, куда не будет доступна «грубой жизни» и «вульгарному языку» народа.

**Реализм в литературе.** Эстетскому, откровенно апологетическому и другим направлениям американской литературы конца XIX в. противостояла литература реалистическая, демократическая.

Реалистическая струя заметно усиливается в позднем творчестве Бичер-Стоу («Жемчужина острова Орр», 1862, «Ольдтаунские старики», 1869, «Жители Поганука», 1877).

Одной из предшественниц критического реализма явилась Ребекка Хардинг Дэвис, чья «Жизнь на литейных заводах» (1861) была посвящена изображению тяжелого положения американских рабочих.

В 50—70-х годах XIX в. появились произведения Джона де Фореста, среди которых критика выделяет роман «Мисс Равенель переходит на сторону северян» (1865). В этой книге рисовалось широкое полотно американской жизни в годы Гражданской войны, изображались картины мирного быта и сцены сражений.

Формированию реалистического метода способствовало творчество Сары Орн Джуэтт, выступившей в 70-х годах с очерками и рассказами, изображавшими быт и нравы американской провинции.

На Юге страны начинает писать Джоэл Гаррис, широко использующий в своих произведениях негритянский фольклор. Его проникнутые гуманностью, написанные с большим художественным мастерством «Сказки дядюшки Римуса» прочно вошли в историю литературы США.

Важные проблемы, связанные с Гражданской войной и последующей реконструкцией Юга, ставит в своих романах Альбион Уильям Турже. Творчество его носило резко выраженный антирабовладельческий характер. Турже критиковал американское правительство за нежелание уравнивать негров в правах с белыми, за соглашательство с южными плантаторами.

К изображению жизни фермеров на Среднем Западе обращается Эдгар Хоу в романе «История провинциального города» (1882). Рассказывая историю трех семей, живущих в штате Айова, Хоу знакомил читателей с бытом и нравами Среднего Запада.

Социальная тематика занимает значительное место в ранних произведениях Октава Тана, из которых выделяется рассказ «Жена коммуниста» (1887). Среди героев этого рассказа выступает рабочий, избирающий своим идеалом борьбу против капиталистического общества.

Начиная с 70-х годов в США обостряется фермерское движение. Крупные монополии начинают наступление на мелких и средних фермеров. Защищая свои права, фермеры создают организации, которые пытаются противодействовать натиску капитала. Так возникает движение гринбекеров в 70-е годы, а в 80—90-е годы еще больший размах получает движение популистов. Разорение и обнищание фермерства нашло значительный отклик в литературе США конца XIX в. В 80-е годы к этой теме обращаются Гарольд Фредерик в «Невесте Сета» и Джозеф Киркленд в книге «Зури — отъявленный негодяй округа Спринг».

В романе Киркленда рассказывается о колонизации Иллинойса во второй четверти XIX в. Реалистически рисуя тяжелую борьбу за существование, Киркленд разрушал легенду об идиллической



сельской жизни. Его герой Зури, познавший бедность в юности, не останавливается ни перед чем, чтобы добиться богатства. И хотя концовка романа выдержана в духе романов «счастливых концов», книга Киркленда открывала читателям многие темные, неприглядные стороны жизни американских фермеров.

На вторую половину XIX— начало XX в. приходится творчество Марка Твена. В его лице американская литература имела блестящего юмориста и одного из самых резких сатириков.

**У. Д. Хоуэллс (1837—1920).** Видное место в американской литературе конца XIX— начала XX в. занимал писатель и критик Уильям Дин Хоуэллс. Хоуэллс — довольно противоречивая фигура. С одной стороны, он выступал в защиту реалистических принципов в искусстве, критиковал отдельные стороны американской действительности, говорил о служении искусства народу. С другой стороны, Хоуэллс считал, что истинным американским реалистом может быть лишь тот писатель, который в целом оптимистически смотрит на окружающую жизнь. Хоуэллс утверждал, что трагические стороны жизни, волнующие европейских (и, в частности, русских) писателей, отсутствуют в Соединенных Штатах, что Соединенные Штаты — страна процветания, необычайных возможностей. «Наши романисты, — писал он, — имеют дело с более оптимистическими аспектами жизни, которые являются наиболее американскими, и обращаются больше к отысканию всеобщего в индивидуальном, чем к социальным интересам. Даже рискуя прослыть банальным, нужно оставаться верным нашей процветающей действительности». С одной стороны, Хоуэллс помогал молодому поколению американских реалистов — Гарленду, Крейну, Норрису. Но, с другой — он не всегда одобрял то, что они писали.

Подобная противоречивость способствовала тому, что писательский метод Хоуэллса получил наименование «мягкого», «нежного» или «джентильного реализма».

В то же время Хоуэллс сыграл значительную прогрессивную роль как пропагандист русской реалистической литературы, знакомивший американцев с творчеством великих русских писателей. Интересен он и как создатель утопических романов — «Путешественник из Альтрурии» (1894), «Сквозь игольное ушко» (1907).

**Г. Джеймс (1843—1916).** Не менее важной и противоречивой фигурой этого периода был писатель и критик Генри Джеймс. Г. Джеймс скептически воспринимал американскую действительность послевоенного времени и даже покинул Америку. Живя во Франции, познакомившись с Тургеневым, он испытал сильное влияние русского писателя. На Америку он смотрел как на страну, которой не хватает подлинной культуры. Г. Джеймс не был реалистом «обыденного», как Хоуэллс. Он — психолог по преимуществу. Оттенки, нюансы настроений — вот сфера его интересов как художника. Здесь он временами достигает незаурядного мастерства (новелла «Дэзи Миллер», роман «Женский портрет»). Его проза точна, даже изысканна. Ее формальное совершенство продолжает служить

до настоящего времени эталоном для многих писателей. Но в содержании прозы Г. Джеймса часто обнаруживаются консервативные черты. В этом отношении показательны романы «Бостонцы» (1884) и «Княгиня Казамассима» (1886). Критикуя в «Бостонцах» буржуазную филантропию и демагогию, Генри Джеймс одновременно весьма иронически отзывается об участниках аболиционистского и социалистического движений. В «Княгине Казамассима» эта ирония перерастает в откровенную враждебность к социализму и рабочему движению.

Оценивая в целом творчество писателя, следует признать его переломным, переходным от литературы XIX в., литературы романтической к реалистическому искусству XX в.

Генри Джеймс предвосхитил возникновение и расцвет психологического романа, который стал одним из основных жанров в европейской и американской литературе XX в. Художественный метод писателя также отразил черты, характерные для американской литературы того периода: в одних произведениях он выступал как романтик, в других — как реалист. Генри Джеймс не принял буржуазной Америки. Он стал одним из первых американских писателей-эмигрантов, прожив большую часть жизни в Европе, главным образом в Англии, где в 1915 г. принял английское подданство. Поэтому не случайно некоторые английские критики объявляют его не американским, а английским писателем, хотя правильнее было бы считать его американо-английским художником, так как его творчество оказало влияние как на американскую, так и английскую литературу.

**Г. Гарленд (1860—1940).** Тяжелое положение фермеров, их трудная жизнь ярко, без прикрас были показаны в рассказах Гэмлина Гарленда. Фермер по рождению, он в сборниках рассказов «Главные дороги» (1891) и «Люди прерий» (1893) писал о неурожайных годах, о разорении фермеров. Он хорошо знал эту жизнь, в которой было много труда и страдания. Принадлежность к популизму наложила отпечаток на все творчество Гарленда. Он обращается к реалистическому изображению действительности.

Свой реализм Гарленд, заимствуя французский термин, называет «веритизмом»<sup>1</sup>. «Теория веритиста,— говорит он,— является прежде всего утверждением его стремления к правде и к индивидуальному выражению»<sup>2</sup>. В обязанность писателю Гарленд вменял борьбу за истину, за справедливость. «В моем уме сформировались две литературные концепции,— писал он.— 1) Правда всегда выше, чем красота, и 2) распространение царства справедливости — в этом предназначение и обязанность художника»<sup>3</sup>.

Заслуга Гарленда заключалась в том, что он одним из первых

<sup>1</sup> От слова *veritas* — истина.

<sup>2</sup> Parrington V. L. *The Main Currents in American Thought*. N. Y.— V. III.— P. 290.

<sup>3</sup> Parrington, *ibidem*,— V. III.— P. 292.

в американской литературе стал реалистически разрабатывать фермерскую тему, тему обнищания земледельцев. В этом отношении он является предшественником и Д. Стейнбека с его «Гроздьями гнева», и Э. Колдуэлла. Лучшие произведения Гарленда были написаны в 90-е годы.

**Ф. Норрис (1870—1902).** К фермерской теме обратился и младший современник Гарленда Фрэнк Норрис. По сравнению с Гарлендом он сделал дальнейший шаг в ее разработке. Творчество Ф. Норриса приходится на 90-е — начало 900-х годов. Он учился в Калифорнийском и Гарвардском университетах, после чего работал журналистом в Сан-Франциско, одновременно занимаясь литературной деятельностью. Ранние рассказы и повести писателя — романтические произведения («Моран с «Леди Лэтти», 1899), написанные под влиянием популярных в то время в США Стивенсона и Киплинга. Они подражательны, неоригинальны. Новый этап в творчестве Норриса оказался связанным с натурализмом. Он пишет романы «Мак Тиг» (1899) и «Вандоуэр и зверь» (1912), в которых отразилось увлечение писателя позитивистской философией профессора Ле-Конта, лекции которого он слушал в университете, и натуралистической теорией Э. Золя, чьи книги были хорошо знакомы ему.

Однако в «Мак Тиге», наряду с влиянием натуралистической эстетики, много реализма, не биологической, а социальной обусловленности поступков героев.

Лучшие произведения Ф. Норриса были написаны тогда, когда он сблизился с фермерско-популистским движением, выступил с критикой капиталистических монополий, разорявших свободных сельских тружеников. Под непосредственным влиянием фермерского движения писатель задумывает свою трилогию «Эпос пшеницы». В нее должны были войти три романа: «Спрут», «Омут» и «Волк». Норрис успел написать только два: «Спрут» (1901) и «Омут» (1903).

«Спрут» — лучшая книга Норриса и одно из значительных произведений американской реалистической литературы. На большом жизненном материале, пользуясь языком художественных образов, писатель отобразил в романе самую суть процессов, происходивших в американском сельском хозяйстве в конце XIX в. Говоря словами его героя Пресли, он «боролся за размах, за великую песню. Эта песнь должна была содержать в себе всю эпоху, всю современность, голос всего народа».

Изображая классовую борьбу как типичное для всей Америки явление, писатель выступил с резкой критикой монополистического капитала — трестов, картелей, синдикатов, этих беспощадных спрутов, несущих гибель и разрушение. С большой симпатией, очень выразительно были показаны фермеры, решившие защищать свои права с оружием в руках.

«Спрут» художественно воссоздавал трагедию американского фермерства, разоряемого монополиями. В этом большое непреходящее значение романа, предварявшего «Гроздь гнева» Д. Стейнбека, «Табачную дорогу» Э. Колдуэлла и другие реалистические



произведения американской литературы XX века, посвященные судьбам американской деревни.

Реалистические устремления Норриса нашли выражение и в его сборнике статей «Ответственность романиста» (1903), явившемся манифестом реалистической школы, школы американского социально-критического реализма. Норрис заостряет тезис Гарленда о правдивом изображении действительности. «Литература зависит от верности изображения жизни,— утверждает он,— и поэтому она должна практиковать в самом сердце жизни».

Как и Гарленд, Норрис отрицательно отнесся к мифу о «процветании» США. Он резко спорил с Хоуэллсом и другими писателями, «прославлявшими «американские оптимистические аспекты». Люди не знают правды в Америке, писал он, «они эксплуатируются и обманываются лживыми образами, лживым сочувствием, лживой моралью, лживой историей, лживой философией, лживыми эмоциями, лживым героизмом, лживым изображением самопожертвования, лживыми взглядами религии, долга, поведения и манер».

Норрис выражал уверенность в том, что в США возникнет реалистическая литература, что со временем появится великий роман, который должен стать картиной всей жизни нации. «Но для того, чтобы глубже проникнуть в жизнь, писатель должен быть... вторым Толстым».

Вера в народ, в неразрывную связь литературы с жизнью пронизывает «Ответственность романиста». Норрис не устает повторять, что литература должна быть правдива, что писатель — слуга народа, на котором лежит огромная ответственность за судьбы родной страны. Отсюда исключительно большое значение «Ответственности романиста», книги, ставшей одной из вех в развитии американской реалистической эстетики и во многом не потерявшей своего значения в настоящее время.

**С. Крейн (1871—1900).** В отличие от Гарленда и Норриса, у которых преобладала фермерская тема, Стивен Крейн обратился к теме капиталистического города. Работая мелким репортером в одной из нью-йоркских газет, он обстоятельно познакомился с беднейшим районом Нью-Йорка — Бауэри. Там он столкнулся со столь поразительными картинами нищеты, что решил обо всем виденном написать книгу. Так появился его роман «Мэгги — девушка улицы» (1893). Одно из главных достоинств его — образ Мэгги, предшественницы драйзеровских героинь.

Создавая роман, Крейн не побоялся использовать материал, которого избегали остальные американские писатели. Трущобы нижнего Ист-Сайда (Бауэри) всегда занимали большое место в жизни Нью-Йорка, но никто до Крейна не осмеливался описать их в литературе.

История Мэгги — это трагедия простой американской девушки. Общество толкает ее на путь проституции и общество же преследует ее.

Кроме «Мэгги», Крейн написал еще целый ряд произведений.

Среди них наиболее значительным является военная повесть «Алый знак доблести» (1895), написанная под сильным влиянием «Севастопольских рассказов» Л. Толстого. Сам Крейн впоследствии писал: «Толстой — писатель, которым я восхищаюсь больше всех»<sup>1</sup>.

**Г. Фуллер (1857—1929).** К 90-м годам относится начало творческого пути Генри Фуллера — писателя, также отразившего в своих произведениях важные стороны жизни США. В романе «Обитатели скал» (1893) Фуллер, изображая жизнь капиталистического города, выступает с критикой крупных дельцов. На эту же тему он пишет роман «За процессией» (1895). В повестях «Падение Эбнера Джойса», «Маленький О'Грейди против Грайндстоуна», «Доктор Гауди и тыква» Фуллер обращается к теме искусства, к вопросу о призвании художника. И здесь он выступает с критикой буржуазного общества, показывает развращающее влияние бизнеса на искусство.

**Э. Х. Кросби (1856—1907)**<sup>2</sup>. Участник и активный пропагандист учения Л. Н. Толстого в Америке, Эрнест Хоуард Кросби был не только видным участником антиимпериалистической борьбы в США рубежа XIX—XX вв., но и одним из наиболее известных поэтов и писателей своего времени. Его пародия на известные стихи английского поэта Р. Киплинга «Тяжкое бремя белых» была одной из самых популярных в начале века. Пробуя себя в различных жанрах литературы — от памфлета до художественного очерка, он выступает как активный разоблачитель экспансионистских устремлений американского империализма и военщины.

Неприятие войны во многом сформировалось у Кросби под влиянием идей Толстого. Переписка с великим писателем, поездка в Ясную Поляну в 1894 г. предшествовали появлению двух работ Кросби о Толстом («Толстой и его учение», 1903, и «Толстой как школьный учитель», 1904). Брошюра же самого Кросби «Отношение Шекспира к рабочему классу» послужила причиной написания Толстым знаменитой статьи о Шекспире, первоначально планировавшейся как предисловие к работе Кросби.

Активное неприятие Кросби американского неокOLONиализма не могло не найти отражения и в его художественном творчестве. Опыт аннексии Кубы и Филиппин в очередной раз раскрыл подлинное лицо американской военщины. Подлинным приговором последней стал роман Кросби «Сэм Джинкс, герой» (1902). В центре романа находится образцовый служака, основная цель жизни которого — подавление национально-освободительных движений во всем мире. Сэм Джинкс сражается с кубинскими и филиппинскими патриотами, китайскими «боксерами». Герой оказывается в любом месте планеты, где армия США проливает кровь борцов за свободу, проявляя при этом «чудеса храбрости» в схватках с мирным населением. Свообразным апофеозом является выдвижение кандидатуры Джинкса в американские президенты от вымышленной партии «республикратов».

<sup>1</sup> Crane S. Red Badge of Courage. N. Y., 1933.— P. XVI.

<sup>2</sup> Материал об Э. Х. Кросби подготовлен О. Е. Осовским.

и лишь болезнь препятствует осуществлению этого замысла. Беспощадная сатира Кросби окончательно сорвала маску с подлинных устремлений американского империализма, раскрыв читателю его замыслы.

**Своеобразие американского реализма.** Несмотря на то что каждый из этих писателей имел свое лицо, собственную манеру письма, только присущие ему особенности мировоззрения и художественного метода, существовали, однако, и общие для них все черты, сближавшие их, объединявшие их в одно большое направление — критический реализм.

• В условиях развивающегося империализма с его кричащими противоречиями и резкими контрастами романтизм и близкий ему «джентильный реализм» не могли охватить всего многообразия действительности. Эта задача была по силам лишь критическому реализму.

Американский реализм явился литературой общественного протеста. Писатели-реалисты отказывались принимать действительность как закономерный результат развития. Ими утрачиваются «оптимистические аспекты», то радужное отношение к жизни, которое ограничивало реализм Хоуэллса и его последователей. Жизнь, изображаемая ими, мрачна, страшна, безысходна, уродлива. В ней царят эксплуатация, несправедливость, угнетение.

Критика складывающегося империалистического общества, изображение его отрицательных сторон становятся отличительными признаками американского критического реализма.

Появляются новые темы, выдвинутые на первый план изменившимися условиями жизни.

Одно из первых мест начинает занимать тема разорения и обнищания фермерства (Эдгар Хоу, Гарленд, Норрис). Рождается тема капиталистического города (Фуллер, Норрис) и маленького человека, враждебного ему (Крейн). Появляется тема обличения монополистического капитала (романы Норриса «Спрут» и «Омут»).

Вырисовываются характерные признаки «трагической Америки» — темы, которая станет одной из ведущих у позднейших американских художников слова.

Важно отметить, что многие из тем трактуются писателями сходно. Этому способствовала близость их идейных, общественных позиций, обусловившая, в свою очередь, использование близких поэтических средств.

Такой типологической чертой явилась достоверность. Отталкиваясь от традиций псевдоромантической литературы и «джентильного реализма», писатели-реалисты стремятся говорить только правду. Они отстаивают свое право на изображение жизни без всяких прикрас и умолчаний. Срывая розовый флер с американской действительности, они рассказывают о ее противоречиях и язвах.

В этих условиях приобретали большое значение фактическая сторона вопроса, истинные события, документально подтвержденные. Поэтому факт, документ, логическое доказательство входят как



составные части в художественный метод писателей-реалистов.

Другой типологической особенностью, характерной для американского реализма, явилась социальная направленность, подчеркнуто социальный характер романов и рассказов.

Усиленное внимание к темам неравенства, эксплуатации, бесправия способствовало тому, что в американской литературе конца XIX в. на первый план выдвигаются жанры социального романа, реалистической новеллы, социального очерка, в которых человеческие судьбы оказываются тесно связанными с экономическими, общественными, политическими условиями.

Марк Твен создает жанр очерка-памфлета. Социальная тематика пронизывает рассказы и романы Гарленда и Крейна, Норрис в «Спруте» закладывает основы американского социального романа XX в.

Широкое распространение получает жанр социальной утопии. Здесь нельзя не назвать роман Беллами «Взгляд назад» (1888), который завоевал огромную известность не только в США, но и далеко за их пределами. Заметной вехой в творческом развитии Хоуэллса явились его утопические романы.

Еще одна типологическая особенность американской литературы конца XIX в.— присущая ей публицистичность. О многих явлениях окружающей жизни писатели говорят прямо, резко, четко разграничивая свои симпатии и антипатии. Публицистическая струя прочно входит в ткань художественных произведений, заостряя тему, придавая ей гражданственное звучание.

В американской реалистической литературе конца XIX в. намечаются и типичные черты «героев своего времени». С одной стороны, это придавленные нуждой и социальным гнетом фермеры у Гарленда и Норриса, ремесленники у Норриса («Мак Тиг»), люди низов у Крейна (Мэгги), передовые интеллигенты. С другой стороны, появляются образы героев бизнеса, продажных политиканов, людей с неумной, но вредоносной энергией, беспринципных и беспощадных.

В литературу входил новый герой, человек новой эпохи.

Не случайно американские писатели обращаются к европейскому опыту, к книгам Толстого, Тургенева, Золя. Оставаясь оригинальной, американская литература приобретает новые очертания, наполняется новым реалистическим содержанием. Она выходит на широкую дорогу реалистического искусства, становится важной частью мировой литературы.

Двадцатый век принес в США дальнейшее развитие науки и техники, рост городов, увеличение объема промышленного производства. На улицах городов появились первые автомобили. В воздух поднялись первые самолеты. Но одновременно в стране продолжала увеличиваться пропасть между имущими и неимущими, обострилась классовая борьба.

В конце XIX— начале XX в. в американской литературе появи-

лись новые течения, которые внесли новый оригинальный вклад в становление критического реализма. В 900-е годы в США возникает течение «разгребателей грязи».

**«Разгребатели грязи».** Яркой страницей в становлении антибуржуазной литературы, сыгравшей важную роль в разоблачении подлинного лица капиталистических владык, является деятельность «разгребателей грязи» — обширной группы американских писателей, публицистов, социологов, общественных деятелей либеральной ориентации, посвятивших себя обличению коррупции, беззакония и других негативных сторон американского буржуазного общества.

Своим в сущности оскорбительным названием «макрейкеры» (muckrakers) «разгребатели грязи» обязаны президенту страны Т. Рузвельту, который в 1906 г. сравнил журналистов — авторов статей разоблачительного характера — с литературным персонажем аллегорической повести английского писателя XVII в. Д. Беньяна «Путь паломника», утратившим способность видеть что-либо, кроме грязи у себя под ногами. В дальнейшем название «макрейкеры» прочно вошло в терминологию американистики в качестве определения важного социально-обличительного направления в литературе.

В творчестве «разгребателей грязи» существовали два тесно взаимосвязанных потока: публицистический и литературно-художественный. Разоблачительная журналистика представлена почти двумя тысячами документальных очерков, статей, серий статей, затрагивавших практически все стороны жизни США и обнажавших, по образному выражению американского историка В. Л. Паррингтона, «сточные ямы», загрязнявшие внутреннюю жизнь страны<sup>1</sup>. Особую известность получили обличительные публикации Л. Стеффенса («Позор городов»), И. Тарбелл («История Стэндрд Ойл Компэни»), Р. С. Бейкера («Право на труд»), Д. Г. Филлипса («Предательство сената»), К. Уитмора («История крупнейших американских состояний»).

Программные для «разгребателей» художественные произведения создали Э. Синклер («Столица», «Спекулянты»), Д. Г. Филлипс, Р. Херрик («Воспоминания американского гражданина»), Э. Маркем («Человек с мотыгой»), Р. Р. Кауффман («Дом терпимости»), У. Черчилль («Карьера мистера Кру») и др. На отдельных этапах своего творческого пути с движением макрейкеров сближались такие крупные писатели, как Д. Лондон и Т. Драйзер.

Один из самых известных «разгребателей» — Дэвид Грэм Филлипс (1867—1911), чья литературная деятельность приходится на 900-е годы. Его ранние романы посвящены буржуазной журналистике («Великий бог успех», 1901), миру бизнеса (трилогия об Уолл-стрит: «Признания Креза», 1903; «Цена», 1904; «Потоп», 1905), «коридорам власти» («Сливовое дерево», 1905). Образы бизнесменов и финансистов Филлипса находятся в ряду непосредственных предшественников драйзеровского Каупервуда.

<sup>1</sup> См.: Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли.: В 3 т.— М., 1963.— Т. 3.— С. 482—483.

Апогей разоблачительной деятельности Д. Г. Филлипса — безпрецедентная по своему обличительному пафосу серия статей «Предательство сената» (1906), сыгравшая заметную роль в американской истории. Приведя многочисленные документально обоснованные факты, свидетельствующие о продажности «народных избраников», писатель дал уничижительную характеристику деятельности сената, способствовал тем самым принятию в 1912 г. соответствующей XVII поправки к Конституции США об избрании сенаторов путем прямого голосования.

Зрелый период творчества Д. Г. Филлипса связан с разработкой темы положения женщины в современной Америке, которой посвящено его крупнейшее произведение — социально-психологический роман «Сьюзен Ленокс, ее падение и возвышение» (1911, опубликован в 1917 г.), охарактеризованный в американской критике как «Хижина дяди Тома» нью-йоркского «дна» и «эпос борьбы женщины за независимость». Главная героиня проходит путь от подростка, сломленной жизнью девушки, до многое выстрадавшей, умудренной жизненным опытом свободной женщины. «Одиссея» Сьюзен Ленокс дает автору возможность нарисовать широкую панораму действительности.

Своеобразие романа заключается в том, что Д. Г. Филлипс рассмотрел положение женщины в обществе в русле специфически американской макрейкерской тематики (проституция, жизнь трущоб, альянс между политическими заправилками и преступным миром и т. д.).

Выступления «разгребателей грязи» способствовали укреплению социально-критических тенденций в литературе США, развитию социологической разновидности реализма. Благодаря им происходила своеобразная интеграция художественной литературы, публицистики и социологии. Вследствие этого публицистический аспект становится существенным элементом современного американского романа<sup>1</sup>.

К 1900 г. относят начало писательской деятельности Теодора Драйзера, когда по рекомендации Фрэнка Норриса был напечатан его первый роман — «Сестра Керри».

**О'Генри (1862—1910).** На конец 90-х годов XIX века — начало 900-х приходится творчество О'Генри (псевдоним Уильяма Сиднея Портера), блестящего юмориста и сатирика, большого мастера короткого рассказа. Известность ему принесли новеллы о Латинской Америке, где автор пребывал во время своих скитаний. Эти рассказы явились основой для романа «Короли и капуста», в котором сатирически изображались взаимоотношения между США и Латинско-Американскими республиками, рассказывалось о грубом вмешательстве американских монополий во внутренние дела других государств. Писатель осуждает империалистическую, колониалистскую политику

<sup>1</sup> Материал о «разгребателях грязи» и Д. Г. Филлипсе подготовлен И. В. Федченко.



США в отношении слабых стран, протестует против расхищения их национальных богатств. Созданный в романе образ вымышленной республики Анчурии становится обобщенным символом стран Латинской Америки, находящихся в зависимости от США.

Значительная группа новелл О'Генри посвящена описанию капиталистического города. Большой город равнодушен и жесток к судьбе маленького человека. О'Генри рисует впечатляющую картину неустроенности, бедности простых людей, их несбывшиеся надежды, разбитые иллюзии. Тяжелое впечатление оставляет новелла «Меблированная комната», герои которой ищут свое счастье, не находят его и кончают жизнь самоубийством. Безработица подстерегает симпатичную мисс Лисон, чуть не погибшую от голодной смерти («Комната на чердаке»). Больно и обидно за молодых супругов, напрасно жертвующих своим последним достоянием, чтобы подарить друг другу рождественский подарок («Дары волхвов»). Машинистки, продавщицы, актеры, мелкие служащие, герои этих новелл, изображаются автором с симпатией и сочувствием, они — жертвы капиталистического города, жестокого и бессердечного, равнодушного к их судьбам. Не все рассказы О'Генри носят безобидный характер. В широко известной новелле «Дороги, которые мы выбираем» автору удалось создать поистине страшноватый образ Акулы Додсона, бандита с большой дороги, становящегося главой маклерской конторы, процветающим бизнесменом, но по-прежнему сохранившему холодную жестокость и неутомимую алчность. «Боливару не снести двоих» — эта фраза становится смертным приговором для его доверчивых компаньонов. В новелле «Женщина» осмеивается продажность американских государственных деятелей. Во многих рассказах обличается хищническая мораль буржуазного общества, его ханжество и лицемерие («Элси в Нью-Йорке», «Гнусный обманщик», «Как скрывался Черный Билл»). Критически воспринимая американскую буржуазную действительность, О'Генри, подобно Брет-Гарту, пытался противопоставить ей в качестве положительного идеала романтизированный американский Запад. В новеллах «Сердце и крест», «Выкуп», «Санаторий на ранчо» изображаются естественные, близкие природе люди, сохранившие человечность, высокие моральные устои, честность, гордость, непосредственность. О'Генри по-своему продолжал и другие романтические поиски положительной программы. Он создает романтический образ американского бродяги — Хобо, предпочитающего свободную скитальческую жизнь обеспеченному, упорядоченному мещанскому существованию.

Еще одно направление в новеллистике О'Генри связано с образом «благородного жулика». Героем многих его новелл выступает Джефф Питерс, авторское отношение к которому характеризуется двойственностью. С одной стороны, Джефф жуликуват, нахален. С другой стороны, он не лишен добрых порывов, любит приключения, иронически относится к себе. Образ Джеффа, как и других, подобных ему персонажей, рисуется в комически сочувственном

плане. Комизм ситуации заключается в том, что жулики, авантюристы, искатели легкой наживы нередко сами попадают в затруднительное положение и вместо того, чтобы торжествовать победу, вынуждены расплачиваться за свои проступки. Именно такая ситуация возникает в знаменитой новелле «Вождь краснокожих», где похитители платят выкуп отцу украденного «вождя краснокожих», дико выходящий которого делают их существование невыносимым. «Благородный жулик» у О'Генри — порождение буржуазной среды. Он стремится к наживе и вместе с этим не лишен человечности и даже известного благородства. Так поступает Джимми Валентайн, известный «медвежатник», спасающий ребенка из несгораемого шкафа, хотя тем самым изобличает себя как правонарушитель.

Говоря о реалистических и романтических рассказах О'Генри, нельзя в то же время не сказать о том, что писатель создавал также сентиментальные новеллы и рассказы, написанные в духе «нежного реализма». Немало было у него новелл с традиционным «счастливым концом», чисто развлекательных. В американской литературе конца XIX—начала XX века О'Генри занимал промежуточное положение между критико-реалистическим направлением, школой «нежного реализма» и позднеромантическим течением, которое продолжало свое существование. Художественный метод О'Генри и представляет собой сочетание реалистических, сентиментальных и «джентильных» элементов, часто сложно переплетенных в его новеллах. Писатель не только продолжил, но и внес много нового в развитие жанра американской новеллы. Несомненная заслуга О'Генри — реалистическое описание большого города, жизни и быта маленького человека. Очень многообразны жанровые разновидности в его новеллистике: новелла-сатира, новелла-анекдот, новелла-гротеск, приключенческая романтическая новелла, новелла-пародия и т. д. Наиболее характерными особенностями художественной манеры писателя являются юмор и сатира, ирония, комический гротеск. Рассказы динамичны, написаны разговорным языком с использованием жаргона, пародийных приемов, неожиданных сравнений.

О'Генри в большей степени, чем кто-либо из его предшественников или современников, использовал форму острозащитной новеллы с неожиданной концовкой. Это способствовало не только ее занимательности, но и выполняло определенную художественную функцию: неожиданный финал выявлял несоответствие между реальным и желаемым, обнаруживал противоречия действительности. Рассказы О'Генри пользуются большой известностью в Советском Союзе. Многие из них неоднократно экранизировались, использовались для телевизионных постановок.

**Социалистическое движение в США.** Огромное влияние на американскую литературу начала XX в. оказало рабочее движение, благодаря которому она приобрела новые черты. Массовое рабочее движение, возникшее в США во второй половине XIX века, способствовало возникновению и росту социалистических организаций.

В 1876 г. была создана социалистическая рабочая партия. Несколько позднее, в 1897 г., один из крупнейших американских рабочих деятелей, Ю. Дебс, организовал социал-демократическую партию. В 1901 г. произошел объединительный съезд и было оформлено создание социалистической партии.

Американские социалисты боролись за сокращение рабочего дня, организовывали движение безработных, принимали участие в забастовочном движении и избирательных кампаниях. Была создана сеть социалистических изданий — газет и журналов, освещавших рабочее движение в США и в других странах. На многочисленных собраниях, митингах, диспутах социалисты выступали с речами и докладами. С этим движением оказалась связанной и передовая литература. Пионерами в этом движении литературы к социализму выступили Джек Лондон, Эптон Синклер, Джо Хилл и др.

**Джо Хилл (1880—1915).** Джо Хилл был одним из активнейших деятелей Союза индустриальных рабочих мира. Страстный агитатор и пропагандист, преданный делу пролетариата, он был также и талантливым поэтом. Его перу принадлежит много стихов и песен, которые и ныне не забыты американскими рабочими. Стихи Джо Хилла отличаются конкретностью, они насыщены большим политическим и социальным содержанием. В стихотворении «Сила в союзе» Джо Хилл зовет пролетариат к объединению, к сплочению всех сил; в стихотворении «Рабочие всего мира, пробудитесь!» звучит призыв к восстанию. Многие стихи Джо Хилла имели сатирическую направленность. Так, в «Проповеднике и рабе» поэт высмеивает религию, а в «Мистере Блоке» он создал запоминающийся образ рабочего-реформиста, изменника общему делу. Известны и такие произведения Джо Хилла, как «Мятежная девушка» и «Аллилуйя, я бродяга», разрабатывающие тему свободы. Жизнь и деятельность Джо Хилла может служить ярким примером служения рабочему классу.

В 1915 г. Джо Хилл был арестован и обвинен в убийстве. Буржуазный суд нашел его виновным и приговорил к смертной казни. Так американские власти учинили классовую расправу над революционным поэтом.

**Реализм 10-х годов.** В 10-е годы XX в. в американской литературе наблюдается дальнейшее развитие реалистических тенденций. Появляются новые романы Драйзера «Дженни Герхард» (1911), «Финансист» (1912), «Титан» (1913), «Гений» (1915).

В 1914 г. были опубликованы в журналах первые рассказы Шервуда Андерсона. К этому же времени относится начало самостоятельного творческого пути Синклера Льюиса, опубликовавшего роман «Наш мистер Рени» (1914). Огромное значение для развития американской национальной драматургии имело творчество Юджина О'Нила, чьи первые пьесы также появились в десятые годы.

**«Поэтический ренессанс».** Десятые годы XX века отмечены реалистическим взлетом в американской поэзии, получившим название «поэтического ренессанса». В то время как в американской прозе реализм стал утверждаться уже во второй половине XIX



века, то в поэзии продолжали господствовать традиции эпигонского романтизма. Его представители Т. Б. Олдрич, У. Холмс следовали, преимущественно, английским поэтам и пытались создать из поэзии «чистое искусство», отгороженное глухой стеной от реальной жизни. Известный перелом наметился в конце XIX— начале XX века, когда Э. Маркэм и У. Муди попытались разорвать консервативные пути. Маркэм, связанный с популистским движением, написал поэму «Человек с мотыгой» (1899), проникнутую сочувствием по отношению к фермерам. У. Муди писал антиимпериалистические стихи. Однако новая реалистическая поэзия появилась позже, в 10-е годы. Она оказалась связанной с именами К. Сэндберга, Э. Мастерса, В. Линдсея, Р. Фроста, Э. Робинсона. Эти поэты обратились к жизни американского народа. Опираясь на демократическую поэзию У. Уитмена и достижения реалистов-прозаиков, они, ломая устаревшие романтические каноны, закладывали основы новой реалистической поэтики, включавшей в себя обновление поэтического словаря, прозаизацию стиха, углубленный психологизм. Эта поэтика отвечала требованиям времени, помогала отображению поэтическими средствами американской действительности в ее многообразии.

**Карл Сэндберг (1878—1967).** Карлу Сэндбергу принадлежит выдающаяся роль в становлении и развитии американской поэзии. В 900-е и 10-е годы Сэндберг был активным участником американского социалистического движения, писал статьи и стихи, которые печатались в социалистических изданиях. В 1914 году было опубликовано его знаменитое стихотворение «Чикаго». Буржуазная критика встретила его враждебно, расценив как произведение «грубое», «антипоэтическое». Причина столь отрицательного отношения заключалась в том, что Сэндберг, создавая «Чикаго», не следовал признанным поэтическим канонам «чистого искусства». Стихотворение было написано в традиции Уитмена, свободным языком, без рифм и классических размеров. Широко используя народный язык, народные обороты речи, поэт обращался к важнейшей теме, ставшей главной в его творчестве, к многообразию жизни американского народа. Тема народа, жизнь простых людей нашли яркое воплощение в его «Стихах о Чикаго» (1916). Описывая огромный город, Сэндберг протестует против социальной несправедливости, нищеты, безработицы и в то же время славит простых людей, народ-труженик. Образ поэта сливается с образом массы, народа в единое нерасторжимое целое.

Вера в народ, в его лучшее будущее пронизывает все творчество К. Сэндберга.

**Р. Фрост (1874—1963).** Крупнейшим представителем реалистического направления в американской поэзии явился Роберт Фрост. Он родился в Сан-Франциско, в Калифорнии. Фрост учился в университете, затем был фермером, учителем в школе. В 1912 году он уехал в Англию, где и были опубликованы его первые книги — «Стремление мальчика» (1913) и «К северу от Бостона» (1914). В 1915 г. он возвратился в Соединенные Штаты.

Очень важное место в стихах Фроста занимает тема деревни, тема нелегкой жизни американских фермеров. Его оригинальная поэзия, живая и непосредственная, часто выдвигает важные философские проблемы о связи человека с природой, о смысле человеческого труда. Не чужды ей и социальные мотивы: поэт говорит о крушении патриархальных традиций, о противоречиях между хозяевами и батраками. Реалистическое изображение американской деревни — одно из достижений его поэзии.

В центре внимания Фроста всегда находятся обыкновенные простые люди, мысли и чувства которых близки и понятны ему. В его стихах ясно проступает демократическая тенденция. В поэзии Фроста отразились те социальные перемены, которые переживала фермерская Америка: проникновение в ее мир разрушительных капиталистических отношений, гибель, исчезновение «естественного человека», связанного с природой, с землей.

Стихи Роберта Фроста характеризуются четкой, ясной манерой изложения. В них мы видим лирическое восприятие природы, изображение человеческих переживаний. Большинство произведений Фроста — это небольшие поэмы, своего рода стихотворные новеллы. Но наряду с ними у него встречаются и мелкие стихотворения, чаще всего лирического характера.

**Эдгар Ли Мастерс (1869—1950).** Событием, которое трудно переоценить, явилась публикация в 1915 году «Антологии Спун-Ривер» Э. Л. Мастерса. Юрист по профессии, Мастерс начал печататься в конце XIX века. Но славу ему принесла «Антология Спун-Ривер», новый по форме и содержанию поэтический сборник, подобного которому еще не было в американской поэзии. Это — книга надгробных эпитафий на могилах жителей небольшого американского городка на Среднем Западе.

Эпитафии являются своего рода исповедами, автобиографиями умерших жителей Спун-Ривер: богатых и бедных, бизнесменов и юристов, рабочих, служащих, шахтеров, солдат. В ней отразилась современная автору провинциальная Америка примерно за пятьдесят лет, со времен Гражданской войны до 10-х годов XX века. Всего было написано около двухсот пятидесяти стихотворных биографий. При этом Мастерс разграничивает авторское отношение к персонажам: его демократические устремления сказались в симпатии к людям труда, к борцам за справедливость. И в то же время он критичен и ироничен по отношению к судьям, бизнесменам, продажным журналистам. «Антология Спун-Ривер» написана свободным стихом с использованием приема речевой характеристики персонажей, чем достигалась индивидуализация каждого из них.

Стихам-эпитафиям присущи конкретность, психологизм, реализм. Творчество Мастерса способствовало тому, что американская поэзия обратилась к реальной американской жизни и показала, что она полна противоречий, что провозглашаемые официальные идеалы не имеют ничего общего с существующей действительностью.

# Марк Твен

(1835—1910)

Марк Твен (Сэмюэль Лэнгхорн Клеменс) родился в местечке Флорида, в штате Миссури. Его детские годы прошли в городке Ганнибале, на берегу великой американской реки Миссисипи — там, где позднее будут жить веселые сорванцы Том Сойер и Гек Финн.

Марк Твен рано лишился отца, юриста по профессии, который переселился на Запад в поисках более обеспеченной жизни, но так и умер бедняком, оставив семью без всяких средств к существованию.

Будущий писатель не получил никакого систематического образования. Двенадцати лет он поступил учеником в типографию, после чего работал наборщиком в разных городах. Затем он выучился лоцманскому делу и стал водить пароходы по Миссисипи. Именно профессия лоцмана дала ему псевдоним «Марк Твен» («мерка два», означающая глубину для прохождения судна), под которым он стал известен всему миру.

С началом Гражданской войны 1861—1865 гг. судоходство по Миссисипи прекратилось, и Марк Твен отправился на Запад, на территорию Невады, где были обнаружены месторождения золота и серебра. Здесь он на некоторое время стал старателем, тщетно надеясь найти богатую жилу, а затем занялся журналистикой. В области журналистики он уже не был новичком. Его первые статьи, очерки, фельетоны были написаны еще тогда, когда он работал наборщиком и лоцманом. Сотрудничая в газете «Энтерпрайз», Марк Твен в короткое время становится известным юмористом.

Но настоящая слава и признание приходят к нему после того, как он с группой американских туристов совершил путешествие в Европу и Малую Азию. Корреспонденции об этой поездке печатались во многих американских газетах и имели большой успех. На основе этих писем Марк Твен написал книгу «Простак за границей», которая окончательно упрочила его место в литературе.

Писатель поселился в городе Гартфорде (недалеко от Бостона) и посвятил себя литературной деятельности.

Ранние рассказы Марка Твена — это в основном юмористические произведения. Кроме «Знаменитой скачущей лягушки из Калавераса», к их числу принадлежат «Журналистика в Теннесси», «Как я редактировал сельскохозяйственную газету», «Мак Вильямс и Круп», «Часы» и др. В них описывались всевозможные удивительные происшествия, рассказывались забавные истории и анекдоты.

При создании рассказов Марк Твен опирался на традиции аме-



риканского фольклора. Из его сокровищницы он заимствовал сюжеты, образы, язык. Как и в фольклоре, отличительными чертами твеновских рассказов являются гиперболизм и фантастика, крайнее преувеличение всякого рода чудачеств, комическая трактовка событий.

Однако, следуя традициям народного творчества, Твен оригинально перерабатывал заимствованные сюжеты, видоизменяя их и наполняя новым содержанием. Как бы ни были фантастичны его произведения, в основе их всегда лежит реальная жизнь. Такова, например, «Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса». В лице ее героя Смайли писатель создал не только комический, но и реальный образ. Отличительная черта Смайли — азарт, страсть к спорам.

Реалистическая основа чувствуется и в «Журналистике в Теннесси». Хотя Твен здесь опять пользуется своим излюбленным приемом — преувеличением, рассказ в гротескных образах отражает реальное положение дел в американской журналистике того времени. Намеченная здесь критика буржуазной прессы с ее беспринципностью и ложью получит дальнейшее развитие в последующем творчестве Твена.

Рассказ «Как я редактировал сельскохозяйственную газету» также является одним из известнейших юмористических произведений писателя. Его герой — временный редактор сельскохозяйственной газеты — пишет о том, что брюква растет на дереве, что гречневые блины сеют в июле, а тыква — это ягода, относящаяся к семейству апельсиновых. Но и здесь за комической формой скрывается реальное содержание. Рассказ высмеивает невежество многих американских редакторов.

Большинство юмористических произведений написано от первого лица с использованием приема «рассказ в рассказе». Важное место принадлежит в них рассказчику. Обычно он выступает в роли простака, с серьезным видом рассказывающего комическую историю («Знаменитая скачущая лягушка»), или в роли непосредственного участника событий («Как я редактировал сельскохозяйственную газету», «Журналистика в Теннесси»).

В рассказах много веселья, смеха, шуток и сравнительно мало критики в адрес американской действительности.

Марк Твен в эти годы еще далек от отрицания буржуазного общества. Выступая как буржуазный демократ, он питает иллюзии относительно торжества свободы и справедливости в Америке. В произведениях раннего Твена преобладают оптимизм, жизнерадостное мироощущение.

В таком же духе была создана Марком Твеном книга «Простаки за границей» (1869), в которой описывалось путешествие американских туристов в Малую Азию и Европу.

«Простаки за границей» — противоречивое произведение. С одной стороны, в нем созданы сатирические образы американских обывателей, обличается их тупость, религиозное ханжество. С дру-

гой стороны, в книге нередко чувствуется пренебрежение к европейским порядкам, скептическое отношение к великим памятникам культуры. Заметна тенденция сопоставить Америку с Европой не в пользу последней. Твен смотрит на Европу как на нечто отсталое, архаичное по сравнению с Америкой.

Вместе с юмористическими рассказами у раннего Твена встречаются произведения иного, сатирического плана. Резкой сатирой на расовую дискриминацию в Соединенных Штатах является рассказ «Приятель Гольдсмита снова в чужой стране» («Письма китайца», 1870). Рассказ написан в форме писем простодушного китайца А Сун-хи, повествующих о том, как он, прельщенный обещанием работы и свободы, отправился в Америку.

История А Сун-хи — это цепь несчастий и издевательств, которые ожидают китайцев в «стране свободы и демократии». Еще по дороге в Америку их беспощадно обируют чиновники. Высадившись на берег, они сразу сталкиваются с насилием и произволом. А Сун-хи избивают, потом на него натравливают собаку, и его же затем полицейский за «нарушение общественного спокойствия» отправляет в тюрьму. «Будешь гнить здесь, дьявольское отродье, — сказал полисмен, — пока не поймешь, что в Америке нет места для людей твоего сорта».

В «Письмах китайца» нет того веселого, грубоватого юмора, который был характерен для других рассказов Твена. Его место заняли едкий сарказм и памфлетно-обличительная заостренность.

В рассказе «Как меня выбирали в губернаторы» (1870) осмеянию подвергается предвыборная борьба в Соединенных Штатах Америки. Едва ли можно говорить здесь о больших преувеличениях. Те методы, которые применяют политические противники в США, мало чем отличаются от методов, описанных Марком Твеном.

Ряд сатирических глав встречается в романе «Позолоченный век» (1873). Эта книга была написана Марком Твеном совместно с американским писателем Уорнером. Ценность «Позолоченного века» определяется теми главами, которые были написаны Твеном. Писателю удалось воссоздать в них ту атмосферу ажиотажа, дельчества, прожектерства, которая возникла в США после окончания Гражданской войны. Американские буржуазные историки и публицисты называли это время «золотым веком». Но под внешним покровом «процветания» скрывались коррупция, жульничество, обман. Их-то и обличает Твен в своих сатирических главах.

В лице сенатора Дильворти Марк Твен одним из первых в американской литературе наметил отличительные черты американского бизнесмена, которые получили дальнейшее развитие у Норриса, Драйзера и других американских писателей.

«Том Сойер». В 1876 г. было опубликовано одно из наиболее известных и популярных произведений Твена — «Приключения Тома Сойера».

«Приключения Тома Сойера» справедливо считаются одной из лучших детских книг в мировой литературе, но ее с не меньшим

интересом читают и взрослые. Написанная с замечательным художественным мастерством, книга поражает проникновением в сокровенные тайны детской психологии, искрится неподдельным юмором, увлекает интереснейшими приключениями. Трудно удержаться от смеха, читая о всевозможных проделках Тома Сойера.

Комична сцена вручения Тому Библии, когда он благодаря вымышленным у других мальчиков билетикам объявляется самым примерным учеником воскресной школы. Получая награду, Том, никогда не учивший Библии, перевирает имена апостолов. Столь же забавны и другие проказы Тома Сойера. Рассказывая о них и придерживаясь в целом границ юмора, Марк Твен и здесь высмеивает застойную мещанскую жизнь, ханжество и косность жителей маленького городка. История Тома Сойера — это своеобразный мальчишеский бунт против такой жизни.

Начитавшись книг о Робине Гуде, о разбойниках, пещерах и спрятанных кладах, Том Сойер создает свой особый красочный мир, столь не похожий на окружающую действительность. В этом мире торжествуют принципы верности и дружбы, справедливости и мужества. Следуя им, Том и Гек, рискуя жизнью, спасают от гибели невинного человека, удостоверив его непричастность к преступлению.

Столь же храбро и по-рыцарски ведет себя Том, заблудившись в многочисленных подземных ходах пещеры вместе со своей «дамой сердца», маленькой Бекки. Нельзя не отметить, что Том и Гек, разыскивая клад, мечтают вначале, как и взрослые обитатели Сент-Питерсбурга, о деньгах, о богатстве. Но когда они становятся обладателями клада, выясняется, что деньги им совершенно не нужны. «Знаешь, Том,— говорит Гек,— ничего хорошего в этом богатстве нет, напрасно мы так думали».

«Приключения Тома Сойера» представляют собой сочетание реализма с романтизмом. Реалистически описывая маленький городок, его сонную, обывательскую жизнь, Марк Твен противопоставляет ему романтический мир Тома и его друзей, их необычайные приключения.

В красочных тонах изображается река Миссисипи и окружающая природа, создающая романтический фон в книге. В повести много действия. Динамично развивается сюжет, занимательности которого способствует приключенческая основа.

Второй период творчества Марка Твена, который приходится на 80-е и начало 90-х годов, характеризуется нарастанием критичизма. В эти годы в Соединенных Штатах усиливается классовая борьба, увеличивается количество стачек и забастовок, в которых принимают участие десятки и сотни тысяч рабочих. Если раньше в стране еще были свободные земли, дававшие возможность рабочим заняться земледелием, то теперь эти земли исчезли, захваченные монополистическими кликами и спекулянтами, и в сельском хозяйстве шел интенсивный процесс разорения и обнищания фермеров.

Перед лицом этих фактов постепенно исчезают мелкобуржуазные



иллюзии писателя. Совершенно по-иному начинает восприниматься им американская действительность. Если в первый период у Твена преобладало оптимистическое, жизнерадостное восприятие жизни, то во второй период оно сменяется более критическим и скептическим.

**«Гек Финн».** Самое значительное произведение этих лет — «Приключения Гекльберри Финна» (1885). Здесь Марк Твен опять обращается к изображению прошлого Америки, ко дням своего детства, которые так красочно были описаны в «Приключениях Тома Сойера». Но по сравнению с «Томом Сойером» тема прошлого получает теперь другое звучание.

В «Приключениях Гекльберри Финна» центральным образом является образ Гека Финна, от лица которого ведется повествование. Образ Тома Сойера играет здесь второстепенную роль.

По сравнению с первой книгой мы видим много, повзрослевшего Гека Финна. Жизнь у него складывается иначе, чем у Тома Сойера, да и относится он к ней более серьезно. Большая разница между Гекком и Томом заключается в том, что Том Сойер продолжает оставаться мальчиком, не знающим трудностей жизни, в то время как Гек Финн взрослеет на наших глазах, приобретает жизненный опыт, многое испытывает и многое видит. Образ Гека Финна близок и дорог автору. Марк Твен особенно высоко ценит гуманность Гека, его человеческое отношение к людям. Эта гуманность проявляется в отношении Гека к негру Джиму.

Гек не сразу приходит к мысли об освобождении Джима. Воспитанный в специфических условиях узаконенного рабства, он постепенно преодолевает рабовладельческие предрассудки. В его душе все время идет внутренняя борьба. Тайный голос нашептывает ему, что Джим — беглый негр и что его нужно выдать. Но гуманное, человеческое начало оказывается сильнее. Оно побеждает привитые с детства взгляды, и Гек Финн в конце книги уже сознательно принимает участие в спасении Джима.

Создавая реалистический образ Гека Финна, автор заставляет его действовать не в исключительных, романтических условиях, а в реальной жизненной обстановке. Одна из важнейших особенностей «Приключений Гекльберри Финна» в том и заключается, что в этой книге правдиво воссоздается картина жизни Америки 50-х годов XIX в.

Главные герои повести, Гек Финн и негр Джим, принимают решение бежать из Сент-Питерсбурга совсем не из романтических побуждений. Их заставляет так поступать суровая необходимость. Попав в руки пьяницы-отца, Гек Финн подвергается побоям, и его жизни угрожает серьезная опасность, когда отец напивается до белой горячки. Еще более трагичным оказывается положение Джима. Он страшится быть проданным на плантации далекого Юга — в район самого дикого, самого зверского рабства.

По сравнению с «Томом Сойером» раздвигаются рамки повествования. В «Геке Финне» изображается уже не маленький городок,

а значительная часть Америки. Гек и Джим плывут по Миссисипи — самой оживленной водной артерии Соединенных Штатов, мимо больших и малых городов, многочисленных местечек, одиноких ферм, — здесь рисуется широкая картина американской жизни.

Путешествуя вместе со своими героями, писатель весьма критически оценивает все, что встречается на их пути.

Вот на первый взгляд идиллическое поместье Грэнджерфордов, аристократической семьи, все члены которой вежливы, воспитанны, благопристойны. Но под личиной этой благопристойности скрываются дикие традиции родовой мести, во имя которой Грэнджерфорды и Шепердсоны безжалостно истребляют друг друга.

Вот маленький захудалый городишко в штате Арканзас, в котором Гек оказывается свидетелем целого ряда событий. В городе старые, ветхие домишки, грязные, захламленные улицы. Жители городка ленивы, грубы и жестоки. Их любимое занятие — истязание собак и ловля беглых негров.

Обращает на себя внимание тот факт, что Гек и Джим мало встречают честных, порядочных людей. Бандиты, убийцы, грабители, просто жулики — такова многочисленная галерея лиц, с которыми они сталкиваются.

Среди них наиболее полно и красочно показаны знаменитые «король» и «герцог». «Король» и «герцог» мало похожи на симпатичных героев юмористических рассказов. У них отсутствуют какие-либо привлекательные черты. Ловкие обманщики, алчные корыстолюбцы, они не привыкли жить честным трудом. Ради денег эти люди готовы на любую подлость. Достаточно вспомнить историю с наследством умершего Уилкса, за братьев которого они себя выдают, или другой эпизод, когда они за сорок долларов продают Джима в рабство.

Роман Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна» справедливо рассматривается как одно из первых произведений критического реализма, только начинавшего утверждаться в Соединенных Штатах Америки.

В противовес лживым утверждениям расистов, доказывавшим духовную неполноценность негров, Твен создал замечательный образ негра Джима, человека большой души, необыкновенной отзывчивости и честности. Прекрасные качества Джима во всей полноте обнаруживаются, когда он, жертвуя своей свободой, спасает раненого Тома Соьера.

Эта истинная человечность, соединенная с самоотверженностью и большой добротой, характеризует весь облик Джима и его поступки.

Осуждая и критикуя рабство, Твен продолжал славные традиции аболиционистской литературы, традиции «Хижины дяди Тома» Бичер-Стоу и «Белого раба» Хилдрета. Отсюда большое литературное и педагогическое значение «Гека Финна», в котором реализм, художественные достоинства сочетались с протестом против расо-

вой дискриминации, с утверждением равенства людей. Высокую оценку роману дали позднее Э. Хемингуэй и У. Фолкнер, отметившие его роль в становлении американской реалистической литературы.

В «Геке Финне», как и в «Томе Сойере», мы встречаем немало комических ситуаций и забавных происшествий, но общий тон романа, его настроение отличаются большей серьезностью. Здесь нет того смеха, веселья, того радостного мироощущения, которое так полно выявилось в «Приключениях Тома Сойера».

В романе много чудесных зарисовок природы — восхода солнца и заросших лесом берегов. Особенно ярко и зримо запечатлена река Миссисипи, полная кипучей жизни, с пароходами, плотами, шаландами — родная река Гека Финна.

В 80—90-е годы Марк Твен создает книгу очерков «Жизнь на Миссисипи» (1883), романы «Американский претендент» (1892), «Пустоголовый Уилсон» (1894) и ряд романов на исторические темы — «Принц и нищий» (1882), «Янки при дворе короля Артура» (1889), «Жанна д'Арк» (1896). Среди этих книг наибольший интерес представляют исторические романы.

Обращение писателя к далекому прошлому отнюдь не было случайным и произвольным. Рассказывая о прошлом, Твен часто проводил аналогию с современностью, выявлял ее темные стороны, те реакционные пережитки, которые существовали в американской действительности. Таким образом, обращение к давним временам не было бегством от современной жизни. Скорее это было стремление в свете прошлого правильно оценить настоящее, выявить истоки современного зла. В исторических романах дана суровая критика феодальной эпохи.

**«Принц и нищий».** В «Принце и нищем» изображается Англия первой половины XVI в. В стране царит нищета. Жестокие законы тяжелым бременем легли на плечи народа. В массах широко распространены суеверия и предрассудки. В таких условиях два мальчика-двойника меняются местами. Эдуард, принц Уэльский, наследник английского престола, изгоняется из королевского дворца, а жалкий бедняк Том Кенти оказывается на его месте.

«Принц и нищий» — это книга, проникнутая тенденциями гуманизма и демократизма. Совсем не случайно капризный и избалованный принц Уэльский оказывается в самой гуще народной жизни и проходит через всевозможные испытания. Писатель заставляет его на собственном горьком опыте познать жизнь и убедиться в суровости и несправедливости существующих законов.

Запоминается в книге фигура благородного спасителя Эдуарда — Майлса Гендона. Храбрый Майлс привлекает симпатии читателя бескорыстием и добротой.

Демократизм Твена в еще большей степени проявляется в создании образа Тома Кенти. Том Кенти, этот выросший в бедности и лишениях мальчик, став принцем, при решении государственных вопросов проявляет истинно народную мудрость. Он правит не по законам крови, а по законам милосердия.



В «Принце и нищем» много потрясающих картин народной нищеты. Автор изображает Англию как страну резких социальных контрастов. С одной стороны, Англия — страна разоренного народа: по ее дорогам бродят нищие и преступники. С другой стороны — королевский двор, утопающий в роскоши.

Хотя книга и завершается благополучной концовкой, ее настроение, общий настрой и тон значительно отличаются от большинства предшествующих произведений. В «Принце и нищем» отсутствуют светлые, легкие краски. Они сменяются более сумрачными тонами. Почти совсем исчезает жизнерадостный юмор. На смену ему приходят сарказм и ирония.

• «Янки при дворе короля Артура». Атмосфера еще более сгущается, становится более мрачной в другом историческом романе Твена — «Янки при дворе короля Артура». Эта книга переносит нас в Британию VI в., в Британию прославленного героя рыцарских романов, легендарного короля Артура. Однако под фантастическим покровом в ней скрывается вполне реальное, современное содержание.

Описывая жестокость феодальных порядков, произвол королевской власти, религиозный фанатизм, писатель имеет в виду не столько далекие времена, сколько продолжавшую существовать на их основе современную политическую систему. Отсюда несколько символический характер романа, в котором соединяются реализм, фантастика, сатира.

Злая королева Моргана, волшебник Мерлин, многочисленные церковники — все они являются для писателя воплощением ненавистного ему социального зла. Царству угнетения и несправедливости противопоставляется простой американец Янки. Янки — это в известной степени тоже символический образ, образ, олицетворяющий ум американского народа, его знания, стремление к справедливости, к прогрессу.

Янки противодействует силам реакции. Он разоблачает мошенничества Мерлина, пытается уничтожить наиболее дикие законы и обычаи. Став первым министром королевства, он проводит ряд реформ, направленных на облегчение жизни трудящихся, на улучшение их благосостояния. Он способствует развитию промышленности, ремесел, торговли, ему удается создать сеть школ, в которых получают образование дети, принадлежащие к низшим классам общества. Именно они становятся его помощниками в деле экономического и культурного развития страны. Эта тема, тема народа, его полезной и прогрессивной деятельности и является одной из ведущих в романе.

В своем романе Марк Твен провозглашает право народа на борьбу с угнетателями, на насильственное уничтожение неугодного ему режима.

Говоря о французской революции конца XVIII в., Твен оправдывает политику террора, проводившуюся французскими революционерами. «Нужно помнить,— пишет он,— что было два «царст-

ва террора»: во время одного убийства совершались в горячке страстей, во время другого — хладнокровно и обдуманно; одно длилось несколько месяцев, другое — тысячу лет; одно стоило жизни десятку тысяч человек, другое — сотне миллионов».

Отсюда писатель делает вывод, что «еще ни один народ не купил себе свободы приятными разговорами и моральными доводами... все успешные революции начинались кровопролитием».

Очень важная мысль о народоправстве не остается пустой декларацией, она получает конкретное художественное воплощение в сюжетном развитии романа. Янки и его приверженцы с оружием в руках борются в защиту прогресса. Однако, провозглашая право народа на революцию, Марк Твен несколько пессимистически оценивает ее возможности. В этом отразилась противоречивость его мировоззрения. В окружающем мире он видел так много несправедливости, что силы зла казались ему неодолимыми.

В конце романа о Янки звучат буквально трагические ноты. Все созданное трудом Янки и его товарищей — заводы, мастерские, школы, — все это разрушается под натиском сил реакции. Погибают друзья Янки, гибнут их начинания и достижения.

«Жанна Д'Арк» в художественном отношении уступает двум предшествующим романам. Но книга интересна с точки зрения поисков положительного идеала.

Не находя его в современной Америке, М. Твен воссоздает героический образ Жанны Д'Арк, славной дочери французского народа, возглавившей сопротивление англичанам в самое тяжелое для Франции время Столетней войны.

\* \* \*

В 90—900-е годы у Марка Твена исчезают последние иллюзии. Веселый юморист все больше превращается в горького сатирика, а порой и пессимиста.

О его настроении в этот период со всей определенностью говорят отрывки из его писем. «Что я думаю о нашей цивилизации, — писал он в письме к Туитчеллу. — Что она ничтожна и убога, полна жестокости, суетности, наглости, низости и лицемерия. Я ненавижу самый звук этого слова: в нем — ложь».

Некоторые произведения Твена, созданные в 900-е годы, проникнуты безысходным отчаянием («Что такое человек», «Таинственный незнакомец»). Но наряду с ними Твен продолжает выступать с критикой язв и пороков американской жизни. Эти книги и составляют лучшее, что было создано писателем в последний период.

Одним из значительнейших произведений Твена в третий период творчества справедливо считается повесть «Человек, который совратил Гедлиберг» (1899). Ее основная тема — критика современного буржуазного общества, обличение делячества, жажды обогащения.

Уже в начале своего повествования автор иронически подчерки-

вает, что «Гедлиберг считался самым честным и самым безупречным городом во всем ближайшем округе». Но выясняется, что город не оправдывает ожиданий, вызванных его популярностью. В действительности он не столь уж безупречен, как может показаться на первый взгляд. Когда начинается истинная проверка честности и неподкупности граждан Гедлиберга, то самые богатые и уважаемые жители города оказываются бессовестными обманщиками.

Так постепенно расширяются границы твеновской сатиры. По сути говоря, Гедлиберг — это Америка в миниатюре. Америка, охваченная жаждой богатства, ради которой люди поступаются честью, совестью, своими убеждениями.

В ряде произведений Марк Твен выступает с резкой критикой религии. Преступная роль церкви была ярко показана им в романе «Янки при дворе короля Артура». Эту тему он развивает в небольшом рассказе, написанном в вольтеровском духе, — «Маленькая Бесси должна помочь провидению» (1909). Твена, как и Вольтера, глубоко волнует вопрос о зле в жизни. Героиня его рассказа маленькая Бесси спрашивает свою мать: почему так много бывает боли, печали и страдания? Для чего это?

«— Это для нашего счастья, мое дитя, — отвечает мать. — В своей мудрости и благости бог посылает нам эти наказания, чтобы наставить нас и сделать нас лучше».

Полон сарказма и другой антирелигиозный рассказ — «Военная молитва». Молящиеся просят бога, чтобы он помог воинам сокрушить врага, сделал бы их непобедимыми в кровавых схватках, даровал их оружию вечный почет и славу. Писатель осмеивает реакционную роль христианской церкви, освящающей и благословляющей войны.

Большое место в третьем периоде творчества занимают публицистические произведения Твена. О расовой дискриминации, о жестоком преследовании негров написан его знаменитый памфлет «Соединенные линчующие Штаты» (1901).

Приводя данные о постоянном линчевании негров, писатель с болью за свою страну пишет об этих позорных фактах. Почему «люди, собравшись в Техасе, Колорадо, Индиане, стоят и смотрят на линчевание, всячески показывая, что это зрелище доставляет им безмерное удовольствие, хотя на сердце у них печально и тяжело? Почему никто из этой толпы пальцем не двинет, ни единого слова не скажет в знак протеста?» — с горечью восклицает Твен. И это делается в то время, когда Соединенные Штаты Америки посылают своих миссионеров в Китай, чтобы обращать в христианство китайцев-язычников!

Целый ряд памфлетов Твена посвящен обличению империалистической политики Соединенных Штатов, приступивших к широким колониальным захватам.

Так в памфлете «Человеку, пребывающему во тьме» (1901) решительно осуждается вмешательство великих держав во внутрен-



ние дела Китая и вскрывается истинный смысл империалистической американско-испанской войны 1898 г.

Зло высмеивая утверждения капиталистической пропаганды о том, что якобы великие державы несут колониальным народам «дары цивилизации», писатель гневно спрашивает: «Будем ли мы по-прежнему осчастливливать нашей цивилизацией народы, ходящие во тьме, или дадим этим несчастным передохнуть? Будем мы и в новом веке оглушать мир нашей привычной святошеской трескотней или отрезвемся и сперва поразмыслим? Не благоразумнее ли собрать все орудия нашей цивилизации и выяснить, сколько осталось на руках товара в виде Стеклянных Бус и Богословия, Пулеметов и Молитвенников, Виски и Факелов, Прогресса и Просвещения (патентованных, автоматических, годных при случае для поджога деревень), а затем подвести баланс и подсчитать прибыли и убытки, чтобы решить уже с толком — продолжать ли эту коммерцию, или лучше распродать имущество и на выручку затеять новое дело под маркой цивилизации?»

В гневном памфлете «В защиту генерала Фунстона» (1902) Твен выражает свое возмущение низким поступком американского генерала Фунстона, обманом захватившего вождя филиппинских повстанцев Агинальдо.

Марк Твен откликнулся на русскую революцию 1905 г. Он осудил деспотический царский режим и выразил свои симпатии революционному движению. Когда в 1906 г. в США по поручению ЦК партии большевиков приехал М. Горький, Марк Твен приветствовал его на банкете в писательском клубе. «Я очень рад, что встретил Горького, — сказал он. — Если мы можем сделать что-нибудь, чтобы помочь созданию русской республики, давайте, не откладывая, сделаем это. В настоящий момент вооруженную борьбу приходится отложить, но если мы примем их дело близко к сердцу — народ будет освобожден»<sup>1</sup>.

Интересный материал для характеристики взглядов писателя и последние годы жизни дают «Автобиография», записи в дневнике, афоризмы, отдельные высказывания.

«Весь христианский мир — военный лагерь, — писал Твен. — В некоторых странах бедняки доведены до голода чудовищной гонимой вооружения, которую ведут их правительства, чтобы защитить себя от других христоролюбивых держав, а заодно прибрать к рукам любой клочок территории, оставленной без присмотра соседом по слабее».

А вот некоторые из афоризмов писателя: «По милости господней мы в Америке получили три неоценимых дара: свободу слова, свободу совести и благоразумие, удерживающее нас от того, чтобы ими пользоваться».

«Только мертвые имеют свободу слова. Только мертвецам должно

<sup>1</sup> Буренин Н. Е. Поездка в Америку в 1906 году // Горький в эпоху революции 1905—1907 годов. — М., 1957. — С. 102.

лено говорить правду. В Америке, как и повсюду, свобода слова — исключительное право мертвых».

В «Автобиографии» многие страницы являются воспоминаниями о прошлом, о годах детства и юности. Но наряду с ними в книге содержатся целые главы и разделы, посвященные животрепещущим вопросам современности. Писатель создает галерею ярких портретов некоронованных властителей Америки — Рокфеллеров, Кларка, Гугенгейма, наживших свои состояния кровавым путем.

Публицистика Твена, созданная в годы окончательной утраты иллюзий, не содержит добродушного юмора ранних лет. Основу ее составляет обличение. Злая ирония чередуется в ней с горьким сарказмом. Преобладающим видом публицистических произведений становятся сатирические памфлеты, направленные против империалистической политики, проводимой правящими кругами Соединенных Штатов.

Таков творческий путь Марка Твена, крупнейшего американского писателя, которого его современник Хоуэллс назвал «Линкольном американской литературы».

# Джек Лондон

(1876—1916)

Джек Лондон — один из самых известных в Советском Союзе зарубежных писателей. Огромной популярностью пользуются его замечательные северные рассказы. Творчество Джека Лондона отразило характерные явления американской действительности. Одним из первых писателей в США он показал борьбу американских рабочих за свои права, отметил рост революционных настроений среди широких народных масс Америки.

С писательской деятельностью Лондон совмещал большую общественную и политическую работу: он был видным членом Американской социалистической партии и принимал активное участие в рабочем движении.

Джек Лондон родился в Сан-Франциско, в семье разорившегося фермера. В детские и юношеские годы он видел одну беспросветную нищету и начиная с восьмилетнего возраста помогал зарабатывать на жизнь родителям. «Я родился в бедной семье, часто бедствовал и нередко голодал,— писал он.— Я никогда не знал, что значит иметь собственные игрушки. Насколько я помню себя с раннего детства, нищета сопутствовала нам всегда».

Будущий писатель окончил только начальную школу. Затем он был рабочим на консервной фабрике, с риском для жизни занимался незаконной ловлей устриц в заливе Сан-Франциско, служил в рыбацком патруле, матросом на шхуне, трудился на джутовой фабрике, на электростанции, странствовал по многим городам Соединенных Штатов и Канады.

В 1895 г., возвратившись из скитаний, Дж. Лондон успешно выдержал вступительные экзамены в университет, но через год болезнь отца заставила его бросить учебу и искать любую работу, лишь бы она давала средства к существованию. Так, после университета он очутился в прачечной, работа в которой, не давая никакого морального удовлетворения, физически и духовно истощала его. С прачечной он расстался лишь после того, как решил поехать на Аляску, где в 1896 г. были найдены богатейшие залежи золота.

Джек Лондон не разбогател на Аляске. Он возвратился таким же бедняком, каким и уехал. Но годичное пребывание на Севере явилось для него «последним университетом». «В Клондайке я нашел себя,— писал он,— там все молчат. Все думают. Там у нас вырабатывается правильный взгляд на жизнь. Сформировалось и мое мирозерцание». Многие американские писатели встречали трудности на пути в литературу, но едва ли их было столько, сколько пришлось встретить Лондону.

Поистине глубокого драматизма был полон начальный этап его



литературной карьеры. Приехав в Сан-Франциско, он уже не застал в живых отца. Теперь забота о семье целиком ложилась на его плечи. И вот, перебиваясь случайной работой, закладывая вещи, в том числе единственный костюм, частенько голодая, он начинает писать.

Спустя ряд лет он так вспоминал об этом периоде жизни: «...с раннего утра до поздней ночи я не отрывался от своей работы. Писал, перепечатывал на машинке, изучал теорию словесности и знакомился с жизнью известных писателей, чтобы узнать, каким путем они добились успеха. Из двадцати четырех часов я тратил на сон не больше пяти и работал без отдыха остальные девятнадцать часов».

\* Голод, нищета, бесконечные мытарства с рукописями, безрезультатные хождения в редакции и переписка с ними — обо всем этом впоследствии он поведал в «Мартине Идене».

В январе 1899 г. сан-францисский журнал «Оверлэнд мансли» опубликовал первый из северных рассказов — «За тех, кто в пути». Затем в этом же журнале в течение 1899 г. были напечатаны «Белое безмолвие», «Сын волка», «На сороковой миле», «В далеком краю», «По праву священника», «Жена короля», «Мудрость снежной тропы», т. е. те рассказы, которые вместе с «Северной Одиссеей» вошли в первый сборник «Сын волка» (1900), положивший начало литературной известности Лондона. Его популярность возросла после выхода в свет новых рассказов, вошедших в сборники «Бог его отцов» (1901), «Дети мороза» (1902), и особенно после публикации «Зова предков» (1903), который окончательно упрочил его репутацию как одного из крупнейших писателей Америки.

**Северные рассказы.** Творчество Джека Лондона отличается большим разнообразием. Он писал рассказы, романы, очерки, пьесы. Одно из первых мест в его творчестве занимают северные рассказы. Действие в них разворачивается на далеком Севере, в пределах Аляски и Канады, в краю Вечного Холода и Белого Безмолвия.

Множество лиц, людей разных национальностей, вероисповедания и образования, различных характеров, мужчин и женщин выведено в них. Это — золотоискатели, охотники, погонщики собак, авантюристы, бродяги. Одна из ведущих тем северных рассказов — романтическое противопоставление природы и буржуазной цивилизации. Капиталистическому обществу с его собственнической моралью писатель противопоставляет дикий, суровый Север, где жизнь труднее, но и свободнее, где людям легче дышать. Показательна история Нийла Боннера из рассказа «Джис-Ук». Попав в северную глушь и проведя там пять лет, Боннер очищается от всего пошлого и поверхностного. Север отучает его от лени, от легкомысленных воззрений, прививает любовь к труду. Боннер становится другим человеком.

Мысль о благотворном воздействии Севера весьма определенно звучит и в сборнике «Смок Беллью». Изнеженный, избалованный

Смок Беллью приезжает на Аляску и перерождается. Север создает из него нового человека, мужественного, смелого, а новая страна становится для него второй родиной.

Во многих северных рассказах Лондон развращает баллазовскую тему разлагающего влияния золота, превращающего людей в фанатиков и изуверов. Таков Джекоб Кент («Человек со шрамом»). Самовольно заняв пустующую хижину, он собирает плату с путников, останавливающихся в ней. Алчность, одолевшая его всю жизнь, становится болезнью, убивающей в нем все человеческое. Кент превращается в маньяка, в ненормального человека. Похож на него Рассмунсен из «Тысячи дюжин». Как и Кент, Рассмунсен одержим одной идеей — идеей обогащения, и она поработила его. Ради нее он не щадит ни проводников, ни собак, выматывая из них последние силы. Не жалеет он и себя: страсть к деньгам вытесняет у него заботу о собственном здоровье.

Все эти персонажи осуждаются писателем за то, что во имя золота, корыстного расчета они утрачивают человечность и тем самым приносят вред не только себе, но и другим, становятся общественно опасными.

В ряде рассказов Лондон ставит тему развращающего влияния буржуазной цивилизации на быт и нравы северной страны. Аляска сравнительно недавно стала американским владением. До второй половины XIX в. она принадлежала России. В те времена это была пустынная, малозаселенная территория, на которой жили индейские и эскимосские племена и небольшое число белых. Открытие золота в конце 90-х годов и начавшаяся золотая лихорадка резко изменили эту картину. На Аляску и в прилегающую к ней часть Северной Канады двинулись тысячи людей. Возникли города и поселки, ставшие центрами приисковой цивилизации.

Приисковая цивилизация принесла с собой азартные игры, всевозможные болезни, разврат, пьянство, многочисленные случаи убийств и воровства.

Изображение быта и нравов золотоискателей является одной из значительных тем северных рассказов.

В противоположность старожилам, давно живущим на Севере, Лондон выделяет всех явившихся после начала золотой лихорадки в особую группу «новичков», или «чечако». Именно к ней принадлежали уже упоминавшиеся Кент и Рассмунсен. Но, кроме них, весьма распространенным типом среди пришельцев стали авантюристы вроде Малыша из Монтаны («На конце радуги»), игрока Ла-Пирла («То, чего никогда не забыть»), Джека из Аризоны («Исчезновение Маркуса О'Бриена»). Все эти люди живут по законам хищной, эгоистической морали капиталистического мира. Приехав на Север, они не хотят считаться с его законами, нарушают его этику. Для них не существуют дружба и товарищество. Сила и жестокость — вот принципы, перед которыми они преклоняются.

Индивидуалистам, хищникам, стремящимся к богатству, к достижению личного успеха, Лондон противопоставляет бескорыст-

ных людей; эгоизму, жажде наживы он противопоставляет искреннюю любовь, верную дружбу.

Положительный герой северных рассказов — образ в какой-то мере собирательный. Этот образ сочетает в себе разные индивидуальные особенности, свойственные многим персонажам. Так, у Хичкока, героя рассказа «Там, где расходятся дороги», преобладают бескорыстие и храбрость. Материальный расчет в его глазах не играет никакой роли. Ради спасения девушки-индианки он готов riskнуть жизнью.

Более разносторонне обрисован Мэйлмют Кид — один из любимых героев Лондона. Он — старожил Севера, хорошо знает его быт и нравы. Он пользуется огромным уважением и во всех спорных случаях обычно становится арбитром, слово которого имеет решающее значение. Это он решительными действиями пресекает глупую ссору товарищей, готовую закончиться кровавой дуэлью («На сороковой миле»). А в рассказе «За тех, кто в пути» он оказывает помощь и поддержку Джеку Уэстондейлу, скрывающемуся от преследования полиции.

В «Белом безмолвии» он выступает в роли верного друга. После гибели Мейсона он принимает на себя заботы о его жене и ребенке. Его великодушие и бескорыстие видны также из отношения к Наасу, которому он дает в долг деньги, не рассчитывая получить их обратно («Северная Одиссея»).

Каковы же те главные черты, которые выделяют положительных героев северных рассказов? Как правило, все они сильные, смелые люди, не отступающие перед трудностями и опасностями. Твердая воля, упорство в достижении цели — одна из характерных особенностей лондонского героя. Это было подчеркнуто М. Горьким.

«В Мурманске некто сказал мне: «Здесь хорошо читать Джека Лондона», — пишет Горький. — Этими словами выражена очень верная мысль. На суровом берегу Ледовитого океана, где зимой людей давит полярная ночь, от человека требуется величайшее напряжение воли к жизни, а Джек Лондон — писатель, который хорошо видел, глубоко чувствовал творческую силу воли и умел изображать волевых людей»<sup>1</sup>.

Другая примечательная черта положительных героев Лондона — они человечны, гуманны. С большой добротой они относятся не только к людям, но и к животным. И последние платят им за это огромной любовью. «В мужественной душе Мэйлмюта Кида было что-то нежное, женственное, благодаря чему самые свирепые собаки испытывали к нему доверие и самые суровые сердца раскрывались перед ним».

Среди положительных героев Лондона мы почти совсем не встретим людей, явившихся на Север только за золотом. Бескоры-

<sup>1</sup> М. Горький о литературе: Литературно-критические статьи. — М., 1953. — С. 358.



стие — одна из характернейших их черт. Север привлекает их вовсе не потому, что там есть возможность обогатиться, а потому, что это — край, где существуют простые отношения, где человек может проявить свои способности, энергию, мужество. Они, как и другие, ищут золото, иногда находят его, но оно никогда не бывает для них самоцелью, не составляет смысла жизни. «...Человек должен жить не ради денег», — говорит Ситка Чарли. Положительные герои северных рассказов — настоящие, истинные романтики по своему настроению и поступкам.

Еще в детские годы, работая на консервной фабрике, Лондон мечтал о далеких странах, морских путешествиях, всевозможных приключениях. «Мне хотелось отправиться в далекое плавание, — писал он, — уйти от пошлого однообразия жизни. Я был в ту пору молодым дикарем, цветущим юношей с наклонностями к романтике и приключениям, и я хотел жить свободной и вольной жизнью в мире смелых и вольных людей». Любовь к романтике он сохранил на всю жизнь.

Романтика в понимании писателя — это нечто противоположное буржуазному обществу с его корыстью и пошлостью. Своих героев он уводит на далекую Аляску, туда, где люди не скованы условностями, где шире душевные порывы и свободнее проявляется характер.

Романтика несовместима с коммерцией. «В его натуре не было романтики, — читаем мы о Картере Уэзерби, — занятия коммерцией уничтожили в нем все подобные склонности».

Одну из основных черт романтики, как ее понимал Лондон, составляет упорный труд, стремление бороться с трудностями, с опасностями.

«Приходилось тянуть лодки канатом, передвигать их с помощью багра и весел, переправлять через пороги и перетаскивать волоком; это были муки, достаточные для того, чтобы внушить одному из них глубокое отвращение к рискованным затеям, а другому дать красноречивое доказательство того, что представляет собой истинная романтика приключений».

Романтика борьбы с природой часто является ведущей темой у писателя. Его волевые, активные герои стойко переносят холод, голод, борются со стихийными бедствиями. Огромные трудности приходится преодолеть Ситке Чарли, чтобы добраться до морского побережья («Сила женщины»). От истощения гибнут его спутники. У Ситки Чарли обморожено лицо, от слабости кружится голова, но он неуклонно идет вперед. И автор считает его истинным романтиком.

Настоящий героический подвиг совершают путники в «Мудрости снежной тропы». Они побеждают ледяную пустыню, хотя их силы уже на исходе.

В том-то и состоит одна из привлекательных сторон произведений Лондона, что они полны бодрости, оптимизма, говорят о победе человека над всевозможными испытаниями, в том числе и над самой смертью.

Такой мотив является главным в одном из лучших рассказов Лондона — в рассказе «Любовь к жизни», высоко оцененном В. И. Лениным. Рассказ замечателен тем, что его герой выявляет заложенные в нем и характерные для лондоновских героев мужество, огромную силу воли, страстную любовь к жизни. Жизнь оказывается сильнее смерти. Человек бросает ей вызов и побеждает ее.

Заслуживает внимания в северных рассказах так называемая «индейская тема». Во многих рассказах писатель разворачивает тему трагической судьбы индейцев, подвергшихся массовому уничтожению, повествует о том, как за какой-нибудь десяток лет почти вымерли многочисленные племена. Печальную историю гибели индейских племен рассказывает индеец Имбер из рассказа «Лига стариков».

Северные рассказы отличаются большими художественными достоинствами. Джек Лондон выступает в них как замечательный мастер прозы, выдающийся рассказчик. Являясь представителем критического реализма в США, защищая его основы, Джек Лондон в то же время на всю жизнь сохранил любовь к романтике. Романтика для него была одним из важнейших средств, с помощью которого он выражал свой протест против несправедливости и пошлости, серости буржуазной жизни. Она была той мечтой, к которой он всегда стремился, а с другой стороны, она являлась той сферой, где раскрывались человеческие способности, тем, что позволяло писателю верить в достоинство человека, в его творческие силы.

Сочетание реалистического с романтическим, «романтизм в реализме» и «реализм в романтизме» наиболее полно выявились в северных рассказах.

Писатель в большинстве случаев рассказывает о событиях необычайных. В центре его внимания находятся романтически приподнятые исключительные личности: охотники, бродяги, золотоискатели. Они бегут от капиталистической цивилизации и в условиях Севера ведут свободную, независимую, полную опасностей и приключений жизнь.

Стремление к романтике, сочетание реалистического с романтическим является одной из главных особенностей его творчества. Поэтому не случайно, что реализм Лондона сочетается с романтикой, с вымыслом, насыщен подвигами, приключениями.

Характерной особенностью северных рассказов является динамизм, большая насыщенность действием. Как правило, в них много движения, борьбы, столкновений. Лондон — мастер напряженной интриги, стремительно развивающегося сюжета, острых драматических коллизий.

Пристальное внимание уделяет Лондон изображению внутреннего мира своих героев, их психологии. В северных рассказах он создает потрясающие по силе и выразительности картины человеческих переживаний. Он изображает нестерпимые муки голода,

страстную любовь к жизни, трагическую смерть от холода или ужас перед надвигающейся гибелью.

В художественное полотно северных рассказов органически вписывается пейзаж. Ледяные пустыни Севера, Великий Холод, Белое Безмолвие, бесконечная тундра, сердитый прибой Полярного моря — все это надолго сохраняется в памяти, воссоздавая картину могучей, величавой северной природы.

Не все северные рассказы обладают одинаковыми достоинствами. Хотя и редко, но у Лондона встречаются рассказы, отразившие влияние буржуазной идеологии.

Таковы рассказы «Сын волка», «Люди солнечной страны», в которых заметна идеализация людей «белой расы». Таков рассказ «Закон жизни», утверждающий мрачную биологическую философию жизни.

Неудачным получился у Лондона его первый роман «Дочь снегов» (1902). «Дочь снегов» — одно из немногих ранних произведений, в котором сказалось влияние ницшеанской философии. Главные герои, Джекоб Уэлз и его дочь Фрона, — идеализированные ницшеанцы. Они лишены того гуманистического начала, которое составляет сущность лучших лондонских персонажей. В романе нет ярких образов, больших обобщений. Рыхлостью, неопределенностью страдает сюжет. Довольно неожиданной является концовка романа: она не производит впечатления смысловой завершенности, так как книга резко обрывается. На общем фоне северных рассказов «Дочь снегов» производит впечатление незрелой книги.

**«Морской волк» (1904).** «Морской волк» написан в традициях морского приключенческого романа. Действие его разворачивается в рамках морского путешествия, на фоне многочисленных приключений. В «Морском волке» Лондон ставит перед собой задачу — осудить культ силы и преклонение перед ней, показать в настоящем свете людей, стоящих на позициях Ницше. Он сам писал, что его произведение является атакой «на ницшеанскую философию»<sup>1</sup>.

Уже начало романа вводит нас в атмосферу жестокости и страданий. Оно создает настроение напряженного ожидания, подготавливает к наступлению трагических событий. Капитан шхуны «Призрак» Вульф Ларсен создал на своем корабле особый мир, живущий по его законам. Матросы ненавидят Ларсена за то, что он груб и жесток по отношению к ним. Возглавляемые Джонсоном и Личем, они делают попытку убить его. Кок Магридж из-за жестокости капитана лишается ноги. Он клянется отомстить ему. Охотники поддерживают Ларсена, но они все время ссорятся между собой.

Обстановка еще больше осложняется после появления Мод Брюстер. Ван Вейден оказывает открытое сопротивление Ларсену,

<sup>1</sup> Лондон Дж. Полн. собр. соч.— М.; Л., 1927.— Т. 1.— С. 232.



готовому совершить насилие над девушкой. Центральную роль в романе играет Вульф Ларсен, человек огромной физической силы, необыкновенно жестокий и аморальный. Его философия жизни очень проста. Жизнь — это борьба, в которой побеждает сильнейший. Слабым нет места в мире, где царит закон силы. «Право в силе, вот и все,— говорит он,— слабый всегда виноват. Быть сильным хорошо, а слабым плохо, или еще лучше, приятно быть сильным, потому что это выгодно, и отвратительно быть слабым, потому что от этого страдаешь»<sup>1</sup>. Этими принципами Ларсен руководствуется в своих поступках.

Некоторые американские критики увидели в образе Ларсена прославление нищенского «сверхчеловека». Но с таким мнением трудно согласиться. Лондон не восхищается Ларсеном, а развенчивает его. Именно развенчанию, осуждению нищенства и связанных с ним вседозволенности, произвола, жестокости и посвящен «Морской волк». Концентрируя внимание на Ларсене, Лондон все время подчеркивает его внутреннюю, «глубинную» несостоятельность. Уязвимое место Ларсена — бесконечное одиночество.

Крайний индивидуализм, нищенская философия воздвигают барьер между ним и другими людьми. Он возбуждает в них чувство страха и ненависти. Огромные возможности, неукротимая сила, заложённые в нем, не находят правильного применения. Ларсен несчастлив как человек. Он редко испытывает удовлетворение. Его философия заставляет смотреть на мир глазами волка. Все чаще одолевает его черная тоска. Лондон раскрывает не только внутреннюю несостоятельность Ларсена, но и показывает разрушительный характер всей его деятельности. Ларсен, разрушитель по своей натуре, сеет вокруг себя зло. Он может уничтожать и только уничтожать. Известно, что Ларсен и раньше убивал людей, а когда Джонсон и Лич бегут с «Призрака», он не просто убивает их, а смеется, издевается над обреченными на смерть людьми. Ему чужды жалость и сострадание. Даже пораженный тяжелым недугом, ожидая приближения смерти, Ларсен не меняется. Достоинство романа заключается, таким образом, не в прославлении «сверхчеловека», а в очень сильном художественном реалистическом изображении его со всеми присущими ему особенностями: крайним индивидуализмом, жестокостью, разрушительным характером деятельности.

Авторская позиция в романе отличается предельной ясностью. Лондон, как гуманист, выносит обвинительный приговор Ларсену, как выразителю вредоносной сущности нищенства, его враждебности человеку. В этом смысле писатель делал определенный шаг вперед по сравнению с «Дочерью снегов» и некоторыми северными рассказами («Сын волка»), преодолевая влияние нищенской философии.

В художественном отношении «Морской волк» — одно из лучших морских произведений американской литературы. В нем ре-

<sup>1</sup> Лондон Дж. Полн. собр. соч.— М.; Л., 1926.— Т. IV.— С. 68—69.

листическое содержание соединяется с романтикой моря: нарисованы замечательные картины жестоких штормов, туманов, показана романтика борьбы человека с суровой морской стихией.

Как и в северных рассказах, Лондон выступает здесь писателем «активного действия». Он не преуменьшает тех опасностей, которые встречаются на море. Его море — это не тихая, спокойная водная поверхность, а разгневанная, разбушевавшаяся стихия, все сокрушающая на своем пути, тот противник, с которым человек ведет непрестанную борьбу. Море, как и северная природа, помогает писателю раскрыть человеческую психику, установить прочность того материала, из которого сделан человек, выявить его силу и неустранимость.

**«Люди бездны».** Публицистические статьи. В начале 900-х годов Лондон пишет книгу очерков «Люди бездны» (1903) и ряд публицистических статей. В них писатель высказывает свое отношение к жизни, к классовой борьбе, к рабочему и социалистическому движению. В «Людах бездны» Лондон одним из первых в американской литературе обратился к теме рабочего класса.

«Люди бездны» — книга очерков о трудящихся города Лондона, в котором писатель побывал в 1902 г. В очерках подробно описывается жизнь английских тружеников, их бесконечный рабочий день, говорится о ничтожной заработной плате («Переулочник Фрайнг Пен, или Я заглядываю в ад»). Многие совсем не имеют ни работы, ни пристанища. Бездомные бедняки днем спят на скамейке в общественном саду, ибо английские законы запрещают спать там по ночам. В очерке «Самоубийство» приводятся многочисленные случаи самоубийств, вызываемых невыносимыми для человека условиями жизни.

Важные выводы делает Лондон в конце книги. Он отмечает, что производительные силы общества неизмеримо выросли, что в Англии имеется достаточно продуктов и товаров, чтобы удовлетворить насущные потребности населения, и, однако, «миллионы англичан не получают в достаточном количестве ни пищи, ни ткани, ни сапог». В чем же тут дело? «Ответ может быть только один,— говорит писатель,— плохое управление». Политический механизм Англии показал свою несостоятельность. Поэтому подобная система управления должна быть уничтожена.

Книга «Люди бездны» написана живо, убедительно, в остром публицистическом стиле. Насыщенная богатым фактическим материалом, она отличается основательностью, документальностью. В ней приводятся высказывания специалистов, отчеты, официальные сообщения и т. д.

В таком же остром, боевом стиле были написаны публицистические статьи Лондона. Жизнь, полная нужды и лишений, рано подготовила его к восприятию социалистических идей. Начиная с 1894 г. он включается в социалистическое движение и в 900-е годы становится видным деятелем социалистической партии.

Писатель чувствовал негодование к представителям господст-

вующих классов. В статье «Мой взгляд на жизнь» он высказывает свои впечатления о так называемом «высшем обществе». «Я получил доступ в общество,— пишет Лондон,— везде было одно и то же — преступление и измена, измена и преступление».

Лондон не ограничивался одной критикой капиталистической системы. Близость к рабочему и социалистическому движению способствовала тому, что писатель прямо ставил вопрос о необходимости уничтожения буржуазного общества и о создании на его месте нового, более разумного строя. Именно с этой целью он вступил в социалистическую партию. «Социалисты являются революционерами, поскольку они стремятся к ниспровержению существующего порядка и замене его новым,— писал он.— Я тоже стал революционером-социалистом».

Питая ненависть к эксплуататорскому буржуазному обществу и стремясь к его ниспровержению, писатель верил в то же время в лучшее будущее человечества. В одной из статей он писал: «Я верю в благородство и достоинство человека. Я верю, что духовность и бескорыстие займут место грубой жестокости и людоедства. И больше всего я верю в рабочий класс...»

Не все было правильным в теоретических взглядах Лондона. Наряду с верными мыслями у него встречались и ошибочные утверждения. Но эти ошибочные утверждения были порождены не столько его личными взглядами, сколько особенностями теоретически слабого американского рабочего движения, в рядах которого находился писатель.

Наряду с философскими и политическими взглядами публицистика Дж. Лондона позволяет судить и об его эстетических воззрениях. С первых шагов своего творчества Лондон отстаивал реалистические принципы в искусстве. Он утверждал, что материалом для художника должна служить реальная действительность, что художник не имеет права приукрашивать ее и обязан показывать жизнь со всеми ее противоречиями. «Меня обвиняют в омерзительном реализме,— писал он.— Жизнь полна омерзительного реализма. Я знаю мужчин и женщин — их миллионы, и они в грязи».

Большое внимание уделял писатель вопросу об идейном содержании художественного произведения. Он считал, что не может быть колебаний в выборе между содержанием и формой. «Я всегда буду жертвовать формой, если дело будет идти о выборе между формой и содержанием,— писал он.— Мысль — вот главное».

Наиболее полно эстетические взгляды Лондона выражены в статье, посвященной роману Горького «Фома Гордеев» (1901). Анализируя роман Горького, Лондон называет его великим произведением. «Фома Гордеев» является замечательной книгой не только потому, что в ней представлена широта России,— говорит он,— но и потому, что в ней изображена широта жизни». Огромное значение придает он тому духу протеста, который пронизывает



книгу Горького, ее целенаправленности, идейности. «Подобно всем своим братьям-русским,— пишет Лондон,— он (Горький.— В. Б.) поднимает горячий, страстный протест в своем произведении. Это произведение имеет свою цель. Горький пишет потому, что имеет что-то сказать, хочет, чтобы его услышал мир». Целенаправленность книги Лондон неразрывно связывает с жизненной правдивостью творчества Горького. Он резко противопоставляет «Фому Гордеева» тем легким салонным произведениям, которые ничего не дают ни уму, ни сердцу. «Из-под его жесткого пера,— пишет он,— выходят не легкие, приятные и очаровательные романы, а живая действительность — широкая, грубая, отвратительная действительность».

Лондон выступает за изображение жизни как она есть, без всяких прикрас и умолчаний. Особый упор он делает на необходимость изображения социальных противоречий, настаивая на отражении в литературе классовой борьбы. Важность этих вопросов он специально подчеркивает в статье, высоко оценивая разоблачительный характер книги Горького. «Он (Горький.— В. Б.) поднимает вопль оскорбленных и униженных и, разоблачая мир купечества, протестует против социальных условий, против угнетения бедных и слабых и самоосквернения богатых и сильных в их безумной борьбе из-за мест и власти».

Лондон подчеркивает боевой дух книги, ее боевую тенденциозность, зовущую к организованной борьбе. «Это острая игла, колющая в самое сердце, пробуждающая совесть людей и заставляющая их вступить в борьбу для освобождения человечества».

Знакомство с книгой Горького, несомненно, способствовало нарастанию реалистических тенденций в творчестве писателя. Лондон обращается к большим социальным темам, стремится проникнуть в смысл противоречий своей эпохи.

**«Железная пята».** Начало XX в. проходит в США под знаком дальнейшего обострения классовой борьбы. В промышленных центрах не прекращаются стачки и забастовки. Активизации американского рабочего движения способствовали русские революционные события 1905 г.

В эти годы усиливаются и крепнут связи Лондона с рабочим и социалистическим движением. Под непосредственным влиянием рабочего движения и русской революции 1905 г. он пишет статью «Революция» и роман «Железная пята».

В статье «Революция» писатель отмечает рост революционных настроений во всем мире, говорит о растущей силе рабочего класса, об идее классовой солидарности рабочих разных стран. В ней содержится много фактического материала о положении американских рабочих.

Мысли и взгляды писателя, изложенные в этой статье, нашли художественное воплощение в романе «Железная пята» (1907).

«Железная пята» является одним из самых значительных произведений не только Лондона, но и всей передовой американ-

ской литературы начала XX в. В книге разрабатывается важнейшая тема борьбы рабочих с капиталом. Одним из первых в американской литературе Лондон выступает не только как критик буржуазного общества, но и как писатель, говорящий о необходимости его революционного изменения, о создании лучшего социального строя.

«Железная пята» — это правительство фашистского типа, состоящее из крупнейших представителей монополистического капитала. Писатель сумел показать, что монополисты используют формы буржуазной демократии лишь до того момента, пока им это выгодно. Как только трудящиеся добиваются победы на выборах, монополисты переходят к открытой диктатуре и устанавливают жесточайший террор в стране.

Создавая книгу на материале американской действительности, Лондон в ряде случаев сделал правильные выводы из нее. Рассказывая о деятельности «Железной пяты», он прямо ставил вопрос о нарастании фашистских тенденций в США. Об этом говорит известный деятель американской компартии Уильям Фостер. «Джек Лондон, — пишет Фостер, — в своей «Железной пяте» в общих чертах предсказал появление фашизма и ту острую борьбу, которая потребуется для его преодоления».

Одно из достоинств книги в том, что, предвидя огромные трудности, с которыми придется столкнуться революционному движению в Америке, Лондон твердо и неуклонно верил в будущую победу рабочего класса. В «Железной пяте» американские рабочие свергают иго капиталистов и создают свободное социалистическое общество.

По-новому решается в романе проблема положительного героя. Эрнст Эвергард, центральный герой книги, — революционер, борец за интересы трудящихся. Жизнь его отдана революции. Когда начинается вооруженная борьба между рабочими и «железной пятой», Эвергард становится одним из вождей, возглавляющих народные массы. Деятельность его прекращается только со смертью: «железная пята» отдает приказание своим агентам убить Эвергарда, и он погибает за то дело, которому посвятил всю свою жизнь.

По форме «Железная пята» относится к жанру социально-утопического романа, и это обусловило ее художественные особенности.

Писатель рассказывает о современной ему эпохе и в то же время дает прогноз на будущее. Классовая борьба в романе изображается как основное содержание современности. Стремясь передать грандиозные конфликты эпохи, автор обращается к созданию массовых сцен. Он рисует усмирение канзасского мятежа правительственными войсками, изображает народное восстание против «железной пяты» в Чикаго.

На фоне этой борьбы действуют представители двух враждую-

щих лагерей. Запоминаются правдивые образы Ингрэма, Джильберта с их жестокостью и беспринципностью.

Менее удалось Лондону изображение революционного лагеря. Незнакомый с практикой революционной борьбы, писатель не сумел показать связь революционеров с народом. Не всегда правильно рисуются народные массы. В ущерб истине народ изображается иногда в виде некоего «зверя из бездны», жаждущего крови своих угнетателей.

Книга написана в виде воспоминаний Эвис Эвергард, жены Эрнста Эвергарда. Ее записки якобы были обнаружены учеными уже после победы социалистического строя — спустя несколько столетий после описанных событий. Снабженные комментариями, они были изданы в виде книги о далеком прошлом. Повествование в ряде случаев носит разорванный, отрывочный характер. Охватывая период между 1912 и 1932 гг., книга сосредоточивает внимание на важнейших общественно-политических событиях, иногда отдаленных одно от другого отрезком времени в несколько лет.

Наряду с повествованием Эвис Эвергард писатель вводит в ткань романа образ Антони Мередита, историка эпохи социализма. От его имени написаны предисловие и комментарии к запискам Эвис Эвергард. Предисловие и комментарии выполняют важную художественную функцию. Если в романе дается перспектива на будущее, то предисловие и комментарии как бы оценивают прошлое с точки зрения людей будущей эпохи. Переплетение этих элементов составляет своеобразие художественного обрамления «Железной пяты».

**Повести о животных.** Джек Лондон был одним из крупнейших представителей анималистского жанра в американской литературе. Его повести о животных «Зов предков» (1903) и «Белый клык» (1906) пользовались и продолжают пользоваться огромным успехом у читателей.

Многие американские критики, говоря о них, обычно стараются подчеркнуть ту первенствующую роль, которую якобы играет там биологическая философия жизни. «Восприняв более полно, чем Норрис, нищенскую точку зрения о примитивном человеческом эгоизме и следуя беспощадному закону борьбы за существование, Лондон добился превосходных результатов в «Зове предков», — заявляет Роберт Спиллер в книге «Цикл американской литературы»<sup>1</sup>. Такой же точки зрения придерживаются Карл Ван Дорен, Рут Френчир, А. Кэйзин и другие американские литературоведы.

Действительно, и в «Зове предков», и в «Белом клыке» изображено много кровавых схваток, победителем в которых выходит сильнейший. Закон борьбы за существование, бесспорно, играет и

<sup>1</sup> Spiller R. The Cycle of American Literature.— N. Y., 1955.— P. 205.



них значительную роль, как и во всей жизни животного мира.

Однако тут, как и в северных рассказах, нельзя преувеличивать значение биологической философии жизни; она преобладает, когда речь идет о животных, о мире природы. По иным законам живет человеческое общество. Ни в «Зове предков», ни в «Белом клыке» нет примеров, подтверждающих, что Лондон якобы проводит аналогию между ним и миром природы.

Наоборот, писатель выступает против отношений, основанных на праве сильного не только между людьми, но и между людьми и животными.

Вспомним, что Бэк, герой «Зова предков», попав к перекупщику собак, сразу испытывает на себе силу дубины. То же самое можно сказать о Белом клыке, когда он оказывается у Серого Бобра.

Но в том-то и заключается пафос повестей, что они протестуют против дубины. Дубина символизирует жестокость, несправедливость, равнодушие.

Не случайно, что к ней чаще всего прибегают такие люди, как Хэл («Зов предков») и «Красавчик Смит» («Белый клык»). Если следовать теории американских критиков, то, казалось бы, Бэк и Белый клык должны были в первую очередь слушаться и уважать их. Но ведь не это мы видим на самом деле. Собаки ненавидят своих мучителей. Что касается положительных героев, они не могут смотреть без возмущения на избиение животных.

Показательно, что ни Торнтон («Зов предков»), ни Уидон Скотт («Белый клык») никогда не держали в руках дубину. А ведь они выражают точку зрения автора.

Осуждение зверства и жестокости по отношению к животным звучит не только в «Зове предков» и в «Белом клыке», но и во многих рассказах. Так, например, оказывается неудачной попытка француза Леклера сломить бесчеловечным отношением злой, непокорный нрав Батара («Батар»).

Леклер не признает других средств воспитания, кроме дубины. Он — «сильный человек» и цели своей пытается добиться при помощи силы.

Но жестокие побои только озлобляют Батара. Человек-зверь пробуждает зверя в собаке. И между ними начинается звериная борьба, заканчивающаяся смертью Леклера.

В действительности анималистские повести и рассказы Лондона по-настоящему человечны, согреты большой теплотой как по отношению к людям, так и к животным. Животные для него не только помощники человека, но самые близкие друзья и товарищи. Писатель неустанно подчеркивает, что доброта, справедливость развивают в них лучшие качества: любовь, преданность, чувство долга. И, наоборот, побои озлобляют их, делают врагами человека.

В американской литературе еще не было книг, которые с таким мастерством рассказывали бы о жизни животных. Не говоря о том,

что обращение к этой теме требовало специальных знаний, поражает умение автора проникнуть в мир природы, понять психологию животных

Лондон создает в них многочисленные красочные «животные» образы, каждый из которых обладает своей индивидуальностью. Запоминаются Кичи и Одноглазый — родители Белого клыка, коварный Шпиц — соперник Бэка. Но, конечно, особенно выразительны и ярки Белый клык и Бэк — одни из лучших образов собак в мировой литературе.

Гуманизм, исключительно глубокое проникновение в психологию животных, прекрасное знание их инстинктов позволили создать Лондону превосходные произведения, которые оказали большое влияние на последующее развитие анималистской литературы (Д. О. Кэрвуд, Сэтон-Томпсон и др.) и которые не потеряли своего значения и в наши дни.

**«Мартин Иден».** Вслед за «Железной пятой» Лондон продолжил критику буржуазного общества в романе «Мартин Иден» (1909). В лице своего героя, талантливого писателя Мартина Идена, Лондон показал трагедию художника в капиталистической Америке. Образ Мартина Идена — одно из лучших созданий Лондона. Простой матрос, выходец из народа, Мартин Иден, чувствуя в себе талант и призвание, стремится стать писателем. Ценой невероятного труда, колоссального напряжения физических и духовных сил он ликвидирует пробелы в своем образовании и начинает писать. Его рассказы, повести, стихи правдивы, интересны, оригинальны. Но их никто не печатает. Редакции и издательства возвращают ему рукописи обратно. Кто для них Иден? Человек без имени, жалкий бедняк. История Мартина Идена — это история его борьбы с буржуазным обществом. Иден отличается большой настойчивостью, он верит в себя, в грядущий успех. Он пытается бороться, но силы его постепенно иссякают.

Проследившая историю Идена, Лондон убедительно показывает, что буржуазное общество глухо к голосу таланта, что оно не в состоянии оценить настоящие произведения искусства. Богатство и слава приходят к Идену. Но это не закономерный результат его талантливости и упорства. Успех приходит к нему случайно и при этом слишком поздно. Буржуазное общество уже сломало его: у него пропал интерес к жизни, к борьбе. Единственный выход для себя он видит в самоубийстве.

Если образ Идена нарисован с большой симпатией и теплотой, то буржуазное общество изображается в резко сатирическом плане. Типичными чертами буржуазии наделена в романе семья Морзов. Мистер Морз, преуспевающий делец, питает презрение к людям, которые не умеют зарабатывать деньги. Мартин Иден для него презренный плебей, зараженный опасными мыслями. Он ни в коей мере не удовлетворяет тем требованиям, которые Морз предъявляет к будущему мужу своей дочери. Поэтому Морз отказывает Идену от дома и расстраивает его помолвку с Руфью. Не лучше Морза и его

жена — практичная, расчетливая женщина. «Ничем, кроме грубости и невоспитанности, он не может ответить на всю твою нежность и деликатность,— говорит об Идене миссис Морз Руфи.— Он не может даже обеспечить тебя. Мы не гонимся за богатством, но комфорт и известное благосостояние муж обязан дать жене».

Типичной представительницей буржуазного общества является Руфь Морз. Руфи нравится Иден. Ее влечет к нему его сила, энергия, искренность. Но ее ограниченный буржуазным воспитанием ум не в состоянии понять и оценить самобытность Идена. Руфь стремится к тому, чтобы переделать Идена по образу и подобию буржуа, она хочет создать из него копию своего отца, который кажется ей совершенством. Она пытается внушить ему мещанские взгляды на жизнь, не сочувствует его мятежным мыслям, не верит в его литературный талант. Буржуазная сущность Руфи наиболее полно выявляется в тот момент, когда Идена начинают травить в буржуазной печати как «социалиста». Она бросает его. Эгоистический расчет и приверженность мещанским традициям оказываются сильнее любви.

Буржуазное общество развенчивается Лондоном и в символическом плане. Оно подобно той картине, которая висит в доме Морзов и кажется красивой только издали. Оно вначале представляется Идену средоточием культуры, прогресса. При более близком знакомстве под внешним лоском он обнаруживает корыстолюбие, лицемерие, фальшь, способные вызвать только отвращение.

Наиболее человечными, благородными оказываются люди из народа. Именно в их среде нужно искать верную дружбу, бескорыстие, истинную любовь. С большой теплотой нарисован образ простой женщины Марии, матери многочисленного семейства, помогающей Идену в самые трудные для него дни. Вызывают симпатию товарищи Идена — Джо и Джимми.

На голову выше Руфи Лиззи Конолли. Эта девушка из народа ради большой любви к Идену готова пойти на все: «Я жизнь готова отдать за вас»,— говорит она ему. Образ этой простой чистой девушки является противопоставлением Руфи, бросающей Идена в трудную минуту, но стремящейся вновь околдовать признанного писателя.

Выступая с критикой буржуазного общества, Лондон развенчивает в своем романе и реакционную философию. Не случайно он позднее писал, что «Мартин Иден» и «Морской волк» — атака на ницшеанскую философию, которой не поняли даже социалисты».

Мартин Иден — жертва буржуазного общества, но он в то же время жертва буржуазного индивидуализма. По своим взглядам он индивидуалист и поклонник философии Спенсера и Ницше. Выступая на митинге в рабочем клубе, он утверждает, что люди делятся на рабов и господ и что в жизни побеждает сильнейший. Консервативная идеология отрывает Идена от народа, от его класса. Он теряет связь с массами и все надежды возлагает только на себя.



Но сил для борьбы с буржуазным обществом у него не хватает, и он гибнет.

В конце своего пути Иден отчетливо осознает, что там, наверху, в среде Морзов и Бэтлеров он сам по себе никому не нужен. Эта среда вызывает у него гнев и отвращение. Но Иден не может также вернуться назад, к людям своего класса. Индивидуалистическая философия, которую он усвоил, становится барьером между ним и теми, кого он некогда любил. Следуя ей, Иден приходит к полному идейному краху. Он разочаровывается буквально во всем.

Таким образом, по мысли Джека Лондона, Мартин Иден не только жертва буржуазного общества, но и жертва буржуазного индивидуализма.

В таком решении вопроса и заключается основное противоречие романа. В самом деле, внимательно присматриваясь к поведению Идена, нельзя не заметить, что он следует философии Ницше больше в теории, на словах, а не на деле, не в жизненной практике. Он, если так можно сказать, «теоретический ницшеанец». Противоречивость образа Идена в том и заключается, что его теоретические рассуждения находятся в вопиющем противоречии с его поступками.

Создавая за «Морским волком» «Мартина Идена», Джек Лондон, очевидно, имел в виду нанести новый удар по реакционной идеологии Ницше. Только в этом плане можно понять его фразу: «Мартин Иден» и «Морской волк» — атака на ницшеанскую философию...»

Но, сопоставляя Идена с Вульфом Ларсеном, нельзя не прийти к выводу, что они во многом сильно отличаются друг от друга.

В то время как Волк Ларсен аморален, жесток, Мартин Иден добр и великодушен. Если в отношениях с людьми Ларсен действительно не признает ничего, кроме закона дубины, то Иден не стремится к тому, чтобы подчинять себе людей, быть над ними, заставлять их выполнять свои приказания. У него нет той «воли к власти», которая характерна для ницшеанского героя. Наоборот, он полон чувства справедливости, миролюбия и доброжелательности к окружающим.

Благородная натура Идена не терпит, когда на одного нападают многие. В таком случае, по его мнению, каждый должен прийти на помощь слабейшему. Поэтому-то образ Идена так привлекателен для читателей. Являясь ницшеанцем в теории, на практике он гуманист, добрый, отзывчивый человек.

Вспомним, как, став богатым, он устраивает судьбу Марии, покупает прачечную для Джо, заставляет учиться Лиззи...

Учитывая все это, нельзя не сделать вывода о том, что Лондону удалось в полной мере показать трагедию Идена как трагедию художника в условиях капиталистической Америки. Но, конечно, менее удался ему образ Идена как образ ницшеанца, последователя реакционной идеологии. Это объясняется тем, что Иден остается ницшеанцем только на словах. Его реакционная теория не подкрепляется поступками и действиями, как это мы видели у

Вульфа Ларсена. Чаще всего она опровергается его же поведением.

В соответствии с замыслом Лондон приводит Идена к гибели. По его мнению, это закономерная гибель индивидуалиста-ницшеанца. Но смерть Идена не воспринимается как наказание за ницшеанские грехи. В романе показан крах романтической мечты героя, который приходит к разуверению во всем, к разочарованию в любви, в идеалах, в которые он раньше верил, к разочарованию в самой жизни. По этим причинам история Мартина Идена один из вариантов «американской трагедии», темы, ставшей одной из центральных в американской литературе XX в.

• «Мартин Иден» — сильнейшее произведение Лондона. И все-таки роман свидетельствовал о начале идейного кризиса у писателя. Нельзя отождествлять Идена с Лондоном, хотя многие эпизоды из жизни Идена совпадают с личной биографией автора. Иден — это художественный образ, необыкновенно жизненный и правдивый. Но несомненно, что Иден во многом выражает мысли и взгляды самого Лондона. И писатель не нашел для него иного выхода, кроме самоубийства, хотя знал, что в Америке существует рабочий класс, ведущий борьбу против капитала. Лондон показал гибель Идена, но второго пути, пути борьбы, которым шли лучшие люди Америки, он даже не намечил в своем романе.

Причина этого в том, что в эти годы Лондон стал постепенно отходить от рабочего и социалистического движения. Поэтому в «Мартине Идене» отсутствует перспектива, нет того духа борьбы, которым проникнута «Железная пята». Лондон продолжает критику и разоблачение буржуазного общества, но он не видит тех положительных сил, которые можно было бы противопоставить ему.

В «Мартине Идене» Лондон очень полно выявил свои реалистические взгляды на литературу и искусство. Его взгляды выражает и защищает Мартин Иден. Он твердо убежден в том, что в центре внимания каждого писателя должна находиться жизнь. Поэтому он удивляется безжизненности современной ему литературы. «С недоумением он читал и перечитывал бесчисленные рассказы, написанные (он не мог не признать этого) легко и остроумно, но без всякой жизненной правды... В них прославлялись всевозможные мистеры Бэтлеры, жалкие охотники за долларами, изображались мелкие любовные треволнения ничтожных людишек». «Быть может, это потому, что сами редакторы, — мелкие, ничтожные людишки? — спрашивал он себя. — Или же все эти редакторы, писатели и читатели просто-напросто боятся жизни».

Познакомившись более близко с кругом Морзов и Бэтлеров, Мартин Иден убеждается в том, что буржуазное общество боится жизни, что оно враждебно реализму.

Свои взгляды на искусство Иден выражает во время разговоров с Руфью. Однажды, слушая один из его рассказов, Руфь восклицает:

«— Это безобразно! Это гадко! Это грязно!

— Это жизнь, — возражает Иден, — а жизнь не всегда прекрасна».

Роман «Мартин Иден» — высокохудожественное произведение, в котором автор создал множество запоминающихся образов.

Примером развития характера может служить Мартин Иден. На наших глазах он из простого, необразованного матроса превращается в человека больших знаний, в писателя.

Писатель индивидуализирует речь действующих лиц. Он создает целые «речевые портреты». Так, португалка Мария говорит на неправильном английском языке, свидетельствующем об ее иностранном происхождении. К студенческому жаргону прибегают сыновья Морза: они говорят «триг» вместо «тригонометрия», «матика» вместо «математика».

На протяжении всего романа меняется язык Идена. Когда мы знакомимся с ним, язык его изобилует неправильными грубоватыми оборотами и выражениями. Однако, по мере того как Иден занимается самообразованием, меняется и его речь.

**Третий период.** Начиная с 1909 г. Джек Лондон вступает в период глубокого духовного кризиса, который обостряется к концу его жизни. Поражение русской революции 1905 г. было тяжелым ударом для международного рабочего движения. В капиталистических странах подняли голову силы реакции, начались жестокие гонения на рабочих. Реформистские и оппортунистические лидеры стали открыто переходить на сторону буржуазии. В связи с этим у многих членов социалистических партий появились упаднические настроения, неверие в силы рабочего класса. Не избежал этих настроений и Джек Лондон. Он отходит от рабочего движения, перестает участвовать в общественной жизни.

В эти годы он еще создает произведения, в которых звучит критика в адрес буржуазного общества. К их числу принадлежит пьеса «Кража» (1910), разоблачающая быт и нравы правящей верхушки США.

Под влиянием революционных событий в Мексике был написан известный рассказ «Мексиканец» (1913), главным героем которого выступает молодой мексиканский революционер Ривера.

К числу произведений, сильных своей жизненной правдой, относятся рассказы «А-Чо» и «Кула Прокаженный», в которых говорится о страшном режиме эксплуатации и террора, царящем в тихоокеанских колониях империалистических держав. Сильное впечатление оставляет и рассказ «Под палубным тентом».

Но эти произведения являлись единичными на общем фоне идущего к упадку творчества. Отход от классовой борьбы, стремление замкнуться в узком кругу личных интересов отчетливо прозвучали в одном из больших романов этого периода — в «Лунной долине» (1913). В этой книге приводятся вопиющие примеры эксплуатации и угнетения рабочих, но в ней нет призыва к классовой борьбе. Рабочий Бэрт Уэнхоп, осуждающий капиталистическую систему, не пользуется сочувствием автора. У героини романа Сэксон, представительницы взглядов писателя, он вызывает смутный, неопределенный страх. Да и сам Бэрт — пессимист, он не верит в победу рабо-



чих. В том-то и заключается ущербность «Лунной долины», что она подводит к выводу о бессельности, бессмысленности борьбы рабочих, которая заранее обречена на поражение. Сэксон и ее муж Билли Робертс находят счастье лишь после того, как покидают шумный, беспокойный город и начинают жить на ферме, занимаясь мирным сельским трудом.

В таком же плане решается вопрос в романе «День пламенеет» (1910). Противопоставляя природу общественной деятельности, Джек Лондон, подобно своим героям, пытался найти забвение в сельской жизни. Он приобрел участок земли поблизости от Сан-Франциско, построил там дом и попытался жить той мирной, идиллической жизнью, о которой так много писал в своих романах. Но на практике это оказалось труднее, чем в теории. Новый дом, на который были затрачены значительные средства, сгорел сразу же после того, как был построен. Не увенчались успехом и попытки писателя сделать свое хозяйство доходным. Возводя постройки на ранчо, приобретая сельскохозяйственные орудия, Лондон терпел одни убытки. Испытывая постоянную нужду в деньгах, он продолжал работать с предельной нагрузкой. Не проходило дня, чтобы он не писал полутора-двух тысяч слов.

В 1914 г. были опубликованы роман «Мятеж на Эльсиноре» и сборник рассказов «Сила сильных», в 1915 г.— роман «Звездный скиталец» и повесть «Алая чума», в 1916 г.— роман «Маленькая хозяйка большого дома».

Уже после смерти Лондона были изданы сборник рассказов «На цинковке Макалоа», повести «Джерри Островитянин» и «Майкл, брат Джерри», роман «Сердца трех».

Однако творческий процесс превратился для Лондона в сплошное мучение. «Вы можете думать, что я говорю неправду,— сказал Лондон в одном интервью незадолго перед смертью,— но я ненавижу мою профессию. Я питаю отвращение к профессии, которую я выбрал... Единственная причина, почему я пишу,— хорошая оплата моего труда. Я подчеркиваю это — труда. Я получаю много денег за свои романы и рассказы. Уверяю вас, что я был бы рад копать рвы, затрачивая вдвое больше времени, если бы я мог получить столько же денег. Для меня писание — способ зарабатывать на обеспеченную жизнь. Если бы я не думал так, я не говорил бы об этом для печати. Я вполне искренне говорю, что моя профессия делает меня больным человеком. Каждый рассказ пишется мной ради денег, которые придут ко мне. Я всегда пишу то, что хочет издатель, а не то, что мне нравится. Я вымучиваю из себя то, что требуется капиталистическим издателям и что они покупают. А покупают они, исходя из бизнеса и что разрешает цензура. Издатели не интересуются правдой»<sup>1</sup>.

С годами усиливался пессимизм писателя. В повести «Алая чума» Лондон высказал свой мрачный прогноз на будущее, весьма

<sup>1</sup> Jack L o n d o n. American Rebel.— N. Y., 1942.— P. 22.

далекий от прогноза «Железной пяты». На человечество обрушивается страшный мор, от которого нет спасения. Люди умирают массами. Оставшиеся в живых одиночки бегут из городов и ведут самый примитивный образ жизни.

В последние годы жизни Джек Лондон очутился в положении Мартина Идена. Он оторвался от своего класса, от рабочего движения и оказался в тупике.

Писатель чувствовал свою трагедию. Забвения он искал в вине. Злоупотребление алкоголем серьезно пошатнуло его здоровье. В 1915 г. он отправился на Гавайские острова. Оттуда он прислал письмо о выходе из социалистической партии. Этим шагом он закрепил разрыв с рабочим движением, подготовленный в предшествующие годы.

После возвращения в Калифорнию, 22 ноября 1916 г., Лондон неожиданно умер. Врачи установили, что смерть наступила от чрезмерной дозы морфия. Но не было установлено, случайно или намеренно была принята эта доза.

Так трагически закончил свой путь художник, воспевавший творческого, гуманного человека, веривший в будущее торжество разума и справедливости на земле.

Эптон Синклер, откликаясь на преждевременную кончину Джека Лондона, писал: «Какой позор, какая трагедия для нашей литературы, что капиталистическая Америка с ее индивидуалистической философией и хищническим эгоизмом украла у нас душу этого необыкновенно одаренного, талантливейшего человека»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sinclair, U. Mammonart, Pasadena, 1924.— P. 371.

# Теодор Драйзер

(1871—1945)

(Творчество до 1917 г.)

Творчество Теодора Драйзера — одна из вершин американского критического реализма первой половины XX в. Драйзер был тем писателем, который обобщил достижения реалистов — своих предшественников и современников — и проложил столбовую дорожку критическому реализму в США. Деятельность современных американских писателей трудно понять, если не учитывать огромного вклада, внесенного им в американскую литературу.

Теодор Драйзер родился в одном из маленьких местечек штата Индиана, в многолетней бедной семье. Прежде чем стать писателем, он работал мойщиком посуды в ресторане, контролером на товарной станции, клерком, механиком в прачечной, земельным агентом. Драйзер не получил высшего образования. После школы он около года проучился в Индианском университете, но из-за материальных затруднений оставил его.

Уже имея большой жизненный опыт, Драйзер становится репортером. В течение целого ряда лет он сотрудничает в газетах Чикаго, Сент-Луиса, Питсбурга и Нью-Йорка. Профессия репортера помогла ему лучше узнать действительность, углубила его жизненный опыт.

«Я испытывал огромное сочувствие к горю других, — писал позднее Драйзер, — к их жизни, заполненной беспросветной бедностью, неудовлетворенными стремлениями, тяжелым трудом, к жизни людей, в которой было много обмана, грубости, жестокости, к жизни, в которой царили голод и жажда, где только мечтали о счастье и примирялись с тем, что оно недостижимо.

Я давился сухими рыданиями перед лицом человеческих несчастий»<sup>1</sup>.

Первые рассказы Драйзера появились в 90-е годы. Но начало его писательской деятельности относят к 1900 г., когда по рекомендации Фрэнка Норриса был опубликован его первый роман «Сестра Керри».

«Сестра Керри» встретила враждебное отношение со стороны издателей и буржуазной критики. Роман был признан «жестоким», «безнравственным». Его не допустили до широкого круга читающей публики. Лишь спустя много лет, после того как он был издан в Англии и имел там успех, его снова напечатали в Соединенных Штатах. Но это произошло в 1913 г.

Драйзер тяжело переживал неудачу с «Керри». Большой, сложившийся писатель, он замолкает на целое десятилетие. Лишь де-

<sup>1</sup> Benet W. R. and Pearson N. H. The Oxford Anthology of American Literature.— N. Y., 1938.— P. 1649—1650.



сять лет спустя выходит его второй роман — «Дженни Герхардт» (1911). За «Дженни Герхардт» последовали «Финансист», «Титан», «Гений», несколько сборников рассказов. Но только издание «Американской трагедии» (1925) упрочило положение Драйзера как писателя. Двадцать пять лет потребовалось для того, чтобы официальная Америка наконец-то признала его как одного из крупнейших своих художников.

Творчество Драйзера принято делить на два периода. Первый период охватывает время с 1900 до 1917 г.— до Великой Октябрьской социалистической революции. Он характеризуется тем, что Драйзер в эти годы, реалистически изображая действительность, в то же время испытывает на себе влияние буржуазной идеологии, особенно философии Спенсера. Это влияние и обуславливает целый ряд противоречий, характерных для его первых книг.

Второй период приходится на 1917—1945 гг. После Великой Октябрьской социалистической революции Драйзер сближается с рабочим движением, с коммунистической партией. Во второй период писатель преодолевает влияние буржуазной философии, избавляется от прошлых иллюзий и заблуждений.

Незадолго перед смертью Драйзер вступает в ряды Американской компартии.

**«Сестра Керри».** Первый роман Драйзера был не только крупным реалистическим произведением, но и произведением полемическим. Основной удар был направлен против течения «нежного реализма», возглавляемого У. Д. Хоуэллсом. В произведении «нежного реализма» героиней часто выступала девушка, которая, как и Керри, стремилась к счастью. Но путь ее был чист и непорочен. Благополучно преодолев все препятствия, оставаясь добродетельной и невинной, героиня добивалась успеха в жизни.

У Драйзера Керри тоже достигает материального благополучия, но достигает его ценой аморальных поступков, ценой нравственного падения. Керри не сразу становится на этот путь. Вначале она тоже пытается быть честной. Приехав в Чикаго, она устраивается работать на обувную фабрику, но из-за болезни ее увольняют оттуда, а после выздоровления она нигде не может найти работу. В романе убедительно показано, что единственным выходом, единственным средством спасения для Керри оказывается возможность стать содержанкой. Не личная склонность Керри толкает ее на проституцию, а тяжелая жизнь, не дающая возможности существовать честным трудом.

Драйзер не был первым писателем, обратившимся к теме «падшей девушки». Несколько раньше Стивен Крейн написал роман «Мэгги — девушка улицы». Но Керри не похожа на слабую, несчастную Мэгги. Вся жизнь Керри — это поединок между ней и капиталистическим обществом. В этой борьбе ей нельзя быть слабой. И Керри прилагает все усилия к тому, чтобы не быть уничтоженной. Рассказывая историю Керри, Драйзер пытается разобраться в тех мотивах, которые определяют ее поведение. С образом Керри

связана проблема индивидуализма, которая всегда занимала большое место в духовной жизни США и вследствие этого привлекала внимание многих писателей.

Керри у Драйзера являет собой яркий пример индивидуалистки и эгоистки. Эгоизм проявляется в ее взаимоотношениях с Друэ и Герствудом. В лице Герствуда она видит богатого покровителя, с помощью которого можно подняться одной ступенькой выше. Но как только Герствуд оказывается без денег, она бросает его на произвол судьбы.

В конце концов Керри удается выбраться из нужды и стать актрисой. Но счастлива ли она? Добилась ли она всего, к чему стремилась? На этот вопрос в романе дается отрицательный ответ. Керри сама понимает, что искусство варьете не имеет ничего общего с подлинным искусством, о котором она всегда мечтала. И это рождает у нее сознание неудовлетворенности, недостижимости счастья. «Долгий путь прошла Керри, пока достигла лучшей — как ей могло казаться — жизни и ее окружил комфорт. Но она томилась от бездеятельности и тоски».

Так Драйзер впервые ставит вопрос о трагедии индивидуализма в условиях Соединенных Штатов Америки. Намеченная здесь «американская трагедия» найдет более полное раскрытие в его поздних произведениях.

Совсем другой оказывается жизнь Герствуда. Это иной вариант человеческой судьбы, вариант более типичный, нежели случай с Керри. После кражи в баре Герствуд не может найти свое место в жизни. Его подстерегают неудачи, безработица. Скатываясь вниз по социальной лестнице, он опускается морально и физически. Беспросветная нужда заставляет его стать штрейкбрехером: под охраной полицейских он водит трамвайные вагоны. Но и эту работу он бросает после столкновения с безработными. В финале Герствуд на последние оставшиеся у него центы снимает жалкую каморку и отравляется газом.

«Сестра Керри» правдиво отражает американскую действительность. Здесь мы видим и картины нищенской жизни рабочих, и описание лживых, основанных на лицемерии отношений в семье Герствудов, роскоши Бродвея и бедности Бауэри.

Важную роль играет в книге забастовка трамвайных рабочих, сопровождающаяся кровавыми столкновениями с полицейскими и штрейкбрехерами. Она создает фон, на котором разворачиваются судьбы героев, подчеркивает существование острейших противоречий в стране.

Картину забастовки дополняют портреты безработных, тоскливо томящихся в длинных очередях. Одна из особенностей Драйзера-художника — пристрастие к деталям, к фактам.

Выявлению противоречий действительности способствует метод контраста, к которому часто прибегает автор.

«Сестра Керри» в целом — большое реалистическое произведение, в котором отразились социальные отношения того времени, по-

явились новые социальные типы. Но на книге отразилось и известное влияние натурализма. Хотя история Керри и Герствуда определяется в первую очередь социальными причинами, Драйзер тем не менее подчеркивает и биологическую обусловленность их судеб. Керри — сильная, волевая, приспособленная к жизни женщина. Поэтому она и оказывается на поверхности. Герствуд — слабый, безвольный человек. Поэтому он гибнет.

«Дженни Герхардт». «Дженни Герхардт» — другая история американской девушки. Эта книга также явилась вызовом буржуазной морали, писаным и неписаным законам буржуазного общества. Это прежде всего социальная трагедия девушки из народа. Уже начало книги рисует гнетущую сцену в отеле, куда приходят Дженни с матерью в поисках любой работы. Из-за нужды сыновья Герхардта, рискуя жизнью, крадут уголь на железной дороге, и один из них попадает в тюрьму. Мир Герхардтов — это мир беспросветной нищеты.

Ради спасения арестованного брата Дженни отдается сенатору Брандеру.

Это первое следствие несправедливости социальных отношений, вынуждающих Дженни жертвовать собой. Разница в социальном положении еще резче сказывается во взаимоотношениях Дженни и Лестера Кейна.

Встретив и горячо полюбив Лестера Кейна, Дженни не может стать его женой, потому что этому препятствует ее «низкое» происхождение, ее социальное неравенство с возлюбленным. В глазах «общества» этот брак считался бы предосудительным. И Дженни, эта честная, духовно чистая, обладающая высокими моральными качествами женщина, обречена на одинокую, горькую жизнь. Ее естественное стремление к счастью оказывается невозможным благодаря существующим социальным предрассудкам.

Миру Дженни Герхардт противопоставлена богатая семья Кейнов. В этой среде не мыслят себе счастья без богатства. Поэтому так осуждается Лестер Кейн, когда он уходит к Дженни. В глазах людей своего круга он совершает самое тяжкое преступление — пренебрегает своей карьерой.

Но Лестер не выдерживает этой роли до конца. Хотя ему и не свойственны алчность и стяжательство в такой степени, как его брату Роберту, тем не менее он — сын своего класса. Лучший представитель высшего общества оказывается недостойным самоотверженной любви Дженни. После совместной десятилетней жизни он оставляет ее ради денег, чтобы без любви жениться на богатой миссис Джералд. Но выигрывает ли от этого Лестер Кейн? Умирая, он признается, что был счастлив только с Дженни, что богатство не принесло ему радости.

«Финансист». «Титан». После «Дженни Герхардт» Драйзер пишет романы «Финансист» (1912) и «Титан» (1913), вошедшие в так называемую «Трилогию желания». Последний роман трилогии — «Стоик» — создан писателем много лет спустя. Главным героем ро-



манов выступает крупный капиталист-хищник Каупервуд, чья карьера прослеживается на широком социальном фоне американской жизни. В «Финансисте» мы знакомимся с детскими и юношескими годами Каупервуда в Филадельфии, с формированием его вкусов, взглядов, интересов, с началом его финансовой деятельности. Каупервуд быстро усваивает волчьи законы капиталистического мира. Он никогда не рискует собственным капиталом и в любой момент готов поставить на карту чужие деньги. Для своих операций он незаконно использует средства, принадлежащие городу, и зарабатывает крупные суммы. Только благодаря случайности Каупервуд попадает в тюрьму. Но даже в тюрьме он оказывается на особом положении: через подставных лиц он продолжает играть на бирже.

Если в «Финансисте» только начинается карьера Каупервуда, если там он только познает законы капиталистических джунглей, то в «Титане» он предстает уже как сформировавшийся хищник. Во много раз увеличивается размах его операций, все большее количество людей попадает в орбиту его влияния. Каупервуд добивается того, что становится крупнейшим монополистом в области городского железнодорожного транспорта. Чикагские капиталисты пытаются противодействовать ему. Видя в его лице опасного конкурента, они создают ему финансовые затруднения, ведут против него кампанию в печати. Но он умнее, проницательнее их. Все их попытки разорить его или заставить уехать из Чикаго оказываются обреченными на провал. Но значит ли это, что Каупервуд всемогущ, что нет такой силы, которая могла бы остановить его? Такая сила находится. Ею оказывается народ. Народ останавливает победное шествие Каупервуда. Народ добивается того, что Каупервуду не удастся забрать в руки весь транспорт Чикаго.

Создание образа Каупервуда было, бесспорно, крупнейшим достижением Драйзера. Каупервуд — центральная фигура серии романов. В его лице писатель изобразил типичного представителя американского монополистического капитала.

Каупервуд стремится лишь к исполнению своих желаний. Отсюда название — «Трилогия желаний». Каупервуда характеризует ненасытная жажда богатства, власти, наслаждений. Чем выше поднимается Каупервуд, тем более бесчеловечным и аморальным становится. Характер Каупервуда не получил бы столь широкого раскрытия, если бы в романах не была прослежена его личная жизнь, его многочисленные любовные связи. Среди них наиболее полно освещены его отношения с Айлин, его женой.

В «Титане» серия любовных побед Каупервуда вызывает со стороны Айлин сцены дикой ярости и ревности. Страсть Айлин к Каупервуду оказывается причиной того, что она становится пьяницей, истеричкой, опускается все ниже и ниже. Трагедия, переживаемая ею, покинутой женой, бросает новый свет на карьеру Каупервуда. «Какой вы лжец, Фрэнк! Как низко вы пали! — кричит Айлин во время одной из сцен. — Я не буду удивлена, если вы станете мультимиллионером».

История с Айлин особенно убедительно доказывает разрушительный характер деятельности Каупервуда. Каупервуд ломает и калечит жизни других людей. Все, кто попадает в орбиту его влияния, кто связывает с ним свою судьбу, рано или поздно становятся его жертвами. Его первая жена, старик отец, многочисленные любовницы — все они испытывают на себе вредоносное воздействие личности Каупервуда. При этом он никогда не испытывает угрызений совести, не раскаивается в своих преступлениях.

Романы «Финансист» и «Титан» были крупнейшими реалистическими произведениями писателя. И тем не менее в них отразилась противоречивость его мировоззрения, сказалось влияние буржуазной идеологии. В первый период творчества Драйзер часто исходил из биологической философии жизни. Приверженность к ней приводила его к социальному дарвинизму. Поэтому совсем не случайны те параллели с миром природы, которые встречаются в его романах. Так, в «Финансисте» десятилетний Каупервуд с огромным интересом наблюдает за борьбой омара и каракатицы, находящихся в аквариуме. Эта сцена заставляет его глубоко задуматься. «Как устроена жизнь! — рассуждает он. — Одни живые существа живут за счет других, омары — за счет каракатиц. Кто же за счет омаров? Люди, конечно. А кто же за счет людей?.. Может быть, другие люди?»

Уже тогда Каупервуд делает для себя вывод, что среди живых существ побеждают сильнейшие. Этому правилу он старается следовать в жизни, стремясь быть сильнее своих противников. Развертывая с годами свою деятельность, он превращается в жестокого хищника, все уничтожающего на своем пути. «Титан» заканчивается аллегорической сценой: огромная хищная рыба поглощает более мелкую рыбешку.

Влияние социального дарвинизма на писателя обусловило и несколько двойственное, противоречивое освещение образа Каупервуда. Каупервуд жесток, бесчеловечен, аморален, и в то же время он привлекает Драйзера своей силой, энергией, умом. Его фигура вырастает до огромных размеров. Как и город Чикаго, он становится Титаном, Колоссом.

Но, несмотря на отдельные моменты идеализации, писатель в целом развенчивает Каупервуда. Каждый раз, когда Каупервуд почти достигает вершины успеха, он терпит поражение. Не дает ему настоящего удовлетворения и любовь. Каупервуд, в сущности, всегда остается одиноким. Одиночество неотделимо от него. Между ним и людьми существует пропасть, и эта пропасть с годами все увеличивается.

Живя вместе с вечно пьяной женой и безмолвными слугами в своем огромном дворце, без друзей, без семьи, наедине со своими мыслями, Каупервуд ищет забвения среди картин.

Здесь, вслед за «Керри», Драйзер объективно осуждает индивидуализм, приходит к выводу, что он не делает человека счастливым.

В «Финансисте» и «Титане» можно увидеть необычайно полную

и красочную картину развития финансового капитала в конце XIX в.: описание биржи, финансовых крахов и взлетов, паники, ожесточенной борьбы за власть. Так, в «Финансисте» великолепно нарисована панорама паники на фондовой бирже после знаменитого пожара в Чикаго, вызвавшего потрясение в экономике страны.

Драйзер рассказывает о том, как американские капиталисты создавали свои состояния, как они осуществляли контроль над экономикой и политикой страны. Одним из узловых моментов в «Финансисте» является связь между Бэтлером, Молленхауэром и Симпсоном — лидерами филаделфийской политической машины. Являясь их финансовым агентом, Каупервуд изучает внутренний механизм их действий.

Перебравшись в Чикаго, Каупервуд привлекает на свою сторону босса демократической партии Мак-Кенти и при его помощи начинает командовать в муниципалитете, получая бесплатно концессии на строительство железных дорог.

В свете этих событий совсем наивными кажутся представления об «американской демократии», о свободе, о равенстве. Не народ, а капиталисты правят страной. Они устанавливают свои законы, и они же, когда это им нужно, обходят или нарушают их. Им, а не народу служат республиканская и демократическая партии, между которыми нет существенной разницы.

«Гений». В 1915 г. был опубликован роман «Гений». В основе его лежит важная мысль о несовместимости истинного искусства с капиталистической действительностью. Вслед за Джеком Лондоном, показавшим в «Мартине Идене» трагедию большого писателя, Драйзер прослеживает жизненный путь Юджина Витлы, талантливого художника, судьба которого также оказывается исковерканной в условиях буржуазного общества. Юджин Витла, как и Мартин Иден, — человек из народа. У него обнаруживаются выдающиеся способности к рисованию. Он поступает в Академию художеств и, хотя временами ему приходится очень трудно, заканчивает ее.

Юджин Витла — художник-реалист. Его идеалом является русский художник Верещагин. Подобно Верещагину, он желает быть прежде всего правдивым, хочет прямо, не боясь, смотреть в лицо жизни. В американскую живопись Юджин Витла пытается внести новую струю: он пишет картины, основным содержанием которых является простая, неприкрашенная действительность. Дети, играющие на песке, бедняки на улицах, индустриальные зарисовки — вот основные сюжеты его полотен. «Каждая его картина в полном смысле слова кричала о фактах, — пишет Драйзер. — Она, казалось, говорила: «Да, я — грязь, я — будни, я — нужда, я — неприкрашенная бедность, но я — жизнь». Сам Витла чувствует, что его картины оригинальны, интересны, что они написаны рукой зрелого мастера. Но трагизм его положения заключается в том, что его живопись никому не нужна, на нее никто не обращает внимания. Юджин Витла оказывается в положении Мартина Идена. Буржуазное общество не хочет замечать его дарования, оно глухо к его



искусству. Начав свой путь как честный, правдивый художник, Юджин Витла вынужден отказаться от своей профессии. Находясь постоянно под угрозой нищеты, он приходит к убеждению, что занятие живописью — это удел обеспеченных, богатых людей.

Основная причина ухода Витлы из искусства — необеспеченность художника. Он становится заведующим художественным отделом рекламного агентства, а потом, поднимаясь вверх по лестнице успеха, занимает пост директора одного из крупнейших издательств. Начинается новый этап его жизни. У Витлы появляется много денег, он получает доступ в высшее общество.

Драйзер реалистически описывает тлетворное влияние золота на искусство. В книге настойчиво звучит мысль, что делячество опустошает талант и губит его. Служа бизнесменам, Витла усваивает манеры, поведение деловых людей и сам становится «деловым человеком»: усиливается его индивидуализм, появляется жесткость, ранее несвойственная ему.

С гибелью таланта героя связано и название романа. Драйзер берет в кавычки заглавие книги — «Гений», так как Юджин Витла не стал гением. Он принес в жертву искусство и пошел по пути компромисса с буржуазным обществом. А гениальности противопозан компромисс. Жизнь Юджина Витлы воспринимается как социальная трагедия художника, не имеющего возможности посвятить себя искусству.

Но в «Гении» больше, чем в других романах, отразились натуралистические увлечения Драйзера. Много места занимает описание увлечений Витлы. При этом внимание акцентируется не на духовной, а на физиологической стороне любви. Рассказывая историю Юджина Витлы, автор подчеркивает определяющий характер биологических побуждений. Чувственность обуславливает все его поступки. Даже его талант художника оказывается связанным с ней. Эти особенности характеризуют роман как сложное, противоречивое произведение, отражающее сильные и слабые стороны мировоззрения писателя.

# Эптон Синклер

(1878—1969)

(Творчество до 1917 г.)

Одновременно с деятельностью Лондона и Драйзера на 900-е годы приходится начало творческого пути Эптона Синклера, писателя, выступившего активным пропагандистом идей социализма в литературе Соединенных Штатов и отразившего в лучших своих книгах важные стороны американской жизни.

Потомок разорившейся аристократической семьи, принявшей участие в Гражданской войне на стороне Юга и потерявшей свое состояние, Э. Синклер с детских лет столкнулся с нуждой.

Литературная известность Э. Синклера началась в 1901 г. с романа «Царь Мидас». За ним последовала пьеса «Принц Гаген» (1903) и повесть «Дневник Артура Стирлинга» (1903). Эти произведения составляют первый период творчества Э. Синклера, который можно охарактеризовать как период ученичества, период исканий.

**Социализм чувств.** Новый этап в деятельности писателя оказался связанным с социалистическим движением, в котором он принял участие. Социалистические взгляды Э. Синклера отразили противоречивость социалистического движения в США.

«Социалист чувства, без теоретического образования»<sup>1</sup> назвал Э. Синклера В. И. Ленин. Мировоззрение писателя формировалось под влиянием реформистских теорий, получивших широкое распространение в Америке в конце XIX — начале XX века. Следуя им, Э. Синклер исключал революционное преобразование общества, возлагал надежды на избирательные кампании. В его мировоззрение вошли как составная часть и идеи христианского социализма. Э. Синклер пытался возродить традиции раннего христианства, реформировать современную церковь, погрязшую в коррупции.

Однако «социализм чувств» был явлением сложным и противоречивым и содержал не только отрицательные черты. Несмотря на многочисленные заблуждения сближение Синклера с социалистическим движением положительно отразилось на его общественной и писательской деятельности. Оно помогло ему увидеть, что в огромном мире живет великое множество людей, придавленных нуждой, подвергающихся жестокой эксплуатации. Писатель приходит к мысли о необходимости ликвидации буржуазного общества и замене его справедливым социалистическим строем. В его творчестве усиливается критика капитализма, его противоречий, существующего неравенства. Синклер начинает выступать в защиту народа, пропагандировать социализм. Если раньше писатель исходил из индивидуалистических эстетских тенденций, выдвигая на первое место

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч.— Т. 26.— С. 270.

искусство и занимаясь надуманными этическими и моральными проблемами, то после вступления в ряды социалистов он приходит к выводу, что не литература, а определенные экономические и политические условия определяют поведение человека. Жизнь, реальная действительность — вот то главное, что должно стоять на первом месте. Можно утверждать, что под влиянием социализма творчество Синклера приобретает ярко выраженный социальный характер. Его интересуют теперь не столько внутренние переживания, психологические нюансы, сколько социальные отношения людей, большие общественные и политические события.

Для того чтобы уяснить себе социальные противоречия современности, писатель начинает глубже вникать в жизнь, во взаимоотношения классов. Прежний мечтатель все больше уступает место трезвому наблюдателю, объективному критику. Перемены в мировоззрении писателя не замедлили отразиться на его творчестве. Стремление по-другому, реально смотреть на факты, оценивать их с иных позиций очень заметно выявилося в наиболее значительном произведении этих лет — в романе «Джунгли».

«Джунгли». Хорошо известна история создания этой книги. В 1904 г. Синклер едет в Чикаго и в течение двух месяцев самым внимательным образом знакомится с деятельностью знаменитых чикагских боен. А начиная с 1905 г. он уже печатает частями свой роман в социалистическом еженедельнике «Призыв к разуму». Отдельной книгой «Джунгли» вышли в 1906 г. «Джунгли» примечательны в первую очередь непосредственным обращением к современности. На материале жизни рабочих мясной промышленности писатель хотел проанализировать положение американских рабочих вообще, условия их жизни, взаимоотношения с мастерами, с хозяевами. Он хотел объяснить себе и другим причины тревожного положения в стране, резкого обострения классовой борьбы, увеличения количества стачек и забастовок.

Буржуазных читателей в свое время потрясли сенсационные разоблачения Синклера. Покупатели не догадывались, что им приходилось покупать мясо туберкулезных быков и сало издохших от холеры свиней. Они не знали, что агенты владельцев чикагских боен специально выискивали старый или больной скот, затем животных откармливали солодом и из их мяса получалась «ароматная говядина» и приготавливались мясные консервы.

Разоблачение преступлений, творившихся на чикагских бойнях, составляет бесспорную заслугу Синклера. Но этим отнюдь не ограничивалась его задача. В книге рассказывается об ужасающих условиях труда, о невозможном быте рабочих.

В ранних произведениях Синклера героями являлись преимущественно представители интеллигенции, люди высокого интеллекта, хорошо разбиравшиеся в вопросах искусства, музыки, литературы. В «Джунглях» представители интеллигенции появляются лишь эпизодически, как второстепенные персонажи. Главная роль в романе принадлежит рабочим, и в первую очередь Юргису. Юргис —



новый образ у писателя, образ индивидуализированный и в то же время несущий в себе черты, характерные для многих рабочих. Литовский эмигрант Юргис и близкие ему люди ехали в Америку, полные больших надежд и ожиданий. Они думали о более обеспеченной жизни, о счастье. А нашли там жесточайшую эксплуатацию, звериную борьбу за существование, ложь и предательство. Судьбы героев книги поражают своим трагизмом.

Не случайно Джек Лондон назвал «Джунгли» «Хижинной дяди Тома» рабов наемного труда. «Эта книга полна живой правдой,— писал он.— В ней есть какая-то звериная жизненность».

На долю Юргиса выпадает много несчастий. Умирают его близкие. Сам он страдает. Но одновременно происходит процесс познания действительности, с которой он знакомится как на своем печальном опыте, так и на примере других людей. В «Джунглях» осуждается и признается несостоятельным капиталистическое общество, как несправедливое, основанное на угнетении и эксплуатации, и проводится мысль о создании нового, социалистического строя.

Роман заканчивается тем, что Юргис становится участником социалистического движения.

В условиях американской буржуазной действительности «Джунгли», как и «Железная пята» Джека Лондона, явились произведением во многом новаторским. Новаторским не только по своему социалистическому содержанию, но и по форме, которой потребовалось новое содержание.

Одна из главных особенностей романа заключается в том, что в нем собран большой материал — множество фактов, деталей всевозможных сведений, имеющих непосредственное отношение к той теме, которая интересует автора.

В частности, это видно из подробнейшего описания чикагских боен. Синклер самым детальным образом рассказывает о животных, поступивших на бойни, о разделке туш и приготовлении мяса. В книге дается подробнейший отчет о бойнях со ссылками на цифры и факты. Известная фактографичность дает основание говорить о «репортерстве» стиля Синклера.

Одной из самых характерных особенностей метода Синклера является его социологизм. Нельзя не отметить, что многие важные вопросы писатель решает несколько упрощенно, схематично, подчиняя их одной главной задаче — раскрытию центральной социальной темы. Критика неоднократно упрекала Синклера в том, что у него нет сложных человеческих характеров, почти отсутствует любовная тематика, что мало внимания уделяет он раскрытию психологии своих героев. В этих упреках много правды. Конечно, нельзя сказать, что Синклер полностью игнорирует человеческую психологию. Но внутренний мир человека освещается у него несколько односторонне.

Существует несомненная связь между Э. Синклером и группой журналистов, которых называли «разгребателями грязи», их актив-

ность как раз приходится на начало XX в. Как и «разгребатели грязи», Синклер доводил до сведения широкой публики чудовищные злоупотребления капиталистов, рассказывал о жульнических проделках. Но было бы ошибкой считать его только «разгребателем». «Разгребатели грязи» ограничивались констатацией фактов. Они обнаруживали злоупотребления, делали их достоянием гласности и считали на этом свою миссию выполненной. У Синклера, кроме критики пороков и злоупотреблений, была еще иная цель: показ тяжелой жизни рабочих, пропаганда идей социализма. Поэтому «Джунгли» выходят за рамки книг, написанных представителями этого течения. «Джунгли» — роман социально-реалистический, не только рассказывающий об отдельных, единичных фактах, но пытающийся их осмыслить, обобщить, сделать определенные выводы.

В «Джунглях» нет безразличного, холодного отношения к людям, событиям, фактам. Симпатии и антипатии разграничиваются очень четко. Сочувствуя своим героям, автор часто вкладывает в уста персонажей обличительные тирады, заставляет их произносить негодующие речи. Иногда прямая речь того или иного действующего лица смыкается с авторской речью. Это, например, можно увидеть при описании боен или в сцене, изображающей социалистический митинг, где Синклер делает оратора рупором своих идей. Такой прием позволяет ему высказываться откровенно, публицистически заострять тему.

Важно отметить, что на русском языке «Джунгли» (под названием «Дебри») появились в 1906 году, т. е. в том же году, когда они вышли в Соединенных Штатах, и потом много раз переиздавались под разными названиями. Точно так же почти одновременно с публикацией «Джунглей» появились первые критические статьи и заметки об авторе и его произведении. В отличие от американской критики, делавшей упор на сенсационности разоблачений Э. Синклера в мясной промышленности, русских критиков волновала проблема социальных преобразований в обществе.

«В «Джунглях» дело идет не только об изумительной грязи и нечистоплотных приемах, практикуемых при производстве консервов,— писал «Вестник иностранной литературы»,— книга трактует и о других вопросах: автор проводит тенденции социализма..., вводит в среду тех, которые желают улучшить и реформировать общество»<sup>1</sup>.

Увидев в лице Э. Синклера писателя-социалиста, призывающего к изменению общества, основанного на несправедливости, русская критика вместе с этим подчеркнула обличительный характер «Джунглей», их критическую направленность, противостоящую охранительным тенденциям апологетической американской литературы. Была отмечена также эмоциональная насыщенность романа, «безыскусственные описания, согретые горячей любовью к людям труда и сдержанной ненавистью к их поработителям»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Вестник иностранной литературы.— СПб., 1906.— Октябрь.— С. 278.

<sup>2</sup> Современный мир.— СПб., 1907.— Февраль.— С. 76.

После «Джунглей» Э. Синклер пишет романы, в которых показывает паразитизм, моральное разложение представителей денежной аристократии. Это книги «Столица» (1907), «Менялы» (1908), «Сильвия» (1913), «Замужество Сильвии» (1914) и другие. Они содержали большой фактический материал, но не отличались высокой художественностью.

«**Король Уголь**». Только в 1917 г. появилось новое крупное произведение Э. Синклера. Это был роман «Король Уголь» — книга об американских горняках. Значительная часть материала была собрана писателем в Колорадо, где он побывал трижды во время знаменитой забастовки углекопов 1913—1914 гг. Сам Синклер в послесловии отмечал, что «в романе правдиво изображены условия жизни и события, которые автор наблюдал в этот период». Почти все герои — реальные люди, и каждый эпизод не только взят из жизни, но является также типическим.

Как и «Джунгли», «Король Уголь» рисует потрясающую картину жизни американских рабочих. Шахтеры — это бесправные рабы. Их жестоко эксплуатируют, обманывают, обвешивают. Одно из требований доведенных до отчаяния рабочих и заключается в том, что они настаивают на рабочем контроле при весах, проверяющих норму выработки угля.

Кампания расплачивается с угольщиками талонами, по которым втридорога отпускаются товары в ее магазинах. Шахтеры живут в жалких лачугах, они плохо одеты, обуты, их семьи постоянно голодают. Беспризорные дети копошатся в грязи на улицах. Угольная кампания открыла множество кабаков, в которых рабочие оставляют свои последние гроши. Отсутствие охраны труда вызывает многочисленные несчастные случаи на шахтах, а несоблюдение техники безопасности приводит к обвалам, к взрывам рудничного газа. Одним из кульминационных моментов в романе является известие о гибели более чем ста шахтеров, заживо похороненных в шахте.

Рисую тяжелую жизнь горняков, автор, однако, не изображает их безликой страдающей массой. Среди рабочих усиливается недовольство, зреют семена возмущения. В их среде появляются организаторы, пытающиеся направить стихийное возмущение в русло организованной борьбы. На шахтах вспыхивает забастовка, создается профсоюз для защиты интересов рабочих.

В романе выведены многочисленные образы рабочих. Запоминаются запальщик Джерри Менетти, старый шахтер Эдстром. Но наиболее удавшийся образ в романе — Мэри Бэрк, простой девушки из рабочей среды, которая становится одним из руководителей забастовки.

Однако проблема положительного героя решается в «Короле Угле» несколько иначе, чем в «Джунглях». Главным героем «Короля Угля» выступает не шахтер, не рабочий, а сын угольного магната Хэл Уорнер, который появляется в шахтерском поселке под чужим именем. Хэл Уорнер — человек случайный, далекий от рабочего дви-



жения, не имеющий с ним ничего общего, — становится руководителем забастовки. Некоторое время он живет среди шахтеров, но затем возвращается в свой аристократический круг. И нет никакой уверенности в том, что он когда-нибудь по-настоящему придет к рабочим. Введение образа Хэла Уорнера придает роману известную нарочитость, искусственность, снижает его разоблачительный пафос.

В целом, однако, «Король Уголь» — одна из самых правдивых книг об американских шахтерах: их быте, работе, борьбе. В отличие от «Джунглей» и других романов писателя рабочие здесь в меньшей степени жертвы. Они изображаются как сильные, мужественные люди, имеющие собственное мнение, свой взгляд на жизнь. Это хорошо видно на образе Мэри Бэрк вслед за Эрнстом Эвергардом из «Железной пяты» Джека Лондона — одним из наиболее ярких образов представителей рабочего класса в американской литературе начала XX века. Мэри Бэрк обладает не только внешней привлекательностью. Поражает весь ее внутренний склад, ее неукротимая гордость. Мэри стремится к знаниям, к свету. «Я хочу красивой, чистой жизни», — говорит она Хэлу Уорнеру.

В романе очень убедительно показано, как эта незаурядная девушка становится сознательным борцом за дело рабочего класса. С художественной стороны «Король Уголь» принадлежит к числу лучших произведений Э. Синклера.

«Тема подана с подлинным реализмом, — пишет биограф писателя Ф. Делл, — но без малейших следов репортерства. Книга в то же время имеет агитационное значение... «Король Уголь» еще раз показал мастерство Синклера...»<sup>1</sup>

## ЛИТЕРАТУРА

Аллен У. Традиция и мечта: Критич. обзор англ. и америк. прозы с 20-х гг. до сегодняш. дня. — М., 1970.

Батурин С. С. Портреты американских писателей: Л. Стеффенс, Дж. Лондон, Т. Драйзер. — М., 1979.

Взгляд в историю — взгляд в будущее: Русские и советские писатели, ученые, деятели культуры о США. — М., 1987.

Гайсмар М. Американские современники. — М., 1976.

Гиленсон Б. А. Социалистическая традиция в литературе США. — М., 1975.

Засурский Я. Н. Американская литература XX века: Изд-во Моск. ун-та, 1984.

Зверев А. М. Модернизм в литературе США: формирование, эволюция, кризис. — М., 1979.

История американской литературы: В 2 ч. — М., 1971.

Каули М. Дом со многими окнами. — М., 1973.

Кашкин И. А. Для читателя-современника: Статьи и исследования. — М., 1977.

<sup>1</sup> Делл Ф. Эптон Синклер. — М.; Л., 1929. — С. 126—127.

Культура и общество: марксистская литературно-художественная критика США.— М., 1976.

Либман В. А. Американская литература в русских переводах и критике: Библиография. 1776—1975.— М., 1977.

Либман В. А. Американская литература в русской критике: Библиография. 1776—1975.— М., 1977.

Литературная история Соединенных Штатов Америки: В 3 т.— М., 1978.— Т. 2.

Матиссен Ф. О. Ответственность критики.— М., 1972.

Мендельсон М. О. Американская сатирическая проза XX в.— М., 1972.

Николюкин А. Н. Взаимосвязи литератур России и США: Тургенев, Толстой, Достоевский и Америка.— М., 1987.

Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли: Америк. лит-ра со времени ее возникновения до 20-х гг.: В 3 т.— М., 1970.— Т. 3.

Писатели США о литературе: В 2 т.— М., 1982.— Т. 2.

Романтические традиции американской литературы XIX века и современность.— М., 1982.

Сохряков Ю. И. Русские классики в литературном процессе США XX века.— М., 1988.

Старцев А. И. От Уитмена до Хемингуэя.— М., 1981.

Левидова И. М. М. Твен: Библиографический указатель русских переводов и критич. литературы на рус. яз. 1867—1972.— М., 1974.

Мендельсон М. О. Марк Твен.— М., 1963.

Зверев А. М. Мир Марка Твена: Очерк жизни и творчества.— М., 1985.

Марк Твен и его роль в развитии современной американской реалистической литературы.— М., 1987.

Ромм А. С. Марк Твен.— Л., 1977.

Старцев А. Марк Твен и Америка.— М., 1985.

Фонер Ф. Марк Твен — социальный критик.— М., 1961.

Левидова И. М. О'Генри и его новелла.— М., 1973.

О'Генри: Библиографический указатель: К 50-летию со дня смерти.— М., 1960.

Батурин С. С. Драйзер.— М., 1975.

Засурский Я. Н. Теодор Драйзер: Жизнь и творчество: Изд-во Моск. ун-та, 1977.

Теодор Драйзер: Библиографический указатель.— М., 1976.

Богословский В. Н. Эптон Синклер.— М., 1976.

Богословский В. Н. Джек Лондон.— М., 1964.

Быков В. М. По следам Джека Лондона.— М., 1983.

Стоун И. Моряк в седле.— М., 1987.

Фонер Ф. Джек Лондон — американский бунтарь.— М., 1966.

Лондон Д.: Библиографический указатель.— М., 1969.

Юджин О'Нил: Библиографический указатель.— М., 1982.

# ЛИТЕРАТУРА БОЛГАРИИ

История болгарской литературы конца XIX — начала XX в. развивается на фоне крупных политических и социальных событий. Национально-освободительная война против турецкого ига вылилась в вооруженное апрельское восстание 1876 г. Оно было жестоко подавлено турками. Кровавый террор вызвал глубокое возмущение в Европе. В апреле 1877 г. Россия выступила в защиту болгарского народа. В освободительной русско-турецкой войне 1877—1878 гг. приняли участие как русские солдаты, так и болгарские добровольческие войска, проявляя массовый героизм и самоотверженность. Турецкое иго пало.

Конец XIX в. характеризуется развитием капитализма в Болгарии и переходом его в стадию империализма. Новой общественно-политической силой становится пролетариат. В страну проникают идеи научного социализма и марксизма. В 1891 г. была создана болгарская социал-демократическая партия.

Болгарская литература на рубеже веков представляет собой конгломерат различных течений. Для творчества писателей, объединившихся вокруг известного журнала «Мысль», были характерны модернистские тенденции. Немецкая идеалистическая философия и эстетика стали благодатной почвой для литературы такого рода с характерным для нее отказом от демократической идейности, аполитизмом, тяготением к «чистому искусству», что в целом было связано с кризисом и упадком буржуазного общества.

Во главе модернистского направления стоял редактор «Мысли» К. Крыстев (1866—1919). Искусство, по его мнению, должно быть оторванным от реальной жизни и представлять собой «произвольную и фантастическую игру фактов, лишенных всякого объективного значения». Оно должно сосредоточиться на иллюзии, а не на факте. «Непосредственные интересы дня» не могут быть главной темой поэзии. К. Крыстев резко выступил против тенденциозности в литературе. «Мы имеем все основания считать тенденцию аномалией и литературным заблуждением», — говорил он. И противопоставлял критическим реалистам старшего поколения «духовных аристократов», представителей декаданса. А. М. Горький справедливо характеризовал К. Крыстева как «эстета, индивидуалиста и основоположника «модернизма» в болгарской литературе».

Влияние французского символизма ощущается в творчестве



талантливого поэта **Пенчо Славейкова**. Проповедь индивидуализма, призыв к «чистому искусству» прозвучал в поэме «Гимн о смерти сверхчеловека», в стихотворении «Перикл». Влияние эстетики идеализма ощутимо и в статьях «Душа художника», «Болгарская поэзия раньше и теперь» (1906).

Индивидуализмом и пессимизмом пронизаны рассказы **Петко Тодорова** («Одна», «Медвежатник»). Упадочнические настроения в среде интеллигенции были связаны с усилением буржуазной реакции в Болгарии, подавлением многочисленных крестьянских бунтов. Определенную роль сыграло и влияние западного декаданса.

Модернистские течения не приобрели широкий характер в стране. Не случайно на путь реализма встали П. Славейков, П. Тодоров и другие поэты. Резкую критику сторонники декаданса получили со стороны Д. Благоева, подчеркнувшего реакционный характер течения, его опасность для судеб национальной литературы.

**Д. Благоев** (1856—1924) открыл марксистский период в развитии литературной критики Болгарии. Будучи создателем марксистской партии в стране, он сочетал в себе качества публициста и критика, философа и теоретика искусств: «Все мои статьи являются плодом моих стремлений приложить к различным общественно-литературным вопросам социалистическую точку зрения и объяснить их с этой точки зрения». Глубоким убеждением Благоева была и мысль о том, что писатель должен быть «развитой личностью, стоящей на уровне философских движений своего времени».

Распространение идей социализма оказало влияние на формирование пролетарской литературы в Болгарии. Велика заслуга критика в ее создании. «Эта литература у нас зарождается, ей принадлежит будущее». Д. Благоев в своих литературно-критических статьях подчеркивал классовый характер искусства и литературы, боролся против декадентских течений.

Основоположником болгарской пролетарской прозы считается по праву Г. Кирков, автор «Марша рабочих» и «Дружной песни», ставших гимнами рабочего класса. В его творчестве преобладали фельетоны и сатирические рассказы, опубликованные в газете «Рабочий вестник». Писатель создал галерею отрицательных образов спекулянтов, лицемеров, собственников, представителей буржуазных партий. В цикле фельетонов, объединенных в книге «Дремиградские чудаки», Г. Кирков впервые ввел в болгарскую литературу нового положительного героя-рабочего. Острая социальная критика сочеталась в его творчестве с верой в будущее: «Мы идем к победе, потому что в груди у нас горит вера в наше дело, потому что на нашей стороне человечность».

Крупнейшим пролетарским поэтом данного периода был Димитр Полянов (1876—1953). Его стихи прославляли могущество и величие рабочего класса, они устремлялись в будущее, в котором должна осуществиться социальная справедливость. Характерно стихотворение «Рождение пролетариата», где автор использует символический образ великого сына эпохи — рабочего класса.

Полянов издал ряд сборников: «Морские камни» (1893) и «С Востока на Запад» (1903) и другие. Гибель капиталистического мира писатель провозгласил в стихотворении «Дерево смеющееся», которое олицетворяло социальное зло.

На помощь жизни все! И топоры точите!  
Удар, еще удар, последний мощный взмах!  
Дружнее топором все, как один, взмахните,  
Чтоб смерти дерево скорей упало в прах.

*Перевод М. Зенкевича*

Октябрьскую революцию поэт встретил с большим энтузиазмом, что нашло отражение в стихах: «Советская Россия», «Серп и молот».

На болгарских писателей оказали влияние идеи народничества. Создав яркие образы людей из народа и показав яркие картины жизни, писатели не смогли раскрыть перспективы исторического развития.

Литература последней трети XIX и начала XX в. обращается к теме национально-освободительной борьбы, критике несовершенств возникшего общественно-политического строя. Лучшие писатели Болгарии занимают демократические позиции, выступают с осуждением эксплуатации, а также нравов и быта буржуазии. А. М. Писаревский писал: «После пятивекового гнета чуждой народности Болгария возвратилась к жизни индивидуальной, яркой, полной творческих сил, и быстро заняла достойное место в семье культурных наций».

Крупнейшим писателем-реалистом, классиком болгарской литературы является **Иван Вазов** (1850—1921), чье творчество связано с судьбой его многострадальной родины. Он родился в 1850 г. в городе Сопоте в семье торговца. Отец забрал его из гимназии и отправил в Румынию, чтобы приобщить к торговому делу. Вазов познакомился с болгарскими эмигрантами, встречался с Урбаном Ботевым и вступил в тайный революционный союз. По возвращении на родину работал школьным учителем, принимал участие в национально-освободительном движении. В период русско-турецкой войны служил в армии, затем вел интенсивную общественно-политическую и литературную деятельность. За критику правящей верхушки, за демократические взгляды подвергался преследованиям, эмигрировал в Россию. По возвращении был избран депутатом Народного собрания, министром просвещения. Отсутствие кардинальных перемен в общественно-политической жизни Болгарии вело Вазова к разочарованию.

Литературную деятельность Вазов начал с публикации сборника стихов «Майский цветок». Затем появилась поэтическая трилогия: «Знамя и гусли» (1876), «Печали Болгарии» (1877), «Изгнание» (1878). В ней отразились исторические события, демократические взгляды автора. С болью говорил он о поражении воина, циничной дипломатической игре западных держав, благой миссии русских войск:

Да, мы смели оковы, насилье вековое!  
Небесная идея зажгла огонь в крови,  
Дух ярости пылает в груди, как у героев,—  
У тех, кто умер с кличем: Болгария, живи!

*«Бунт». Перевод А. Кудрейко*

Поэтическая трилогия разнообразна в жанровом отношении, тут сочетаются лирика и сатира, оды, баллады, элегии, стихи гражданского звучания.

События национально-освободительной борьбы болгарского народа под пером Вазова перерастают в явление мирового характера, что ощущается в лиро-эпическом цикле «Эпопея забытых» (1881), в котором прославляются борцы за свободу страны, героический подвиг русских воинов. Широко использованы народные песни, сказки. Тема природы связана с темой свободы и мирного труда, с темой родины:

Природа, буйная природа,  
в которой жизнь, борьба, и песни, и свобода,  
мой вечный идеал, великий и простой.

*«У Рильского монастыря». Перевод П. Железнова*

В последующие годы писатель остается верен идеалам демократизма, возвращается вновь к героической истории народа («Легенда о Царевце»), откликается на события балканских войн и первой мировой войны. С горечью писал он о поражении, национальной катастрофе («Под гром побед», 1912—1914; «Новые отзвуки», 1917). Однако многое в богатом событиями времени, в классовой борьбе ускользало от Вазова. Ему не удалось осознать историческую миссию пролетариата. Но, будучи патриотом, он выступал в своих прозаических произведениях с резкой критикой буржуазных отношений, тяжелой эксплуатации масс, засилья бюрократии: «Митрофан и Дормидольский» (1881), «Отверженные» (1884), «Наша родня» (1885).

В формировании мировоззрения и творчества И. Вазова большую роль сыграла русская литература. Среди своих любимых писателей он называл Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Некрасова. Впервые перевел на болгарский язык многие произведения русских поэтов. В годы пребывания в Одессе И. Вазов с увлечением читал социально-критические статьи Короленко, публицистику Герцена, Добролюбова, Чернышевского, утверждающих в творчестве дорогие И. Вазову идеи свободы, правды и прогресса. В этот же период он приступил к созданию романа «Под игом» (1889), утвердившего его славу великого национального писателя. Широкое эпическое полотно охватило жизнь разных слоев болгарского общества в 70-е годы XIX в., события Апрельского восстания, героические страницы борьбы болгарского народа за свободу. Вазов писал: «Я поставил перед собой цель изобразить жизнь болгар в последние дни рабства и революционный дух в пору Апрельского восстания.



С усердием и воодушевлением отдался я работе и зажил образами своей творческой фантазии, испытывая большой подъем. Многие эпизоды романа — плод моих личных воспоминаний и наблюдений. Большинство действующих лиц — подлинные жители Сопота, только имена придуманы или изменены». В художественное повествование введены реальные исторические факты. С большой симпатией рисует автор революционера Огнянова, впервые в болгарской литературе создает образ женщины, вступившей на путь борьбы. Учительница Рада, доктор Соколов, народный богатырь Боримечка — каждый персонаж дан в действии. С большим мастерством выписаны массовые сцены. Жанровые эпизоды сменяются философскими рассуждениями, возвышенный героизм соседствует с глубокой ненавистью к врагам. Лагерю демократическому противопоставлен лагерь реакционный: турки и болгарское чорбайджийство. Массовое народное движение возглавляет демократическая интеллигенция в лице Огнянова и его друзей. По мысли Вазова, корни восстания — в многовековых бедствиях народа. Скитаясь по горным деревушкам, Огнянов становится свидетелем тяжелых притеснений крестьян. Сложность социальных процессов, ненависть народных масс к поработителям показаны с большой реалистической силой.

В романе «Под игом» затронуты и некоторые вопросы социалистического движения в Болгарии. Носителем таких идей является студент Кандов, утверждавший, что революция в Болгарии должна привести народ к уничтожению религии и права на собственность. Для Огнянова, как и для автора романа, существует один враг — турки, все другое «болгарский здравый смысл отвергает». Позиция Вазова, выраженная в романе, ошибочна, но она не умаляет больших идейно-художественных достоинств романа в целом. Реалистическое изображение жизни и борьбы болгарского народа в сложный момент истории, революционный пафос романа, демократизм сделали его национально-исторической эпопеей, классическим памятником болгарской литературы. После публикации И. Вазов обрел славу одного из крупнейших европейских писателей.

В 1894—1905 гг. вышли в свет сборники рассказов Вазова «Царицыны и пятна», «Виденное и слышанное», «Пестрый мир», в которых раскрывается тема продажности и эгоизма буржуазии, ее моральной деградации. От жанра рассказа И. Вазов переходит вновь к роману. «Казаларская царица» повествует о судьбе сельской учительницы Цонки, здесь звучит протест против тяжелого положения женщины в буржуазном мире, циничном и жестоком, уделено внимание и теме «маленького человека», его тяжелой борьбе за существование.

В начале XX в. писатель обращается к жанру исторической повести. «Светослав Тертер» (1907), «Иван Александр», «Борислав» (1909) посвящены прошлому болгарского народа (XIII—XIV вв.). В них отразилась и некоторая ограниченность взглядов автора, убежденного, что Болгарии нужен «справедливый царь».

Теме труда и тяжелой жизни болгарского крестьянства посви-

щены поэтические сборники: «Песни скитальца» (1899), «Под нашим небом» (1900). Говоря словами поэта, «призыв в них слышен к правде и свободе».

Для творчества Вазова характерна интимная лирика — «Июльский букет» — с настроением грусти, мотивами одиночества, умением заглянуть в богатый мир человеческой души. Стихи поражают тонкостью настроений, глубоким содержанием, искренностью чувств. Поэтический язык Вазова прост, лаконичен, необычайно выразителен:

Люблю тебя, язык родной!  
Ты — наших дум бессмертный пламень.  
Алмазный, солнечный, стальной,  
То гибок ты, то тверд как камень.

*«Родная речь». Перевод Л. Мартынова*

Резкую отповедь у Вазова получила поэзия модернистов — «космополитическая, холодная, не болгарская».

Наследие Вазова, исключительно богатое в тематическом, жанровом и художественном отношении, определило пути развития болгарской литературы, упрочило основы реалистического искусства. Творчество писателя явилось воплощением народных идеалов.

Формирование мировоззрения и таланта известного болгарского сатирика **Алеко Константинова** (1863—1897) прошло в атмосфере национально-освободительного движения. Образование он получил в России, где познакомился с работами Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Писарева, с поэзией любимого им Некрасова и творчеством Гоголя, способствовавшего развитию сатирического дара будущего писателя. Вернувшись в Болгарию, Константинов работал адвокатом. Практика предоставила ему возможность познакомиться с разными слоями болгарского общества, дала незаменимый жизненный опыт.

А. Константинов перевел на родной язык стихи и поэмы Пушкина, Лермонтова, Некрасова. В собственном творчестве он пошел по пути реализма, «верного изображения вещей и явлений». По мысли Константинова, сама жизнь должна служить основой для истинного писателя. Славу на родине Константинов обрел как блестящий автор фельетонов, направленных против рабелепных чиновников, интриганов, торгашей. Ему удалось развить этот жанр, определить его острое социальное звучание. Обличительные фельетоны стали прелюдией к появлению известного как в Болгарии, так и за ее пределами сатирического произведения «Бай Ганю». Невероятные приключения современного болгарина» (1894—1897). Имя героя стало нарицательным, олицетворяло невежество, жадность, тщеславие, наглость мелкого торгаша. Константинов подчеркивал типичность героя, дух бая Ганю «охватил весь общественный строй и наложил отпечаток и на политику, и на партии, и на печать».

В «Бае Ганю» воссоздан образ целой эпохи. Сатирический цикл делится на две части: рассказы о пребывании бая Ганю за границей

и на родине. В начале книги мы встречаемся с молодым и энергичным продавцом розового масла, постоянно попадающим в анекдотические ситуации, невежественным, смешным и наглым. Постепенно он вырастает в крупного буржуа, чьи политические взгляды определяются только личной выгодой. Ирония автора сменяется язвительной сатирой.

Бай Ганю становится то журналистом, то депутатом, членом правительственной делегации, олицетворяет власть, выступает ярким ненавистником народной свободы. Автор использует прием самораскрытия героя: «Общественная борьба, идеалы и бог знает какие там еще глупости — все это ерунда. А вот теперь, когда в конце месяца ты подставишь кошель, да когда ссыпят тебе тысячу пятьсот левчиков. Вот это здорово, черт побери! Теперь держись!.. И не думай себе, из чьей шкуры выбивают эти левчики...»

Жизнь талантливого сатирика оборвала пуля подосланного убийцы в 1897 г. Так реакция расправилась с одним из талантливейших болгарских писателей.

Творчество **Елина Пелина** (1877—1949) продолжает лучшие традиции литературы Болгарии, традиции Ботева, Каравелова, Вазова. С глубоким уважением писатель относился к русской литературе. Мастерству рассказа он учился у А. П. Чехова и А. М. Горького, «прошел великую школу», по его признанию. Работая школьным учителем, он публиковал стихи, рассказы, очерки в различных общественно-политических и литературных изданиях. Создал журнал «Селска разговорка» (1902—1903), на страницах которого выступал защитником крестьян, обличителем пороков буржуазии. Эта тема стала ведущей в его творчестве.

Елин Пелин — мастер короткого рассказа в духе критического реализма. В 1904 г. вышел первый сборник его произведений, второй — в 1911 г. Им созданы незабываемые образы сельских тружеников, показан быт и нравы крестьянской деревни, безысходная нищета, столкновения с кулаками, сборщиками податей, попами. Герои Елина Пелина не безропотные жертвы. Они восстают против беззакония и несправедливости («Несжатая полоса», 1903). Для произведения писателя характерны глубокий гуманизм, сострадание к труженику и ненависть к угнетателям. Образ судебного исполнителя, «толстого господина в волчьей шубе», жадного, тупого и жестокого, стал своего рода символом («Андрешко»). Рассказы носят остросоциальный характер. Елин Пелин ввел в литературу образ батрака, показав при этом высокие моральные качества, природную его одаренность. Бедняки Пелина способны поэтически воспринимать окружающий мир, проявляют мужество в борьбе за свои права («Скворец», «Бедняцкое счастье», «Первоцветка»). Высокой нравственной чистотой отличаются женские образы: независимая Милена («У мельницы»), Калина-Пшеничка («Самодива»).

Подобно Горькому, Пелин прошел по дорогам своей страны и обогатил литературу свежим, остросовременным материалом. С глубо-



ким реализмом показаны характерные для болгарского села процессы: разорение бедняцких хозяйств, распад патриархальных отношений в крестьянских семьях. Классическим произведением болгарской литературы стала повесть «Гераковы» (1904).

Трудолюбивый и добрый глава большого семейства Йордан Герак постепенно становится стяжателем, нанимает и нещадно эксплуатирует батраков, копит деньги, заражает жадностью сыновей. Под натиском новой морали происходит ломка нравственных устоев, традиций. Изуродована судьба юной Элки, сын Герака Божан также переживает нравственную деградацию. Скрывая жадность за маской доброты, он обманывает и обкрадывает собственного отца, близких, скупает земли. В душе его постепенно поднимается ненависть ко всему роду людскому. Страсть к наживе опустошает души, приводит людей к нравственному краху — таков вывод писателя. Буржуазные отношения, стремительно проникавшие в болгарскую деревню, носили глубоко антигуманный характер. Повесть «Гераковы» показывает возросшее мастерство автора, содержит углубленный психологический анализ.

Для творческой манеры Елина Пелина характерен лаконизм, умение в сжатой форме передать многообразие мыслей.

Творчество Пелина, гуманиста, подлинно народного писателя Болгарии, так же способствовало развитию основного направления болгарской литературы 1870—1917 гг. — критического реализма. Тесно связано с ним и формирование социалистической литературы.

Для произведений болгарской литературы конца XIX — начала XX в. характерно многообразие жанров, глубокий гуманизм, связь с борьбой народа за лучшее будущее.

## ЛИТЕРАТУРА

Очерки истории болгарской литературы XIX—XX веков.— М., 1959.

А н д р е е в В. Д. История болгарской литературы.— М., 1987.  
Болгарская литература: Хрестоматия / Сост. В. Д. Андреев.— М., 1987.

Д е р ж а в и н Н. С. Иван Вазов: Жизнь и творчество.— М.; Л., 1973.

З а р е в П. Панорама болгарской литературы: В 2 т.— М., 1976.

З л ы д н е в В. И. Русско-болгарские литературные связи XX в.— М., 1964.

М а р к о в Д. Ф. Из истории болгарской литературы.— М., 1973.

У н д ж и е в И. Христо Ботев: Жизнь и творчество.— М., 1976.

Ф е д о р е н к о Н. Т. Славянские записи.— М., 1985 (Новинки и современность).

Ц и н е в а М. Роман Ивана Вазова «Под игом».— М., 1976.

# ЛИТЕРАТУРА ПОЛЬШИ

Рубежом, отделяющим польскую литературу XIX в. (польский романтизм) от новейшей польской литературы конца XIX — начала XX в., по преимуществу реалистической, стал 1863 год, год польского восстания против царизма за национальную независимость Польши. Восстание это было жестоко подавлено, но оно оставило неизгладимый след в общественной жизни и литературе Польши. Национально-освободительная тема, ярко и гневно звучавшая в творчестве польских романтиков, теперь может звучать только подспудно, приглушенно; да и надежды польской интеллигенции на освобождение и независимость Польши в значительной степени подорваны. Но тем резче выступили в произведениях лучших польских писателей социальные мотивы и реалистические тенденции.

В обстановке обострения классовых противоречий и роста рабочего движения польская литература выдвинула таких мастеров слова, как Элиза Ожешко, Болеслав Прус, Владислав Реймонт, Генрик Сенкевич, а в области поэзии — Мария Конопницкая. Опираясь на великие национальные традиции польской литературы, писатели-реалисты обращаются вместе с тем к творческому опыту великих русских писателей, прежде всего И. Тургенева и Л. Толстого. Скорбь о страданиях крестьянской и городской бедноты становится ведущим мотивом их творчества.

Противоречивое влияние оказывает на польских писателей так называемый «варшавский позитивизм», развившийся в результате поражения восстания 1863 г. Это либеральное направление, крупнейшим теоретиком которого был А. Свентоховский, соединяло реформизм, отказ от революционных действий, и призыв к повседневной культурно-просветительной работе среди народа. Эта вторая сторона позитивизма способствовала развитию реализма, развитию внимания и интереса к народу. Позитивистские тенденции давали себя знать в творчестве Ожешко, Пруса, Сенкевича.

Несколько позднее, в 80-е годы, для общественной жизни и литературы Польши становится характерным новый подъем демократического и освободительного движения, получивший название «возвратной волны». Таково было и название одного из романов Б. Пруса, обратившегося к изображению жизни пролетариата. Для «возвратной волны» характерен именно интерес к рабочему

классу, сочетание воскресших национально-освободительных идей с социальными мотивами. В 80-е годы достигает расцвета и высших вершин творчество Э. Ожешко, Б. Пруса, М. Конопницкой.

Именно в эти годы в Польше возникают первые политические организации рабочего класса — «Пролетариат» (1882), «Союз польских рабочих» (1889). Крестьянская реформа 1864 г. способствовала росту пролетариата.

**Г. Сенкевич (1846—1916).** Выдающимся польским писателем был Г. Сенкевич. В первый период своего творчества он создал ряд реалистических произведений, пронизанных сочувствием обездоленному народу. Таков рассказ «Янко-музыкант» (1880) о талантливом крестьянском мальчике, до смерти забитом плетью; такова повесть «Эскизы углем» (1877). Под впечатлением поездки в Америку написана повесть «За хлебом» (1882) о польских крестьянах-эмигрантах и их жизни в США. В 80-е годы Сенкевич становится редактором консервативной газеты «Слово», и в его взглядах усиливаются буржуазно-позитивистские черты и одновременно — идеализация старой шляхетской Польши. Он проповедует теперь союз польского дворянства и народа, помощь народу со стороны образованной шляхты. Героические черты шляхты он подчеркивает в своих исторических романах, составивших трилогию: «Огнем и мечом» (1883), «Потоп» (1886) и «Пан Володыевский» (1887). Романы эти с их привлекательной для юношества приключенческой тематикой, яркой фабулой были восторженно приняты польскими читателями. Далеко от исторической правды первый роман, изображающий борьбу польской шляхты против восставшего украинского народа. Значительно ярче и правдивей вторые два, рисующие борьбу Польши против шведских («Потоп»), татарских и турецких («Пан Володыевский») захватчиков.

В 90-е годы Сенкевич создал два социально-психологических романа из современной эпохи («Без догмата», 1890, и «Семья Поланецких», 1895) и исторический роман «Камо грядеши» (1896) из эпохи раннего христианства. Роман этот был отмечен Нобелевской премией и пользовался длительным успехом. В романе дана яркая картина неронового деспотизма, императорского Рима, привлекает психологически сложный образ Петрония, но чрезмерная идеализация и апология христианства повлекла за собой ряд неубедительных образов.

В золотой фонд польской литературы вошел исторический роман «Крестоносцы» (1900), посвященный борьбе польского и литовского народов против немецких рыцарей-захватчиков и завершающийся эпической картиной Грюнвальдской битвы (1410).

**М. Конопницкая (1842—1910).** Мария Конопницкая, поэтесса редкого своеобразия и таланта, писала о народных горестях, о нужде и несправедливости народа. Эти мотивы звучат уже в раннем ее сборнике «Картинки» (1879) и развиваются в лиро-эпических циклах 80-х годов. («На свирели», «С лугов и полей», «По росе», «Слезы и песни» и т. д.). Обаяние поэзии Марии Конопницкой заклю-



чалось в значительной мере в ее обращении к фольклору, в умелом привлечении народно-песенного жанра с его лиризмом и эмоциональностью. При этом она никогда не впадала в национализм и стилизаторство. Даже рисуя далекое прошлое, идеализируемое националистами, она и там видит страдания народа, классовую рознь (стихотворение «Как король на бой сбирался» и др.). М. Конопницкая писала также рассказы и литературно-критические статьи.

Около 20 лет поэтесса работала над большой поэмой «Пан Бальцер в Бразилии». Во время путешествия по Франции писательница встретила группу измученных польских эмигрантов, возвращавшихся на родину из Бразилии, где они не нашли ни работы, ни пристанища. Поэтесса была поражена героической выносливостью польского народа и впервые задумалась над созданием эпопеи о польских эмигрантах. Но в процессе работы поэма звучала все более оптимистично, несмотря на все ужасы, которые пришлось пережить героям. В поэме начинают звучать революционные ноты. В пятой части писательница рисует мощное рабочее движение, демонстрацию докеров в бразильском порту. И следующая, шестая глава озаглавлена «Идем!» и как бы продолжает картину демонстрации: вместо разрозненных, несчастных эмигрантов в Польшу возвращается сплоченный рабочий коллектив.

**Польские модернисты.** 90-е и 900-е годы были годами обострения борьбы в польской литературе. Создалась литературная группа «Молодая Польша», объединившая под флагом борьбы за «новое искусство» не очень однородных писателей — импрессионистов, неоромантиков, символистов и откровенных декадентов. Ее деятельность была связана главным образом с краковскими журналами<sup>1</sup>. Среди ее представителей были и очень талантливые люди — художник и драматург С. Выспянский, поэт Я. Каспрович, перешедший от реализма к символизму. Теоретиками «нового искусства» выступали З. Пшемыцкий и С. Пшибышевский. Станислав Пшибышевский (1868—1927) пользовался успехом в среде западноевропейской декадентствующей интеллигенции. Его творчество пронизано ненавистью к демократии и революции. В своих манифестах он заявлял, что пишет для «тысячи изысканных аристократов духа». Уроженец прусской части Польши, он начал писать в Берлине на немецком языке. На том же языке были написаны и лишь позднее переведены им на польский его нашумевшие романы «Дети сатаны» (1897) и «*Ното sapiens*»<sup>2</sup> (1898). Они были отмечены самым сильным влиянием Ницше.

В романе «Дети сатаны», насыщенном всевозможными ужасами, Пшибышевский клеветнически изобразил революционеров в виде кучки анархистов-террористов. Пшибышевский претендует на глубокий психологизм, но рисует только больную, извращен-

<sup>1</sup> С 1795 г. Польша была искусственно разделена между Пруссией, Австрией и царской Россией. Краков и окружающие земли были подчинены Австрии.

<sup>2</sup> *Noto sapiens* (лат.) — человек как разумное существо.

ную психику. В романе «Homo sapiens» главный герой — нищеец, считающий себя вправе растаптывать чужие жизни. Его похождения преподнесены как нечто философски значительное. Герои Пшибышевского, нищиеанцы, неизменно оказываются преступниками, и это создает впечатление борьбы писателя против нищиеанства. Но это делается методами бульварной литературы, без должной глубины; писатель мечется между нищиеанским идеалом и узкой обывательской моралью.

Однако не декадентство, а критический реализм стал определяющим литературным направлением в Польше начала XX в. Недаром это были годы напряженной идеологической и классовой борьбы, годы, отмеченные созданием Польской социалистической партии (ППС — 1892 г.) и слиянием ее левого крыла, возглавленного Розой Люксембург, Феликсом Дзержинским, с РСДРП (1906).

**В. Реймонт (1867—1925).** Значительным явлением польской литературы начала XX в. был роман Владислава Реймонта «Мужики» (1909), отмеченный Нобелевской премией в 1924 г. Революционная ситуация в стране повлияла на роман, способствуя его критической силе, созданию картин крестьянских волнений. Посвященный жизни польской деревни, роман насыщен картинами природы и сценами польских обычаев и обрядов. Он богат фольклорными традициями, в нем сказывается прекрасное знание народной жизни и народного языка.

В романе прослежена в основном история одной семьи — богатой крестьянской семьи Мацея Боруны, но прослежена на широком социальном фоне. В семье кипит вражда между Боруной и его сыном Антеком. Это борьба за землю и одновременно за женщину — вторую жену старика. Миру кулаков с их волчьей хваткой Реймонт противопоставляет бедняцко-батрацкую часть деревни. Сочувствие обездоленным, мечта о справедливости и прекрасное знание деревни отличают роман В. Реймонта.

**С. Жеромский (1864—1925).** Крупным и своеобразным писателем был Стефан Жеромский. Он выступил в литературе в 80-е годы с новеллами, в которых отражена страшная жизнь пореформенной польской деревни с ее нищетой и бесправием. Потрясающее впечатление производит рассказ «Забвенье», в котором богатый пан и его управляющий избивают крестьянина, «укравшего» несколько досок на гроб своему сыну-подростку, умершему от голода.

Положительный идеал С. Жеромского — бескорыстное и самоотверженное служение народу. Его положительные герои — интеллигенты, отдающие народу все свои знания и силы. Такова сельская учительница Станислава, погибающая от тифа в нищей деревне. С. Жеромскому свойственны мотивы обреченности, пессимистические ноты, которые усиливаются в 90-е годы. Об этом говорят и названия новелл — «Могила», «Расклет на воронье». Служение народу принимает у героев С. Жеромского все более жертвенный, трагический характер.

С. Жеромский обращается, как и многие польские писатели, к

исторической теме и в этой области создает свои самые значительные произведения. На рубеже XIX и XX вв. он создал монументальный исторический роман «Пепел» — о наполеоновских войнах и участии в них польских легионов. Это участие оказывается трагической ошибкой. Второй роман — «Искры», посвященный восстанию 1830 г., был написан, но рукопись была конфискована у писателя жандармами.

Вскоре С. Жеромскому пришлось воочию увидеть войну, еще более ужасную, чем те, о которых он писал. События 1914—1918 гг. принесли Польше неисчислимые страдания. Разорванная на части между воюющими государствами, Польша оказалась втянутой в братоубийственную войну и вскоре стала ареной боев. Массы беженцев хлынули с территории так называемого Царства Польского в Россию.

В эти годы С. Жеромский пишет трилогию «Борьба с сатаной», в которой изображает жизнь нескольких стран, и прежде всего Польши, в период империалистической войны. «Сатанинская» роль отведена в трилогии капитализму, показаны ужасы войны, преступления тех, кто наживается на войне, и братская солидарность простых людей России и Польши.

Дальнейшая литературная деятельность С. Жеромского развернулась в Польше, получившей независимость. Образование самостоятельной Польской республики сначала наполнило его радостью, но он скоро понял антинародный и националистический характер буржуазной Польши и в своем последнем романе «Канун весны» (1924) отразил это свое разочарование. Главный герой романа становится в ряды рабочего движения.



# Элиза Ожешко

(1842—1910)

Крупнейшей представительницей критического реализма в польской литературе XIX в. является Э. Ожешко.

Дочь богатого помещика — юриста Павловского, вольнодумца и вольтерьянца, будущая писательница получила образование в Варшавском пансионе, а впоследствии много занималась самостоятельно. В 1858 г. шестнадцати лет она была выдана замуж за шляхтича Петра Ожешко. Живя в имении мужа, она много читает и внимательно приглядывается к жизни угнетенного белорусского крестьянства. Сама писательница называет этот период своим «университетом».

Восстание 1863 г. Э. Ожешко встретила с энтузиазмом. Она помогает восставшим, выполняет различные опасные поручения, а в дни разгрома укрывает одного из вождей восстания.

Петр Ожешко за участие в восстании был сослан в Сибирь. Молодая женщина переехала в Гродно.

Именно в 60-е годы, под непосредственным влиянием восстания 1863 г. и последовавшей затем крестьянской реформы, формируется мировоззрение и художественный метод писательницы.

Первый период творчества Э. Ожешко охватывает 60—70-е годы. Уже в это время писательница выступает как поборница реалистического искусства, органично связанного с современной жизнью. Ведущие принципы эстетической программы Ожешко изложены в статье «Письма о литературе» (1873).

Рассказ «В голодный год» (1866), которым дебютировала писательница, отражал ее искренние демократические устремления. Построенный по принципу социального контраста, рассказ представлял два общественных полюса: «мрачные картины нужды и несчастий» белорусского крестьянства выразительно оттенялись беглыми зарисовками помещичьей жизни, выдержанными в саркастических тонах. На этом фоне развивается трагическая история «двух чистых и юных детей природы и народа» — Василька и Ганки, ставших жертвами бесчеловечного общественного устройства.

Много внимания в своих произведениях 60—70-х годов Ожешко уделяет женскому вопросу. В романах «Пан Граба» (1869), «Дневник Вацлавы» (1870), «Марта» (1873), в повести «Четырнадцатая часть» (1877) правдиво показано бесправное положение женщины в буржуазно-шляхетской Польше; автор ратует за эмансипацию женщины, за ее самостоятельное и независимое положение в семье и в обществе, но рассчитывает при этом лишь на постепенные преобразования.

Одним из наиболее популярных и значительных произведений Э. Ожешко первого периода является роман «Марта». Он почти

свободен от наивных упований на буржуазный прогресс. Героиня романа Марта Свицкая принадлежит к тем женщинам, которые «ступают по земле окровавленными ногами, борясь за кусок хлеба, за свой душевный мир, за честь свою; их удел — горькие слезы, безумные страдания, они тяжело грешат, падают в пропасть позора, умирают с голоду...». Эти слова служат своеобразной увертюрой к трагическому повествованию. Молодая женщина, лишившись мужа, остается с маленькой дочуркой без каких-либо средств к жизни. Глубоко порядочная по натуре, она отвергает путь нравственного падения, все свои силы и здоровье отдает, чтобы заработать жалкие гроши и обеспечить полуголодное существование для себя и своего ребенка. Ради спасения смертельно больной дочери она протягивает руку за милостыней и, наконец, чтобы избежать бесчестия и позора, кончает самоубийством. Роман воспринимается как смелое обвинение капиталистической действительности, порождающей сотни подобных трагедий.

Преднамеренная публицистичность романа еще более усиливает его критическую остроту. Но Ожешко еще недостает реалистического мастерства, что сказывается в слабой разработке второстепенных образов, в наличии элементов сентиментальности и мелодраматизма, в некоторой наклонности к риторике.

С темой женской судьбы естественно соприкасается в творчестве Ожешко тема детских страданий в условиях буржуазного строя. Безрадостна жизнь маленькой Яни из повести «Марта». Цепью неслыханных горестей и страданий предстает перед читателем жизнь Юлианки из одноименной повести (1878). Не менее грустная история рассказана в «Нерадостной идиллии» (1878), героями которой являются дети социального «дна» — Владек и Марцыся. Единственным утешением в их мрачной жизни является их дружба, перерастающая затем во взаимную доверчивую любовь. Но и эта «нерадостная идиллия» обрывается: Владек попадает в тюрьму, а Марцысю ожидает участь ее нищенствующей матери.

Значительное место в творчестве Ожешко занимает тема несправедливости национальной. Свой первый рассказ «В голодный год», а в дальнейшем целый цикл произведений она посвящает жизни угнетенного белорусского крестьянства. Во второй половине 70-х годов она создает ряд рассказов и романов из жизни еврейской бедноты — «Эли Маковер» (1877), «Могучий Самсон» (1878), «Дай цветочек» (1878), «Меир Эзофович» (1879).

Новый этап в творчестве Э. Ожешко падает на 80-е годы — годы резкого обострения социальных противоречий. Это период расцвета реалистического мастерства писательницы.

Идейно-творческая зрелость Э. Ожешко проявляется в ее прекрасных рассказах о жизни маленьких людей («А... В... С...», 1884), рабочих («Романова», 1884), в ее ядовитых, разоблачительных повестях из жизни шляхты («Сильфида», 1880; «Добрая пани», 1883) и особенно в замечательных повестях о белорусском крестьянстве («Низины», 1883; «Дзюрдзи», 1885; «Хам», 1887),

а также в широком полотно общественной жизни Польши — романе «Над Неманом» (1887).

Жизнь белорусского крестьянства — одна из ведущих тем творчества Ожешко на этом этапе.

Безысходно мрачна жизнь деревенских батраков Кристины и Ясюка из повести «Низины». Они до крайности измождены тяжким трудом, забиты, невежественны. На каждом шагу их обманывают стяжатели и хищники типа эконома Багревича, адвоката-проходимца Капровского, сельского паразита Миколая.

Пафосе социального негодования достигает наивысшего напряжения в повести «Дзюрдзи». Это повесть о том, как нищета, невежество, дикие предрассудки приводят крестьян Дзюрдзей к зверскому убийству ни в чем не повинной, мудрой и доброй Петруси, матери четырех детей, которой приписывают в деревне связь с «нечистой силой». Объективно произведение звучит как приговор всему общественному укладу, который обрекает миллионы крестьян на темноту, нищенское существование, порождает трагедии и преступления. В то же время автор видит в задавленном, униженном народе силы необъятные, огромные творческие возможности. Кузнец Михаил Ковальчук, Петруся — носители лучших качеств народа — его мудрости, энергии, духовного богатства, нравственного здоровья. Недаром образ Петруси выдержан в фольклорном плане, овеян духом народной песенной поэзии.

Вера в народ и защита его интересов находят дальнейшее развитие в повести Ожешко «Хам». «Хам», «быдло» — презрительные прозвища, которыми наделяли белорусских крестьян польские буржуазно-шляхетские круги. Этим словом и озаглавила писательница свое произведение, героем которого является неграмотный белорус, рыбак Павел Кобыцкий. Но всем ходом повествования она утверждает прямо противоположное. Именно в этом простом неманском рыбаке, образ которого дан в развитии, раскрываются высокие духовные и моральные качества — большой ум, непреодолимая тяга к знаниям, тонкое понимание природы, благородство, гуманность, доходящая до альтруизма. Среди народа, среди «хамов», находит писательница своего положительного героя.

«Над Неманом». Выдающимся реалистическим произведением Ожешко является социально-психологический роман «Над Неманом». Создавая обширное полотно современной польской действительности, изображая типичный для Польши социальный конфликт, художник искусно использует свой любимый прием антитезы. Два мира, отличных друг от друга по образу жизни, мироотношению и морали, предстают перед нами.

В одном находится крупная шляхта, аристократия — Ружиц, Дажецкий, Зыгмунт Корчинский и др. С нескрываемой ненавистью изображается в романе этот дряхлеющий мир. Не сгущая красок, рисуя жизненно достоверные, по-своему многогранные характеры представителей крупной аристократии, автор тонко выделяет их социально-типичные черты — паразитизм, презрение и нена-



висть к труду, народу, их космополитизм, духовную и нравственную опустошенность. Это «мертвые души», зачерствевшие в своем эгоизме, кастовой спеси. Обычно уже портретная характеристика дает ясное представление об этом: «аристократическое и еще красивое, но изможденное, болезненное лицо» знатного Ружица, его «узкая, холеная рука», «белая и гладкая, как атлас»; выхоленное лицо пана Дажецкого, которое «отражало его глубокое убеждение в своем превосходстве над окружающими».

Весьма выразительно характеризует героев их отношение к природе: для пани Эмилии родные места подобны пустыне; космополитствующий сноб и эстет Зыгмунт Корчинский, мнящий себя гениальным художником, созерцает живописный примеманский пейзаж, «презрительно шурясь», в родном пейзаже ему все кажется «ровным, плоским», «незатейливым», «убогим, бледным...», он мечтает о природе чужих южных стран.

Показательно отношение героев романа к братской могиле погибших в 1863 г. Крупная шляхта, лишенная чувства патриотизма, презирающая народ, с пренебрежением говорит о погребенных в ней. Зыгмунт Корчинский, чей отец похоронен в этой могиле, полностью изменил заветам отца и отзывается о нем как о безумце. А пан Дажецкий считает какие бы то ни было разговоры о борцах 1863 г. совершенно ненужной «сентиментальностью».

Сложнее образ Бенедикта Корчинского. Он не принадлежит к богатой шляхте. Огромных усилий ему стоит спасти свое хозяйство от разорения. Он забыл о демократических идеалах молодости и находится во вражде с крестьянами и малоземельной шляхтой, жестоко притесняя их. В образе Бенедикта Корчинского, однако, есть и черты, отличающие его от земельной аристократии: патриотизм, энергия, здоровый взгляд на жизнь, которые и явятся основой для его «перерождения».

Особо выделяются в романе люди из народа — Ян и Анзельм Богатыровичи. Им свойственны горячая любовь к родине, духовное богатство и нравственная чистота, чувство человеческого достоинства, трудолюбие. Это положительные герои, выразители идеалов автора.

Бросается в глаза контрастная обрисовка образов Яна Богатыровича и Зыгmunта Корчинского. Известное сходство их судеб (их отцы погибли во время восстания 1863 г. и были похоронены в одной братской могиле; Ян и Зыгмунт любят одну и ту же девушку) еще более подчеркивает разницу в их взглядах, отношении к жизни. В противоположность Зыгмунту, Ян любит жизнь и труд. Он с благоговением чтит память отца и тех, кто погиб вместе с ним; с их именами для него связаны представления о борьбе за свободную и демократическую Польшу. Ян честен, прям, к Юстыне у него глубокое, чистое чувство. Не получив образования, будучи неискушенным в искусстве, он вместе с тем тонко чувствует красоту природы. Речь его по-народному выразительна, поэтична. «А ведь вам и невдомек, — говорил он Юстыне, — что я на вас иногда

гляжу и разные мысли мне в голову приходят. Вот ведь солнышко не видит малой пташки, а все-таки она петь начинает, когда оно взойдет, и никто ей этого запретить не может: пусть она и на низком кустике живет, а все-таки у нее и песня своя и воля своя!..»

В народе Ожешко видит подлинно здоровые силы общества, с ним она связывает свои надежды на обновление нации. На сторону народа не случайно становятся лучшие представители шляхты, в первую очередь Витольд Корчинский и Юстына Ожельская.

Юстына и ее отец, обедневший шляхтич, живут на положении бедных родственников в семье Бенедикта Корчинского. Обладая чувством собственного достоинства, независимым характером, она тяготится своим положением. В ее душе все более нарастает чувство неприязни к миру тунеядствующей шляхты. Знакомство с Богатыровичами раскрывает перед нею их духовное, нравственное превосходство над дворянами. И она, шляхтянка, выходит замуж за Яна Богатыровича, по существу простого крестьянина. В этом, по замыслу автора, символическом финале проступает основная идея произведения: в единстве шляхты с народом — перспективы оздоровления польской нации, залог ее будущих успехов. Программа, как видим, утопичная и по меньшей мере ограниченная.

Пропагандистом этой идеи в романе является и Витольд Корчинский. Образ его в значительной мере статичен. Витольд появляется в романе с уже сложившимся мировоззрением. Но как формировались его взгляды, что определило их, автор не показывает. Можно лишь предполагать, что в студенческой среде он испытал воздействие той «возвратной волны» демократического освободительного движения, которая прокатилась по стране в 80-е годы. Горячий и энергичный юноша гневно спорит со своим двоюродным братом Зыгмунтом, с Ружицем, с отцом, заявляя, что во вражде народа к шляхте, в его темноте и невежестве виноват прежде всего помещицкий класс. Витольд ратует за сближение передовой части шляхты с народом, за культурно-просветительную работу среди народа. В этом чувствуется влияние идей «варшавского позитивизма».

Однако в целом роман «Над Неманом» одухотворен глубоким демократизмом, искренней любовью к народу и стремлением помочь ему. В отличие от литераторов-позитивистов, Э. Ожешко чтит героев восстания 1863 г. На всем произведении лежит отсвет этого восстания. Отношением к нему даже оценивается гражданская полноценность героев книги. Более того, через весь роман проходит мысль о надвигающейся «возвратной волне», которая действительно вздымалась в Польше второй половины 80-х годов.

Подобно великим русским писателям Л. Толстому и И. Тургеневу, произведениями которых восхищалась Ожешко, подобно Бальзаку и некоторым другим западноевропейским реалистам XIX в., автор романа «Над Неманом», вместе с Прусом, утверждает принцип социального и психологического детерминизма, являющийся в извест-

ной мере эстетическим открытием для польской реалистической литературы той поры.

В романе проявляется и большое умение художника живописать природу. Неман, его берега как бы оживают перед читателем со всей сложной гаммой их красок и запахов. Эти описания озарены светом нежной любви к родному краю. Искусно используется пейзаж и для изображения внутреннего мира героев. Он часто отвечает их настроениям, переживаниям: так, с душевным смятением Юстыны гармонирует буря в природе, а любовное объяснение Яна и Юстыны сопровождается ликованием природы.

Третий этап творчества Ожешко падает на 90—900-е годы. И в этот период ненависть Ожешко к капиталистическому миру не ослабевает, свидетельством чего являются романы «Прерванная идиллия» (1896), «Аргонавты» (1899).

Наиболее талантливым из поздних произведений Ожешко является роман «Аргонавты». В нем находят развитие лучшие стороны ее реалистического дарования. Если в некоторых из ранних своих романов («Последняя любовь», «В клетке») Э. Ожешко еще возлагала надежды на буржуа-«созидателей», то в «Аргонавтах» она создает глубоко типичный образ буржуазного хищника, миллионера Алойзы Дарвида. Этот новоявленный аргонавт эпохи империализма, обладающий «смелостью льва и осторожностью лисицы, когтями ястреба и гибкостью кошки», в погоне за «золотым руном» не брезгует никакими средствами, ни перед чем не останавливается. Он жесток, бездушен (это отражается уже в его портрете — «серые, как сталь, глаза», «холодное лицо»). Крайний индивидуалист, Дарвид цинично защищает «право сильного», прикрывая этой «философией» свое стяжательство и бесчеловечность. Его миллионы развращают сына Мариана и дочь Ирену, губят младшую дочь Кару. Миллионы растлили душу Дарвида, но не принесли ему счастья. Конец романа — самоубийство Дарвида — воспринимается как заупокойная буржуазному индивидуализму.

Эта неприязнь Ожешко к буржуазному обществу проявилась и в том, что она, не будучи революционеркой, приветствовала русскую революцию 1905 г., возлагая на нее большие надежды. В своем открытом письме к русскому обществу она сравнивает русский народ с великаном, ведущим борьбу за свое освобождение и за свободу других народов.

С творчеством Ожешко связана демократическая и реалистическая линия развития национальной польской литературы.



# Болеслав Прус

(1847—1912)

Прус, наряду с Э. Ожешко, является одним из родоначальников польского критического реализма.

Болеслав Прус — литературный псевдоним Александра Гловацкого, родившегося близ Люблина в семье бедного шляхтича-служашего. Рано потеряв родителей, он воспитывался у родственников, в том числе у старшего брата, впоследствии участника восстания 1863 г., который сыграл немаловажную роль в формировании его демократических убеждений. И не случайно юноша, еще будучи гимназистом, также участвует в восстании и после контузии попадает в госпиталь, а затем в тюрьму.

К гимназическим годам относятся и его первые творческие опыты.

В 1866 г., по окончании Люблинской гимназии, он поступает на физико-математический факультет Главной школы в Варшаве (позднее названной университетом), откуда спустя два года должен был уйти из-за материальных трудностей.

Жизнь заставила его сменить не одну профессию (фотограф, гувернер, репетитор, рабочих и т. д.), сталкивала его с различными слоями общества, тем самым обогащая его опыт и подготавливая к созданию реалистических произведений.

Расширению его кругозора очень способствует журналистская и газетная работа, к которой Прус обратился в начале 70-х годов. Уже его первые статьи и фельетоны были написаны на злободневные темы и посвящены главным образом жизни трудящихся масс.

Вслед за первыми статьями Пруса появляются и его первые короткие юмористические рассказы. Юмор в них в основе своей добродушен и беспечален, превалирует комизм положений. По признанию самого автора, эти рассказы совсем не соответствовали его настроениям, на создание их его толкала нужда.

Вскоре, однако, начинают появляться рассказы Пруса и иного характера. Одной из ведущих тем новеллистики Пруса становится тема жизни угнетенных и обездоленных.

Безысходно мрачна жизнь каменщика Якуба и его семьи из рассказа «Жилец с чердака» (1874). Картины жизни бедняков дает Прус в рассказе «Сочельник» (1874). В рассказе «Михалко» (1880) показана горестная жизнь крестьянского сироты Михалки; не лучше участь строительных рабочих, бок о бок с которыми он трудится в Варшаве. Не идеализируя этих людей, показывая их невежество, забитость, пристрастие к спиртным напиткам и т. д. («Жилец с чердака», «Михалко»), Прус вместе с тем видит именно в среде этого трудового люда проявление настоящих человеческих чувств: бедняк-сторож помогает больному, голодающему юно-

ше («Сочельник»); Михалко бросается на помощь придавленному балкой рабочему, рискуя быть погребенным под рушащейся стеной («Михалко»).

В новеллах Пруса выступают и представители эксплуататорских классов — шляхтичи, буржуа, различного рода дельцы, все те, кто живет за счет труда и обмана простых людей. Образы угнетателей, при всех их индивидуальных качествах, наделены социально-типичными чертами. Паразит и мот, морально разложившийся и спесивый шляхтич пан Ян, приведший к разорению и гибели жену и дочь (повесть «Анелька», 1880), писарь, «хитрая бестия», обманывающий рабочих и наживающийся за их счет («Михалко»), ростовщик пан Лаврентий, повсюду несущий горе и смерть («Дворец и лачуга»), и ростовщик пан Лукаш, маньяк, одержимый жаждой накопительства (рассказ «Обращенный», 1881), — таковы отдельные образы из сатирического паноптикума раннего Пруса.

«Возвратная волна». Одним из интересных произведений писателя первого периода его творчества является повесть «Возвратная волна» (1880). Здесь, пожалуй, впервые в творчестве Пруса нашло отражение основное противоречие буржуазного строя — противоречие между трудом и капиталом.

В центре повести находится образ богача фабриканта Готлиба Адлера, нарисованный в значительной степени в сатирическом плане. Погоня за деньгами превратилась у него в какую-то маниакальную потребность и убила в нем все человеческое. Все его помыслы и устремления направлены на то, чтобы как можно больше выжать из рабочих. Он удлиняет рабочий день, вводит строжайший контроль за рабочими, штрафы, срезает заработную плату.

В отличие от польских позитивистов, окружающих героическим ореолом буржуа-«созидателей», Прус показывает типичного буржуа-хищника, эксплуататора.

Не лучше отца и молодой Адлер. «Ни отец, ни сын не способны были понять, что можно найти удовлетворение в поисках правды, не чувствовали красоты ни в природе, ни в искусстве, а людей — оба в равной мере — презирали». Фердинанд Адлер — эгоист и индивидуалист, прожигатель жизни, человек до предела развращенный и духовно жалкий. Он с бахвальством называет себя «космополитом или гражданином мира».

Важное место в романе занимает тема рабочего класса. Писатель показывает, что среди рабочих, эксплуатируемых Адлерами, нарастает протест, носящий, правда, стихийный, неорганизованный характер: дальше проклятий и угроз начать забастовку рабочие Адлера не идут. Возмездие приходит к Адлерам не от рабочих, а в виде некоей овечьей мистическим духом «возвратной волны», но читатель ощущает в этом символическом образе определенный социальный смысл: не случайно кара (смертельный исход дуэли Фердинанда и гибель обезумевшего старика Адлера под развалинами фабрики) настигает Адлеров в момент крайнего возмущения рабочих.

В то время как «варшавские позитивисты» проповедовали теорию «классовой гармонии», Прус объективно, хотя и неполно, представил в своей повести рост классового антагонизма в буржуазной Польше конца 70-х — начала 80-х годов.

Писатель-демократ, Прус всецело принимает сторону рабочих, трудящихся масс. Интересен выведенный в произведении образ рабочего Гославского.

В целом повесть была значительным шагом в идейном и творческом развитии Пруса. Автор «Возвратной волны» выступает как большой социальный художник, суровый обличитель буржуазного строя, как один из родоначальников критического реализма в польской литературе.

Однако мировоззрению Пруса были присущи буржуазно-демократические иллюзии и заблуждения, являющиеся результатом воздействия на него «варшавского позитивизма». Это сказалось в уповании писателя на постепенное и мирное переустройство общества путем отдельных реформ, организации культурно-просветительной работы, а также в иллюзорных надеждах на возможность сотрудничества рабочих и предпринимателей.

Отмечая влияние позитивизма на Пруса, следует одновременно подчеркнуть, что оно отнюдь не было решающим даже на первом этапе его творчества. Мы уже видели, что в ряде произведений писатель, по существу, показал полную непримиримость интересов буржуазии и рабочих, помещиков и крестьян, развенчал буржуа-«созидателя», а в повести «Дворец и лагуна» ядовито высмеял «научно-социально-филантропическое общество», на глазах у которого гибнет от голода семейство старого ученого Гоффа.

Дальнейший идейно-творческий рост Пруса относится к 80-м годам — периоду все большего обнажения социальных противоречий, подъема рабочего движения. Именно в эти годы он пишет свои замечательные реалистические произведения «Форпост» и «Кукла».

**«Форпост».** Повесть «Форпост» написана в 1885 г. Б. Прус рисует классовое расслоение пореформенной деревни, дает яркие образы помещиков, кулаков, середняков и бедноты. Главный герой повести Слимак показан писателем с сочувствием, но без малейшей идеализации. Автор вскрывает противоречивую сущность крестьянина, в котором черты труженика, народные черты сочетаются с чертами собственника. Слимак трудолюбив, честен, отличается большой стойкостью. Именно он, а не опустившийся, космополитствующий помещик оказывает сопротивление немецким колонизаторам, прибирающим к рукам польскую землю: он отказывается продать немцам свой участок, в то время как помещик продает им землю с полным равнодушием, в перерыве между танцами. Патриотические чувства, сохранившиеся в народе, фактически чужды деградирующей шляхте. Но тот же самый Слимак в душе мечтает стать богачом, завидует кулаку Гжибу и ищет с ним сближения. Он оказывается жестоким эксплуататором по отношению к батраку Овчажу, кроткому, безответному человеку. Слимак выгоняет его



на мороз с девочкой-сироткой, которую тот воспитывает. Овчак замерзает вместе с ребенком. Главные симпатии автора отданы этому скромному батраку и другим беднейшим крестьянам.

С ядовитой иронией даны образы помещиков. Попутно Б. Прус полемизирует с позитивистами, с их проповедью классовой дружбы и бескорыстной, отеческой заботы шляхты о крестьянстве. Вся нереальность и лживость этих теорий вскрыты в повести. Помещик презирает своих крестьян, откровенно называет их идиотами, презирает родную страну, проводит жизнь за границей или, в крайнем случае, в Варшаве. Жена его под влиянием своего брата, болтающего о народолюбии, предпринимает некоторые весьма комические попытки «сближения» с народом. После одной из них она вынуждена, по ее словам, отдать совершенно новое платье горничной, так как оно за десять минут пропиталось деревенскими запахами.

Повесть пронизана духом искреннего демократизма, горячей любовью к крестьянству. Она свидетельствует о глубине понимания и полноте изображения автором реальных отношений, быта, нравов, психологии различных слоев польского крестьянства. О растущем мастерстве художника свидетельствуют и жизненная острота коллизии, и напряженность фабулы, богатство и свежесть, народная выразительность языка, содержательность и динамичность диалога, поэтичность и многозначность пейзажных зарисовок. В «Форпосте» нашла выражение и тяга писателя к созданию емкого социального полотна.

**«Кукла».** В выдающемся своем романе «Кукла» (1887) Прус достигает своеобразного синтеза панорамного изображения действительности и реалистического раскрытия характеров. Станислав Вокульский — фигура очень сложная и противоречивая: одновременно ученый, крупный предприниматель и боец за справедливость. Противоречивость этого образа усугубляется тем, что главным чувством Вокульского и главным стержнем романа становится его страстная, безответная любовь к красавице аристократке панне Ленцкой, приводящая его к самоубийству. Это сочетание взаимно исключающих черт и страстей могло бы стать неправдоподобным, если бы Прус, большой реалист, не сумел показать эволюцию Вокульского, его сложный жизненный путь.

Вокульский — человек из народа, бедняк, страстно мечтавший о справедливости, одаренный и стремившийся к образованию. Работая в трактире половым, он по ночам занимался, готовился к поступлению в университет и сдал экзамены. В дальнейшем он становится участником восстания 1863 г. и подвергается ссылке в Сибирь. Но возвращается он оттуда другим человеком, надломленным, разочаровавшимся в революционных идеалах. Наступивший период реакции повлиял на него, как и на многих польских интеллигентов. Он женится на богатой вдове, хозяйке магазина, фактически продает себя немолодой и нелюбимой женщине. После ее смерти он продолжает вести торговое дело и начинает играть огромную роль в торговом и финансовом мире.

Однако при этом Вокульский не может стать настоящим, бездушным и жестоким эксплуататором, его волнуют судьбы отдельных людей, он увлекается филантропией, он всем готов пожертвовать ради Изабеллы Ленцкой. Б. Прус часто любит своим героем, называет его последним романтиком и в его лице идеализирует крупного предпринимателя. Однако было бы неправильно на этом основании превращать Пруса в идеолога позитивизма. Во-первых, позитивисты всячески прославляли буржуазных предпринимателей как организаторов производства, видели в каждом из них полезную и сильную личность. Прус вовсе не превращает своего героя в нищешански-сильную личность — да он и не стал поклонником нищешанства, называя его «философией уголовников». Вокульский предстает как человек, терзаемый сомнениями, постигший всю ошибочность своего жизненного пути. Во-вторых, Вокульский — фигура не типичная для буржуазного накопителя, а исключительная. Он и гибнет именно в силу своей исключительности — потому что оказался выше того буржуазного мира и буржуазных идеалов, которыми пытался себя ограничить. Типичных же представителей буржуазии, вроде крупного торговца Шлангбаума, Б. Прус рисует с ненавистью.

Для писателя Вокульский остается человеком из народа, талантливым плебеем, который изменил своему юношескому пути, изменил революции и науке, попытался приспособиться, стать буржуазным дельцом, — но почувствовал себя непоправимо несчастным. Самый его конфликт с аристократкой Изабеллой, сначала страсть к ней, а потом разочарование, принимает характер столкновения с феодальным миром. Но это не конфликт буржуа с дворянством. Настоящий буржуа спокойно купил бы любовь обедневшей аристократки. Вокульский же сначала окружает Изабеллу рыцарским поклонением, а потом, убедившись в ее моральной низости, резко порывает с ней. Его любовь к ней — это любовь честного плебея к ничтожной и развращенной аристократке. В конце романа Вокульский гибнет как «последний романтик»: он взрывает старый замок, где когда-то объяснялся в любви панне Изабелле, и погибает под его развалинами. Эта странная и эффектная смерть лишний раз подчеркивает исключительность Вокульского.

Аристократически-дворянские круги изображены Прусом с предельным осуждением и сарказмом. Наглая надменность и презрение к народу, полная моральная опустошенность — вот что характерно для их представителей. Таков развратный и корыстолюбивый авантюрист Старский, такова, в сущности, и сама Изабелла. Она не способна ни к какому глубокому чувству и только стремится получше устроиться и подороже себя продать. После разрыва с Вокульским она собирается замуж за дряхлого предводителя дворянства. В ее отношении к народу пренебрежение сочетается с любопытством к странному, чужому миру.

Однажды панна Изабелла особенно остро почувствовала при встрече с народом смертельный испуг. Это произошло на металлургическом заводе во Франции. Она смутно ощутила в организованной

работе машин, в мощных фигурах пролетариев угрозу себе и всему миру сытых, праздных, никчемных людей.

Правдиво, в разной эмоциональной тональности запечатлен в романе разноликий капиталистический город, город уродливых социальных контрастов, город богатства и потрясающей нищеты. Необычайно разнороден в своей социальной окрашенности типаж романа. Широта охвата жизни общества, серьезность и глубина авторских обобщений, мастерство психологических характеристик, богатство художнической палитры позволяют рассматривать это произведение как одно из крупнейших явлений польского реализма.

«Фараон». Среди поздних произведений Пруса выделяется исторический роман «Фараон» (1895). В нем Прус проявил глубокое знание истории, мастерство исторического романиста. Он показал Древний Египет с его сложными противоречиями, с жестокой участью рабов и дворцовыми интригами. И в то же время, оставаясь историческим, роман перекликается с современностью — когда Прус пишет о назревшем во всей стране великом восстании или когда он показывает губительное влияние духовенства на жизнь страны. Жреческая каста не только поддерживает самые дикие предрассудки, но в своей борьбе за власть не останавливается и перед преступлениями. Здесь трудно не увидеть намек на деятельность католического духовенства и Ватикана, столь характерную для Польши.

Главный герой романа, молодой фараон Рамзес XIII, смелый и прогрессивный деятель, погибает в борьбе с аристократами и жрецами, пытаясь провести в жизнь полезные и разумные реформы. Но и в его образе, как и в образе Вокульского, проявляется справедливое неверие Б. Пруса в отдельную сильную личность. Одному человеку, хотя бы и выдающемуся, не под силу изменить ход вещей.

Б. Прус остается крупнейшей фигурой в польской реалистической литературе. Он достиг исключительного мастерства во всех трех ведущих жанрах польской литературы — новелле, современном социальном романе и романе историческом; он по-новому поставил традиционную для польских писателей тему крестьянства, показав его классовое расслоение; он впервые показал во всей сложности жизнь капиталистического города и растущую роль пролетариата.

#### ЛИТЕРАТУРА

История польской литературы.— М., 1968—1969.— Т. 1, 2.

Польская художественная литература в семье славянских литератур: Сб. обзоров и рефератов.— М., 1987.

Русская и польская литературы конца XIX — начала XX века.— М., 1981.

Выка К. Статьи и портреты.— М., 1982.

Горский И. К. Польский исторический роман и проблема историзма.— М., 1963.

Витт В. В. Стефан Жеромский.— М., 1961.

Цыбенко Е. З. Из истории польско-русских литературных связей XIX—XX вв.: Изд-во Моск. ун-га, 1978.



# ЛИТЕРАТУРА ЧЕХИИ И СЛОВАКИИ

\* В 1860-е годы Австро-Венгерская империя, в состав которой входила Чехия, переживала экономический и политический кризис в связи с поражением в войнах с Францией и Пруссией. Усилилось национально-освободительное движение, на арене борьбы появился рабочий класс, в страну проникали идеи марксизма.

После образования Австро-Венгерской монархии Чехия отошла к Австрии, Словакия — к Венгрии. Укрепилось господствующее положение немецкой и венгерской наций. В Чехии доминировали немецкие порядки, обучение повсеместно велось на немецком языке, ставшем официальным языком административно-государственного аппарата и культуры. Подобное положение вызвало к жизни новый подъем национально-освободительного движения.

Стремление к объединению национальных сил способствовало развитию культуры и литературы. По-новому воспринимались задачи искусства. В Чехии возникло немало изданий, газет, журналов, альманахов. Был заложен фундамент Национального театра (1868), создано общество «Художественный клуб», что сыграло большую роль в консолидации деятелей культуры и литературы. Появляются многочисленные переводы в издании «Всемирная поэзия». Таким образом чешские читатели познакомились с творчеством Гейне, Беранже, Гюго. Особое влияние имела русская литература.

Альманах «Май», возглавивший борьбу за утверждение реализма в чешской литературе, литературно-критические журналы «Картины жизни», «Цветы» объединили наиболее талантливых и прогрессивно мыслящих писателей. Немалую роль сыграла газета «Народные листы», с которой сотрудничали авторы, ищущие новых путей в литературе, новых методов и форм изображения жизни.

В 60—80-е годы происходит утверждение критического реализма как ведущего направления в чешской литературе. Наряду с ним ошутимы революционно-романтические тенденции, особенно в поэзии. В конце XIX в. в чешской литературе появились декадентские веяния.

Особую остроту борьба литературных направлений обрела на рубеже веков, в пору обострения противоречий империализма и роста активности пролетариата.

Крупнейшей фигурой в чешской литературе второй половины XIX в. был **Ян Неруда** (1834—1891), выдающийся писатель, поэт-

трибун, тонкий лирик, мастер реалистической прозы, талантливый журналист, литературный и театральный критик. Творчество его отмечено идейной глубиной, совершенством формы, вниманием к актуальным социальным и политическим проблемам. Он оказал исключительное влияние на последующие поколения чешских писателей.

Ян Неруда родился 10 июля 1834 г. в пражском районе Малая Страна, зеленом, застроенном особняками, неподалеку от которых находились кварталы ремесленников и бедных служащих. Отец писателя, бывший солдат, участник наполеоновских войн, держал маленькую табачную лавку. Мать работала поденщицей, стирала белье в богатых домах, «не заживали на руках ее кровавые мозоли». Несмотря на постоянную бедность, родители стремились дать сыну хорошее образование. Постоянное ощущение своего плебейского происхождения, пережитые в детстве и юности унижения оставили след в характере Яна Неруды.

Он учился в Пражской академической гимназии, затем на юридическом и филологическом факультетах Карлова университета. Некоторое время преподавал, а затем решил посвятить себя полностью литературному труду, начав с журналистики. Работа репортера помогла Яну Неруде близко познакомиться с жизнью самых разных социальных слоев, реагировать на актуальные вопросы своего времени, дала темы для многих последующих его произведений.

В 1857 г. вышел его первый поэтический сборник «Кладбищенские цветы», в котором отразилась атмосфера реакции, наступившей в стране после подавления революции 1848 г. То было время «заживо погребенных», по меткому определению автора. Жестоко каралось любое проявление свободомыслия, верность идеям национальной борьбы. Участились репрессии, доносы, под запретом находился чешский язык.

Сборник был посвящен памяти рано умершего друга, и стихи стали своего рода цветами на его могилу. А с другой стороны, вся общественная атмосфера Чехии напоминала кладбище, вот почему эти цветы предназначались «погребенным заживо».

В сборнике прозвучала тема социального неравенства, определилась общественная позиция Яна Неруды:

Меня хвалили, что пою о нищих  
На радость сострадательным сердцам.  
Что ж! Тот всегда легко слова отыщет,  
Кто сам в плену, кто раб и пленник сам...

*Перевод В. Луговского*

«Кладбищенские цветы» пронизаны состраданием к бедным, униженным и обездоленным. По убеждению автора, страшно тяжелые условия жизни повинны в трагических судьбах людей («Плачет маленький оборвыш...»). Я. Неруда выступал против поэзии, оторванной от насущных проблем народа.

Стихи сборника разнообразны: интимная лирика, эпические,

гражданские стихи. В свою поэзию Ян Неруда смело ввел живую народную разговорную речь, упростил синтаксис, новаторски использовал фольклор.

Для взглядов писателя была характерна ориентация на реалистическое, социально насыщенное искусство. Неруда требовал «правдивого изображения действительности, а не вымышленной жизни», выступал за право показа социальных отношений, против чистой лирики, которая не обращает внимания «на то, что рождается и происходит в окружающем мире, не ищет более широких горизонтов».

Принцип типического обобщения действительности Неруда считал одним из важных принципов реализма. Литературный герой, «воплощая особенности своего класса, вместе с тем должен представлять собой нечто индивидуальное, обусловленное характером и окружающей обстановкой».

Особое внимание уделял поэт развитию самобытности чешской литературы, ее связям с передовой западной литературой, выступал против национальной изоляции.

Публицистика Неруды, сборники статей, памфлеты, фельетоны играли значительную роль в культурной и литературной жизни страны. Он боролся за Национальный театр и новую школу актеров, за высокохудожественный репертуар. Статьи Неруды, посвященные музыке и изобразительному искусству, были зачастую откровением для современников. Он первым оценил талант А. Дворжака и Б. Сметаны, а также многих живописцев. Журналистика помогла наполнить художественные произведения Неруды глубоким социальным содержанием, обогатить их язык и форму.

Большое влияние оказала на Яна Неруду русская литература с ее демократическим характером, лиризмом и тонким психологизмом, глубоким проникновением в жизнь народа, вниманием к униженным и оскорбленным, к «маленькому человеку». Русской реалистической драме, разоблачавшей социальные пороки, Ян Неруда посвятил ряд ярких статей, в частности творчеству А. Н. Островского, который «изображает недуги русского общества сурово, неумолимо».

Новый поэтический сборник «Книга стихов» вышел в 1868 г. Он имел три раздела: эпические стихи, лирические и «злободневные». Необычайно многообразно поэтическое творчество Яна Неруды по тематике, жанрам и поэтическим средствам.

Продолжая тему, начатую в статьях, Я. Неруда говорит о месте поэзии в обществе. Поэт должен быть гражданином, солдатом в рядах борцов за свободу, посвятить жизнь родине. В новом сборнике отчетливо прозвучал протест против тяжелой судьбы чешского народа:

Нам думать позволено, но молча,  
Говорить, но на чужом наречье;  
Смеем жить, но только по указке,  
Даже драться, но в какой же сече?

*Перевод Н. Асеева*



Разнообразны образы людей из народа: деревенский парень добровольно уходит в солдаты, чтобы спасти от смерти голодную мать («Доброволец»); старик, проживший честную трудовую жизнь, застывает в отчаянии перед воротами богадельни («У дверей богадельни»). Глубоко несчастна маленькая балерина, на губах которой застыла вечная улыбка («На балете»).

Неруда постоянно меняет ритм и интонацию своих стихов, в них ощущается влияние национальных чешских песен.

Особое место в «Книгах стихов» занимает гражданская патристическая лирика. В ней выразилось мироощущение народных масс. Неруда призывает соотечественников к борьбе, жертвам и мужеству, выступает против многих негативных моментов жизни, высмеивает власть «слуг божьих», которые на протяжении веков уничтожали целые народы.

Во имя бога, но не веря в бога,  
Вселенной мы хотели править строго.

*Перевод Д. Самойлова*

В балладе «Мать» искренность и благородство чувств простой женщины противопоставлены религиозным догмам. Я. Неруда выступил основоположником жанра реалистической социальной баллады, героями которой стали бедняки с их заботой о хлебе насущном, бесправным положением. Причину народных бедствий поэт видел в социальном неравенстве («Плачет маленький оборвыш»).

Важной темой поэзии Неруды является дружба народов, необходимость единения славян. Характерно «Послание к Словакии»:

Ты — самая бедная в нашем семействе,  
Но жили мы вместе и мучились вместе,  
И, как бы нам ни было горько и плохо,  
Мы братья твои до последнего вдоха.

*Перевод Н. Асеева.*

В 1878 г. вышел в свет сборник «Космические песни», насыщенный философскими размышлениями о судьбах человека, могуществе его разума, поющий гимн во славу Вселенной, Родины, Человека.

Поэт Вселенная, ты бог земных певцов,  
И все же только повелитель слов,  
Пусть твой страстный гимн горит огнем...

*Перевод В. Луговского*

Отличительная особенность поэзии Неруды — слияние его «я» с внешним бушующим миром. Истинное счастье, по мнению поэта, можно обрести лишь в борьбе за счастье народа.

Своеобразным завещанием стал сборник «Песни страстной пятницы» (1896), название которого символично. После тяжких мук должно наступить светлое воскресенье. Поэт использует понятные народу христианские образы и выражает уверенность, что те, кто

испытал тяжелую годину, обретут светлое будущее. Стихи пронизывает призыв к необходимости борьбы. Не случайно Юлиус Фучик увидел в Неруде «политического вождя народа», стихи которого прозвучали смело и пророчески. Не отрываясь от реальности, поэт сумел бросить взгляд в будущее, преодолевая трудности и противоречия современной ему Чехии.

К прозаическим произведениям Неруды относятся сборник рассказов «Арабески» (1867), повесть «Босяки» (1872) и «Мало-странские повести» (1878). Перед читателем проходит панорама жизни квартала Малая Страна, где прошло детство поэта. Развивается тема «маленького человека», бедного и забитого, подверженного социальному гнету, но наделенного благородством души. В трактире, полном табачного дыма, среди грохота и визга горбатый Франц пикирует на скрипке, развлекая завсегдатаев. Ему нужно заработать несколько грошей на лекарство ребенку. С трудом он добирается домой, чтобы узнать о смерти дочери. Потрясенный, он уходит из этого мира вслед за ней («Франц»).

Страшен мир обывателей, в котором гибнет все умное, талантливое, незаурядное, что нарушает сонное течение жизни. Так погибает затравленный окружающими Горачек («Он был негодяем»).

Наступление капитализма в Чехии, его бурное развитие оставляло след не только в промышленности и сельском хозяйстве, но и в литературе. Это нашло отражение и в прозе Яна Неруды, в его повести «Босяки», реалистически верно показавшей судьбы рабочих, строивших железную дорогу. Они еще не стали настоящими пролетариями, но в них уже просыпается чувство коллективизма, независимости, свободомыслие, как и сознание своей политической значимости. Показывая условия тяжелой борьбы за существование, автор объективно подводил читателя к мысли о необходимости совместной борьбы. Самым значительным произведением Яна Неруды в прозе являются «Мало-странские повести», в которых продолжена тематика и общая тенденция «Арабесок», показан быт и нравы определенных слоев чешского общества.

Малая Страна — место действия всех рассказов, напоминает глухое болото, затянутое ряской предрассудков, консервативных суждений. Глупость и тупость его обитателей приводит к гибели ни в чем не повинного человека («Как пан Ворел закурил свою трубку»). Чиновники пресмыкаются перед высшим начальством, их духовный мир крайне убог. Живая мысль казалась им «государственной монополией, подобно соли и табаку». «Единственная мечта — сделать карьеру и разбогатеть. Не менее тяжкое впечатление оставляет и мало-странская интеллигенция, забывающая о национальном достоинстве. «Страшные люди», по определению писателя, готовы забыть родной чешский язык, предать родину ради материальных интересов. Ничто так не пугает мало-странцев, как перемены в однообразной, тоскливой, привычной жизни («Неделя в тихом доме»). За характерными эпизодами вырисовывается образ современной писателю эпохи, беспросветного мрака буржуазного

обывательского бытия. «Кругом нас непроглядная тьма, ни в одну щель не пробивается свет. Мрак очень густ, и лишь мгновеньями мы видим что-то светлое, но это красные круги, которые создает наше воображение», — эта зарисовка, приведенная в одной из повестей, обретает характер символа.

Миру обывателей автор противопоставляет мир простых и добрых людей, таких, как поденщица Баворова, трудолюбивая, честная. Будучи неграмотной, она понимает силу знаний и, откладывая каждый грош, стремится дать образование сыну. Прообразом ее послужила родная мать Неруды.

Многообразна художественная палитра автора. Остросатирические зарисовки сменяются страницами, насыщенными юмором, когда ведется рассказ о мальчишках, решивших свергнуть австрийскую монархию («Вечерняя болтовня»). С помощью лишь одной точной детали Неруда может дать портрет героя: так единственный торчащий во рту черный зуб у женщины, оболгавшей пана Ворела, напоминает змеиное жало.

«Малостранские повести» утвердили славу Неруды как мастера короткого рассказа, художника-реалиста, создавшего типическую картину жизни. Творческая манера несет черты влияния Гоголя — то же сострадание, гуманизм и «смех сквозь слезы».

Вклад Неруды в историю национальной литературы исключительно велик. На протяжении творческого пути он отстаивал принципы реалистического искусства, разрабатывал теоретические и эстетические его основы. Ян Неруда выступал за идейность литературы, служение демократическим преобразованиям общества. Его искусство отразило социальную действительность с ее характерными противоречиями. Историк Неедлы писал о трех величайших классиках чешского искусства: «В литературе это был Ян Неруда, в музыке — Бедржих Сметана, в живописи — Иозеф Манес».

**Святопук Чех** (1846—1908) с детства был хорошо знаком с классической чешской литературой и русской, оставившей особый след в его душе. Его отец, управляющий имением, человек прогрессивно мыслящий и патриотически настроенный, был участником революции 1848 г. Он и привил сыну любовь к литературе.

После окончания гимназии будущий писатель поступил на юридический факультет университета, пребывание в котором отмечено участием в студенческом движении и началом творческой деятельности. Недолгое время Чех был юристом, став затем профессиональным литератором.

В середине 60-х годов появились его первые поэтические произведения, в которых Ян Неруда отметил «здоровую основу», а несколько позже с восхищением писал о Чехе: «Прекрасный и чистый огонь его сердца, которое он как жертву положил на алтарь родины, не потушит буря». Главной темой творчества писателя стала жизнь обездоленных и униженных, борьба за свободу и светлое будущее.

Большое влияние на творчество С. Чеха оказала его журна-



листская деятельность. Он основал и на протяжении двадцати лет возглавлял журнал «Кветы», сыгравший важную роль в общественной и литературной жизни Чехии. Святоплук Чех много путешествовал, побывал в Дании, Франции, Италии, России, что значительно расширило его кругозор, тематику и жанры произведений. Он пишет «Путевые заметки», стихотворение «Черкес», поэму «Славия». Призывает к единству славянские народы, к продолжению национально-освободительной борьбы («Ханджар»). В России он видел опору для славянских народов, что не мешало ему сурово осудить политику правительства в определенных ее проявлениях («Пушкин и Мицкевич»).

Для поэзии Чеха характерен активный интерес к жизни в целом, а также к судьбе родины. В 1879 г. опубликована поэма «В тени липы», где капиталистическому городу противопоставлена идиллически окрашенная жизнь крестьян с их нелегким трудом и бытом.

В конце 70—80-х годов были созданы поэмы «Европа» и «Славия». В центре внимания поэта социальные и политические проблемы, разрешение которых возможно, по его мнению, мирным путем.

В 80-е годы с ростом капитализма в Чехии формируется и новое сознание пролетариата, возникает социал-демократическая партия. На эти события Чех откликается поэмой «Лешетинский кузнец» (1883), где показана стихийная борьба деревенского кузнеца и его друзей против предпринимателей. Резко критикуя капитализм с его хищной хваткой, поэт противопоставляет ему мирную патриархальную жизнь чешской деревни, несколько идеализированный ее быт, что свидетельствовало об ошибочных взглядах автора и снизило идейную значимость «Лешетинского кузнеца». Тема схватки переплетается с лирическим рассказом о любви, пейзажными зарисовками. Поэма распространялась в списках, имела большой успех в народной среде.

В ином ключе написана аллегорическая поэма «Правда», в которой показана атмосфера лжи, преступлений, порока, пронизавшая все сферы жизни буржуазного общества. Правду в ее путешествии сопровождает Поэт. Он видит продажность прессы и политических деятелей, искусства, гнусность общественной морали, всеобщую атмосферу гниения и распада. В отчаянии Поэт разбивает свою лиру. В борьбе за справедливость и правду человечеству нужна иная музыка.

Новым этапом в творчестве Чеха стало стихотворение «Труд» (1886). Здесь отражена вера в будущее торжество тех, кто создает материальные блага.

...Я вижу славный путь —

Ты завоеешь мир, чтоб им владеть по праву.

*Перевод М. Павловой*

Сближение с рабочим классом помогло поэту обрести правильную политическую ориентацию и создать нового положительного героя — борца:

Я к тем иду, кто угнетен трудом,  
Для них одних я буду другом.

*Перевод Л. Кишкина*

Два поэтических сборника «Утренние песни» (1887) и «Новые песни» (1888) утвердили славу Чеха как истинно национального поэта и оказали сильное влияние на развитие гражданской лирики. В поэмах «героем будущего» назван пролетариат.

В конце 80-х годов С. Чех обращается к жанру сатирической повести, что диктовалось временем. «Путешествие пана Броучека в XV столетие» (1888) имеет фантастический сюжет и посвящено современному автору актуальным проблемам. Героическому прошлому Чехии противопоставлено убожество чешской буржуазии, ее нравственная деградация. Пан Броучек, заснув у входа в пивную, внезапно попадает в Прагу XV века, в среду гуситов и чувствует себя совершенно ошеломленным, но вскоре приходит в себя и начинает действовать во сне так, как привык делать ежедневно: проявляет трусость, лицемерие, предательство, перебегает в стан врага. Пражский буржуа с трудом понимает, за что сражаются гуситы, ибо имеет весьма смутное представление о национальной истории, а к судьбам родины проявляет полное равнодушие. Сквозь гротескно очерченный образ обывателя проступает более глубокий смысл. Броучек — обобщенное изображение чешских буржуазных кругов, интересы которых сосредоточены лишь на собственном обогащении. Во имя этой цели они готовы предать честь и свободу страны. Умный и мужественный Ян Жижка говорит Броучеку: «Твоих соотечественников ты позоришь одним своим существованием». Он выражает желание, чтобы в будущих потемках не было подобных ничтожеств. В сатирически острой повести прозвучала жестокая правда, протест против господства броучеков на чешской земле. С особой любовью нарисованы образы гуситов, искренних и смелых защитников родины.

Выдающимся произведением С. Чеха стала аллегорическая поэма «Песни раба» (1894). Она написана в форме рассказа старого раба, обращенного к товарищам. Несмотря на внешнюю экзотику, определенную условность, в поэме содержатся актуальные размышления о настоящем и будущем народа, смелый призыв к борьбе. Важнейшие институты буржуазного общества поэт сравнил с ремнями, из которых сделана плеть, занесенная над народом. Гневно и пророчески прозвучали финальные строки поэмы:

Упадут оковы наши, побратаются народы,  
И в лазурь небес взвьется долгожданный стяг свободы.

*Перевод Л. Луговского*

Революционно-демократические тенденции сближают поэзию Чеха с некрасовской. По верному определению Ю. Фучика, «Песни раба» стали настольной книгой целого поколения рабочих, а созвучное ей стихотворение «Будь славен труд» (1894) — гимном чешских рабочих.

Социальный протест крестьянства Чех выразил в поэме «Косари» (1903), где проводится мысль о том, что схватка двух миров неизбежна и победа будет одержана простыми тружениками:

И пусть надменный враг хоть сто преград воздвигнет,  
Но трудовой народ победы все ж достигнет,  
И мир достанется хозяевам законным,  
Вам, обездоленным, гонимым, угнетенным.

*Перевод Л. Кишкина*

На события русской революции 1905 г. поэт откликнулся незавершенной поэмой «Степь», насыщенной размышлениями об исторических судьбах славянских народов, верой, что они станут в первые ряды борцов за свободу и равенство, верой в особую миссию России:

С Востока свежести волна  
Идет в наш мир от бури той —  
Свободу и для нас она  
Рождает в муках под грозой.

*Перевод Л. Кишкина*

Насыщенные оптимизмом, гуманные, реалистические произведения С. Чеха служили углублению и развитию демократических тенденций в чешской литературе, сыграли исключительную роль в общественной жизни Чехии.

Расцвет исторического романа в чешской литературе связан с творчеством **Алоиса Ирасека** (1851—1930).

Писатель родился в Находском крае, в большом селе Гронове. «Я происхожу из старого крестьянского рода. История его проста... Много в ней гнета, и самый страшный гнет... рабство и тяжелый подневольный труд», — писал Ирасек. Край имел славную историю, на этой земле сражались табориты во главе с Жижкой во время гуситских войн, в XVII в. соратники Яна Гуса находили здесь пристанище. События далеких лет передавались из уст в уста, были знакомы с детства и определили круг интересов будущего писателя. Будучи студентом Парижского университета, он с увлечением занимается историей, работает в архивах. Другой его страстью была литература. В формировании эстетических взглядов большую роль сыграла как национальная, так и западная литература в лице Байрона, Диккенса, Гюго, Гейне. Особое влияние на его творчество оказали произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя.

Литературному труду предшествовала работа Ирасека преподавателем истории в маленьком городе Литомышле, что определило легкую, доступную форму и язык его романов, которыми зачитывались люди разных возрастов. Его романы имели увлекательный и динамичный сюжет.

Ирасек усилил реалистическую школу в чешской литературе, был верен ее принципам. «Я старался быть объективным и правдивым», — говорил он. От своих предшественников он взял ценное



качество видеть общее в конкретном. Но, будучи новатором, рассматривал исторический роман как жанр, способствующий национальному самосознанию. «Необходимо живое напоминание о нашем прошлом. Оно вселяет в нас силы и побуждает к действию».

Первый роман «Скалаки» (1875) был посвящен крестьянскому восстанию 1775 г. в Находском крае. Следуя историческим фактам, Ирасек сумел увидеть социальную причину восстания, показать его закономерность, мужество восставших во главе с Иржи Скалкой. Несмотря на поражение, слабость крестьянского движения в целом, роман насыщен оптимизмом. Его герои — Болтазар Уждын, старуха и ее внучка, другие крестьяне — постепенно втягиваются в борьбу, ставшую общенародной и жизненно необходимой.

Социальная тема стала главной в романе «Псоглавцы» (1894), повествующем о борьбе чешского крестьянства против завоевателей в XVII в. Вождем масс стал бескомпромиссный Матей Пришибек, смелый, мужественный, не питающий иллюзий в отношении мирного разрешения конфликта. Он трагически погибает со знаменем в руках, вселяя веру в грядущую победу своим землякам и соратникам. Автор стремится пылливо проникнуть в сложную диалектику исторического процесса, показать неодолимость национально-освободительного движения, столкновение и борьбу разных точек зрения. Другой герой — Ян Козина, также мечтающий о народном счастье, идет по иному пути. Он не приемлет кровопролитий, пытается примирить враждующие стороны, верит обещаниям панов и принимает тяжкую смерть. Творчество Ирасека отразило характерную взаимосвязь личности и истории, что обусловило и жанровую специфику его произведений, в которых изображение героики национально-освободительной борьбы органично слито с психологическим раскрытием индивидуального сознания. Мучителен путь Яна Козака, ищущего правды в этом мире, верного пути. Герои не всегда находят истинное и единственное решение, но они благородны и добры, эти простые труженики, крестьяне, на фоне которых особенно нетерпимы цинизм злобного и мстительного помещика Ламингерта, бесчинство панов.

Тщательно изученный исторический материал обрел художественное воплощение. Картины борьбы сочетаются с эпизодами быта крестьян, пейзажными зарисовками удивительной природы края.

На историческом материале писатель стремится осветить актуальнейшую проблему своего времени. Острое столкновение сил политической реакции и сил демократии в Чехии требовало новых форм борьбы. Кровопролитие ужасало Ирасека, но, будучи верен правде, писатель придал могучую силу художественного обобщения яростной борьбе крестьян как единственному выходу из сложившейся исторической ситуации. Он создает образ борца как героя современности, глубоко убежден, что память о лучших представителях народа будет жить в веках. Таков оптимистический финал романа.

В 70-е годы Ирасек обращается к поэзии и жанру рассказа. Главной темой становится проникновение капитализма в деревню. Страсть к наживе, деньгам, уродующая души, гибель патриархального уклада, усилившаяся нужда, доводящая людей до гибели, противопоставлены нравственному величию простого человека («Повесть с гор», «Дикий род», «В нужде», «Анчар»).

С конца 80-х годов начинается наиболее плодотворный период творчества А. Ирасека, пора создания многотомных исторических эпопей. Наиболее интересен роман-трилогия «Против всех» (1893), посвященный гуситским войнам, народной борьбе, возглавляемой Яном Жижкой и направленной против духовенства, купцов, немецких поработителей. Создание трилогии было вызвано обострением национального вопроса в стране.

Каждая из трех частей: «Конец света», «Крестовый поход» и «Божий отряд» — рисует определенный этап борьбы сил сопротивления, построивших свой город-крепость Табор, куда со всех концов страны стекались крестьяне и ремесленники, мелкие купцы и представители небогатого дворянства. Два лагеря противопоставлены друг другу: реакционный во главе с королем Сигизмундом и передовой, возглавляемый мужественным полководцем Я. Жижкой. Ирасек рисует картину битвы под Прагой, в которой гуситы проявили поразительную смелость и разбили наголову войско крестоносцев. Ян Жижка разделяет с гуситами все тяготы бытия и сражений, поднимает дух войска. Притом он остается простым, добрым и благородным человеком, близким народу. Образ Жижки — несомненная удача автора.

Реализм Ирасека проявляется в умелом показе социальной дифференциации как причины слабости гуситов. Те, кто был богат, поддерживали иноземцев, а представители духовенства — католическую церковь. Характерен образ настоятеля Петра, чеха по национальности, вставшего на сторону завоевателей. И только простые люди во главе с Жижкой остаются истинными патриотами.

Роман прозвучал особенно актуально в пору ренегатства чешской буржуазии, ослабившей национально-освободительное движение своей соглашательской политикой. Трилогия утверждала героическое начало в действительности, изображала героя нашего времени, связавшего свою судьбу с судьбой народа.

Эпохе национального Возрождения посвящен пятитомный роман «Ф. Л. Век» (1881—1906). Исторический фон включил в себя события французской революции, наполеоновских войн, похода Суворова, победу над Наполеоном. Автор рассматривает жизнь чешского народа, связь с русским народом. Особое внимание уделено вопросу славянских связей, теме дружбы с Россией. Восторженно встречаются чехи великого полководца Суворова в Праге. Сложный процесс становления национальной культуры рассмотрен в различных аспектах. Главным героем является Ф. Л. Век, человек, сформировавшийся в условиях новой эпохи, воспитанный на идеях

Руссо, Вольтера, принявший активное участие в освободительном движении. Ирасек стремится проследить благотворное влияние на чешское Возрождение идей Французской революции, а также сложной обстановки в Европе, подготовившей революцию 1848 г.

Важным является для Ирасека вопрос о преемственности идей. В финале романа появляется молодое поколение, преемники деятельности и передовых идей Ф. Л. Века. Ирасек стремится осмыслить прошлое своего народа, корни чешского Возрождения и показать, что путь в будущее лежит только через борьбу.

Роман «У нас» (1896—1904) отразил жизнь Чехии первой половины XIX в. Материал был взят из реальной действительности, показана тяжелая жизнь крестьянства, поднявшегося на борьбу против крепостного права. Писателю удалось показать в своих крестьянских образах обыденное и исключительное, героическое, соединить лирическое и эпическое начала.

От исторического романа Ирасек перешел к жанру драмы, продолжая тему национально-освободительной борьбы. Им создана галерея исторических портретов в драмах: «Ян Жижка» (1903), «Ян Гус» (1910—1911), «Ян Рогая» (1913—1914).

Творчество Ирасека насыщено изображением социальных противоречий, характерных для его времени, национально-патриотическая тема связана с темой крестьянства. Нравственная и эстетическая идея писателя всегда формировалась в общении с чешским народом и его творчеством, природой родного края.

В 90-е годы в Чехии получает распространение декадентское искусство, для которого характерен отход от демократической идейности, что знаменовало кризис буржуазного общества. Крупным представителем этого направления был **Юлиус Зейер** (1841—1901), испытавший на себе влияние французских символистов. Его известный роман «Дом у тонущей звезды» (1895) пронизан пессимизмом, мистическими настроениями. В стихах возникает образ печальной природы — символ горечи и одиночества человека в этом мире.

Сторонники декаданса группировались вокруг журнала «Модерни ревю», главой направления был **Иржи Карасек** (1871—1951), идеолог чешского символизма.

Влиянию декаданса подверглись и талантливые писатели, чье творчество отличалось противоречивостью. Ярослав Врхлицкий (1853—1912) отдал дань фантазмагории экзотических красок и образов, пронизавших его поэзию. Одновременно он явился автором «Сельских баллад», для поэтического языка которых характерны простота и ясность, элементы реализма, звучит нота протеста против угнетения.

«Реалистические стихи» поэта **Антонина Сова** (1864—1928) близки по духу лучшим произведениям чешской литературы. Однако его сборник «Цветы интимного настроения» насыщен символикой и настроениями тоски и безверия. С идеалистических позиций он



воспринимал многие явления общественной и политической жизни. Будучи поэтом-патриотом, он писал стихи, находившие отклик в народе. Противоречивость авторской позиции носила отпечаток сложного исторического периода. Характерно, что Сова горячо приветствовал революцию 1905 г. и Великую Октябрьскую социалистическую революцию.

Декадентам были близки сторонники буржуазного деятеля Масарика Т. Г., выступившего с провозглашением «нового реализма», который сводился к апологии буржуазии в политике, отказу от национально-освободительной борьбы, а в литературе — к натурализму.

Для творчества чешских писателей второй половины XIX и начала XX в. характерно усиление социально-обличительных тенденций, тяготение к психологическому анализу. В борьбе с модернистскими течениями укрепляет свои позиции критический реализм. Не только литературная борьба, но и сложные исторические события определяют развитие чешской литературы на рубеже веков.

Развитие словацкой литературы в период 1870—1917 гг. происходит в условиях усиления национально-освободительной борьбы. Страна была экономически слабой, аграрной. Земли находились во владении венгерских помещиков, в политике ведущую роль играла венгерская буржуазия. Родной язык находился под запретом, любое проявление самосознания считалось преступлением. В условиях гнета поднялось движение в защиту национальной культуры и литературы. В 1890 г. возникла социал-демократическая партия.

В литературе ведущим направлением был критический реализм с ярко выраженной темой гражданственности, тягой к национальной самобытности, актуальностью тематики, обличением гнета и социальных противоречий. Сильное и плодотворное влияние на развитие национальной литературы оказало творчество русских писателей. В словацкой прозе получают развитие жанры социального романа и рассказа, в поэзии — поэмы, баллады, стихотворения.

Заметный след оставило творчество **Светозара Гурбана Ваянского** (1847—1916). Он выпустил поэтический сборник «Татры и море», имевший большой успех. Его лирический герой сочувствует борьбе народа за свободу. В стихах ощутимо влияние европейского романтизма. Разрабатывая жанр социального романа, автор создает эпическое повествование «Сухая ветвь» (1884), посвященное теме национально-освободительной борьбы и судьбе земан, обедневших словацких дворян. Будучи верен правде исторической, Ваянский называет их «сухой ветвью», подчеркивая неспособность возглавить борьбу народа. Герой произведения Станислав Рудопольский сочувствует народным бедам, но не в состоянии помочь, а класс, к которому он принадлежит, обречен на исчезновение.

Для Ваянского характерна противоречивость взглядов, порой некоторая ошибочность общественно-политических позиций. В то

же время он создал в своих произведениях типические образы помещиков, равнодушных к национальным интересам, вырождающихся дворян, сентиментальных интеллигентов, нарисовал реалистическую картину гибели патриархального уклада крестьянской жизни под натиском капитализма («Корень и побеги», 1896). Ваянский глубоко верил в освободительную миссию России, питал глубокий интерес к русской культуре и литературе. Пребывание в России оказало благотворное влияние на мировоззрение писателя и его художественный метод. Он любил творчество Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Однако не принял того направления в русской литературе, которое представляли Белинский, Чернышевский, Некрасов, что говорит об определенной ограниченности его взглядов.

Действенность слова поэта заключалась в том, что оно было правдивым, передавало суровость и жестокость жизни, говорило о бесправии народа, но в то же время несло в себе мечту и надежду, мысль о протесте и борьбе. Он любил свой народ, измученный гнетом:

Из дому их голод  
гонит на чужбину.  
Бедность плетью жесткой  
подгоняет в спину.  
За краюшку хлеба,  
за свою недолю  
отдаются сами  
в тяжкую неволю.

*«На заработки». Перевод А. Сиротинина*

**Павел Орсэг Гвездослав** (1849—1921) хорошо знал жизнь деревни, фольклор, традиции, что сказалось на сборнике его стихов 80—90-х годов, а также в поэме «Жена лесника» (1886), где показан сильный, стихийный и трагический протест крестьян против панов. Он писал о горестях, радостях, жестоком уделе и обременительных заботах своих героев. Для поэзии Гвездослава характерен контраст между красотой окружающего мира и тяготами жизни крестьян, скованных путами постоянной зависимости. Естественным выходом является требование равенства, утверждение самоценности человека. Демократическая направленность поэзии обеспечила ей широкий успех в народе.

Лирика Гвездослава отразила сложный духовный мир его эпохи. Социальный аспект всегда перекликался в ней с личной драмой его героев. Он выносил нравственный суд над временем, был сопричастен к горестям простых людей. Поэт внес много нового в развитие словацкой поэзии, особенно в разработку строфики и ритмики. Его стихам свойственно разнообразие интонаций. Особое место занимает тема природы, пейзаж Словакии, всегда созвучный душевному настроению лирического героя:

В царство лесное!  
В зеленом настое  
Я сердце омою и боль успокою.  
У леса есть свойство лечить беспокойство,  
Чтоб люди забыли про боли любые.

*«В царство лесное». Перевод А. Сиротинина*

Главной темой творчества **Мартина Кукучина** (1860—1928) стала жизнь крестьян, их обычаи, нравы, психологические портреты. Сочный народный язык широко использовался в его повестях, не лишенных порой налета сентиментальности. Носителям нравственных ценностей — крестьянам противопоставлен мир жадных и духовно ограниченных помещиков, деревенских богачей («Большая ложка», 1866; «Деревенский Роман», 1891). Трагическое положение деревни, испытывающей распад патриархальных устоев, — тема, характерная для творчества Кукучина-реалиста. В повести «Diesirae» автор рассказывает историю деревенского богача Сикоры, рисует психологический портрет, выясняет причины нравственной деградации. Одна из них — бездуховность бытия, отсутствие высоких помыслов, неумение определить смысл жизни. «Родители, — говорит автор, — делая своих сыновей наследниками хозяйств, забывают передать им в наследство идеи, убеждения».

Жизнь крестьян послужила темой для самого значительного реалистического произведения Кукучина — социального романа «Дом на склоне» (1904), в котором писатель дал панораму современной ему жизни, показал представителей разных социальных слоев и даже ввел впервые героя-рабочего. В романе прозвучала историческая обреченность мысли о мирном разрешении тяжелых социальных конфликтов. Кукучин жаждет уничтожить старый, прогнивший мир, но не может предложить созидательную новую программу.

В 1907 г. Кукучин написал пятитомный роман «Мать зовет», посвященный судьбам славян-эмигрантов в Америке. В основу его легли личные впечатления.

Для прозы и поэзии Словакии характерна тенденция слияния писателя с народом, выражение протеста против национального угнетения. Литература отражает извечную мечту народа о счастье, его боль и радость. Она развивается в духе национальных традиций, в атмосфере духовного и социального гнета со стороны Австро-Венгерской монархии. В творчестве писателей настроения грусти соседствуют с ожиданием грядущих социальных перемен. Усилению демократического звучания словацкой литературы способствовали выступления пролетариата, обострение социальных противоречий, изменения в буржуазно-демократическом движении.



## ЛИТЕРАТУРА

- Чешская и словацкая эстетика XIX—XX веков: В 2 т.— М., 1985.  
Очерки истории чешской литературы XIX—XX веков.— М., 1963.  
Кузнецова Р. Р. История чешской литературы: Изд-во Моск. ун-та, 1987.  
История словацкой литературы.— М., 1970.  
Ровда К. И. Россия и Чехия: Взаимосвязи литератур. 1870—1890.— Л., 1978.  
Соловьева А. П. Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе.— М., 1973.  
Кишкин Л. Сватоплук Чех: Очерк жизни и творчества.— М., 1959.  
Шматлак С. Павел Орсаг Гвездослав.— Братислава, 1971.

# ЛИТЕРАТУРА ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

Литература народов латиноамериканских стран, говорящих на испанском и португальском языках, очень разнообразна в своих национальных проявлениях. Вполне справедливо говорят о мексиканской, бразильской, аргентинской, кубинской, венесуэльской, чилийской и других латиноамериканских литературах. Но в то же время эти литературы имеют ряд общих черт. Среди них главными являются общность испанского и, в меньшей степени, португальского и французского языков, на которых говорит население этих стран, и общность родственной для них романской культурной традиции, оказавшей влияние на формирование их национальной культуры.

Девятнадцатый век в истории латиноамериканских литератур — это время развития романтизма. Расцвету романтизма способствует национально-освободительное движение в испанских и португальских колониях, в результате которого возникают самостоятельные латиноамериканские государства.

Но освободившись из-под гнета Испании и Португалии, латиноамериканские страны попадают в зависимость от США, которые во второй половине XIX в. усиливают свое проникновение в Южную и Центральную Америку. Начинается борьба против североамериканских капиталистов и связанных с ними местных реакционных элементов, борьба, которая продолжается и в настоящее время.

На почве этой борьбы в латиноамериканских литературах в конце XIX — начале XX в. возникает течение, известное под названием «креолизма». «Креолизм» обязан своим названием слову «креол», так называли потомков испанцев, португальцев и французов, большей частью лиц смешанной крови.

Противодействуя экспансии американских монополий, отстаивая национальную независимость, «креолизм» послужил основой развития в латиноамериканских литературах. «Креолисты» боролись за национальную литературу, за реалистическое изображение быта, нравов, природы, требовали внимательного отношения к фольклору, к народной поэзии.

Одним из виднейших представителей «креолизма» явился венесуэльский писатель Руфино Бланко Фомбона, писавший романы, рассказы, стихи, в которых отражались жизнь и быт различных слоев населения Венесуэлы.

Мотивами «креолизма» было проникнуто творчество аргентинца Мануэля Угарте, чилийцев Мариано Латорре, Бальдомеро Лильо и многих других писателей.

На развитие современной латиноамериканской поэзии оказала большое влияние деятельность никарагуанского поэта Рубена Дарио (1867—1916). Он способствовал установлению национальной традиции в поэзии, был большим новатором в области формы. Рубен Дарио боролся также против захватнической политики США.

Последующее развитие реализма в латиноамериканских литературах обусловливается специфическими национальными условиями каждой отдельной страны. Так, в Мексике для становления реалистической литературы огромную роль сыграла мексиканская революция 1910—1917 гг. Под ее непосредственным влиянием мексиканские писатели обращаются к социальным темам, создают произведения, пронизанные духом революционной борьбы.

Таков роман Мариано Асуэлы «Те, кто внизу» (1916).

В Аргентине, где быстрыми темпами растет Буэнос-Айрес, появляются произведения, рассказывающие о капиталистическом городе, о быте бедноты, произведения, в которых звучит протест против нечеловеческих условий жизни. Таковы книги Элиаса Кагельнуово, Альваро Юнке, Леонидаса Барлетты.

В Бразилии, где необычайной остроты достигают аграрные противоречия, писатели уделяют много внимания жизни крестьян. Эта тема становится главной в творчестве А. Аринуса ди Мелу Франку, Э. да Куньи, чей роман «Сертаны» (1902) явился вехой в становлении бразильской литературы.

Развитие реализма в латиноамериканских литературах не всегда шло только по восходящей линии. Оно осложнялось влиянием натурализма, символизма и других литературных направлений. Были взлеты и спады. Тем не менее в целом можно говорить о росте реалистических тенденций в литературах латиноамериканских стран в начале двадцатого века, усилении в них национальной специфики. Латиноамериканские литературы становились самобытными, оригинальными, вливаясь как составная часть в мировой литературный процесс.

**Хосе Марти (1853—1895).** Хосе Марти (Марти-и-Перес, Хосе Хулиан) выдающийся сын кубинского народа. Неумолимый борец за национальное освобождение Кубы от испанского владычества, писатель, журналист, он всю свою сознательную жизнь посвятил героическому служению родной стране. Хосе Марти родился в семье сержанта, в Гаване, главном городе Кубы, бывшей в то время испанской колонией. Еще учась в средней школе, он принимал участие в национально-освободительной борьбе. В школьном журнале, потом в газете появляются его революционные стихи, статьи, поэма «Абдала» (1869), в которых он призывает к вооруженному восстанию против колонизаторов.

В 1869 г. Хосе Марти арестовывают, а в 1871 г. высылают в Испанию. В Испании он продолжает политическую деятельность,



поступает в Мадридский университет, затем переходит в университет г. Сарагосы, по окончании которого получает степень лиценциата права, философии и филологии. Осенью 1874 г. Хосе Марти приезжает в Париж, откуда вскоре перебирается в Мексику. Жизнь профессионального революционера не позволяет ему долго задерживаться на одном месте. Из Мексики он под чужим именем на короткое время приезжает в Гавану, потом уезжает в Гватемалу. Из Гватемалы возвращается в Мексику. Пользуясь амнистией, едет на Кубу (1878), где его опять арестовывают и высылают в Испанию (1879). Из Испании он бежит во Францию. Едет в Соединенные Штаты, оттуда в Венесуэлу, опять возвращается в США. Все это время заполнено кипучей политической, журналистской, писательской деятельностью. Хосе Марти становится одним из руководителей Кубинской революционной партии, выступает на митингах, собраниях, печатает политические, литературно-критические статьи и очерки, пишет стихи, рассказы, пьесы, роман. В апреле 1895 г. он высаживается на побережье Кубы и 19 мая 1895 г. погибает в бою с испанскими войсками.

Из многообразного литературного наследства Хосе Марти следует выделить в первую очередь его поэзию. В ранний сборник «Исмаэлильо» (1882) вошли лирические стихи, объединенные главной темой: они посвящены сыну поэта, проникнуты чувством любви и нежности к нему. Это стихотворения «Маленький принц», «Сон наяву», «Благоухающие руки», «Мой кабальеро». Скитальческая жизнь лишала Марти возможности быть вместе с семьей. В 1877 г. он, находясь в Мексике, женился на Кармен Сайяс Басан. А в 1879 г. жена оставила его и вместе с сыном уехала в Гавану. Поэт остро ощущал оторванность от дома, от близких. В стихотворении «Благоухающие руки», говоря о прекрасных, женских руках, он пишет, что

...Прелесть этих рук  
И их благоуханье  
Я за другие руки  
Отдам без колебанья,—  
За маленькие ручки,  
Что крепко так сжимают,  
На шее ожерельем  
Магическим смыкаясь<sup>1</sup>.

Несколько иронично звучат слова Марти, обращенные к собственной Музе. Имея в виду себя, свои скитания, поэт восклицает:

Муза моя — бесенок  
С ангельскими крылами,  
Ах, шаловливая муза,  
Где только ты не летала<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Стихи даются по изданию: Марти Хосе. Избранное.— М., 1974.— С. 14.

<sup>2</sup> Там же.— С. 16.

В сборнике «Исмаэлильо» еще звучат романтические мотивы, характерные для латиноамериканской поэзии XIX в. Об этом свидетельствует само название сборника. Поэт называет своего сына по имени Исмаила, легендарного, библейского прародителя арабского народа:

...Исмаэлильо, шалун мой,  
Глупый мой арабочонок!

А с ним возникает «восточная» тема, столь распространенная в европейской романтической поэзии XIX в.

Но вместе с этим в стихах сборника нельзя не заметить явственную реалистическую струю, постепенное нарастание гражданских мотивов. Тема отцовской любви к сыну начинает сливаться с темой народа, темой родины. Любимый сын превращается в символ будущего, за которое борется поэт:

Я буду крепким  
Щитом для сына,  
Приму на плечи  
Морей пучину,  
Умру, но выйдешь  
Ты на дорогу!

Образ сына становится для Марти темой для размышлений о жизни, о ее невзгодах, помогает выразить свои думы, восприятие природы. Стихи оптимистичны. Мысль о сыне, любовь к нему помогают поэту жить, бороться, преодолевать трудности.

Тема поработанной родины, тема народа получают у Марти дальнейшее развитие в сборниках «Свободные стихи» и «Цветы изгнания».

В стихотворении «Доброму Педро» поэт размышляет о рабстве, в котором пребывает родной народ, о том, как освободить его от этой горькой доли, пробудить к сопротивлению, к борьбе:

И гнетет меня все та же дума,  
Как людей освободить от рабства,  
А тебя от праздности позорной.

Где бы не находился Хосе Марти, куда бы не бросала его судьба, он никогда не забывал о родной Кубе. Образ горячо любимой родины зримо встает в его стихах. Поэт тоскует о ней:

И якорь оторвал меня от Кубы.

Тем не менее он далек от мрачных мыслей, уныния, пессимизма. Наоборот, в его стихах звучит уверенность в лучшем, светлом будущем:

Земля должна быть светом. Все живое  
Должно сиять, как звезды в небесах.

В «Цветях изгнания» звучит еще одна важная мысль. Хосе Марти высказывается против напыщенной, манерной поэзии. Он — за искусство естественное, понятное:

...В противовес риторике надутой —  
Стих безыскусственный.

Как поэт Хосе Марти наиболее полно выразил себя в сборнике «Простые стихи» (1891). В него вошли лирические стихи, отразившие многогранную сложную жизнь поэта, дальнейшее развитие темы родины, борьбы за свободу, размышления о поэзии, о призвании человека и многое другое. «Простые стихи» характерны также тем, что в них отчетливо заметна дальнейшая эволюция к реализму, преобладание реалистических стихов над романтическими. Едва ли можно утверждать, что Хосе Марти совсем перестает быть здесь романтиком. В сборнике встречаются романтические стихи о войне, о жужжащих пулях, о матери, которой не страшны «свирепые испанцы», а перед ней, «забыв про бой», «сняв шляпы, стоят отважные гаванцы». Поэт сохранил рыцарское, возвышенно-романтическое отношение к женщине:

Даже развенчанный,  
Отравленный,— умирай,  
Но жизни своей не пятнай,  
Говоря дурное о женщине!

Однако в «Простых стихах» преобладает реалистическая, гражданская лирика, большинство стихов посвящено обличению поработителей, призывает к революционной борьбе.

Эти стихотворения отмечены искренностью, естественностью. В простой, доступной форме поэт выражает свои самые сокровенные переживания:

В груди моей, год за годом  
Прячу боль, что сердце терзает;  
Сын народа-раба народом  
Живет и без слов умирает.

Демократические устремления Хосе Марти особенно явственны там, где он вспоминает о своих земляках, простых кубинцах, труженниках, бедняках:

Я хочу судьбой породниться  
С бедняками земли моей...  
. . . . .  
Ну, а золота мне не надо,  
Пусть купаются в нем богачи...

Поэт не может забыть, что Куба — в ярме, что ее народ эксплуатируют, угнетают. Он призывает к борьбе, к мести поработителям:

Нет, мальчику не позабыть,  
Как он в слезах любви и боли  
Над трупом клялся отомстить  
За тех, кто жизнь влачит в неволе.



Ему понятны, близки люди, которые и раньше и сейчас сражались с тиранией:

Мне по душе смельчаки,  
Свергнувшие деспота с трона,  
Будь то сыны Арагона  
Или мои земляки.

Сам Хосе Марти посвятил всю свою жизнь высокому гражданскому долгу борьбы за освобождение Кубы. Такие же задачи он ставит перед поэтом и поэзией:

...Скажи все, что можно,  
О тиране и о неправде.

Поэзия для Хосе Марти — оружие, которым он разит врагов, но она для него также друг, соратник, с которым он делится невзгодами:

Тебя я люблю, мой стих,—  
Если в душу закралась  
Скорбь и гнетет усталость,—  
Мы делим груз на двоих.

Очень лирично и в то же время гражданственно звучит стихотворение Хосе Марти, в котором он говорит о себе:

Я хочу умереть так же просто,  
Как трава умирает в полях.  
Вместо свеч надо мной будут звезды.  
Усыпальницей станет земля.  
Пусть предателей прячут от света  
Под холодный, под каменный свод.  
Был я честным, в награду за это  
Я умру лицом на восход.

Поэзия Хосе Марти была во многом новаторской. Хосе Марти стал одним из первых латиноамериканских поэтов, в чьем творчестве наметился перелом от романтизма к реализму. Марти требовал от поэзии, чтобы она служила народу, активно вмешивалась в жизнь, выполняла общественные функции. Поэзия, по его мнению, должна быть доступной для широкого круга читателей, а для этого необходим отход от сложившихся поэтических традиций, нужны новые приемы, новые поэтические размеры. Сам Марти при создании своих стихов вносил в них гражданскую струю, освобождал от камерности, публицистически заострял их.

Важную роль в творческом наследии Хосе Марти играет его публицистика. Главная тема его публицистических произведений — борьба за национальную независимость Кубы. В статьях «В защиту Кубы», «Куба и Латинская Америка» и других Хосе Марти горячо и вдохновенно призывает к освобождению родины, к единству стран Латинской Америки в борьбе с тиранией. Публицистическая проза

Марти глубоко патриотична, она, как и поэзия, пронизана гражданственными мотивами, горячей симпатией к труженикам и ненавистью к угнетателям.

В ряде статей Марти выступил с критикой Соединенных Штатов Америки, их империалистической политики вмешательства во внутренние дела латиноамериканских стран.

Отдельные статьи посвящены творчеству писателей. Хосе Марти дает высокую оценку поэзии Лонгфелло, Эредиа. Весьма показательна его статья об Уолте Уитмене, в котором Марти видел поэта-новатора, выдающегося представителя американской литературы. Он критикует американцев, не ценящих своего великого земляка. Уолт Уитмен, говорит он, «создает собственную грамматику и собственную логику». И здесь Хосе Марти снова утверждает стремление к свободе, как неотъемлемое право каждого народа, каждого человека: «Свобода — вот наша вера, поэзия свободы — наш новый культ». Творчество Хосе Марти оказало значительное влияние на последующее развитие латиноамериканской литературы. Многие писатели (Рубен Дарио, Габриела Мистраль и др.) признавали его своим предшественником и учителем. Неоценим его вклад в дело освобождения родной страны, в лучшее будущее, в грядущую победу, в которую он никогда не переставал верить.

И, цепи разорвав, народ мой величаво  
Теперь идет путем свободы и побед.  
Сбылась моя мечта, ее прекрасней нет

#### ЛИТЕРАТУРА

Кутейщикова В. Н. Роман Латинской Америки в XX веке.— М., 1964.

Мамонтов С. П. Испаноязычная литература стран Латинской Америки XX века.— М., 1983.

Художественное своеобразие литератур Латинской Америки.— М., 1976.

Григулевич И. Р. Хосе Марти — предвестник кубинской революции.— М., 1979.

Мартинельо Х. Хосе Марти — испаноамериканский писатель.— М., 1964.

Тененбаум В. О. Хосе Марти.— М., 1980.

Марти Х.: Биобиблиографический указатель.— М., 1955.

Столбов В. Пути и жизни: О творчестве популярных латиноамериканских писателей.— М., 1985.

# ЛИТЕРАТУРА ИНДИИ

Индийская литература за многовековую историю своего развития внесла большой вклад в развитие мировой литературы. Известны всему миру «Махабхарата», «Рамаяна», индийские сказки, «Шакунтала» Калидасы, «Глиняная повозочка» Шудрака.

Порабощение страны английскими колонизаторами не сломило дух индийского народа. Мощное народное восстание 1857—1859 гг. способствовало пробуждению общественно-политической и культурной жизни. Многие писатели внесли вклад в борьбу за свободу и независимость, развитие национальной литературы. **Б. Чоттопадхай** (1838—1894), основоположник исторического романа в бенгальской литературе, которого часто называют «Вальтером Скоттом Бенгалии», в своих романах «Обитель радости», «Деби Чоудхурани» и др. воссоздал картины борьбы индийского народа за независимость. Его традиции развивали писатели других литератур страны. **Б. Харишчандра** (1850—1885) драмой «Несчастье Индии» заложил основы реалистического направления в драматургии хинди. В произведениях **Х. Апте** (1864—1919) запечатлен подъем национального самосознания народа Махараштры. **М. П. Диведи** (1861—1938) сыграл выдающуюся роль в развитии языка и литературы хинди. В редактируемом им журнале «Сарасвати» с 1903 г. печатались многие литературные деятели того времени. **М. Икбал** (1877—1938), писатель литературы урду, способствовал развитию патриотических тенденций в литературах народов Индии. Его стихотворение «Как хороша ты, наша Индия» стало народной песней. Основоположником тамильской литературы стал видный поэт **С. Баради** (1882—1921).

В XX в. индийские литературы развивались под влиянием национальной и социальной борьбы, во взаимодействии с литературами других стран.

Великим индийским писателем является **Рабиндранат Тагор** (1861—1941). Заслуга Тагора заключается не только в том, что он первым среди деятелей культуры Индии сумел объединить в сложном единстве индийские культурные традиции с лучшими традициями мировой культуры, но также в том, что, беспощадно разоблачая колониализм и империализм, раскрывая перед своими соотечественниками его антигуманистическую сущность, Тагор способ-



ствовал сплочению индийского народа в единый антиимпериалистический фронт со всем прогрессивным человечеством<sup>1</sup>.

Талант Р. Тагора многогранен. Он вошел в литературу Индии как поэт, драматург, романист. Известен как просветитель и общественный деятель, много сделавший для развития национально-освободительного движения. М. Ганди, Д. Неру, Р. Роллан, Б. Рассел, А. В. Луначарский высоко ценили его разносторонние дарования, общественную и литературную деятельность. «Тагор и Ганди,— писал Д. Неру,— были, несомненно, самыми выдающимися и влиятельными личностями в Индии первой половины 20 века...». «Тагор оказал Индии ту огромную услугу (такую же огромную, какую в другой области оказал ей Ганди), что он заставил народ выйти до некоторой степени из узкой колеи его мышления и приздуматься о более широких проблемах, затрагивающих человечество. Тагор был великим гуманистом Индии»<sup>2</sup>.

В статье «Индийский Толстой», посвященной учению Ганди, А. В. Луначарский писал: «Как известно, в Индии живет в настоящее время еще один великий человек, блестящий и глубокий поэт... Произведения Тагора... так полны красками, тончайшими духовными переживаниями и поистине великодушными идеями, что составляют сейчас одно из сокровищ общечеловеческой культуры»<sup>3</sup>.

Р. Тагор — глубокий знаток отечественной, европейской и мировой культуры. Его наследие огромно: более ста рассказов, пятидесяти сборников стихов и поэм, двенадцать романов и повестей, публицистические статьи, философские работы, труды по литературе и языку, школьные учебники. Тагор — драматург, прозаик, публицист, педагог, философ, литературовед, лингвист. Он известен и как музыкант, сочинявший музыку к своим стихам, и как одаренный художник, актер и режиссер.

Р. Тагор родился в Калькутте. Род Тагоров дал Бенгалии много известных общественных и культурных деятелей. «Одним из великих благ моей молодости была литературная и артистическая атмосфера, господствовавшая в нашем доме», — писал Тагор в воспоминаниях.

С детских лет он узнал и полюбил национальную культуру, близко принимал к сердцу тяжелое положение народа. Надолго запомнилось мальчику путешествие на Гималаи. Занятия в школе чередовались с домашним обучением. С 1875 г. поэт начинает сотрудничать в журналах «Генанкур» («Ростки знания») и «Бхароти» («Речь»). В 1878—1880 гг. Тагор изучал в Англии юриспруденцию, английскую литературу, европейскую музыку. В 1890 г. совершил трехмесячное путешествие в Европу (Италия, Франция, Англия), внимательно знакомясь с культурой европейских народов.

<sup>1</sup> Тагор Рабиндранат: Жизнь и творчество.— М., 1986.— С. 3—4.

<sup>2</sup> Неру Д. Открытие Индии.— М., 1955.— С. 366.

<sup>3</sup> Тагор Рабиндранат: К столетию со дня рождения. 1861—1961.— М., 1961.— С. 334.

В дальнейшем он много раз выезжал за границу. В ряде стран устраивались выставки рисунков и картин Тагора.

С 1890 г., начав управлять имениями отца и поселившись в одном из них, хорошо узнал жизнь крестьян, ремесленников, мелких служащих.

В 1901 г. он основывает в Шантиникетоне школу с целью проведения в жизнь своих педагогических взглядов, а в 1919 г. на базе этой школы основывает университет Вишва-Бхарати (официальное открытие состоялось в 1921 г.). «Идеалистические философские идеи Тагора носят гуманистический, жизнеутверждающий характер. Он рассматривал материю в процессе непрерывного изменения и движения и верил в неограниченные возможности человеческого разума. «Вопреки решению некоторых философов,— говорил он.— человек не признает какого-либо абсолютного предела в своей возможности познания мира»<sup>1</sup>.

С конца 20-х годов политические взгляды Тагора становятся более радикальными.

В 1930 г. он осуществил свою мечту и побывал в Советском Союзе, где он высоко оценил достижения в области просвещения, миролюбивую политику. Широко известно его «Письмо о России». Умер Р. Тагор 7 августа 1941 г. с верой в грядущую победу советского народа в войне с фашизмом.

Писатель принял активное участие в национально-освободительном движении в стране, своими произведениями содействовал просвещению и освобождению народа. Он внимательно следил за развитием национально-освободительной борьбы за рубежом, был противником агрессии, войны, эксплуатации. Неоднократно выступал против фашизма и милитаризма, в поддержку народа Эфиопии, воевавшего против итальянских фашистов, в защиту республиканской Испании. В стихотворении «Африка» он заклеил позором колонизаторов, поработивших народы континента.

Тагор хорошо знал европейскую литературу. В «Воспоминаниях» он замечает, что его литературными богами были Шекспир, Мильтон, Байрон. Он увлекался поэзией Шелли, Браунинга, Китса, ценил «Фауста» Гете, переводил стихи Данте и Петрарки, писал статьи о европейской литературе. Эстетика Р. Тагора впитала философские и культурные национальные традиции и передовые направления западной литературы.

Он считал, что «литература только тогда достигнет своей цели, когда она правду жизни изображает в виде источника радости и счастья на земле». Выступая против слепого копирования действительности, писатель отмечает, что «настоящее мастерство художника заключается именно в способности преувеличения, вызванной стремлением говорить правду. Писанина, точно соответствующая действительности,— не литература».

<sup>1</sup> Чельшев Е. П. Рабиндранат Тагор и литература Индии // История зарубежной литературы конца XIX— начала XX века. / Под ред. проф. Л. Г. Андреева.— М., 1978.— С. 443.

Р. Тагор заложил основы жанра реалистического рассказа. Гуманистическая направленность его рассказов оказала большое влияние на литературу народов Индии. Он воспекает высокие чувства — любовь и преданность, резко осуждает феодальные пережитки: жестокость детских браков («Тетрадка», 1893), брак-делку («Расчеты», 1891). Не остался он равнодушным к бесправному и нищему индийскому крестьянству («Приговор», 1893; «Несчастье маленького человека» и др.). О проникновении в деревню капиталистических отношений повествует «Дар и отдача», «Возмездие». В других рассказах осуждаются нравы капиталистического мира («Вручение наследства» и др.). Искренность и правдивость, простота и лаконизм присущи многим его произведениям.

Герои Тагора действуют в реальной обстановке бенгальской деревни второй половины XIX в.: роста эксплуатации крестьянства, усиления власти денег, живучести средневековых предрассудков, разорения феодальной аристократии. Большинство сюжетов заканчивалось трагически, что соответствовало исторической правде. Произведения Тагора, покоряющие лиризмом и тонким психологическим анализом, заложили основу национальной реалистической литературы.

Велик вклад индийского классика в развитие отечественной и мировой поэзии. Во многих стихах он воспекает природу родных мест, людей труда, высокие человеческие чувства и горько сетует на бесправное положение народа, сочувствует другим народам, ставшим жертвой империалистического разбоя. О сборнике «Вечерние песни» (1881) поэт говорил в частном разговоре: «В этих песнях я впервые освободился от подражательности. Надо знать историю нашей лирической поэзии, чтобы представить себе: какая это была дерзость — сломать традиционные формы стихосложения». Размер «Вечерних песен» — ритмизованный верлибр, обогативший метрику бенгальского поэтического языка. В стихотворении «Жизнь», вошедшем в один из ранних сборников «Диезы и бемоли» (1886), Тагор пишет о своем понимании жизни, поэзии, роли поэта.

Я не хочу умирать в этом прекрасном мире,  
Вечно хотел бы жить я среди людей,  
В мире, где светит солнце, где небо такое синее,  
Где в уголке каком-то место нашлось бы и мне.

В 1910 г. он переводит свои стихи с бенгальского на английский и выпускает сборник стихов «Гитанджали» («Песнопения»), за который в 1913 г. ему присуждена Нобелевская премия. Его стихотворение «Душа народа» (1911) стало гимном Республики Индии. Поэту суждено было по-своему сыграть в истории индийской литературы и роль Пушкина, и Некрасова, и Блока.

Тагору удалось удивительно поэтично и многокрасочно раскрыть женский характер, он выступил в защиту человеческого достоинства женщины. Любовь в восприятии поэта предстает как сама человек-



ность, естественная и прекрасная. Любовная лирика Тагора занимает почетное место в национальной и мировой поэзии.

Поэт мечтал о будущем страны:  
где мысль бесстрашна и чело гордо поднято,  
где знание свободно,  
где мир не разбит на узкие перегородки,  
где слово исходит из глубины истины,  
где неустанное стремление простирает руки  
к совершенству...

*Из сборника «Гитанджали»*

Р. Тагор обращался к жанру драмы на всем протяжении творческого пути. Первую драму — «Разбитое сердце» — он написал в 1881 г., а последнюю — «Шема» — в 1936 г. В этой форме обрели вторую жизнь сюжеты многих его стихотворений, поэм, рассказов и романов<sup>1</sup>. Драмы Тагора, разнообразные в жанровом отношении, делятся на четыре цикла. Первый — лирические: «Нолли» (1883) и др. К нему примыкают драматические диалоги «Моление Гандхарви» (1894), драматическая миниатюра «Сати» (1897) и др. Второй цикл образуют исторические драмы. Сюда можно отнести «Раджа и рани» (1889) (возвышенный женский образ Сумитры в пьесе хорошо известен народу), «Жертвоприношение» (1890) и др. Философские произведения цикла «Времена года» образуют третью группу: «Осенний праздник» (1907), «Раджа» (1909) и др. В четвертый вошли социальные драмы: «Крепость консерватизма» (1911), комедия «Последняя надежда» (1892) и др.

Тагор не только наполнил новым содержанием популярные в стране мифологические образы, сюжеты, идеи, но и воплотил возвышенные гуманистические идеалы в доступной и понятной народу национальной форме, обогатил бенгальскую драматургию новыми темами, сюжетами; сквозные мотивы и темы, переходящие в драматургию из лирики и новеллистики, позволяют полнее оценить его эстетические идеалы. Тагор, разъясняя свои философско-эстетические позиции, ссылается именно на драмы, в особенности 80—90-х годов.

Если жизненная правда у Тагора-рассказчика передана через правдоподобное художественное изображение жизни, то во многих его драматургических и поэтических произведениях большую роль играла романтическая символика, раскрывавшая явления действительной жизни в художественно-условной форме. Романтическая драматургия Тагора очень популярна и любима народом, в ней

<sup>1</sup> Стихотворение «Пробуждение водопада» (1881) было развернуто в драму «Возмездие природы» (1883), поэма «Жрица» (1899) — в хореографическую миниатюру «Поклонение танцовщицы» (1926), рассказ «Плоды деяний» (1904) вошел в пьесу «Благодарность» (1926), роман «Берег Библии» (1881) преобразован в пятиактную драму «Искушение» (1909). В 1890 г. написана и поставлена в домашнем театре пьеса «Жертвоприношение» по роману «Раджа-мудрец».

утверждаются идеи свободы личности, освобождения человека от гнетущей атмосферы окружающей действительности.

Р. Тагор развил жанр социально-психологического романа. Роман «Гора» (1910) является одним из самых значительных эпических произведений писателя, близкий по форме европейскому роману, глгобо национальный по содержанию. Действие происходит в 70-х годах, но писатель дает ответы на вопросы, которые поставило индийское национально-освободительное движение 1905—1908 годов. Молодой человек Гора, ирландец по происхождению, был усыновлен брахманом и приучен чтить обычаи ортодоксального индуизма. Писатель развенчивает взгляды главного героя, его приверженность старым традициям индуизма. Осмеянию подвергаются члены индуистской общины, зараженные стяжательством. Гора, побывав в деревнях, всюду видит нужду и несправедливость. Узнав, что он не сын брахмана, заявляет: «Сегодня я действительно стал индийцем. В моей душе нет больше места противоречиям, существующим между индуистами, мусульманами и христианами. Отныне каждая каста Индии — моя каста и хлеб всего народа — мой хлеб»<sup>1</sup>. Гора как бы олицетворял молодые силы страны, жаждущие свободы и борющиеся с колониальным режимом.

Запоминаются в романе Пореш-бабу — человек терпеливый, добрый, благоразумный, свободный от кастовых и общинных предрассудков, Анондомойи — приемная мать Горы, Шучорита — воспитанница Пореша-бабу и его дочь Лолита, стремящиеся посвятить себя служению обществу. В романе сильнее, чем где-либо, выражена мысль о необходимости единства страны перед лицом колонизаторов.

Говоря об эволюции общественных взглядов Тагора, следует отметить, что Тагор-просветитель, восставая против колониального порабощения родины, приходил к демократизму, включавшему критику буржуазного строя и требование глубоких социальных преобразований. Осуществление в Советском Союзе на основе социализма идеалов национального и социального равенства, которые были исходными для Тагора, побуждало его стремиться к объединению сил национально-освободительного движения с силами социализма.

Тагор-публицист затрагивает довольно широкий круг вопросов, говорящих о его глубочайшей заинтересованности в национальном освобождении народа, необходимости просвещения и социального переустройства. От наблюдений над собой (часто в эпистолярной форме) Тагор переходит к раздумьям о войне и мире, вопросам эстетики и художественного творчества, культуры, женского равноправия, педагогики, сельскохозяйственной кооперации.

Писатель признавал, что единственной целью его поездки в Россию было ознакомление с методами распространения в короткий срок просвещения и его результатами. Он придерживался

<sup>1</sup> Тагор Р. Гора // Собр. соч.: В 12 т.— М., 1963.— Т. 5.— С. 494.

мнения, что основой всех нынешних бедствий, выпавших на долю Индии, являлось невежество. Национальная вражда, религиозная рознь, творческая вялость, экономическая слабость — все это было связано с недостаточной образованностью. Тагор встречался с крестьянами, учеными, пионерами, искренне радовался встречам с советскими людьми. В «Письмах о России» (с 20 марта по 28 сентября 1930 г.) он рассказал о том, что внимательно изучал устройство общества и воспитание личности, достижения в области культуры, сохранение памятников культуры, национальный вопрос, просвещение отсталых народностей. Он отмечал, что перед Советским Союзом стоят три первостепенные задачи: развитие образования народа, подъем сельского хозяйства и развитие промышленности. Тагор многое узнал о преобразованиях в нашей стране, но в его суждениях о соотношении в социалистическом обществе личного и общественного, о путях освобождения личности и общества, о классовой борьбе есть противоречия и непоследовательность. Тем не менее правда о великой стране, содержащаяся в «Письмах о России» и других высказываниях Тагора, сводит, по существу, на нет те немногие ошибочные суждения, которые порой встречаются у него и которые не могут умалить главного — Тагор был искренним другом народов нашей страны.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Н е р у Дж. Открытие Индии.— М., 1955.
- Рабиндранат Тагор: К столетию со дня рождения. 1861—1961.— М., 1961.
- Рабиндранат Тагор: Жизнь и творчество.— М., 1986.
- Гостеева Е. Философия единства: Рабиндранат Тагор.— М., 1985.
- И в з б у л и с В. Я. Литературно-художественное творчество Рабиндраната Тагора.— Рига, 1981.
- К р и ш н а Крипалани. Рабиндранат Тагор.— М., 1983.
- Рабиндранат Тагор: Биобиблиографический указатель. — М., 1961.
- Серебряков И. Д. Литературы народов Индии.— М., 1985.
- Товстых И. А. Бенгальская литература.— М., 1965.
- Челышев Е. П. Современная индийская литература.— М., 1981.
- Серебряный С. Д. Рабиндранат Тагор (1861—1941)// Творческая интеллигенция и мировой революционный процесс: Идеино-эстетическая эволюция художников-гуманистов XX в.— М., 1987.



# ЛИТЕРАТУРА КИТАЯ

Китайская литература нового времени явилась наследницей великих традиций прошлого, художественных ценностей, выработанных гением народа. Ее поэзию нельзя воспринимать в отрыве от древнего свода народных песен и гимнов «Шицзин», классического канона. В ней получили развитие конфуцианские идеи и гуманистическая направленность классического романа XV века, философские взгляды просветителей. Без достижений народного театра Китая немыслима эволюция новой драмы.

Китайская литература последней трети XIX в. и начала XX в. развивалась в сложных исторических условиях: углубления кризиса феодального строя, усиления империалистической экспансии. Слабая в экономическом и политическом отношении страна, находившаяся под властью маньчжурской династии Цин, пережившая поражение в Опиумных войнах, подписала кабальные договоры с западными державами, что привело к ограничению ее суверенных прав. Китай стал объектом борьбы между Англией, США и Францией. После японо-китайской войны 1894—1895 гг. началось территориальное расчленение страны и подчинение ведущих отраслей китайской экономики иностранному капиталу. Крайне обострились внутренние противоречия. Поднялась волна освободительной борьбы. В среде интеллигенции развернулось реформаторское и революционное движение. В 1898—1901 гг. произошло восстание ихэтуаней, завершившееся кровавой расправой со стороны империалистических держав.

Большое влияние на ход исторических событий в стране оказала первая русская революция 1905 г. В. И. Ленин писал, что «пробуждение к политической жизни азиатских народов получило особый толчок от русско-японской войны и от русской революции».

В 1905 г. Сунь Ятсен создает политическую партию, объединившую прогрессивных представителей китайской интеллигенции и буржуазии. Буржуазно-демократическая революция 1911 г. свергла ненавистную маньчжурскую монархию. Однако внутренняя реакция задерживала ход перемен.

Пример Великой Октябрьской революции в России способствовал широко развернувшейся борьбе за национальное освобождение Китая. Началось интенсивное проникновение идей марксизма в страну. Новый период в общественной и культурной жизни определил «Движение 4 мая» 1919 г.

Пробуждение национального сознания повлияло на литературу Китая, ведущим методом стал критический реализм. Писатели искали пути правдивого художественного отображения социальных противоречий, боролись за прогрессивные преобразования, критиковали социальные пороки. Растет жанровое многообразие, получают развитие обличительный сатирический роман, роман исторический, социально-психологическая новелла, переживают подъем поэзия и драматургия. Создавались произведения, разоблачавшие феодальную рутину, продажность чиновников. Критика социальных недостатков в творчестве некоторых писателей сочеталась с прославлением героев национально-освободительного движения.

Новые тенденции нашли выражение в бурном развитии периодической печати, выходе в свет журналов, где публиковались произведения не только китайских, но и иностранных писателей. Большое внимание авторы-реалисты уделяли публицистике, мужественно и открыто отстаивали свои взгляды, определяя общественно-политическую позицию. Развернулась борьба за утверждение разговорного языка байхуа вместо устаревшего книжного языка вэньянь.

Патриотически настроенные писатели, поэты, мечтающие об освобождении Китая от иноземных захватчиков, объединились и Южное общество, деятельность которого оставила след в развитии литературного процесса.

Наиболее ярким представителем публицистики данного периода был **Лян Цичао**, известный издатель, автор многочисленных статей, посвященных политической борьбе внутри страны, пропаганде новых знаний, достижений науки и культуры. Он предпринял реформу китайского языка, создав так называемый «новый стиль». Древняя ритмическая проза уже не могла удовлетворить возросшие требования литературы. Большое внимание он уделял лексическому составу китайского языка, ввел много слов, заимствованных из других языков, а также разговорного языка китайского общества. Реформы получили широкое признание в стране, несмотря на сопротивление консервативных слоев.

Последняя треть XIX и начало XX в. характеризуются изменением облика национальной поэзии. Ее представители, сторонники реформаторского движения, стремились обновить содержание, отражающее не только разложение и крушение старых феодальных форм бытия, но и предчувствие новых, придать своеобразие поэтическому языку, ввести новую лексику.

Крупнейшим реформатором был **Хуан Цзуньсянь** (1848—1905), возродивший жанр гражданской лирики, связавший поэзию с актуальными проблемами современности. В своих стихах он стремился постичь сущность общественных процессов, происходивших в стране. С горечью писал о поражении в японо-китайской войне, клеймил иноземных захватчиков, трусливых генералов («Скорблю о Пхеньяне»). В 80-е годы поэт создал «американский цикл», выступив с осуждением американского образа жизни, власти монополий («Бунт студентов, обучающихся в Америке»), высмеял антидемо-

кратический характер президентских выборов в США. Многие стихи были посвящены международной жизни, хорошо знакомой Хуан Цзуньсяню как дипломату. Его творчество было насыщено социальными, политическими и патриотическими мотивами. В конкретной жизненной правде предстала в его стихах трагедия китайского народа, разоряемого интервентами, страдающего от бедствий войны («Первое утро нового, 1900 года»).

Тема борьбы за свободу, духовную и социальную, раскрывается в широком ракурсе («Проезжая Сайгон», «Спящий Будда Цейлона»). Стихи последних лет были посвящены восстанию ихэтуаней, жестокости иноземных карателей, носили остроактуальный характер, были насыщены социальной проблематикой.

В поэзии Хуан Цзуньсяня чувствуется глубокая и органическая связь с народной почвой, с прогрессивными национальными традициями, фольклором («Горные песни»), с прошлым и современностью страны. Поэт не стремился соблюдать канонизированные нормы стихосложения, широко вводил в лексику диалектизмы, стремился к обновлению поэтического языка и стихотворной формы. Осуществленная им поэтическая реформа была смелой и плодотворной для дальнейшего развития китайской поэзии.

В конце XIX— начале XX в. происходит процесс обновления театра Китая, известного с глубокой древности. Самые ранние небольшие пьесы создавались актерами. В XIV в. появилась драма с ясной композицией, делением на 4 акта, диалогами. В XVII—XVIII вв. шло интенсивное развитие и обогащение драматических жанров. К началу XIX в. в Китае существовало множество народных театров со специфическим репертуаром, героическими пьесами, пантомимой. Китайская драматургия складывалась в условиях многолетней борьбы народных масс против захватчиков и внутренней феодальной реакции. Она испытала на себе влияние разных идеологий, в том числе и конфуцианской. В китайском театре сложились пять традиционных амплуа: героя, героини, отрицательного персонажа, комика, второстепенных действующих лиц. С детства будущий актер специализировался на определенном амплуа, имеющем особый грим, походку, мимику, голос.

Наряду с традиционным народным театром в XIX в. возникла так называемая «столичная драма». На подмостках сцены обсуждались актуальные вопросы, привлекавшие внимание широкой публики,— несовершенство общественной морали, коррупция, взяточничество чиновников. Необходимыми элементами драматического действия были разговорная речь, пение и танцы. Положительных героев драматурги искали среди тех, кто проявлял патриотизм, принимал участие в борьбе против иноземцев.

Под влиянием западной драматургии в конце XIX в. развивается «разговорная драма». Традиционная музыкальная основа спектаклей была отвергнута, все внимание сосредоточивалось на монологах и диалогах героев. В новой драматургии преобладал реалистический стиль, она затрагивала злободневные проблемы. Популяр-



ность обрела поставленная в Шанхае «История постыдных дел чиновников». Теме борьбы с пережитками феодализма посвящена пьеса «Смерть рыбака».

При создании правдивого демократического искусства был использован опыт других стран. Наибольший успех выпал на пьесу «Молитва черного раба», по роману Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома». Внимание публики привлекла и сентиментально окрашенная инсценировка «Дамы с камелиями» по повести Дюма-сына.

Для китайской прозы данного периода характерны две жанровые разновидности романа: исторический и сатирический, «обличительный». Своими истоками они восходят к китайской литературе XVIII в. с ее просветительскими тенденциями, учением о внесловной ценности человека, вселили ума, показом эволюции человеческого характера в тесной связи со средой. Историческим фоном служила тема вторжения маньчжурских захватчиков на территорию Китая и установление маньчжурской династии Цин (1644—1911), тяжелое положение народа, находившегося под двойным гнетом. Критика феодализма, защита человеческих чувств, сатирическое обличение правящих классов нашли отражение в знаменитом романе Цао Сюэциня (1724—1764) «Сон в красном тереме». Роман рассказывал о любви двух молодых людей, разлученных деспотичными родителями, феодальными предрассудками. Гордая и умная девушка умирает, не выдержав испытаний, юноша сходит с ума. Разорено в финале и родовое гнездо. Романом зачитывались многие поколения. Его высокие художественные достоинства, смелость критики общественных нравов, симпатии к простому народу, идеи морального равенства, защита человеческих чувств во многом определили характер китайской литературы последующего периода, нашли отражение в творчестве крупнейших писателей нового времени: Ли Баоцзя, У Вояо и других.

Свой путь в литературу Ли Баоцзя (1876—1906) начал с журналистики, сыгравшей большую роль в становлении его мировоззрения, формировании стиля. Его роман «События 1900 года» (1902) посвящен крупному историческому событию в жизни Китая — восстанию ихэтуаней (или Боксерскому восстанию) против вторжения империалистических сил. Тема была остроактуальной. Наряду с вымышленными лицами автор ввел в повествование и реальных исторических деятелей. Ихэтуани были связаны с наиболее реакционными силами в правительстве, питали глубокую ненависть к европейской цивилизации, были плохо организованы, поддавались мистическим настроениям. Реалистически верно Ли Баоцзя определил закономерность массового движения в условиях многолетнего рабства, попранной справедливости. Роман трактует вопросы политической и общественной жизни. Создавая сатирические образы подлых и хитрых князей, сановников, министров, обиравших простой народ, автор подчеркивает скудоумие, бессмысленность и паразитизм их бытия. Цепь событий перерастает в обобщенную картину жизни страны, терзаемой внутренней реакцией. Ли Баоцзя обличает импе-

риалистов, дает объективную и страшную картину расправы западных держав с ихэтуанями. После того как в одном из районов англичане использовали иприт, «ни в пригороде, ни в городе не осталось ни одного живого человека. Все улицы были завалены трупами, дома разрушены». В присущей ему смелой реалистической манере автор показал, что восстание привело к демократическим переменам в стране.

Роман «Современное состояние чиновничества» был опубликован в 1903 г. В самом названии подчеркнута его актуальность. Он нес в себе страстный протест против уродств вырождающегося общества, против социальной несправедливости, корыстной и лицемерной собственнической морали. Верность жизненной правде помогла Ли Баоцзя сделать значительные и верные в своей основе обобщения, соответствующие интересам, устремлениям народа. Взятничество чиновников, коррупция, подхалимство, торговля должностями стали бедствием в Китае на рубеже веков. Композиция представляет собой цепь картин, которые современники называли «адскими видениями».

Ли Баоцзя представил китайское общество в разных аспектах его бытия: падение нравов, произвол судебных властей, махинации торговцев, схоластическую систему образования, суеверия, проституцию. Но основной объект внимания — чиновничество. Их «мудрость» заключается в том, чтобы поменьше говорить и побольше кланяться. Самым крупным взяточником является императорский двор. Ощущение власти, по мнению автора, развращает человека. Чиновники, трусливые и лицемерные, берут тайные и явные взятки. Подкупая вице-губернатора, книготорговец протягивает ему порнографическую книгу, которая может «проиллюстрировать падение нравов». И вице-губернатор жадно тянется к ней, оказав «милость». Вся чиновничья служба пронизана единственным желанием обогатиться любым путем, преуспеть. Глубоко символична сцена выезда начальника области Хуана, которого слуги несут в паланкине, он окружен телохранителями, облачен в куртку из тигровой шкуры, на носу у него огромные круглые очки из горного хрусталя. Завершает шествие слуга с павлиньим пером в руке. Автор использует гротеск, помогающий вывить главный жизненный принцип большого чиновника — властвовать, держать в страхе подчиненных, торговать должностями и пренебрегать всеми государственными интересами. Представители бюрократического аппарата прикрываются демагогическими фразами, плетут интриги, используют малейшие возможности, чтобы сделать карьеру.

Разложение охватило и армию, в которой «большинство солдат совершенно одряхлело», а задача офицеров — «отдавать рапорт, курить опиум и плодить детей. Нравственная низость чиновничества подчеркнута в эпизоде с плавучими публичными домами, пребывание на которых именовалась «веселиться вместе с народом».

Особое внимание писателя привлекает тема «маленького человека» — бедного чиновника, забитого, униженного. Неловко раз-

бив чашку на приеме у начальника, он от ужаса теряет дар речи. Ли Баоцзя испытывает к такого рода персонажам двойственное чувство жалости и отвращения. Они завистливы, исполнены неприязни друг к другу, проявляют животную жадность к еде, низким наслаждениям, но в то же время обездолены и глубоко несчастны.

Огромная бюрократическая машина, по мысли автора, растекает представителей разных слоев общества: торговцев, ростовщиков, актеров. Страдающей и униженной остается народная масса. В одном из эпизодов безымянный персонаж кричит в отчаянии: «Моя мать, мой брат — все погибли от их рук. Мой дом они тоже сожгли. Зачем мне теперь жить!» Это вопль, вырвавшийся из груди народа.

В романе ощущается страстный протест против социальной несправедливости. Ли Баоцзя, писатель-реалист, выразил требования демократических кругов, поддержал антифеодалные тенденции, что носило глубоко прогрессивный характер. Верность жизненной правде помогла Ли Баоцзя сделать значительные и верные в основе своей обобщения, соответствующие интересам и устремлениям китайского народа.

В романе нет центральных героев. Автор сдержан в описании чувств, избегает психологического анализа. Интересен язык произведения, вобравший в себя архаизмы, жаргон, заимствования из европейских языков. Речь каждого персонажа несет отпечаток его социальной принадлежности. Ли Баоцзя широко использовал фольклор, народную мудрость поговорок и пословиц. Сатира у него часто переходит в сарказм, что является одной из характерных черт его художественной манеры. Главную черту персонажа писатель выявляет порой с помощью одной-единственной детали.

Обличая существующий общественный строй, Ли Баоцзя не стремился к кардинальным переменам, но объективно способствовал им. Его творчество значительно обогатило литературу критического реализма, и он по праву считается родоначальником китайского обличительного романа, а «Современная история чиновничества» стала самым знаменитым романом Китая начала XX в.

Большой вклад в развитие китайской прозы внес У Вояо (1866—1910). Его роман «Странные события за двадцать лет» интересен как своей проблематикой, так и формой, художественными достоинствами. Композиция отличается логической стройностью и завершенностью, в романе одна главная сюжетная линия — история юноши, по имени Счастливчик, рассказывающего о своей жизни. При чем повествование от первого лица впервые появилось в китайской литературе. Имя звучит иронически, ибо с юных лет на героя сыплются беды. Умирает отец, а дядя, человек подлый и лицемерный, быстро промотал наследство. Герою приходится бороться за собственную жизнь. Он отказывается от чиновничьей карьеры, становится торговцем. Вместе с друзьями создает контору по продаже топлива, и по делам ее Счастливчик разъезжает по всей стране,



встречается с разными людьми, попадает в сложные жизненные ситуации. Частная жизнь оказывается тесно связанной с жизнью страны. Социальные пороки, увиденные Счастливым, приобретают как бы всеобъемлющий характер. Герой сталкивается со страшной коррупцией бюрократического аппарата, лживыми и жадными чиновниками, торговцами, бедняками. Перед читателями проходит широкая картина национальной жизни. Он видит типичных представителей разных слоев общества. Характерен образ дяди — ханжи, развратника, человека лицемерного и жадного, без всяких моральных норм. Сатирически заострен образ маньчжура Гоу Цай, добивающегося жизненного успеха любой ценой, даже переступая через труп собственного сына. Монахам и чиновникам, которых встречает на жизненном пути Счастливчик, внушает отвращение труд. Жизнь они скрашивают распутством, наглым взяточничеством, разбоем. Устами героя У Вояо смело осуждает существующий строй. Чтобы преуспеть в этом мире, «нужно первым делом научиться подлости, отбросить в сторону совесть и беспощадно убивать». Торжествует тот, кто низок душой, кто ни во что не верит. В этих условиях забыта личность человека, его внутреннее достоинство.

У Вояо выступил в романе в защиту национальных интересов, против притязаний колонизаторов, скупающих за бесценок земли, в защиту обездоленных крестьян. Произведение представляет собой развернутую картину упадка страны, осязаемого в разложении хозяйства, деградации государственного бюрократического аппарата. В финале контора друзей Счастливого разоряется, герой возвращается в родные места. Психологическое мастерство, глубина сатирических образов, смелость критики сделали роман У Вояо одним из лучших произведений реалистической литературы Китая.

Тема исторического романа У Вояо «История страданий» (1902—1907) — борьба против иноземных захватчиков, вторгшихся в Китай. Роман рассказывал о событиях прошлых лет, но воспринимался современниками как злободневный, возбуждал гнев и ненависть к новоявленным колонизаторам, воспитывал патриотизм, глубокую веру в то, что родина «остается китайской землей и настанет день, когда она возродится».

В условиях реакции после 1911 г. обличительный сатирический роман, роман исторический были оттеснены литературой «черного занавеса», в которой уделялось внимание смакованию преступлений, пороков, эротике. Писатели, однако, не ставили целью определить социальные корни общественных язв.

Получает широкое распространение любовный роман о «верных супругах», на котором лежала печать сентиментальности, стремление прославить добродетель и утвердить феодальный нравственный кодекс. Герои — представители богатых семейств, красивые, холерные, противостояли всем жизненным соблазнам, преодолевали конфликты, и все завершалось счастливым концом. Литература такого рода была рассчитана на мещанские вкусы, не несла идейных нагрузок.

Новый подъем критического реализма наступает в творчестве писателя, мыслителя, революционера, основоположника новой китайской культуры, Лу Синя (1881—1936). Его мировоззрение складывалось в сложную пору борьбы с властью монархической династии и растущей империалистической экспансии. Революционно-демократические убеждения приводят его к мысли о том, что на литературном поприще он сможет помочь своему народу. Главную задачу литературы писатель видел в воспитании нового поколения, способного уничтожить пережитки феодализма и направить страну по пути прогресса.

Публицистическая деятельность Лу Синя представлена рядом статей: «Чему учит история науки», «Сила сатанинской поэзии» и других, отразивших характерные явления общественной жизни Китая начала века, а также переводами, благодаря которым китайские читатели познакомились с творчеством великих поэтов начала XIX в.— Пушкиным, Лермонтовым, Байроном, Шелли, Мицкевичем. Особое внимание Лу Синь уделял русской литературе, которая, по его словам, «вызывает изумление... своей красотой и величием». Влияние русской литературы было глубоко плодотворным для развития реализма в литературе Китая. Оно оставило неизгладимый след в творчестве Лу Синя своей гражданской ответственностью, народностью, сочувствием к страдающим и угнетенным. Главную задачу творчества он видел в служении родине: «Мне хотелось силой художественных произведений воздействовать на общество». Большой перелом в его взглядах наступил после и под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции. В 1918 г. в прогрессивном журнале «Новая молодежь» писатель опубликовал рассказ «Дневник сумасшедшего», принесший ему успех. По признанию автора, рассказ был написан под влиянием Гоголя. В уста главного героя — сумасшедшего вложена мысль о дикости феодальных нравов, зверском уничтожении людей. «Только сегодня я понял, что много лет живу там, где на протяжении четырех тысяч лет люди едят людей», — говорит главный герой. В рассказе высвечена реакционная сущность конфуцианской морали, звучит боль за униженных и обездоленных. Но главное — в нем прозвучала правда жизни. «Уже давно настало время сорвать маски и правдиво, глубоко и смело изобразить человеческую жизнь, ее кровь, ее плоть».

Герои Лу Синя — представители интеллигенции, простые крестьяне, батраки, дети. Герой рассказа «Кун И-цзи» — старый ученый, жертва произвола и дикости деревенской жизни. Печать трагизма лежит и на его внешности. Будучи начитанным и умным человеком, он не выдержал экзамена, т. е. не было денег на покупку ученой степени, и постепенно опустился на самое дно. Никто не заметил его гибели.

Лу Синь — художник-гуманист и тонкий психолог. Его повествование на первый взгляд беспристрастно, но содержит массу оттенков: иронию, злую сатиру, грусть, сочувствие к униженным. Большое внимание писатель уделяет внутреннему монологу, что является

характерной чертой его прозы. Его персонажи порой жалки, смешны, но всегда четко ощутима их индивидуальность. Как правило, они стоят на нижней ступеньке социальной лестницы и в то же время являются носителями высоких нравственных качеств, доброты, благородства.

Китайская литература рубежа XIX—XX вв. характеризуется необычайным разнообразием жанров: социальный роман, новелла, публицистика, драма, стихи, поэмы. Актуальнейшие события в жизни страны получили в ней широкое отображение. Была углублена и обогащена реалистическая традиция, что создало благотворную почву для дальнейшего развития национальной литературы.

#### ЛИТЕРАТУРА

Семенов В. И. Эволюция китайского романа: Конец XVIII — начало XX в.— М., 1970.

Федоренко Н. Т. Избр. произведения: В 2 т.— М., 1987.

Петров В. Лу Синь: Очерк жизни и творчества.— М., 1960.

Позднеев А. Д. Лу Синь: Жизнь и творчество (1881—1936). Изд-во. Моск. ун-та, 1959.



# Библиография

- Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: В 2 т.— М., 1983.
- Ленин В. И. Империализм, как высшая стадия капитализма // Полн. собр. соч.— Т. 27.
- Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература // Полн. собр. соч.— Т. 12.
- Ленин В. И. Статьи о Толстом // Полн. собр. соч.— Т. 17, 20.
- Ленин В. И. О литературе и искусстве.— М., 1986.
- Материалы XXVII съезда КПСС.— М., 1986.
- Международное рабочее движение: Вопросы истории и теории: — Т. 2. Рабочее движение в период перехода к империализму (1871—1904).— М., 1976.— Т. 3. Начало революционных битв.— М., 1978.
- Благоев Д. Марксизм и проблемы художественного творчества.— М., 1986.
- В защиту искусства: Классическая марксистская традиция критики натурализма, декадентства и модернизма.— М., 1979.
- Модернизм: Анализ и критика основных направлений.— М., 1987.
- Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века.— М., 1986.
- Творческая интеллигенция и мировой революционный процесс: Идеино-эстетическая эволюция художников-гуманистов XX в.— М., 1987.
- Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе: Изд-во Моск. ин-та, 1987.

\* \* \*

Либкнехт К. Мысли об искусстве: Трактат, статьи, речи, письма.— М., 1971.

Луначарский А. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах: Статьи о зарубежных писателях, XX век // Собр. соч.: В 8 т.— М., 1975.— Т. 4, 5, 6.

Мархлевский Ю. Ю. Об искусстве: Литература. Искусство. Классовая борьба: Из лит. наследия.— М., 1976.

Меринг Ф. Избранные труды по эстетике: В 2 т.— М., 1985.  
Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства.: В 2 т.— М., 1978.

Цеткин К. Искусство — Идеология — Эстетика.— М., 1982.

\* \* \*

Андреев Л. Г. Импрессионизм.— М., 1980.

Аникин Г. В., Наркирьер Ф. С., Кожевников Ю. А. В. И. Ленин и зарубежная литература XX века // Сила ленинских идей.— М., 1986.

Аникст А. А. Теория драмы от Гегеля до Маркса.— М. 1983.

Анисимов И. И. Новая эпоха всемирной литературы // Собр. соч.: В 3 т.— М., 1983.— Т. I.

Балашов П. С. Писатели-реалисты XX века на Западе: Очерки жизни и творчества.— М., 1984.

Виппер Ю. Б. Вступительные замечания // История Всемирной литературы: В 9 т.— М., 1983.— Т. I.

Гулыга А. Принципы эстетики.— М., 1987.

Евнина Е. М. Западноевропейский реализм на рубеже XIX—XX веков.— М., 1967.

Затонский Д. В. Искусство романа и XX в.— М., 1973.

Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века.— М., 1979.

Импрессионисты, их современники, их соратники: Живопись. Графика. Литература. Музыка.— М., 1976.

Кертман Л. Е. История культуры стран Европы и Америки. 1870—1917.— М., 1987.

Михайловский Б. В. Творчество М. Горького и мировая литература 1892—1916 гг.— М., 1965.

Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили.— Киев, 1985.

Нартов К. М. Взаимосвязи отечественной и зарубежной литературы в школьном курсе.— М., 1986.

Овчаренко А. И. М. Горький и литературные искания XX столетия.— М., 1982.

Самарин Р. М. Зарубежная литература.— М., 1987.

Сучков Б. Л. Исторические судьбы реализма: Размышление о творческом методе.— М., 1977.

Фридлиндер Г. М. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы.— М., 1983.

Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи.— М., 1975.

Щербина В. Р. Проблемы литературоведения в свете наследия В. И. Ленина.— М., 1986.

История зарубежной литературы конца XIX— начала XX века: Учебник для филол. фак. ун-тов / Под ред. Л. Г. Андреева.— М., 1978.

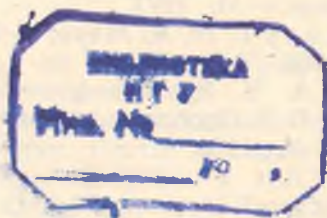
История зарубежной литературы конца XIX— начала XX века: Курс лекций / Под ред. М. Е. Елизаровой и Н. П. Михальской.— М., 1970.

История зарубежной литературы XX века. 1871—1917 / Под ред. В. Н. Богословского, З. Т. Гражданской.— М., 1984.

Зарубежная литература XX века. 1871—1917: Хрестоматия / Под ред. Н. П. Михальской и Б. И. Пуришева.— М., 1981.

История западноевропейского театра. 1871—1918.— М., 1974.

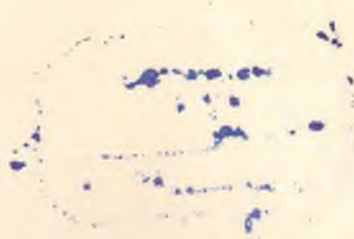
История зарубежного театра.— Ч. 2: Театр западной Европы XIX— начала XX веков. 1789—1917.— М., 1984.





## СОДЕРЖАНИЕ

От авторов .....	3
Введение .....	5
Литература Франции .....	19
Литература Бельгии .....	116
Литература Испании .....	126
Литература Италии .....	140
Литература Германии .....	156
Литература Австрии и Швейцарии .....	190
Литература Норвегии, Швеции, Дании .....	204
Литература Англии .....	230
Литература США .....	279
Литература Болгарии .....	348
Литература Польши .....	356
Литература Чехии и Словакии .....	373
Литература стран Латинской Америки .....	389
Литература Индии .....	396
Литература Китая .....	403
Библиография .....	412



Учебное издание

**Богословский Владимир Николаевич,  
Гражданская Зоя Тихоновна,  
Артамонов Сергей Дмитриевич и др.**

**ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
XX ВЕКА (1871—1917)**

Зав. редакцией *В. П. Журавлев*  
Редактор *Л. И. Фаргышева*  
Художественный редактор *Н. М. Ременникова*  
Технический редактор *С. С. Якушкина*  
Корректоры *И. Н. Паукова, Н. С. Соболева*

ИБ № 11515

Сдано в набор 28.07.88. Подписано к печати 12.04.89. А 03568. Формат бумаги 60 × 90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. кн. журн. офсет. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 26,0+0,25 форз. Усл. кр.-отт. 26,5. Уч.-изд. л. 28,69+0,42 форз. Тираж 117 000 экз. Заказ 379. Цена 1р. 30 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной роши, 41.

Саратовский ордена Трудового Красного Знамени полиграфический комбинат Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 410004, Саратов, ул. Чернышевского, 59.